

ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

8 Плотникова Н.
«Работаю я те
о стиле «Девя
П.И. Чайковск

34 Комаров А. В.
Сюита и балет
отечественной
1892–1893 год

74 Векслер Ю. С.
«Коммунист
между эстети

ПО СТРАНИЦАМ

98 Надлер С. В.
«...Покажет бл
О хронологичес
«Известия»

IN MEMORIAM

114 Петухова С.А.
Людмиле Зин
(корпус матери
Часть III
Корабельников
Энциклопедия

158 Бобрик О. А.
Многоточия

№

33

ИСКУССТВО
МУЗЫКИ.
теория
и история

№ 33 2025

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307-5015

art
of music.
theory and
history

No. 33 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 музыковедения. Издание осуществляется Государственным институтом искусствознания (ГИИ) при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и по решению Ученого совета ГИИ от 2011 года.

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

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

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

Основные рубрики журнала соответствуют Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

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

**«Работаю я теперь разные церковные вещи»:
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»
П. И. Чайковского**

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

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

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

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

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307–5015

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

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

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

tel.: + 7 495 694–03–71

fax: + 7 495 785–24–06

e-mail: institut@sias.ru

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ассай Мишель

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

Брагинская Наталия Александровна

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

Зинькевич Елена Сергеевна

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

Лоос Хельмут

Профессор Лейпцигского университета, Германия

Мелани Паскаль

Профессор Университета Бордо Монтень, Франция

Фейрклаф Полин

профессор Бристольского университета, Великобритания

Фэннинг Дэвид

Профессор Манчестерского университета, Великобритания

Хаас Дэвид

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

Цукер Анатолий Моисеевич

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

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна

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

Дуков Евгений Викторович

Доктор философии, главный научный сотрудник ГИИ

Имамутдинова Зиля Агзамовна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

Савенко Светлана Ильинична

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Акопян Левон Оганесович

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ

Заместитель главного редактора

Лашенко Светлана Константиновна

Доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки ГИИ

Заместитель главного редактора

Раку Марина Григорьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ

Секретарь редакции

Саамишвили Наталья Николаевна

Научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

«Работаю я теперь разные церковные вещи»:
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»
П. И. Чайковского

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, Nizhny 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** Плотникова Н. Ю.
**«Работаю я теперь разные церковные вещи»:
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»
П.И. Чайковского**
- 34** Комаров А. В.
**Сюита и балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» на
страницах отечественной русскоязычной периодики
1892–1893 годов**
- 74** Векслер Ю. С.
**«Коммунистический манифест» Эрвина Шульхофа: утопия
между эстетикой и политикой**

ПО СТРАНИЦАМ СТАРЫХ ГАЗЕТ

- 98** Надлер С. В.
**«...Покажет ближайшее будущее...»
О хронологически первой публикации И. И. Соллертинского
в газете «Известия»**

IN MEMORIAM

- 114** Петухова С.А.
**Людмиле Зиновьевне Корабельниковой к 95-летию
(корпус материалов)
Часть III
Корабельникова Л.З.
Энциклопедия «П.И. Чайковский»: введение**
- 158** Бобрик О. А.
**Многогочия
Интервью с Аркадием Иосифовичем Климовицким**

CONTENTS

ARTICLES

- 8 Natal'ya Plotnikova
'I am working now on various church-related things': on the style of P.I. Tchaikovsky's 'Nine Sacred Pieces'
- 34 Aleksandr Komarov
P.I. Tchaikovsky's Suite and Ballet The Nutcracker in Russian-Language Periodicals of 1892–93
- 74 Yuliya Veksler
***The Communist Manifesto* by Erwin Schulhoff: A Utopia between Aesthetics and Politics**

THROUGH THE PAGES OF OLD NEWSPAPERS

- 98 Svetlana Nadler
"...The near future will reveal..."
On the chronologically first publication by Ivan Ivanovich Sollertinsky in the newspaper *Izvestiya*

IN MEMORIAM

- 114 Svetlana Petukhova
To Lyudmila Zinov'evna Korabel'nikova on the 95th Anniversary (*Collection of Materials*)
Part 3
Lyudmila Korabel'nikova
Encyclopedia "P.I. Tchaikovsky": Introduction
- 158 Olesya Bobrik
Suspension Points
An Interview with Arkadiy Klimovitsky

Ключевые слова

П.И. Чайковский, Д.С. Бортнянский, «Девять духовно-музыкальных сочинений», «Херувимские песни», церковные распевы, фактура, полифония.

Плотникова Н. Ю.

«Работаю я теперь разные церковные вещи»: о стиле «Девяти духовно- музыкальных сочинений» П.И. Чайковского

В центре внимания автора статьи — «Девять духовно-музыкальных сочинений» П.И. Чайковского (1884–1885), собрание разномасштабных песнопений из нескольких богослужебных чинов, не имеющее тонального и стилистического единства. Чайковский подвергал критике основные направления русской духовной музыки — усредненно-европейский стиль, проявившийся более всего в музыке Д.С. Бортнянского, строгий стиль гармонии, декларированный В.Ф. Одоевским и Н.М. Потуловым, а также имитационно-контрапунктический склад ренессансной полифонии, адептом которого выступал С.И. Танеев.

В трех «Херувимских песнях», уходя от крайностей, Чайковский прежде всего детально разрабатывает фактуру, насыщая ее мелодическим движением и имитациями, очищая голосоведение как от стереотипных параллелизмов терций и секст, так и от статичной тяжеловесности. Гармонический язык, тяготеющий к сдержанности, освобожденный от традиционных каденций с задержаниями, вместе с тем не лишен оттенков модальной красочности. В статье также проанализирован новый подход к многоголосному воплощению напева, заимствованного из Обихода («Тебе поем»), синтезирующий принципы гармонической и полифонической обработки, уравновешивающий заимствованный материал и авторское сочинение. Творческие открытия Чайковского в исторической перспективе предвосхитили расцвет русской духовной музыки на рубеже XIX–XX веков.

Key Words

P.I. Tchaikovsky, D.S. Bortnyansky, “Nine Sacred Pieces”, “Cherubic Songs”, church chants, texture, polyphony.

Natal'ya Plotnikova

**‘I am working now on various church-related things’:
on the style of P.I. Tchaikovsky’s ‘Nine Sacred Pieces’****Abstract**

The author of this article focuses on P.I. Tchaikovsky’s “Nine Sacred Pieces” (1884–85), a collection of hymns of varying length from several liturgical rites. The collection lacks tonal and stylistic unity. Tchaikovsky was highly critical of the main trends in Russian sacred music — the generic European style, most evident in the music of D.S. Bortnyansky, the strict harmonic style proclaimed by V.F. Odoevsky and N.M. Potulov, and the imitative-contrapuntal style of Renaissance polyphony, championed by S.I. Taneyev.

In his three “Cherubic Songs” Tchaikovsky avoids extremes and, above all, elaborates the texture, imbuing it with melodic movement and imitations, purifying the voice-leading from both stereotypical parallelisms of thirds and sixths and static heaviness. The harmonic language, tending toward restraint and freed from traditional cadences with suspensions, is nevertheless not devoid of nuances of modal colour. The article also analyzes a new approach to the polyphonic arrangement of a tune borrowed from Obikhod (“We Sing to You”), synthesizing the principles of harmonic and polyphonic elaboration, balancing borrowed material with original composition. Historically, Tchaikovsky’s creative discoveries anticipated the flourishing of Russian sacred music at the turn of the 20th century.

«Девять духовно-музыкальных сочинений» занимают особое место в наследии П.И. Чайковского. Это собрание богослужебных песнопений, единственное из созданных композитором в области православного церковного пения, не получило номера опуса, не стало циклом и не было издано с принятым сейчас названием при жизни композитора. В отличие от «Литургии святого Иоанна Златоуста» соч. 41 (1878) и «Всенощного бдения» соч. 52 (1882), «Девять духовно-музыкальных сочинений» не были задуманы Чайковским как музыкальное воплощение какого-либо целостного богослужебного чина.

В состав сборника ранее всего вошли три «Херувимские песни», то есть песнопения с одинаковым текстом. Они были созданы в достаточно краткий период времени, с 3/15 по 17/29 ноября, в Берлине и Давосе и изданы отдельно в январе 1885 года (цензурное разрешение получено 17 января). При этом в каждом из трех песнопений Чайковский решал особые творческие задачи и подчеркивал их различную стилистическую ориентацию.

В дальнейшем Чайковский предлагал издателю П.И. Юргенсону дополнить сборник отдельными сочинениями, но создание полного цикла Литургии не планировал: «Впоследствии я напишу еще несколько номеров из Обедни»¹. К этой группе можно отнести № 4–6: «Тебе поем», «Достойно есть» и «Отче наш» (известно, что один из этих номеров был сочинен в Париже не позже 3 декабря 1884 года). К ней примыкает причастный стих из чина заупокойной Литургии «Блажени яже избрал» (№ 7). Завершают цикл два песнопения из Литургии Преждеосвященных Даров: «Да исправится молитва моя» и «Ныне силы небесныя».

15/27 апреля 1885 года композитор сообщал брату, М.И. Чайковскому: «Работаю же я теперь разные церковные вещи; между прочим написал трио “Да исправится”»². Неизвестно, какие именно

¹ П.И. Чайковский — П.И. Юргенсон. Переписка: Т. 1: 1866–1885 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман; текстологическая ред. и коммент. П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер. М.: П. Юргенсон, 2011. С. 507.

² *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Н.А. Викторовой и И.С. Поляковой // Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.: Музыка, 1971. С. 67.

номера Петр Ильич сочинял в это время, но, исходя из контекста, в работе было не менее двух сочинений, возможно, три (№ 7–9). Слово «разные» указывает, с одной стороны, на их обособленность, изолированность друг на друга, с другой, на предполагаемое различие стилей письма. Создание второго блока сочинений завершилось, вероятно, в мае или июне 1885 года, так как 8 июля Чайковский закончил работу над его корректурой.

В цикле отсутствует тональное единство, хотя блок песнопений из литургии святого Иоанна Златоуста начинается и заканчивается в F-dur, а в его центре два сочинения в C-dur. «Блажени яже избрал» выделяется уходом в тональность с большим количеством бемолей. Между песнопениями Литургии Преждеосвященных Даров нет диатонического родства.

Масштабные параметры песнопений также весьма разнообразны. Наиболее развернутым является «Да исправится молитва моя», в котором после каждой строфы повторяется хоровой припев. Также велики масштабы второй «Херувимской песни», самой крупной из трех. Напротив, «Тебе поем» — хоровая миниатюра, всего 36 тактов. И, кроме того, это единственный номер в сборнике, представляющий собой обработку церковного распева; все прочие являются т.н. свободными сочинениями, хотя и могут иметь некоторое сходство с церковными распевами.

№	Название	Тональность	Число тактов
1.	«Херувимская песнь» № 1	F-dur	78
2.	«Херувимская песнь» № 2	D-dur	116
3.	«Херувимская песнь» № 3	C-dur	85
4.	«Тебе поем» (напев заимствован из Обихода)	C-dur	36
5.	«Достойно есть»	F-dur	48
6.	«Отче наш»	F-dur	70
7.	«Блажени яже избрал» (причастный стих из Заупокойной Литургии)	Es-dur	58
8.	«Да исправится» (трио с хором)	d-moll	77/119 ³
9.	«Ныне силы небесныя»	G-dur	78

Цель настоящей статьи — выявить специфику стиля «Девяти духовно-музыкальных сочинений»; задачи — установить черты стилистического различия между тремя «Херувимскими песнями», выявить принципы обработки церковного распева в «Тебе поем», охарактеризовать приемы полифонического письма и выяснить их роль в фактуре сочинений.

Новое обращение П.И. Чайковского к духовной музыке произошло после аудиенции у Александра III, где затрагивались вопросы церковно-певческой практики. Детали этой беседы неизвестны, но о ее содержании можно судить по одному из писем Чайковского Н.Ф. фон Мекк: «В последнее время наша духовная музыка начинает идти по хорошей дороге вперед. Виновник этого движения сам государь, очень интересующийся совершенствованием её и указывающий, по какому пути нужно идти. Со мной он дважды беседовал об этом предмете, и все мои последние вещи написаны по его приглашению и в том духе, которого он желает»⁴.

Несмотря то, что направление «по какому пути нужно идти» было задано, конкретные стилистические ориентиры в нем определены не были. Можно предполагать, что для Александра III особую важность имело утверждение национального характера в русском церковном пении. В этом отношении пожелание императора могло отчасти напоминать наказ Николая I М.И. Глинке, ставшему капельмейстером Придворной певческой капеллы: «Мои певчие известны во всей Европе и, следственно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами»⁵.

Чайковский понимал опасность «европеизма», который в течение XVIII века проник «во все сферы русской жизни», но «нигде, быть может, так безраздельно и решительно не воцарился, как в области церковной русской музыки», превратившись при этом в «исковерканные обрывки самых возмутительно-пошлых европейских гармонических форм»⁶. Петр Ильич не мог принять прежде всего низкий художественный уровень духовных сочинений, и еще в 1874 году резко критически писал о музыке «жалкой в отношении изобретательности, столь мало соответствующей духу православной церкви

⁴ Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. XIII. С. 285.

⁵ Глинка М.И. Записки / Подготовил А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. С. 74.

⁶ Чайковский П.И. Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения» // Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений. Серия V: Духовные сочинения. Т. 2. Всенощное бдение. Опыт гармонизации богослужебных песнопений: для четырехголосного смешанного хора: соч. 52 (ЧС 78): 1882 / Гос. ин-т искусствознания, Гос. мемор. муз. музей-заповедник П.И. Чайковского; науч. ред. Н.Ю. Плотникова. Челябинск: Авто Граф, 2022. С. 364.

и народно-русскому стилю, столь неумелой в техническом соотношении, столь однообразной, монотонной, банальной и скучной»⁷.

В Предисловии ко «Всенощному бдению», которое осталось неопубликованным, Чайковский прослеживал истоки такого иностранного влияния: «Произошло это от того, что в прошлом веке и начале нынешнего главными деятелями на поприще русской церковной музыки явились или чистокровные итальянцы, как Сарти и Галуппи, или талантливые подражатели их вроде Бортнянского и Березовского, привившие к русскому богослужебному пению столь чуждый ему итальянский элемент. Нужно сказать правду: люди эти были талантливые и хорошо образованные музыканты, и вследствие того неудивительно, что насильственная прививка итальянского сладкогласия к православному Богослужению дала плоды, к сожалению, столь музыкально-красивые и для мало просвещенного слуха пленительные, что скоро были совершенно забыты традиции исконного церковно-русского пения»⁸.

Возрождение забытых традиций было насущной задачей, решению которой в середине XIX века отдавали свои силы М.И. Глинка, В.Ф. Одоевский, Н.М. Пютулов. Однако Чайковского не устраивали результаты работы в условиях так называемого «строгого стиля», с исключением диссонансов и хроматизмов, «чрезмерная сухость и первобытная грубость гармонии»⁹ в переложениях Н.М. Пютулова.

Назовем и третье направление в русском богослужебном пении, которое Чайковский отвергал. Его идеи были выдвинуты С.И. Танеевым: он считал, что простор для художественного творчества возможен только в сфере контрапунктической обработки церковных распевов с опорой на стиль ренессансной имитационной полифонии XV–XVI веков. Чайковский был согласен с тем, что стиль Палестрины более приличествует русской духовной музыке, церковной музыке, чем стиль Бортнянского, но отказывался превращаться в «Жоскина де Пре» и посвящать себя «имитациям и фигурациям», а при знакомстве с опытами Танеева «тщетно пытался превозмочь гигантскую тоску»¹⁰. Он был уверен в том, что у современного композитора из этого не выйдет ничего, кроме «сухих звуко сочетаний». Тем не менее

⁷ Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка / подгот. В.В. Яковлевым // Полное собрание сочинений. Т. II. М.: Музгиз, 1953. С. 262.

⁸ Чайковский П.И. Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения». С. 364.

⁹ Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 188.

¹⁰ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / подгот. Н.Н. Синьковской, И.Г. Соколинской // Полное собрание сочинений. Т. X. М.: Музыка, 1966. С. 203.

в «Девяти духовно-музыкальных сочинениях» роль полифонического письма по сравнению с первыми двумя циклами возрастает, что может косвенно свидетельствовать о влиянии идей Танеева.

В своем творчестве Чайковский старался «избегать крайностей», искал некую золотую середину. Во время работы над «Всенощным бдением» он называл себя «эклетиком», т. е. чем-то средним между Бортнянским и Потуловым»¹¹. Он пытался «отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма», подразумевая под этим преодоление негативных качеств усредненно-европейского стиля.

К двум фактурно-гармоническим приемам Чайковский был особенно непримирим. Первый — «доминантсептаккорд в положении септимы, которым у нас до крайности злоупотребляют. Нет ничего более антимузыкального, менее подходящего к православной церкви, как этот пошлый аккорд, введенный в прошлом столетии разными гг. Галуппи, Сарти, Бортнянским и до того въевшийся в наше церковное пение, что без него не споют ни одного “Господи помилуй” <...> Он искажает естественность голосоведения, он расслабляет, опошливает церковное пение»¹².

Вторым недостатком, особенно в творчестве директора Придворной капеллы, Чайковский считал «мягкие, но противные требованиям гармонической красоты» ходы параллельными терциями и секстами, «которые были до того излюблены знаменитым композитором, что без них не обходилась ни одна его страничка»¹³. Такие «невыносимо назойливые» ходы, по мнению Чайковского, придают музыке Бортнянского «претящую слащавость и монотонность». Безусловно, Чайковский сгущает краски. На самом деле, параллельное движение несовершенными консонансами не является единственным видом голосоведения в хоровых концертах Бортнянского, а его воплощение весьма своеобразно. Так, Л.С. Дьячкова, отмечая связь терцовой вторы у Бортнянского и с народными песнями, и с партесным пением, кантами, приходит к выводу, что композитор «разгерметизирует» этот принцип, делает его достоянием любой пары голосов, «в результате достигается необычная подвижность и напевность голосов, мелодизируется и разрежается гармоническая ткань, преодолевается хоральная тяжеловесность

¹¹ Там же. С. 120.

¹² П.И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 3: Челябинск: МПИ, 2017. С. 117.

¹³ *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 188.

аккордового четырехголосия»¹⁴. Таким образом, творческие решения Бортнянского скорее обнаруживают связь с идеалами Чайковского в области фактуры, чем противостоят им.

Спустя десять лет после написания процитированной выше рецензии Петр Ильич приступил к созданию новых духовно-музыкальных сочинений. «Государь ожидает от меня Херувимской», — сообщил Чайковский Балакиреву, и сам по существу стал последователем Бортнянского, автора семи «Херувимских песен». Характеризуя стиль трех своих песнопений на текст одного из важнейших песнопений Литургии, Чайковский вначале указывает на свою творческую находку, а затем прибегает к сравнению со своим далеким предшественником: «Что касается меня, то я больше всех доволен третью (в C-dur), но боюсь, что попытка подражать ненотному церковному пению (в “яко да Царя”) покажется Вам неудачной и неуместной. Затем остальные две отличаются тем, что одна слишком близка к стилю Бортнянского (в D-dur), а другая слишком далека»¹⁵.

«Отдаляясь» от стиля Бортнянского, Чайковский, естественно не желал приблизиться к гармонической сухости Потулова. М. П. Рахманова отмечает: «В некоторых случаях композитор в гармоническом отношении придерживается строгого стиля, но оживляет его скромными небольшими имитациями»¹⁶. Но еще до вступления имитации фактура пронизана микромотивами, при этом ни один не повторяется в точности. Плавное движение здесь часто прерывается ходами на терцию или скачками на кварту, квинту, что придает мелодии несколько угловатый характер.

Первые два такта изложены моноритмически, чистыми трезвучиями. Далее появляются сектаккорды, хотя и они были запрещены у Потулова (в нотном примере 1 подписаны цифрой 6), проходящие и вспомогательные звуки, кратковременно нарушающие консонантное звучание: в первом восьмитакте диссонансов всего три, все на слабых долях (в примере показаны галочками под басом). Сохраняя привычные для классической гармонии «квадратные» структуры суммирования (2+2+4), Чайковский наполняет их иным гармоническим содержанием. Модальное последование не привязано

¹⁴ Дьячкова Л. Гармония Бортнянского // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 1. М.: Музыка, 1985. С. 40.

¹⁵ Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка / подгот. Л. В. Музылевой и С. С. Муравич // Полное собрание сочинений. Т. XII. М.: Музыка, 1970. С. 488.

¹⁶ Рахманова М. П. «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 72.

к привычным функциям, оно словно переносит в невесомость: первая остановка на IV ступени, в конце восьмого такта — на II, а в завершении первого куплета — на VI, в параллельной тональности.

Параллельное движение Чайковский ограничил до минимума и распределил по разным голосам: в первом такте параллельными терциями движутся бас и тенор, во втором — тенор и альт, в т. 5 в нижней паре две параллельных децимы, в т. 7 в верхней паре две параллельных сексты (в примере начала этих кратких фрагментов отмечены вертикальными скобками). Голосоведение свободное: в первом восьмитакте тенор и альт трижды перекрещиваются в диапазоне терции и кварты.

Элементы имитирования можно заметить внутри фактуры между тенором и басом (т. 3–4), альтом и дискантом в инверсии (т. 5), но реальная имитация складывается в т. 9–10, причем тенор имитирует дискант в прямом виде в октаву, а альт и бас — в инверсии, удваивая друг друга в дециму. Краткость расстояния имитации отразится в заключительном разделе «Аллилуиа», где голоса обмениваются двузвучными мотивами, формируя краткие бесконечные каноны типа *Stimmtausch* и напоминая о средневековой западноевропейской полифонии или приемах партесного стиля.

Детально разработанная фактура может быть охарактеризована как полимелодическое письмо. Приведем цитату из очерка Л.С. Дьячковой: «Это аккордовый склад, сохранивший полифоническую, мелодизированную самостоятельность средних голосов. Гармоническая ткань насыщена полифоническими элементами, включающими имитации <...>, “гармонические контрапункты”, ответные ходы в средних голосах. В этих условиях тематическая функция переходит от одного голоса к другому, уравнивая голоса между собой»¹⁷. Парадоксально, но такую характеристику исследовательница дает фактуре и голосоведению... Бортнянского! Разумеется, не стоит отождествлять художественные результаты авторов, которых разделяет почти столетие, но нельзя не отметить сходство фактурных приемов, определенные аналогии в использовании средств гомофонии и полифонии.

По словам Чайковского, вторая «Херувимская песнь» «слишком близка к стилю Бортнянского». Молитвенным характером, плавностью мелодических линий это песнопение более всего напоминает знаменитую «Херувимскую песнь» № 7 Бортнянского. Но авторское указание побуждает исследователей обнаружить более общие факторы стилистического сходства. Так, М.П. Рахманова отмечает:

¹⁷ Дьячкова Л. Гармония Бортнянского. С. 37.

p

Д. И - - - же хе - ру - ви - - - мы тай - - - но,

А. И - же хе - ру - ви - - - мы тай - - - - но

Т. И - же хе - ру - ви - - - мы тай - - - - но,

Б. И - же хе - ру - ви - - - мы тай - но, тай - - -

pp

тай - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще,

тай - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще,

тай - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще,

- - - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще, VI

mf

тай - - - - но, тай - - - - но об ра - зу - ю - ще, тай - но,

тай-но, тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай[но]

тай - - - - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

тай-но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, об - ра[зующе]

Пример 2. П.И. Чайковский. Херувимская песнь № 2 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 2)

О жанре менуэта действительно может напомнить неторопливое движение в размере 3/4, особенно если заменить ремарку «Медленно» на *Andante*. Но «работают» ли на этот жанр другие средства выразительности и стремился ли Петр Ильич здесь сочинять в манере Бортнянского? Для сравнения вспомним сочинения Д. С. Бортнянского в «менуэтном ритме» — «Достойно есть» из Трехголосной Литургии св. Иоанна Златоуста и «Херувимскую песнь» № 5.

Пример 3. Д. С. Бортнянский. «Достойно есть» (Трехголосная Литургия св. Иоанна Златоуста)

Пример 4. Д. С. Бортнянский. «Херувимская песнь» № 5

Преобладание двутактовых построений (хотя в самом начале «Херувимской» № 5 квадратность нарушена), аккордовый моноритмический склад, двух- и трехкратные повторения аккордов подчеркивают модус менуэта у Бортнянского. Попутно заметим присутствие столь нелюбимых Чайковским ходов параллельными терциями и секстами.

Куплет «Херувимской» № 2 Чайковского очень протяженный, состоит из двух несимметричных разделов (11+13 тактов). В структуре первого раздела каденцией на тонике D-dur выделен первый четырехтакт, а второе семитактовое построение приводит к каденции на II ступени, аналогично такой же неожиданной остановке в первом

песнопении цикла. Композитор синтезирует интонационный строй, мелодику в стиле Бортнянского, с модальными и метроритмическими нормами строгого стиля гармонии.

Чайковский всячески избегает моноритмичности и ритмической повторности, которые могут выявить танцевальность музыки²⁰. Напротив, он максимально насыщает голоса мелодическим движением (при этом параллелизмы несовершенных консонансов здесь также крайне редки), полифонизирует фактуру, растворяя имитации в гармоническом изложении (т. 5–6 в крайних голосах, т. 16–19 между дискантом и тенором), вводя двойную имитацию в начало второго раздела (т. 12–15)²¹.

Полифонический потенциал, накопленный в трех куплетах, раскрывается в заключительном разделе «Яко да Царя», также вуалируя жанровые признаки менуэта. Небольшие фразы «ангельскими», «невидимо» имитируются в октаву парами голосов (дискант–тенор, альт–бас), в параллельных тональностях A-dur и fis-moll. В «Аллилуиа» гаммообразно нисходящая тема аналогично излагается в D-dur и h-moll, а затем проводится в нисходящем порядке ($fis^2 - d^2 - a^1 - h$), охватывая все голоса.

Третью «Херувимскую песнь» Чайковский считал лучшей, сообщая Балакиреву о воплощении традиции «ненотного» пения, то есть живой клиросной практики. Необычность приема в «Яко да Царя» состояла в параллельном движении октавами в басах, тенорах и сопрано с добавлением терцового удвоения и квинтового выдержанного тона, что отражало характерные особенности общенародного пения с охватом разных тембровых тесситур. Сходный прием Чайковский применил в начале «Свете тихий» из «Всенощного бдения», к нему обращался Н.А. Римский-Корсаков в своих переложениях церковных распевов «Се жених», «Чертог Твой» и др.

Не менее своеобразно начало куплета «Херувимской песни», в многослойной фактуре которого (дисканты, альты и тенора *divisi*) переплетены гомофония, имитационная и подголосочная полифония. Инициий от первых сопрано мягко, на секунду ниже передается

²⁰ Заметим, что в других песнопениях цикла ассоциации с танцевальными жанрами могут быть более явными (например, в «Достойно есть» или «Блажен яже избрал» встречается пунктирный ритм на сильной доле в трехдольном метре, характерный для мазурки), но они нейтрализуются умеренным и медленным темпом, комплексом гармонических и фактурных средств.

²¹ Сходное фактурное решение представлено в «Ныне силы небесныя», которое исполняется вместо «Херувимской песни» на Литургии Преждеосвященных Даров»: полимелодическое письмо в первом восьмитакте и четырехголосная имитация во втором.

первым альтам, затем излагается как фугированный ответ у басов и секстами ($a-f^1$) у теноров. Распределенные по разным голосам имитации могут восприниматься как звенья секвенции, далее это секвенцирование передается верхнему голосу, плавно спускающемуся по опорным точкам $d^2 - c^2 - h^1$ (т. 6–8).

И - же хе - ру - ви - - - мы, *cresc.*
И - - - - - же, и - - - - -

же хе - ру - ви - - - - - мы, хе[рувимы]
же хе - ру - ви - - - - - мы, хе[рувимы]
И - же хе - ру - ви - - - мы, хе[рувимы]
И - же хе - ру - ви - - - мы, и - - - - - же хе[рувимы]

Пример 5. П. И. Чайковский. Херувимская песнь № 3 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 3)

В продолжении куплета секвенция реализуется в каноническом изложении в нижних голосах в октавном контрапункте. А в заключительном энергичном разделе «Херувимской» «Аллилуиа» композитор вновь вернется к имитационной полифонии, уже не вуалируя ее, выстраивая активные восходящие цепи канонических секвенций, вначале двойных (т. 73–76), затем однотемных (в том числе с удвоениями респост и противосложений в дециму т. 77–79).

Особое значение в начальном построении «Херувимской» приобретает параллельное движение терциями: Чайковский здесь не избегает, а напротив, гипертрофирует его, например, в т. 3, где

у дискантов и альтов нет никаких других интервалов, кроме терций, что приводит к неполным созвучиям ($f-a$, $h-d$). В т. 6 терции дискантов дублируются тенорами, словно предвосхищая заключительный раздел песнопения.

Об этом поэтичном начале Балакирев отозвался отрицательно: «Что же касается до *C-dur*’ной, которую вы предпочитаете, то я сомневаюсь, чтобы она оказалась лучшей. Ей уже начало вредит по своей пикантности и антицерковности с плясовым ритмом»²². Балакирев выписывает два мотива в одном голосе, игнорируя имитационную структуру и медленный темп, нейтрализующий активность мелодии:



Пример 6. Фрагмент из письма М.А. Балакирева П.И. Чайковскому

Следуя его логике, можно дважды выписать ритм начинающих голосов, альты и сопрано (половинная и две четверти), в «Херувимской» № 7 Бортнянского, представить их в быстром темпе и объявить, что возвышенный гимн Бортнянского опирается на ритм «Камаринской» и поэтому «антицерковен».

Таким образом, в трех рассмотренных «Херувимских» Чайковский обращается к распространенным в то время певческим традициями (стиль Бортнянского, строгий стиль гармонии, строгий стиль полифонии), но вносит в них новое содержание, в том числе основанное на их взаимодействии и взаимовлиянии, формирует на их основе свой собственный стиль.

Среди всех остальных номеров цикла выделяется «Да исправится молитва моя». М.П. Рахманова справедливо называет его «художественной вершиной цикла»²³. В цитированном выше письме брату Чайковский упомянул только это сочинение среди созданных им «разных церковных вещей», а впоследствии, устраивая духовный концерт, именно его очень хотел услышать и просил В.С. Орлова исполнить²⁴. Традиция его исполнения в Великий Пост была памятна композитору: Чайковский солировал в партии альты в трио

²² Переписка М.А. Балакирева с П.И. Чайковским / с предисл. и примеч. С. Ляпунова. СПб.: Ю.Г. Циммерман, [1912]. С. 88.

²³ Рахманова М.П. «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности». С. 73.

²⁴ Чайковский написал В.С. Орлову: «Если можно моё „Да исправится“, буду очень рад» // Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. XIII. С. 232.

«Да исправится» в церковном хоре Училища правоведения под руководством Г.Я. Ломакина.

Первый куплет, повторяющийся затем с другими стихами Псалма 140, занимает 15 тактов. Это образец великолепного ансамбля: каждый из трех голосов имеет самостоятельную, мелодически и ритмически индивидуализированную партию, вместе с тем они неразрывно связаны друг с другом благодаря имитационным приемам. Уже начальное вступление голосов воспринимается как имитация в инверсии и с ритмическим преобразованием. Краткий мотив с восходящей терцией и плавным заполнением напоминает о начале первого мотета Палестрины из цикла *Canticum Canticorum*, далее в ренессансном сочинении появляется и инверсия мотива (т. 11–12). Конечно, здесь нет никакого заимствования или даже отдаленного влияния, родство проявляется лишь в красоте мелодической линии и возвышенном строе музыки.

Контраст в распевную молитву вносит речитация второго сопрано — Чайковский воспроизводит здесь характерную деталь церковно-певческой практики. Новый мотив, вступающий со словом «воздеяние», свободно имитируется первым сопрано и альтом ($g^1 - c^1 - a^1$), который затем принимает на себя роль главного мелодического голоса. Гибкая смена функций голосов прекрасно воплощена в условиях трехголосия с ясной, хорошо прослушиваемой фактурой. Не случайно русский классик М.И. Глинка в «Заметках об инструментовке» писал о желательности гармонии «сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной»²⁵, и сам создал замечательную обработку трио «Да исправится» греческого распева.

Рассмотрим далее «Тебе поем» (№ 4), в основе которого лежит одноголосный церковный распев. Принципы обработки монодии Чайковский кратко изложил в Предисловии ко «Всенощному бдению»: «Иные из этих подлинных церковных напевов (заимствованных из нотных книг издания Святейшего Синода) я оставил неприкосновенными, в других позволил себе некоторые незначительные отклонения; в третьих же, наконец, местами вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства»²⁶. Наиболее значительные отступления от первоисточника во «Всенощном бдении» отличают «Великое славословие» — крупную композицию, в которой сочетаются обработка

²⁵ Глинка М.И. Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. Л.: Музгиз, 1952. С. 183.

²⁶ Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения». С. 364.

ЦРКОВНЫЙ р.д. [145]

СѢТѢ СѢТѢ СѢТѢ ГО СПОДЪ СЯ ВА ШДЪ НС ПОЛНЬ НЕ
 БО НЪ ЗЕМ ЛА СЛА БЫ ТВО Е А Ш САН
 НА КЪ ВЪШ ННУХ БЛА ГО СЛО ВЕНЪ ГРА ДЫЙ БО Н
 МА ГО СПОД НЕ Ш САН НА КЪ ВЪШ ННУХ
 А МННЬ А МННЬ ТЕ БЕ ПО ЕМЪ ТЕ
 БЕ БЛА ГО СЛО ВМЪ ТЕ БЪ БЛА ГО ДА РИМЪ
 ГО СПО ДИ И МО ЛНМ ТИ СЯ Н
 МО ЛНМ ТИ СЯ БО ЖЕ НАШЪ Н МО
 ЛНМ ТИ СЯ МО ЛНМ ТИ СЯ БО ЖЕ

Ил. 1. «Тебе поем» // «Обиход церковный нотного пения». М.: Синодальная типография, 1879. Экземпляр из личной библиотеки Чайковского: ГМЗЧ, д3 № 409. К.П. 28000/409. Л. 145

распева и свободное сочинение. Отход от цитирования возникал во и в том случае, когда напев был очень краток. Так, в «Свят Господь Бог наш» знаменный оригинал заключал в себе всего лишь восемь нот, но в обработке Чайковского имеется не только изложение, но также развитие (в виде канонической секвенции) и заключение музыкальной мысли²⁷.

Рассмотрим, какой подход предлагает Чайковский в небольшом по масштабам «Тебе поем», которое имеет ремарку «Напев заимствован из Обихода». В качестве первоисточника Чайковский избрал напев, в «Обиходе церковного пения» не имеющий названия, помещенный вслед за песнопением «Милость мира» с обозначением «Ин роспев». Обратим внимание, что это песнопение в «Обиходе» состоит из двух частей, разделенных особым знаком, который обычно ставится в конце песнопений (Ил. 1).

Первая часть, речитативного характера, может быть сильно сокращенным вариантом знаменного или киевского распева. Вторая часть, с более пространными распевами, имеет сходство с песнопением «Милость мира» из Литургии Василия Великого киевского, или, по некоторым уточненным сведениям, болгарского распева.

Те-бе по-ем, Те-бе бла-го-сло-вим, Те-бе бла-го-да-рим, Гос-по-ди,
 и мо-лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш,
 и мо-лим Ти ся, мо-лим Ти ся, Бо-же наш,
 и мо-лим Ти ся, Бо-же наш.

Пример 7. «Тебе поем», церковный напев

²⁷ См.: Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 1996. С. 111–112.

Сравнительный анализ песнопения Чайковского с первоисточником в первом разделе выявил особый тип соотношения авторского и заимствованного материала. Краткие фразы напева в дисканте — «Тебе поем» (4 звука), «Тебе благословим» (6 звуков) — сразу звучат с плавно нисходящим контрапунктом, спустя такт оба голоса имитируются октавой ниже. Таким образом, попевки первоисточника не следуют друг за другом непосредственно, цитата сменяется собственным сочинением. Композитор продолжает мелодический иниций с повторением текста движением на две ступени вверх, и уравнивает его плавным спуском. Такое дополнение необходимо Чайковскому для построения более развитой формы: каждая строка превращается в четырехтакт с каденцией на тонике *C-dur*, обеспечивающий устойчивость. Во втором построении возникает фактурная вариация: начало имитации в теноре вуалируется, давая эффект трехголосной имитации вместо двойной.

Музыкальный пример 8. П. И. Чайковский. «Тебе поем», т. 1–8 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 4). Сопрано (D.), Альта (A.), Тенор (T.), Бас (B.).

Пример 8. П. И. Чайковский. «Тебе поем», т. 1–8 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 4)

Третье построение («Тебе благодарим», т. 9–14) Чайковский расширяет за счет восходящей секвенции в дисканте, подводящей к кульминационному g^2 на *forte*, и завершает, вновь возвращаясь к распеву. Первый раздел заканчивается прерванным оборотом на VI ступени, обеспечивая связь с небольшой серединой (т. 14–21).

Середина трехчастной формы отличается от крайних разделов более выраженным аккордовым складом, хотя и не лишенным типичной для Чайковского мелодизации. Здесь композитор во избежание разнообразия, диктуемого первоисточником, дважды повторяет в дисканте первую строку «и молим Ти ся». Третья строка сильно трансформирована и мелодически, и ритмически, здесь угадываются лишь общие контуры мелодии с кульминацией на высоком a^2 .

Плотникова Н. Ю.

«Работаю я теперь разные церковные вещи»:
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»
П. И. Чайковского

27

и мо - - лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш, мо-лим
и мо - лим Ти ся, мо - лим
и мо - - лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш, мо-лим

Ти ся, Бо-же, Бо - же наш, и мо-лим Ти ся, Бо - же, Бо - же наш, Бо - же наш,
и мо-лим Ти ся, Бо - же, Бо - же наш,
Ти ся, Бо - же, Бо - же наш, и мо-лим Ти ся, Бо - же, Бо - же наш,
и мо-лим Ти ся, Бо - же наш,
и мо-лим Ти ся, Бо - же наш,

Пример 9. П. И. Чайковский. «Тебе поем», т. 14–26 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 4)

Следующий раздел с ремаркой «Протяжно», вступающий вновь после прерванного оборота в т. 22 (в точке золотого сечения), можно назвать репризным, так как в нем возвращается имитационное изложение (хотя текст сохраняется тот же). Мелодия распева транспонирована на квинту вниз, имитируется двумя октавами ниже у басов. Пропуская далее строку первоисточника, Чайковский вводит два риторических восклицания «Боже наш», отделяя их паузами и ферматами. Наконец, последняя фраза церковной монодии звучит у басов, приводя к заключительной плагальной каденции II–I.

Такой способ обработки, демонстрирующий неоднократное существенное «вмешательство» в цитируемый источник, во «Всенощном бдении» отсутствовал, и не случайно. Подзаголовок второго крупного цикла Чайковского «опыт гармонизации богослужебных песнопений» предполагал постоянное гармоническое сопровождение мелодии, расположенной в верхнем голосе. В «Тебе поем» из «Девяти

духовно-музыкальных сочинений» огромное значение имеют имитации, причем в третьем разделе они распределены между крайними голосами, охватывая широкое хоровое пространство. В заключении бас принимает на себя основную мелодико-тематическую функцию, чего не было прежде ни в одном духовном сочинении Чайковского.

Н.Д. Кашкин, разговаривавший с композитором в конце его жизни, вспоминал: «Среди многих других планов работы, которые он назначал себе в ближайшем будущем, он был занят проектом крупной работы в области церковной музыки, причем хотел воспользоваться, как основным материалом, древними напевами русской церкви, но совершенно свободно, не связывая себя никакой условностью формы обработки»²⁸. К великому сожалению, проект не осуществился, но реализацию его идей, на наш взгляд, можно видеть в цикле «Девять духовно-музыкальных сочинений», в частности, в «Тебе поем». Беря за основу распев, Чайковский встраивает его попежки в более широкие мелодические фразы, одновременно распределяя изложение по диагонали, в имитациях. Он отказывается от цитирования, если распев не дает возможности осуществить движение к кульминации.

Такой принцип обработки первоисточника можно будет встретить позже, в творчестве главы московской синодальной школы А.Д. Кастальского, когда мотивы оригинала сочетаются с авторским материалом или лишь изредка вплетаются в свободное сочинение²⁹. В сфере полифонии композиторы Нового направления в русской духовной музыке также скорее идут за Чайковским, чем за Танеевым, применяя имитационные формы достаточно свободно, не создавая нормативные «школьные» фугато и не прибегая к нормам строгого стиля эпохи Ренессанса.

В сфере сочинений П.И. Чайковского для православного богослужения «Девять духовно-музыкальных сочинений» являются своего рода эпилогом. Здесь автор двух грандиозных циклов и подводит итоги, и намечает новые пути, в том числе в принципах обработки древних распевов. Различные творческие задачи реализуются в форме не цикла, но сборника. Отдавая дань всем бытовавшим в то время направлениям церковного пения, он предлагает варианты музыкального воплощения одного и того же текста в трех «Херувимских песнях». Избирая в качестве основного стилистического ориентира музыку Бортнянского, Чайковский последовательно «отрезвляет» ее,

²⁸ Кашкин Н.Д. П.И. Чайковский и его церковные композиции // Душеполезное чтение. 1903. № 12 (декабрь). С. 687.

²⁹ См.: Плотникова Н.Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов. С. 180–181, 187–189.

избавляясь от шаблонов гармонии и фактуры. Одним из основных средств выражения и развития музыкальной мысли становится для композитора имитационная полифония: не являясь самоцелью, она позволяет Чайковскому объединить мелодические линии, создать интонационные связи внутри многоголосного целого.

Приступая в 1878 году к созданию «Литургии святого Иоанна Златоуста», композитор видел перед собой «огромное и ещё едва тронутое поле деятельности»³⁰. Чайковский был далек от идеи коренного реформирования русской церковной музыки, но высоко оценивал богатство ее потенциала, возможности развития. В 1888 году, размышляя о будущем церковно-певческого искусства, он выражал надежду на появление композитора-новатора, «Мессии», который разрушил бы старые традиции и пошел по новому пути, а свое творчество считал лишь «переходной ступенью <...> к тому стилю, который введет будущий Мессия»³¹. В исторической перспективе духовная музыка Чайковского стала предвестием открытий московской синодальной школы рубежа XIX–XX веков.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Kheruvimskaya_Pesn_1.mp3
Херувимская песнь № 1 Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Kheruvimskaya_Pesn_2.mp3
Херувимская песнь № 2 Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Kheruvimskaya_Pesn_3.mp3
Херувимская песнь № 3 Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Tebe_Poem.mp3
Тебе поем Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Da_Ispravitsa.mp3
Да исправится Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман

³⁰ П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П. Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 2: Челябинск: МПИ, 2017. С. 156.

³¹ Конинский К. М. Чайковский о русской церковной музыке // Русская музыкальная газета. 1899. № 2. Стб. 51.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Глинка М.И.* Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. Л.: Музгиз, 1952.
- 2 *Глинка М.И.* Записки / Подготовил А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988.
- 3 *Дьячкова Л.* Гармония Бортнянского // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 1. М.: Музыка, 1985.
- 4 *Кашкин Н.Д.* П.И. Чайковский и его церковные композиции // Душеполезное чтение. 1903. № 12 (декабрь).
- 5 *Конинский К.М.* Чайковский о русской церковной музыке // Русская музыкальная газета. 1899. № 2. Стб. 51.
- 6 Переписка М.А. Балакирева с П.И. Чайковским / с предисл. и примеч. С. Ляпунова. СПб.: Ю.Г. Циммерман, [1912].
- 7 П.И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 2: Челябинск: МРІ, 2017.
- 8 П.И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 3. Челябинск: МРІ, 2017.
- 9 П.И. Чайковский — П.И. Юргенсон. Переписка: Т. 1: 1866–1885 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман; текстологическая ред. и коммент. П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер. М.: П. Юргенсон, 2011.
- 10 *Плотникова Н.Ю.* Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX — начала XX веков. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Москва, 1996.
- 11 *Рахманова М.П.* «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 67–74.
- 12 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. В.В. Яковлевым // Полное собрание сочинений. Т. II. М.: Музгиз, 1953.
- 13 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Н.Н. Синьковской, И.Г. Соколиной // Полное собрание сочинений. Т. X. М.: Музыка, 1966.
- 14 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Л.В. Музылевой и С.С. Муравич // Полное собрание сочинений. Т. XII. М.: Музыка, 1970.
- 15 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Н.А. Викторовой и И.С. Поляковой // Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.: Музыка, 1971.

Плотникова Н. Ю.

**«Работаю я теперь разные церковные вещи»:
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»
П.И. Чайковского**

- 16 *Чайковский П.И.* Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения» // *Чайковский П.И.* Академическое полное собрание сочинений. Серия V: Духовные сочинения. Т. 2. Всенощное бдение. Опыт гармонизации богослужебных песнопений: для четырехголосного смешанного хора: соч. 52 (ЧС 78): 1882 / Гос. ин-т искусствознания, Гос. мемор. муз. музей-заповедник П.И. Чайковского; науч. ред. Н.Ю. Плотникова. Челябинск: Авто Граф, 2022. С. 364.

REFERENCES

- 1 *Glinka M.I.* Literaturnoe nasledie [Literary Legacy]. Vol. 1. Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy [Autobiographic and Creative Materials]. Leningrad: Muzgiz, 1952.
- 2 *Glinka M.I.* Zapiski [Notes] / Prepared by A.S. Rozanov. Moscow: Muzika, 1988.
- 3 *D'yachkova L.* Garmoniya Bortnyanskogo [Bortnyansky's Harmony] // Ocherki po istorii harmonii v russkoy i sovetskoy muzike [Essays on the History of Harmony in Russian and Soviet Music]. Issue 1. Moscow: Muzika, 1985.
- 4 *Kashkin N.D.* P.I. Chaykovskiy i ego cerkovnie kompozicii [P.I. Tchaikovsky and his church compositions] // Dushpoleznoe chtenie [Didactic Reading]. 1903. No. 12 (December).
- 5 *Koninskiy K.M.* Chaykovskiy o russkoy cerkovnoy muzike [Tchaikovsky on Russian church music] // Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1899. No. 2. Col. 51.
- 6 *Perepiska M.A. Balakireva s P.I. Chaykovskim* [M.A. Balakirev's Correspondence with P.I. Tchaikovsky] / prefaced and commented by S. Lyapunov. Saint Petersburg: J.H. Zimmermann, [1912].
- 7 *P.I. Chaykovskiy* [Tchaikovsky] — N. F. fon Meck [von Meck]. *Perepiska* [Correspondence] / compiled, edited and commented by P.E. Vaydman // Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy [Academic Complete Edition]: in 18 series. Series XVII-A. Vol. 2: Chelyabinsk: MPI, 2017.
- 8 *P.I. Chaykovskiy* [Tchaikovsky] — N. F. fon Meck [von Meck]. *Perepiska* [Correspondence] / compiled, edited and commented by P.E. Vaydman // Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy [Academic Complete Edition]: in 18 series. Series XVII-A. Vol. 3: Chelyabinsk: MPI, 2017.
- 9 *P.I. Chaykovskiy* [Tchaikovsky] — P.I. Yurgenson [Jurgenson]. *Perepiska* [Correspondence]: Vol. 1: 1866–1885 / compiled, edited and commented by P.E. Vaydman, A.G. Aynbinder. Moscow: P. Jurgenson, 2011.
- 10 *Plotnikova N.Yu.* Mnogogolosnie formi obrabotki drevnikh raspevov v russkoy dukhovnoy muzike XIX — nachala XX vekov [Polyphonic Forms of the Arrangement of Ancient Chants in the Russian Sacred Music of the 19th and Early 20th Century]. PhD Dissertation (Art History). Moscow, 1996.
- 11 *Rakhmanova M.P.* "Ogromnoe i eshche edva tronutoe pole deyatel'nosti" [A huge and still almost untouched field of activity] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1990. No. 6. P. 67–74.
- 12 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by V.V. Yakovlev // Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]. Vol. II. Moscow: Muzgiz, 1953.
- 13 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by N.N. Sin'kovskaya, I.G. Sokolinskaya // [Complete Works]. Vol. X. Moscow: Muzika, 1966.

- 14 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by L. V. Muzileva and S. S. Muravich // *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. XII. Moscow: Muzika, 1970. 33
- 15 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by N. A. Viktorova and I. S. Polyakova // *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. XIII. Moscow: Muzika, 1971.
- 16 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Pervonachal'niy variant predisloviya k izdaniyu "Vsenoshchnogo bdeniya" // *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy [Academic Complete Edition]. Seriya V: Dukhovnie sochineniya [Series V: Sacred Works]. Vol. 2. Vsenoshchnoe bdenie. Opit' garmonizacii bogoslužhebnykh pesnopeniy: dlya chetirekhgolosnogo smeshannogo khora: soch. 52 (ChS 78): 1882 [All-Night Vigil. An Essay in Harmonization of Sacred Chants for Four-Part Mixed Choir. Opus 52 (ČS 78)] / Gos. in-t iskusstvoznaniya, Gos. memor. muz. muzey-zapovednik P. I. Chaykovskogo [State Institute for Art Studies, P. I. Tchaikovsky State Memorial Museum-Reserve]; ed. by N. Yu. Plotnikova. Chelyabinsk: Avto Graf, 2022. P. 364.

Ключевые слова

П.И. Чайковский, балет «Щелкунчик», Мариинский театр, критическая рецепция, новый творческий опыт, полемика в сфере искусства, К. М. фон Вебер, И. Штраус (сын), Дж. Верди.

Комаров А. В.

Сюита и балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» на страницах отечественной русскоязычной периодики 1892–1893 годов

Настоящая работа представляет собой опыт анализа откликов на премьерные спектакли балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» в декабре 1892 года, с которыми выступили на страницах периодической печати музыкальные и балетные критики, а также представители различных околотеатральных кругов. Во многих рецензиях нашли продолжение идеи и наблюдения, ранее высказанные в связи с исполнениями сюиты, в начале 1892 года составленной композитором из отдельных номеров еще не оконченного балета. Этот материал также рассмотрен в статье, поскольку знакомство критиков и слушателей с сюитой определенным образом готовило их к восприятию «Щелкунчика» в целом. Обширный корпус критических откликов представлен в предлагаемой работе во всей полноте затронутых тем и разнообразии высказанных суждений, касающихся не только самих сочинений, но и оценки творчества П.И. Чайковского последних лет жизни, и судеб русского балета. Как особо ценные свидетельства времени отмечены неожиданные контексты из произведений К. М. фон Вебера, И. Штрауса (сына) и Дж. Верди, в которые балетную музыку русского композитора поставили первые рецензенты. На основании анализа откликов названы причины, вызвавшие неоднозначное восприятие современниками П.И. Чайковского балета «Щелкунчик» и острые дискуссии относительного этого сочинения в первом поколении его зрителей и слушателей.

Статья написана в рамках работы автора над подготовкой нового издания партитуры и двухручного фортепианного переложения балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» в Академическом Полном собрании сочинений композитора. Ее материал войдет в раздел «Отклики современников» научно-исследовательского Введения к томам.

Key Words

P.I. Tchaikovsky, ballet *The Nutcracker*, Mariinsky Theatre, critical reception, new creative experience, controversy in the field of art, C. M. von Weber, J. Strauss II, G. Verdi.

Aleksandr Komarov

P.I. Tchaikovsky's Suite and Ballet *The Nutcracker* in Russian-Language Periodicals of 1892–93

The paper deals with responses to the premiere performances of P.I. Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker* in December 1892, published in periodicals by music and ballet critics, as well as by other representatives of theatre circles. Several of the reviews developed the ideas and observations concerning the performances of the Suite, which the composer had compiled in early 1892 from a few movements of an unfinished ballet. This material is also discussed in the article, as the critics' and listeners' acquaintance with the Suite prepared them for their perception of *The Nutcracker* as a whole. The extensive body of critical responses presented in the present article covers a wide range of topics and opinions, not only about the compositions themselves, but also about the appraisal of P.I. Tchaikovsky's work in his later years and the ways of Russian ballet. As particularly valuable evidence of the time, the unexpected contexts of works by C. M. von Weber, J. Strauss II, and G. Verdi, in which the Russian composer's ballet music was placed by the first reviewers, are mentioned. Based on the analysis of the responses, the reasons for the mixed reception of P.I. Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker* by his contemporaries and the heated discussions surrounding this work among the first generation of its viewers and listeners are identified.

This article was written as part of the author's work on preparing a new edition of the score and two-hand piano arrangement of Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker* for the Academic Complete Works of the composer. Its content will be included in the "Early Performances and Reactions of Contemporaries" section of the scholarly Introduction to the volumes.

Премьера балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», состоявшаяся на сцене Мариинского театра 6/18 декабря 1892 года¹ в одном спектакле с одноактной оперой «Иоланта», стала крупным событием театральной жизни. Известное имя и репутация композитора привлекли к нему огромное внимание самых широких слоев публики. В отечественной русскоязычной прессе премьерный спектакль вызвал живой отклик и стал объектом горячих обсуждений, полемики, а также дал повод для неожиданных размышлений и далеко идущих выводов. Чайковскому были известны отзывы рецензентов, появившиеся после первого представления. В письме к брату Анатолию Ильичу от 10/22 декабря он писал: «Сегодня уже четвертые сутки вся петербургская пресса занимается руготней моих последних детищ, кто во что горазд. Но я к этому вполне равнодушен, ибо не впервой, и я знаю, что в конце концов возьму свое. Меня эта брань, повторяю, не огорчает, но тем не менее я все эти дни находился в отвратительном состоянии духа, как всегда, впрочем, в подобных случаях»². Позднее, сообщая 5/17 февраля 1893 года о своих текущих делах скрипачу Ю.Э. Конюсу, композитор рассказал и о недавних премьерах своих новых театральных работ: «Моя новая опера и балет были даны в Петербурге 6-го декабря. Успех был не безусловный. Опера, по-видимому, очень понравилась, — балет же, скорее, — нет. <...> Газеты, как водится, обругали меня жестоко»³.

¹ В соответствии с практикой, принятой в последних документальных публикациях по Чайковскому, все даты в авторском тексте статьи приведены одновременно по юлианскому и григорианскому календарям. В цитируемых текстах и библиографических ссылках на публикации в периодике сохранена датировка по одному стилю.

² *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка (далее — ЧПСС). Т. XVI-Б: письма 1892 года / Том подготовлен Е.В. Котоминым, С.С. Котоминой и Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 1979. Письмо № 4820. С. 202.

³ ЧПСС. Т. XVII: письма 1893 года / Том подготовлен К.Ю. Давыдовой и Г.И. Лабутиной. М.: Музыка, 1981. Письмо № 4856. С. 32.

По наблюдению историка балета Ю.И. Слонимского, «никогда раньше печать не уделяла столько внимания балетному спектаклю и его музыке в особенности»⁴. В первые послепремьерные дни, с 7/19 по 14/26 декабря 1892 года, в петербургской и московской прессе были напечатаны около двадцати обстоятельных рецензий и кратких отзывов. На спектакль откликнулись газеты «Биржевые ведомости», «Гражданин», «День», «Московские ведомости», «Новое время», «Новости и Биржевая газета», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Русские ведомости», «Сын Отечества» и ряд других. Некоторые из них осветили событие в нескольких номерах, представив его в разных аспектах. Позднее появились публикации в журналах «Нива», «Артист», ежемесячной музыкально-театральной газете «Нувеллист» и, наконец, спустя примерно полгода после премьеры, в большом материале по итогам театрального сезона в журнале «Наблюдатель». Издания представляли весь спектр общественных настроений, от получавшего значительную государственную субсидию петербургского «Гражданина» до открыто либеральных московских «Русских ведомостей». Среди авторов известные публицисты и музыкальные критики разных поколений — В.С. Баскин («Петербургская газета», «Нива», «Наблюдатель»)⁵, Н.М. Бернард («Нувеллист»)⁶, И.Ф. Василевский («Русские ведомости», подпись — Буква)⁷, П.П. Веймарн («Сын Отечества»)⁸, М.М. Иванов («Новое время»)⁹, И.П. Рапгоф

⁴ Слонимский Ю.П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. С. 275.

⁵ Баскин Владимир Сергеевич (1855–1919) — музыкальный и театральный критик, корреспондент ряда петербургских газет и журналов. Также был известен как драматург.

⁶ Бернард Николай Матвеевич (1843–1905) — сын М.И. Бернарда, основателя крупной петербургской нотоиздательской фирмы и журнала «Нувеллист». После смерти отца в 1871 году возглавил издательство и журнал, на страницах которого выступал как музыкальный критик.

⁷ Василевский Ипполит Фёдорович (1850(?)–1920) — писатель, публицист. Автор журналов «Искра», «Стрекоза», а также некоторых петербургских газет. Выступал с фельетонами «Петербургские наброски» в газете «Русские ведомости».

⁸ Веймарн Павел Платонович (1857–1905) — композитор, музыкальный критик, музыковед. Ученик К.П. Галлера, А.Ф. Казбирюка, К.К. Фан-Арка. Писал романсы и камерно-инструментальные пьесы. Автор брошюры о М.И. Глинке, Э.Ф. Направнике, Ц.А. Кюи. Как критик сотрудничал с газетами «Русский музыкальный вестник» (1880–1881), «Сын Отечества» (1888–1892), «Гражданин» (1893–1896), «Мировые отголоски» (1897–1898) и др.

⁹ Иванов Михаил Михайлович (1849–1927) — композитор, музыкальный критик. В 1868/69 учебном году обучался в Московской консерватории (в частности, проходил гармонию в классе П.И. Чайковского), в 1870–1875 проживал в Италии, брал уроки композиции и игры на фортепиано у Дж. Сгамбати. С 1875 года выступал как музыкальный критик

(«Гражданин», подпись — Ипполитов)¹⁰, Н. Ф. Соловьёв («Новости и Биржевая газета») ¹¹, С. В. Юферов («Московские ведомости», подпись — Югорский)¹², знаменитый балетный критик К. А. Скальковский («Новости и биржевая газета», подпись — N.)¹³. Псевдонимы авторов некоторых рецензий пока раскрыть не удалось.

В этом обширном блоке критических текстов прослеживается связь с рецензиями на премьеру оркестровой Сюиты из балета «Щелкунчик», состоявшейся под управлением самого Чайковского в Санкт-Петербурге 7/19 марта 1892, за девять месяцев до первого исполнения балета. Отклики на первое исполнение сюиты были размещены в тех же изданиях, которые впоследствии писали о балетной премьере. В отзывах на спектакль особо отмечаются номера «Щелкунчика», составившие сюиту, поддерживаются и развиваются высказанные ранее мысли и наблюдения.

Необходимым дополнением картины прижизненной рецепции музыки последнего балета Чайковского являются краткие характеристики сочинения, встречающиеся в статьях, посвященных последующим исполнениям сюиты. В этом отношении особый интерес представляют отзывы на дирижерские гастроли композитора в Одессе в январе 1893 года, в программу которых входила сюита (среди критиков, откликнувшихся на эти выступления, — Л. А. Куперник¹⁴),

в петербургских периодических изданиях. В 1880–1917 — постоянный автор газеты «Новое время», где еженедельно публиковал фельетоны и обзоры под названием «Музыкальные наброски».

- ¹⁰ Рапгоф Ипполит Павлович (1860–1918) — музыкальный критик, фортепианный педагог. Учился в Санкт-Петербургской консерватории. Автор журнала «Суфлер», газет «Гражданин» (1892–1893), «Русь», «Сын Отечества», «Московские ведомости», «Петербургский листок» и др.
- ¹¹ Соловьёв Николай Феофемптович (1846–1916) — композитор, музыкальный критик, педагог. Воспитанник Санкт-Петербургской консерватории (среди педагогов — Н. И. Заремба). Как композитор в 1873–1874 годах вместе с П. И. Чайковским участвовал в конкурсе на написание оперы на либретто Я. П. Полонского «Кузнец Вакула», занял второе место. С 1870 года выступал как музыкальный критик в петербургских газетах.
- ¹² Юферов Сергей Владимирович (1865–1927) — композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик. Обучался в Московской консерватории (среди педагогов — Н. А. Губерт, Г. А. Ларош), брал уроки у Н. С. Кленовского и А. К. Глазунова. В 1890-е годы выступал как музыкальный критик.
- ¹³ Благодарю свою коллегу, старшего научного сотрудника Сектора истории музыки Государственного института искусствознания кандидата искусствоведения С. А. Петухову за раскрытие этого криптонима. Скальковский Константин Аполлонович (1843–1906) — горный инженер, авторитетный знаток балета. Как балетный критик сотрудничал с петербургскими периодическими изданиями.
- ¹⁴ Куперник Лев Абрамович (1845–1905) — публицист, театральный критик,

и исполнение сюиты в Риге оркестром под управлением дирижера П. Прилля¹⁵, нашедшее отражение в рецензии В.Е. Чешихина¹⁶. Отзывы были опубликованы в местной прессе и, хотя упомянуты в библиографических указателях, в настоящее время представляют собой, фактически, неизвестные свидетельства, поскольку ранее в научной литературе не цитировались.

Нельзя сказать, что богатый и объемный материал рецензий на сюиту и балет «Щелкунчик» в полной мере учтен в исследованиях. Впервые к нему обратился М.И. Чайковский в ходе работы над третьим томом своей книги «Жизнь Петра Ильича Чайковского». Автор первой биографии композитора в представлении критического материала сосредоточился на неоднократных противоречиях в оценке музыки балета как разными рецензентами, так и одними и теми же авторами одной и той же газеты¹⁷.

Значительно полнее этот материал отражен в монографии Ю.И. Слонимского «П.И. Чайковский и балетный театр его времени»¹⁸. Автор исследования сделал акцент на неприязненном посыле некоторых рецензентов, процитировав наиболее негативные характеристики и оценки. По мнению Слонимского, «никогда раньше она (пресса — А. К.) не выступала с таким ожесточением против принципов нового произведения, не “теоретизировала” в сфере путей развития балетного театра и его музыки»¹⁹.

Краткие фрагменты рецензий в небольшом количестве приведены в справочной литературе — летописи «Дни и годы П.И. Чайковского»²⁰ и книге Г.С. Домбаева «Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах»²¹. Отдельные отзывы прессы на премьеру балета «Щелкунчик» фигурируют в соответствующем

член дирекции Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества. Знакомый П.И. Чайковского с 1870-х годов.

¹⁵ Прилля Пауль (1860–1930) — немецкий виолончелист и дирижер.

¹⁶ Чешихин Всеволод Евграфович (1865–1934) — писатель, публицист, музыкальный критик, музыковед.

¹⁷ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 т. Т. III: 1885–1893. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1902. С. 579–581.

¹⁸ Слонимский Ю.П.И. Чайковский и балетный театр его времени. С. 273–276.

¹⁹ Там же. С. 275.

²⁰ Дни и годы П.И. Чайковского: летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. С. 565–566.

²¹ Домбаев Г. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / под ред. Гр. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 260–261.

разделе монографии американского исследователя Р.Д. Уайли, посвященном этому сочинению²².

Полный перечень выявленных на сегодняшний день рецензий на прижизненные исполнения сюиты и балета «Щелкунчик» представлен в «Библиографии жизни и творчества П.И. Чайковского», составленной С.А. Петуховой²³. Всего в издании приведены данные о пятидесяти семи таких публикациях. За исключением отдельных уточнений и небольших дополнений, именно этот источник использовался при подготовке настоящей статьи в качестве указателя для работы с откликами критиков.

Знакомство публики с «Щелкунчиком» Чайковского началось с нескольких номеров, из которых композитор составил оркестровую сюиту, — Маленькой увертюры, Характерных танцев (Марша, Танца Феи Драже, Русского танца трепака, Арабского и Китайского танцев, Танца пастушков) и Вальса цветов. Большинство критиков были единомышленны в высокой оценке нового сочинения, практически в одних выражениях отметив в качестве его достоинства непритязательность и особенно подчеркнув свежесть и «пикантность» звучания:

Увертюра, написанная в темпе марша, замечательна по прозрачности и пикантности инструментовки, простоте и благородству тем; все шесть танцев — марш, танец фей, трепак, арабский танец, китайский танец и, наконец, танец пастушков, поражают колоритностью тем и теми своеобразными звуковыми эффектами, которые в них впервые применены глубоко даровитым автором в видах характеристики...²⁴

Из сюиты, отлично инструментованной, наиболее выдаются характерные танцы, а из них «танец феи», «арабский танец» (поэтический и красивый), «китайский» и «танец пастушков». Везде тут есть мелодичная свежесть, необходимый колорит и грация, привлекающая слушателей; пять номеров этих характерных танцев (из шести) были повторены²⁵.

²² Wiley R.J. Tchaikovsky's Ballets. *Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. London: Oxford University Press, 1991. P. 193–242.

²³ Библиография жизни и творчества П.И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Авт.-сост. С.А. Петухова. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 178–187.

²⁴ [Без подписи] Симфоническое собрание // Биржевые ведомости. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.

²⁵ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 5757. 9 марта. С. 3.

Игривая и миловидная музыка этой сюиты переносит слушателя в фантастический мир. Легкие, пикантные, не особенно содержательные мелодии мастерски обработаны и получают еще больший блеск, благодаря изящной и очень своеобразной оркестровке. В милой и кокетливой увертюре автор выказал большое понимание формы легкой, сжатой увертюры, именно такой, какая подходила бы к балету с игривым фантастическим сюжетом. Из шести, следующих за увертюрой характерных танцев, пять (танец феи, трепак, арабский, китайский танцы, танец пастушков) были повторены по требованию публики. Они чрезвычайно милы, оригинальны и, вместе с тем, очень естественно написаны, без всякой погони за претящею вычурностью. <...> Трепак написан лихо и горячо. Прекрасная ритмичность придает ему особенную энергию. Элегический арабский танец, с восточным колоритом, отлично оттеняет трепак от китайского танца, между которыми он вставлен. Забавный и игривый китайский танец вызывает улыбку своим комизмом и интерес оригинальной оркестровкой. В особенности курьезно звучат фаготы, выделяющиеся на низких нотах довольно быструю, однообразную фигуру. Танец пастушков производит прелестное впечатление, благодаря группе флейт, которым дано преобладающее значение. В этом танце много свежести мысли и изящества²⁶.

Начинается сюита с небольшой, но оригинальной по музыке и прелестно оркестрованной «увертюры». За ней следуют шесть характерных танцев: марш, танец феи, трепак, арабский танец, китайский и танец пастушков, из которых каждый занимает не более одной-двух минут времени. Это ряд миниатюрных, пестрых, незатейливых по идее, но остроумных по выполнению музыкальных безделушек, отличающихся пикантностью крошечных темок, воздушною прозрачностью, свежестью, колоритностью, инструментовкой и эффектными звуковыми контрастами. Из них особенно выдаются своей оригинальностью: трепак, арабский танец и китайский; очень поэтичны танцы феи и пастушков; музыка их грациозна, кокетлива. Ритмическое разнообразие придает этим крошечным танцам много свежести, поэзии и жизни <...>; все они были повторены один за другим по единодушному требованию публики, горячо рукоплескавшей даровитому автору во время исполнения и по окончании сюиты²⁷.

Новая же балетная сюита чрезвычайно понравилась публике, особенно два ее №№ : «Арабский танец» и «Китайский танец». Увертюра к этому балету невелика, но эффектна, а из следующих затем характерных танцев следует

²⁶ Соловьёв Н. Девятое симфоническое собрание // Новости и Биржевая газета. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.

²⁷ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театральный курьер»] // Петербургский листок. 1892. № 67. 9 марта. С. 3.

отметить красивый и изящный вальс, а также танец феи. Все №№ сюиты виртуозно и эффектно инструментованы²⁸.

За исключением последнего рецензента, критики сошлись во мнении, что заключительную часть сюиты, «Вальс цветов», нельзя отнести к творческим удачам Чайковского по причине вторичности и малого интереса тематического материала. Недостатком, по мнению авторов рецензий, стало услышанное ими выраженное влияние на музыку этой части вальсов И. Штрауса (сына) (в качестве непосредственного прообраза «Вальса цветов» мог рассматриваться знаменитый вальс «На прекрасном голубом Дунае», написанный в 1866 году):

Сравнительно неудачным номером сюиты следует назвать вальс. В нем интересно только вступление с соло для арфы, самые же темы вальса довольно банальны и, в лучшем случае, напоминают темы штраусовских вальсов; как оазисами в пустыне являются в вальсе места, где г. Чайковский заимствует мелодии из своих же прежних композиций; оркестрован вальс также довольно шаблонно. Этот номер необходимо выбросить из сюиты, тогда последняя войдет в программы всех оркестровых концертов²⁹.

Сюита закончилась вальсом, которому предшествовала эффектная каденция для арфы. Блестящее исполнение ее г-жею Кюне вызвало дружные аплодисменты. Сам вальс довольно бледный и может быть отнесен к слабым подражаниям Штрауса³⁰.

Менее удачным номером сюиты «Щелкунчик» является третья часть: «вальс», тема которого достаточно ординарна и к тому же напоминает по своему характеру музыку Штраусовских вальсов. Этот вальс, по сравнению с тем, что написал г. Чайковский в этой области танцев (композитор, как известно, питает, между прочим, большое пристрастие к этого рода музыке, и вальсы у него встречаются не только в операх, но и в симфонических сочинениях, сюитах и проч.), представляется самую слабую вещь³¹.

²⁸ Неуст. автор (подпись – Д. Н-ский) Девятое симфоническое собрание // Гражданин. 1892. № 71. 11 марта. С. 3.

²⁹ [Без подписи] Симфоническое собрание // Биржевые ведомости. 1892. № 68. 9 марта. С. 3. Утверждение, что в «Вальсе цветов» Чайковский заимствовал «мелодии из своих же прежних композиций», не соответствует действительности. Какие именно места этого балетного номера рецензент тем самым отметил в положительном смысле, неизвестно.

³⁰ Соловьёв Н. Девятое симфоническое собрание // Новости и Биржевая газета. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.

³¹ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театральный курьер»] // Петербургский листок. 1892. № 67. 9 марта. С. 3.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Комаров_Vals_Tsvetov.mp3

П.И. Чайковский. «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик».
Исп.: Филадельфийский оркестр п/у Ю. Орманди. Запись
16 декабря 1963 года. Sony Classical SICC 1946

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-33/Комаров_Na_Prekrasnom_Golubom_Dunae.mp3

И. Штраус (сын). Вальс «На прекрасном голубом Дунае».
Исп.: Венский филармонический оркестр п/у К. Клайбера.
Запись 1 января 1992 года. Philips Video Classics 070 152–1

Не прошло мимо внимания критиков введение в партитуру сюиты нового для русской музыки инструмента — челесты, незадолго до того изобретенного французским музыкальным мастером О. Мюстелем³²:

В танце фей [sic] применен, между прочим, совершенно новый инструмент, по звуку подходящий, с одной стороны, к фортепиано, с другой — приближающийся к колокольчику...³³

В танце феи главное место уделено автором усовершенствованному парижским инструментальным мастером Мюстелем металлофону, т. е. инструменту

³² Как оркестровый инструмент челесту впервые применил Э. Шоссон в музыке к пьесе У. Шекспира «Буря» в 1888 году. Только в этом сочинении челесту мог услышать Чайковский. По-видимому, знакомство с новым инструментом произошло в Париже в конце марта — начале апреля 1891 года, перед американскими гастроями. Вернувшись в Россию, композитор написал своему издателю П.И. Юргенсону 3/15 июня 1891 года: «Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьким фортепьяно и Glockenspiel, с божественно чудным звуком. Инструмент этот я хочу употребить в симфонической поэме *Воевода* и в балете. Для балета он будет нужен только осенью 1892 г., но для *Воеводы* он мне необходим к наступающему сезону, ибо эту вещь я обещал дирижировать в Петербурге] в Муз[ыкальном] общ[естве], да, может быть, и в Москве удастся мне ее исполнить. Называется он “*Celesta Mustel!*” и стоит 1200 фр[анков]. Купить его можно только в Париже у изобретателя г. *Mustel!* Я хочу тебя попросить выписать этот инструмент» (*Чайковский П.И., Юргенсон П.И.* Переписка: В 2-х т. Т. 2: 1886–1893 / Сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2013. Письмо № 1057. С. 377–378). Как композитор и предполагал, впервые он воспользовался челестой при инструментовке симфонической баллады «Воевода» в 1891 году, однако, разочарованный первым исполнением этого сочинения под собственным управлением 6/18 ноября 1891 года в Москве, согласно признанию в письме к В.Э. Направнику от 11/23 ноября, уничтожил автограф партитуры (ЧПСС. Т. XVI-A: письма 1891 года / Том подготовлен Е.В. Котоминим, С.С. Котоминой и Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 1978. Письмо № 4545. С. 266).

³³ [Без подписи] Симфоническое собрание // Биржевые ведомости. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.

с металлическими пластинками, из которых извлекается звук с помощью молоточков. Этот инструмент клавишный и имеет вид фисгармоники с звуковым объемом в четыре октавы. Средние и нижние звуки напоминают звуки пианино, но только они отличаются гораздо большей звучностью и красотой, верхние очень сродны со звуками колокольчиков. Этот инструмент называется «Celesta». Его фантастические звуки, сливаясь с легким аккомпанементом оркестра, как нельзя более подходят к фантастическому характеру пьесы³⁴.

В рецензиях отмечены воодушевление, которое вызвало у публики исполнение сюиты из «Щелкунчика», и вообще большой успех Чайковского как композитора. Рецензенты увидели в этом залог успеха всего балета в будущем. В частности, газета «Гражданин» писала: «новый балет г. Чайковского, по всей вероятности, будет иметь не меньший успех, чем его “Спящая красавица”»³⁵.

Критики газет «Новости и Биржевая газета» и «Петербургский листок» сообщили об «увлечении», с которым дирижировал Чайковский своими произведениями. По мнению рецензента «Петербургского листка», «это отразилось невольно как на музыкантах, так и на публике, единодушно приветствовавшей высокодаровитого автора»³⁶. Вместе с тем, в рецензиях «Нового времени» и «Гражданина» отмечалась недостаточная «законченность» и «вялость» исполнения под управлением композитора другого его сочинения — увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», прозвучавшего в начале программы. В целом же дирижирование Чайковского не стало предметом целенаправленного внимания в статьях.

Внешний успех Сюиты из балета «Щелкунчик» не помешал рецензенту газеты «Сын Отечества» композитору и музыковеду П.П. Веймарну поделиться некоторыми сомнениями, граничащими с разочарованием, относительно последних сочинений Чайковского и известного снижения планки в постановке и решении композитором художественных задач:

...как ни изящна настоящая балетная сюита г. Чайковского, все же едва ли можно сочувствовать тому направлению, какое приняло в последние годы творчество нашего славного композитора. От его крупного и замечательного во всех отношениях композиторского таланта русская музыка вправе ожидать новых путей и глубоких откровений в музыкальном творчестве. Не то важно в данном случае, что композиторское творчество выказывает мало склонности

³⁴ Соловьёв Н. Девятое симфоническое собрание // Новости и Биржевая газета. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.

³⁵ Неуст. автор (подпись — Д. Н-ский) Девятое симфоническое собрание // Гражданин. 1892. № 71. 11 марта. С. 3.

³⁶ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театральный курьер»] // Петербургский листок. 1892. № 67. 9 марта. С. 3.

к воспроизведению и разработке русской *народной* музыки – об этом можно лишь сожалеть, не заявляя, однако, притязания на насилие индивидуального творчества; но зато нельзя не посетовать на сознательное отклонение нашего композитора от пути, по которому он твердо шел в начале своей музыкальной деятельности, преследуя лишь строгие и достойные его таланта серьезные задачи творчества³⁷.

Эти же мысли нашли отражение и развитие в статье Веймарна на премьеру балета (см. далее). Отметим, что не он один вынес столь негативное впечатление о новом сочинении Чайковского и выразил сожаление в связи с ложным, на его взгляд, направлением в творчестве композитора, проявившемся в Сюите из балета «Щелкунчик». Сходным образом об этом произведении в беседах с В.В. Ястребцевым высказывался и Н.А. Римский-Корсаков:

Меня, право, обижает такого рода музыка; невольно приходится уменьшить масштаб³⁸.

Знаете, <...> я просто с ужасом слежу за тем, что музыка теперь все более и более стремится к упадку, и этот даровитый Чайковский сам убьет и свою музыку, и музыку вообще, окончательно испортив вкус публики своими «Щелкунчиками», нарядными с внешней стороны, но до невообразимости мелкими по музыке. Я, на месте публики, в последнем симфоническом [концерте] вынес бы Чайковского на руках за его «Ромео и Джульетту» и оживил бы его за «Сюиту»³⁹.

В отзывах на последующие исполнения Сюиты из балета «Щелкунчик» момент критики музыки полностью исчез. Авторы рецензий словно наперебой восхищались фантазией и мастерством Чайковского, проявленными в этом произведении, в результате чего статьи превращались в панегирики автору, исполненные самых высоких похвал и лестных сравнений. Приведем отклики на московское, одесское и рижское исполнения сюиты, имевшие место, соответственно, в июле 1892 и январе и июле 1893:

Для концертного исполнения была составлена сюита из некоторых частей балета, увертюры, характерных и народных танцев и вальса. Все три части условно оригинальны, написаны легким, изящным стилем и в инструментовке представляют неисчерпаемое богатство красок и звуковых сочетаний. Вторая часть сюиты состоит из марша и пяти характерных танцев. Положительно не

³⁷ Веймарн П.П. (подпись – П. В.) Девятое симфоническое собрание русского музыкального общества // Сын Отечества. 1892. № 68. 9 марта. С. 2.

³⁸ Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2 т. / Под ред. А.В. Оссовского. Т. 1: 1886–1897.

Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 51.
³⁹ Там же. С. 52.

знаешь, какому танцу отдать предпочтение; в одном поражаешься свежим юмором, как в *Danse chinoise*, который по требованию публики был повторен. *Danse arabe* чарует вас прелестью восточной неги. *Danse russe* — это такой ухарский, завзятый трепак, что плечи слушателей самопроизвольно приходят в движение. В *Danse de la Fée Dragée* чрезвычайно оригинально введение роля исполняющего соло⁴⁰. Судя по слышанным частям, можно безошибочно сказать, что этот балет будет в музыкальном отношении лучшим украшением балетного репертуара⁴¹.

...Сюита из нового балета «Щелкунчик» представляет собой изумительное собрание драгоценных камней, отливающих всеми цветами радуги. В этом ряде небольших вещей столько красоты и совершенства, что не знаешь, чему отдать преимущество: фантастический танец феи, бодрый, удалой трепак, вдумчивый, полный восточной неги арабский танец, в высшей степени юмористический танец китайский, наконец, вальс, — которому предстоит обойти все эстрады, — все это красиво, сочно и подавляет богатством красок и изобретательностью. <...> большинство номеров «Щелкунчика» были повторены, а китайский танец был исполнен трижды⁴².

Бенефисный концерт 29 июля дал возможность рижанам услышать новую сюиту Чайковского «Щелкунчик» — одну из прехорошеньких вещей величайшего из русских музыкальных романтиков. Написанная на тему известной сказки Гофмана («Der Nussknacker»), героями которой являются дети, сюита отличается юмором и лишь слегка подернута тусклым романтическим колоритом. Инструментовкой щеголевой, уточенной, на французский лад, Чайковский

⁴⁰ Речь идет о замене челесты на фортепиано, очевидно, вынужденной. Инструмент, приобретенный Юргенсоном по просьбе Чайковского, в первое время находился в собственности издателя. Как просил Чайковский, «если инструмент приедет сначала в Москву, то ты оберегай его от посторонних, а если в Питер, то пусть Осип Иванович (старший брат, музыкальный издатель и петербургский деловой партнер П.И. Юргенсона — А. К.) оберегает» (Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка. Письмо № 1063. Т. 2. С. 384). Челеста прибыла в Петербург и была получена И.И. Юргенсоном. По запросу композитора инструмент выдавался из Петербурга в Москву в октябре 1891 года на премьеру симфонической баллады «Воевода» (Там же. Письмо № 1076. С. 391–392). В январе следующего 1892 года Чайковский просил П.И. Юргенсона «препроводить» челесту обратно в Петербург в преддверии первого исполнения Сюиты из балета «Щелкунчик» и настроить ее «согласно с петербургским камертоном» (Там же. Письмо № 1112. С. 415–416). Быстро выяснилось, что инструмент «нельзя легко перестраивать» (Там же. Письмо № 1117. С. 418). Вероятно, после этого челесту было решено оставить в Петербурге до премьеры всего балета и не выдавать для исполнения Сюиты в другие города.

⁴¹ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театральные и музыкальные известия»] // Московские ведомости. 1892. № 185. 6 июля. С. 4–5.

⁴² Куперник Л.А. (подпись — Л. К—к) Первое симфоническое собрание // Одесский листок. 1893. № 16. 18 января. С. 3.

достиг изумительных эффектов музыкального колорита, особенно во второй части сюиты, в «характерных танцах», в особенности грациозен «вальс цветов»: в главной теме этого вальса чрезвычайно забавно выражен контраст между неуклюжей фигурой фаготов и легким пассажем скрипок — как будто важные отцы-маки или почтенные матушки-розы кивают своими головками в такт музыки, глядя на танцы детей же — каких-нибудь незабудок или фиалок⁴³. Впрочем, в сюите преобладают описания, а не лирические излияния — в этом отличие «Щелкунчика» от «Kinderscenen» [sic] Шумана⁴⁴.

Подготовка публики к премьере балета «Щелкунчик» началась в прессе осенью 1892 года. В рубрике «Театральное эхо» в выпуске «Петербургской газеты» от 28 сентября / 10 октября появилось сообщение о скором начале в Мариинском театре репетиций нового балета, примерно за два месяца до премьеры. Неназванный автор сообщал и о виденных им эскизах великолепных костюмов артистов:

Во вторник, 29 сентября, в балете начинаются репетиции балета «Щелкунчик». Нам удалось видеть рисунки костюмов для нового балета П.И. Чайковского и М.И. Петипа. Костюмы один другого красивее и оригинальнее и облачают в художнике их делавшем отменный вкус как по изяществу, так и по сочетанию цветов. В «Щелкунчике» будет танцевать Антониэтта Дель-Эра и все лучшие танцовщицы: г-жи Иогансон, Петипа 1, Кшесинская 2, Андерсон, Куличевская, Преображенская, Петипа 2 и другие. «Щелкунчика» ставит второй балетмейстер Л.И. Иванов по советам и указаниям балетмейстера М.И. Петипа, продолжающаяся болезнь которого лишает его возможности лично руководить репетициями произведения П.И. Чайковского⁴⁵.

Подготовка зрительского и слушательского внимания продолжилась перед и в первое время после премьерного спектакля, до появления собственно рецензий на новое представление. Несколько

⁴³ Отмечая «изумительные эффекты музыкального колорита», рецензент допустил несколько неточностей в отсылках к отдельным местам партитуры сюиты. Согласно авторской структуре, «Вальс цветов» не входит во вторую часть сочинения («Характерные танцы»), а составляет заключительную, третью, его часть. Ошибочно указаны инструменты, последовательное звучание которых создает «забавно выраженный контраст»: по-видимому, имеются в виду начальные такты главной темы «Вальса цветов» (т. 38–53), где «неуклюжую фигуру» исполняют не фаготы, а три валторны, и «легкий пассаж» звучит не у скрипок, а у первого кларнета.

⁴⁴ Чешихин В.Е. (подпись — Всев. Ч-ин) [Заметка без названия в рубрике «Корреспонденции из России. Из Риги»] // Театральная газета. 1893. № 9. 29 августа. С. 7.

⁴⁵ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 267. 28 сентября. С. 3. Это сообщение на следующий день было практически дословно воспроизведено в газете «Биржевые ведомости» (1892. № 268. 29 сентября. С. 3).

газет познакомили читателей с содержанием «Иоланты» и «Щелкунчика». Среди них «Петербургская газета»⁴⁶, «Петербургский листок»⁴⁷, «Новое время»⁴⁸, «Русские ведомости»⁴⁹, «Московские ведомости»⁵⁰. Наиболее детально сюжет «Щелкунчика» изложен в «Ежегоднике Императорских театров»⁵¹.

Появившиеся затем критические статьи значительно разнятся по тону высказывания и настрою авторов. В массиве послепремьерной прессы выявлено небольшое число довольно небрежных откликов, отличающихся безапелляционным критическим тоном и не содержащих никакой аргументации позиции их авторов (не исключено, что эти оценки были даны с чужих слов). Среди них — заметка в петербургской газете «День»:

Балет «Щелкунчик», данный после «Иоланты», представляет ряд несвязных сцен, в которых главная роль предоставлена детям и мышам разных величин... Сюжет программы заимствован из известной сказки Гофмана «Casse-Noisette». Успеха новый балет не имел и ничего, кроме скуки, зрителям не доставил⁵².

- ⁴⁶ [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 335. 5 декабря. С. 4.
- ⁴⁷ [Без подписи] Новый балет-феерия // Петербургский листок. 1892. № 335. 6 декабря. С. 4–5.
- ⁴⁸ Неуст. автор (подпись — А.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.
- ⁴⁹ Кашкин Н.Д. (подпись — Н. К-ин) Иоланта. Лирическая опера в 1-м действии П.И. Чайковского. Сюжет заимствован из драмы Г. Герца, текст М.И. Чайковского. — Щелкунчик. Балет-феерия в двух действиях. Музыка П.И. Чайковского // Русские ведомости. 1892. № 339. 8 декабря. С. 3; Василевский И.Ф. (подпись — Буква) Петербургские наброски. Съезд зодчих. — Двойственность типа русского архитектора. — Наша современная архитектура. — Неоцененное или непонятое издание? — Надгробный лиризм редактора. — «Иоланта», новая опера П.И. Чайковского. — Наша музыкальная критика. — Либретто и постановка балета-феерии «Щелкунчик» // Русские ведомости. 1892. № 344. 13 декабря. С. 2.
- ⁵⁰ Юферов С.В. (подпись — Югорский) Письма из Петербурга. Разговоры о чудесной силе Miss Аббот. — Сеанс в частном доме. — Новинки в театрально-музыкальной области. — Чествование памятника Фон-Визина. — День в Петербурге, сцены из жизни большого света М. Чайковского. — Иоланта, опера в 1 действии П.И. Чайковского. — Щелкунчик, балет в 2 действиях П.И. Чайковского // Московские ведомости. 1892. № 341. 9 декабря. С. 4.
- ⁵¹ Обзорение деятельности Императорских сцен. Сезон 1892–1893 // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–1893. С. 228–235.
- ⁵² [Без подписи] [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // День. 1892. № 1617. 8 декабря. С. 2.

Большинство же рецензентов основательно освещали сам балет и его показ публике, старались изучить и понять его особенности и оценить новизну. В их, как правило, обстоятельных обзорах затрагиваются проблемы работы либреттиста, жанра сценического действия, подхода композитора к сочинению музыки, освещаются детали хореографии, сценографии, искусства танца.

Проблемой, отмеченной сразу в нескольких рецензиях, стала недостаточно продуманная драматургия либретто, слабая связанность картин между собой и немотивированность действия:

Либретто «Щелкунчика» мне очень понравилось по своему бессмыслию. Я того мнения, что чем балет бессмысленнее, тем он умнее⁵³.

Большая часть сюжета умещается в первом действии. <...> Следующие две картины посвящены путешествию Щелкунчика и Клары через леса, покрытые снегом, в царство феи Драже и принца Коклюша, проживающих во дворце «Конфитуренбург»... В этих двух картинах нет никакого содержания; все это ряд отдельных, ничем не связанных между собою танцев. В сказке Гофмана ночные приключения девочки читаются с большим интересом; на сцене же выходит многое непонятно и скучно. Либреттист, видимо, неудачно воспользовался сюжетом или, может быть, этот сюжет чересчур фантастичен и замысловат для пантомимы. В первой же картине, как я уже говорил, уложен почти весь сюжет, а остальные две являются дивертисментом при новых декорациях и костюмах⁵⁴.

Действительно, балет *Щелкунчик* вполне прелестен, в особенности его первое действие, где целиком воспроизведена известная сказка о Nussknacker и Mausekönig и которого, к счастью, не коснулись ничьи переделывающие руки. Кроме этой первой картины все остальное приделано к сюжету искусственно, по приемам, составляющим точную копию с балета *Спящая Красавица* и, конечно, всякое подражание уже представляет меньший интерес, чем сам оригинал⁵⁵.

Авторы балетных либретто никогда не утомляют ума любителей хореографии. Они являются более или менее изобретательными «детскими писателями» для взрослой, частью даже для старческой, публики мужского пола. Но в «Щелкунчике» автор либретто, балетмейстер г. Петипа, чрезмерно

⁵³ Неуст. автор (подпись — С.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6027. 7 декабря. С. 3. Изящным, но недостаточно внятным по смыслу «завитком» в завершение высказывания рецензент, по-видимому, выразил собственное частное мнение о доступном балетному жанру художественном содержании и типе выразительности, тем самым противопоставив этот музыкально-сценический жанр другим (серьезным) жанрам.

⁵⁴ Неуст. автор (подпись — А.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

⁵⁵ Юферов С. В. (подпись — Югорский) Письма из Петербурга... // Московские ведомости. 1892. № 341. 9 декабря. С. 4.

воспользовался своими правами по части простоты и несложности сюжета. В «Щелкунчике» вовсе нет сюжета. Это ново, но не интересно. Балет состоит из обрывков настоящей рождественской сказки для настоящих детей, притом для таких детей, которые не вышли еще из младшего возраста⁵⁶.

В «Щелкунчике» следует разделить первый акт от второго; из них первый более связан по содержанию; последний же таков, что мы не решаемся передавать его, как потому, что это почти невозможно сделать, — настолько все бессвязно и немотивированно, — так и из желания не утомлять читателей такими пустяками⁵⁷.

Как существенный минус либретто было воспринято преобладание детского элемента и участие в действии взрослой балерины-солистки лишь ближе к концу спектакля:

Балет так странно сочинен, что первая балерина появляется под самый конец, когда весь интерес к балету уже успеваеt пропасть. Вчера г-жа Дель-Эра начала танцевать в половине двенадцатого ночи⁵⁸.

Кроме того, раздавались критические голоса в отношении иностранного происхождения сюжета. По мнению В.С. Баскина, «конечно, интереснее бы было, если бы русские композиторы вдохновлялись сюжетами русских поэтов...»⁵⁹. На взгляд неустановленного рецензента «Петербургской газеты», скрывшего авторство под криптонимом «Б.», в выборе сюжетом для балета «Щелкунчика», не позволившего поставить спектакль средствами классической хореографии, сказалась недобросовестная позиция дирекции Императорских театров:

...нашлись бы сюжеты более благодарные для фантазии балетмейстера, чем в каком-нибудь «Щелкунчике». Наши казенные театры могли бы щеголять пред заграничными сценами только одним балетом; у нас только сохранился тип настоящего классического балета — еще два, три таких «Щелкунчика» и от нашего образцового балета как самостоятельной сцены останется одно приятное воспоминание... Впрочем, может быть, в том и цель дирекции, чтобы свести балет на «ничто», как сведены уже дирекцией к тому же результату и итальянская опера, и немецкий театр. «Щелкунчик» поможет этому⁶⁰.

⁵⁶ Василевский И. Ф. (подпись — Буква) Петербургские наброски... // Русские ведомости. 1892. № 344. 13 декабря. С. 2.

⁵⁷ Баскин В. Петербургская музыкальная жизнь // Наблюдатель. 1893. № 6. Июнь. С. 233.

⁵⁸ Неуст. автор (подпись — А.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

⁵⁹ Баскин В. [Статья без названия в рубрике «Искусство»] // Нива. 1892. № 51. С. 1150.

⁶⁰ Неуст. автор (подпись — Б.) [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.

Особенности выбранного сюжета и драматургии в значительной мере определили жанр музыкально-сценического действия. Многие рецензенты вовсе отказали «Щелкунчику» в праве именоваться балетом:

Составитель афиши хорошо сделал, назвав это новое произведение «балетом-феерией», так как балетом назвать «Щелкунчика» нельзя. Балет есть своего рода драма, полная, развитая во всех подробностях, с необходимою завязкою, с интересным ходом действия и с эффектною развязкою; драма, выраженная за отсутствием живого слова, мимикою и танцами. Преобладание того или другого из этих элементов зависит от характера автора, от вкуса публики, от направления, господствующего в данный момент. «Щелкунчик» представляет из себя как раз полное нарушение всех этих традиций классического балета: в нем нет ни завязки, ни хода действия, ни развязки — вместо всего этого ряд несвязных сцен, в которых главная роль предоставлена детям и мышам разных величин... Сюжет программы заимствован из известной сказки Гофмана «Casse-Noisette», но извращен в значительной степени⁶¹.

«Щелкунчик» — гораздо менее балет, чем феерия, и хореография стоит в нем совершенно на втором плане, что, впрочем, обусловилось уже самим выбором сюжета, взятого из известной детской сказки Гофмана. Танцы в нем могли быть введены только во втором действии, когда принц и Клара перенесены в царство сказочной конфетной феи Драже, но и тут сценическое положение ограничивало искусство хореографии в истинном смысле слова⁶².

Рецензент «Биржевых ведомостей» с нераскрытым псевдонимом Домино увидел в постановке «Щелкунчика» опасный прецедент, следствием которого могла стать скорая потеря высочайшего уровня отечественного балетного искусства и, в близкой перспективе, деградация труппы Мариинского театра, состоящей из «лучшего в мире кордебалета» и «первоклассных солисток»:

...«Щелкунчик» ни в каком случае нельзя назвать балетом. Он не удовлетворяет ни одному из требований, предъявляемых к балету. Балет как особый вид искусства является мимической драмой и, следовательно, должен заключать в себе все элементы обыкновенной драмы; с другой стороны, в балете должны найти место пластические аттитюды и танцы, составляющие всю сущность классической хореографии. Ничего этого в «Щелкунчике» нет. <...> «Щелкунчик»

⁶¹ Там же.

⁶² [Бернард Н. М.] Музыкальное обозрение // Нувеллист. 1893. № 1. Январь. С. 2.

не может претендовать на название балета, а составляет «зрелище», которое с успехом можно давать на летних сценах маленьких театров. Для нашей первоклассной балетной сцены постановка таких «зрелищ» является своего рода оскорблением. У нас лучший в мире кордебалет и первоклассные солистки, для которых доступно исполнение самых трудных классических балетов, и обидно за них, когда им приходится изображать из себя чуть не статисток в нелепой по замыслу и исполнению пантомиме, могущей нравиться разве самым некультурным зрителям. <...> Постановка таких вещей, как «Щелкунчик», составляет смерть для балета⁶³.

Говоря о музыкальной стороне спектакля, почти все рецензенты поставили музыку «Щелкунчика» выше музыки «Иоланты». Единственная статья, где было высказано противоположное мнение, появилась в газете «Новое время»:

Еще до представления нам приходилось слышать от знатоков музыки, что музыка к «Щелкунчику» лучше и интереснее, чем к «Иоланте». Не будучи специалистом, я не берусь решать, что интереснее с музыкальной точки зрения. Могу только сказать, что музыку к «Иоланте» я прослушал с удовольствием, а балет произвел на меня такое же разбросанное и неудовлетворительное впечатление, как и его либретто. Не говоря уже о том, что композитор не передал фантастического настроения сказки, в его музыке, в особенности в первой картине, звучит что-то мрачное, тягостное. «Grossvater» 1-го акта тяжел и деревянен и недостоин даже по фактуре такого высокодаровитого композитора, как Чайковский. То же впечатление не исчезает и в большом вальсе снежных хлопьев в лесу, сопровождаемом отдаленным хором голосов, вероятно, изображающим завывание вьюги. Этот вальс, скорее, подходит к Волчьей долине из «Волшебного стрелка», чем к детской сказке.

Затем в последней картине всякое настроение исчезает. Здесь музыка состоит из отдельных отрывков, правда, по временам прелестно звучащих в оркестре, но не производящих, в общем, никакого впечатления. Что же касается «Grand Ballabile» и, в особенности, музыки «pas de deux», под которую танцуют г-жа Делль-Эра и г. Герт, то она не интересна ни в каких отношениях и даже просто скучна, а, главное, очень неудобна для танцев⁶⁴.

В ряде рецензий музыка Чайковского в «Щелкунчике» сравнивается с музыкой балетов Л. Делиба «Сильвия» и «Коппелия» не в пользу русского композитора. По мнению музыкального критика и композитора М.М. Иванова, «музыка “Щелкунчика” несколько серьезна в качестве иллюстрации детской сказки и феерии: Делиб

⁶³ Неуст. автор (подпись — Домино) «Щелкунчик», балет-феерия. Музыка П.И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.

⁶⁴ Неуст. автор (подпись — А.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

в своей “Коппелии”, где он тоже воспользовался сказкою Гофмана, отнесся к своей задаче проще и легче достиг своей цели, чем г. Чайковский»⁶⁵. Аналогичную мысль высказал в своем отзыве Н.М. Бернгард⁶⁶.

Любопытное замечание, впоследствии не повторявшееся в литературе о Чайковском, сделал Н.Ф. Соловьёв, отметивший неожиданное сходство одного номера «Щелкунчика» с фрагментом оперы Дж. Верди «Отелло» и тем самым поставив новую партитуру в неожиданный контекст: «...в балете г. Чайковский не чужд постороннего влияния. Например, прелестная “berceuse” в первом действии что-то уж очень заставляет вспомнить музыку приветственного хора из второго действия “Отелло” Верди»⁶⁷. (Оконченная в 1886 году и впервые представленная на сцене миланского театра «Ла Скала» в феврале 1887, опера быстро стала известна в России: в декабре 1887 года состоялось ее первое представление в Мариинском театре, в 1888 Юргенсон напечатал клавиш. В распоряжении Чайковского имелся экземпляр первого итальянского издания этой оперы в переложении для пения и фортепиано, выпущенного фирмой Ricordi⁶⁸. В настоящее время ноты хранятся в составе личной библиотеки композитора в Государственном музее-заповеднике П.И. Чайковского⁶⁹.)

MP3

http://sias.ru/upload/music/2025-33/Komarov_Shelkuntchik.mp3

П.И. Чайковский. Сцена (Уход гостей. Ночь) из балета «Щелкунчик». Исп.: Берлинский филармонический оркестр п/у С. Рэттла. Запись 29–31 декабря 2009 года. EMI 6463852

http://sias.ru/upload/music/2025-33/Komarov_Verdi_Otello_Coro_Atto_II.mp3

Дж. Верди. Хор «Dove guardi splendoro» из оперы «Отелло» (II действие). Исп.: Р. Тебальди (Дездемона), Венский филармонический оркестр, хор Венской государственной оперы п/у Г. фон Караяна. Запись 1961 года. Десса 411 618–2

⁶⁵ Иванов М. Музыкальные заметки // Новое время. 1892. № 6034. 14 декабря. С. 2.

⁶⁶ [Бернгард Н.М.] Музыкальное обозрение // Нувеллист. 1893. № 1. Январь. С. 2.

⁶⁷ Соловьёв Н. «Иоланта» опера г. Чайковского // Новости и Биржевая газета. 1892. № 341. 10 декабря. С. 3.

⁶⁸ Айнбиндер А.Г. Личная библиотека П.И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии. Дисс. ... канд. иск. М., 2010. С. 221.

⁶⁹ ГМЗЧ. д³. № 173.

Основным же вопросом, вызвавшим дискуссию и даже противостояние рецензентов, стала пригодность музыки Чайковского для танцев. В ходе газетной полемики стихийно сформировались группы «балетоманов» и «музыкальных критиков». Вторые защищали музыку балета от нападков «первых».

Наиболее последовательно критическая линия в отношении «дансантиности» музыки «Щелкунчика» была проведена в «Петербургской газете», во главе которой, по словам Ю.И. Слонимского, стоял «балетоман и бульварный “историк” сценарист С.Н. Худяков»⁷⁰. Буквально в первом отклике на спектакль прозвучала неудовлетворенность музыкой Чайковского в плане соответствия требованиям балета:

Музыку к «Щелкунчику» написал П.И. Чайковский, наш великий симфонист. Этого достаточно, чтобы составить понятие о достоинствах в симфоническом отношении нового произведения высокодаровитого композитора.

Не считая себя компетентным для оценки музыки П.И. Чайковского в этом отношении, мы тем не менее не можем не сказать, что как музыка для балета, а главное для танцев, музыка «Щелкунчика» далеко не то, что в этом отношении требуется. Музыка для балета имеет огромное значение: она должна дополнять в воображении зрителя все то, что танцы с их жестами и позами выразить не в состоянии; балетная музыка должна быть, что называется, «dansante» и ритмична настолько, чтобы на нее можно было ставить танцы, а затем танцевать. Вот этих-то условий, необходимых для классических танцев, и нет в музыке «Щелкунчика», отчего и балетмейстер не имел возможности сочинить что-либо выдающееся, а то, что приходится танцевать танцовщикам, несмотря на достоинство исполнения, производит эффект посредственный⁷¹.

В следующем номере эта же газета разместила статью «музыкального критика» В.С. Баскина, в котором автор сделал убедительную попытку отстоять честь композитора, пусть отчасти и признав «правоту “балетоманов”». Конкретные решения Чайковского Баскин извинил «чепухой и бессмыслицей» либретто и дал, в целом, высокую оценку музыкальной стороне спектакля:

Гг. балетоманы остались недовольны музыкой нового балета г. Чайковского; они не совсем неправы: не следовало такому великому композитору браться за такую чепуху и бессмыслицу, как содержание этого балета. Но если забыть бессмыслицу, иллюстрируемую музыкой Чайковского (забываем же мы бессвязность и бессодержательность «Руслана»), то сама музыка, мало сказать, прекрасна, а удивительно богата вдохновением. Насколько «Иоланта» слаба,

⁷⁰ Слонимский Ю.П.И. Чайковский и балетный театр его времени. С. 274.
⁷¹ Неуст. автор (подпись – Б.) [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.

настолько «Щелкунчик» богат музыкальным содержанием. Редко в каком из сценических произведений г. Чайковского (оперных и балетных), за исключением разве «Онегина», можно найти столько хорошей музыки, сколько в балете, о котором идет речь. Здесь рядом с номерами, предназначенными для танцев специально, очень удобно написанных, есть места и для слуха любителей хорошей музыки, есть картины, достойные пера Чайковского⁷².

По мнению критика, слабее других номеров по музыке оказалась Сцена войны мышей и солдатиков, которая «могла бы быть смело пропущена и балет только выиграл бы от этого»⁷³. Следующий же номер, «Вальс снежных хлопьев», Баскин отметил как лучший эпизод партитуры «Щелкунчика»:

Здесь композитор дал полный простор своей фантазии, и картина получилась прекрасная: музыка до вальса (эта картина составляет вторую часть первого акта) и самый вальс не оставляют желать ничего лучшего; такую музыкальную картину с удовольствием можно прослушать и без всякой сцены, а тем более она эффектна при живой и поэтичной иллюстрации.

Картина в лесу — лучшая, на наш взгляд, часть всего «Щелкунчика»; тут именно г. Чайковский стоит на своей высоте: он перестал забавлять детей, а дает взрослым поэтическую картину⁷⁴.

На следующий день «Петербургская газета» значительно понизила температуру похвалы по части музыки «Щелкунчика» на своих страницах, вновь дав голос представителю «партии балетоманов»:

Второе представление новых произведений П.И. Чайковского оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик» во вторник, 8 декабря, происходило при столь же многочисленной публике, как и блестящее первое представление, и окончилось также поздно — к полуночи. Говорили, что на «première» сучали только одни «балетоманы», на этот раз таковых в Мариинском театре не было, но «Щелкунчик» ничего, кроме скуки, публике не доставил, и многие уехали из театра ранее конца спектакля.

Не прельщала многих и музыка балета, которая, несмотря на то что гг. музыкальные критики сияются сделать ее «танцевальной», нагоняет на танцовщиц полную апатию⁷⁵.

⁷² Баскин В. «Щелкунчик» // Петербургская газета. 1892. № 339. 9 декабря. С. 4.

⁷³ Там же. Напротив, по мнению М.М. Иванова, «весьма интересно в симфоническо-музыкальном смысле переданы сражения мышей с куклами» (Иванов М. Музыкальные заметки // Новое время. 1892. № 6034. 14 декабря. С. 2).

⁷⁴ Там же. Такое же мнение критик высказывал и в своих публикациях для журналов «Нива» и «Наблюдатель».

⁷⁵ [Без подписи] [Заметка без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 340. 10 декабря. С. 4.

Сходные мысли высказывал уже цитировавшийся критик газеты «Биржевые ведомости» с псевдонимом Домино, отдавая должное уровню мастерства и масштабу таланта Чайковского, но выдвигая упреки в несоответствии его музыки требованиям балета как вида искусства:

В воскресенье на сцене Мариинского театра шел новый балет «Щелкунчик», который ожидался с большим нетерпением, благодаря циркулировавшим о нем противоречивым слухам. Музыканты восхищались музыкой, а лица, близкие к балету утверждали, что под эту музыку нельзя ставить танцев. Теперь недоумения рассеялись, и последние оказались гораздо больше правыми, чем можно было даже предполагать. Давно известно, что можно быть великим поэтом и не уметь написать водевиля. Равным образом, можно быть блестящим симфонистом, первоклассным оперным композитором, но не уметь писать музыки для балета. Это вполне подтверждается на П.И. Чайковском. Уже в первом его балете, «Спящей красавице»⁷⁶, замечалось отсутствие мимической драмы и сравнительно малое количество танцев; но эти капитальные недостатки окупались общими эффектами большого семикартинного балета. В «Щелкунчике» же дело обставлено неизмеримо хуже⁷⁷.

Поддержку музыке балета выразил рецензент «Нового времени», обычно симпатизировавший Чайковскому М.М. Иванов, связав эффект, который она произвела, с новыми общими тенденциями искусства:

...наш композитор хорошо передал не только фантастический, но и юмористический характер, требуемый сюжетом его балета. Что касается сложности его музыки, то балет теперь стал на совершенно иную дорогу, чем прежде, и самые завзятые балетоманы, если бы им пришлось слушать, наприм[ер], «Лебединое озеро» того же г. Чайковского, нашли бы, без сомнения, что ряд только вальсов, из которых состоит этот балет, их более не удовлетворит. Г. Чайковский был совершенно вправе написать «Щелкунчика» именно так, как он понимает теперь балетную музыку⁷⁸.

Свою версию холодного приема музыки «Щелкунчика» представителями балетных кругов, перекликающуюся с предположениями М.М. Иванова, предложил В.С. Баскин в публикации в журнале

⁷⁶ Характерная ошибка некоторых рецензентов, забывших о действительно первом балете с музыкой Чайковского «Лебединое озеро», в тот момент не шедшего на сцене и как бы утратившего актуальность.

⁷⁷ Неуст. автор (подпись — Домино) «Щелкунчик», балет-феерия. Музыка П.И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.

⁷⁸ Иванов М. Музыкальные заметки // Новое время. 1892. № 6034. 14 декабря. С. 2.

«Нива». С его точки зрения, причиной к тому стала косность и инерционность взглядов и нежелании слушать музыку:

Балетоманы, привыкшие интересоваться в балете только танцами, остались недовольны музыкой, находя, что она «неудоботанцуема», если так можно выразиться; но это совершенно неверно: номера, назначенные собственно для танцев, очень «dansant» и нисколько не затрудняют исполнителей. Неудобство следует объяснить тем, что посетители балета застыли на рутинных рас, к которым они привыкли, а г. Чайковский как чуткий художник, следящий за новыми веяниями в искусстве, не старался на этот раз угодить вкусам любителей хореографии, а сверх музыки чисто балетной дал несколько поэтических музыкальных картин. А, может быть, бессвязность либретто переносится критиками и на музыку.

Во всяком случае необходимо признать, что «Щелкунчик» по музыке далеко превосходит новую оперу и прежние два балета⁷⁹.

В своей более поздней статье в журнале «Наблюдатель» Баскин решил даже к прямым обвинениям противоположной стороны спора:

...надо только изумляться безвкусию и немзыкальности наших, так называемых, балетоманов, забравших музыку именно этого балета. Надо думать, что у них, действительно, вкусы настолько притупились от обычных или, вернее, бездарных балетов, к которым они привыкли, что они не в состоянии были очнуться от своей спячки. Бессмысленность и бессвязность сюжета они приписали музыке, в которой совсем ничего не понимают⁸⁰.

Другие критики, как и Баскин, в своих статьях назвали те номера, которые, на их взгляд, особенно удались Чайковскому и которые можно было бы считать лучшими во всем балете. Ряд авторов причислили к таковым фрагменты, составившие Сюиту из балета «Щелкунчик», в особенности Характерные танцы⁸¹. Звучали и иные

⁷⁹ Баскин В. [Статья без названия в рубрике «Искусство»] // Нива. 1892. № 51. С. 1150.

⁸⁰ Баскин В. Петербургская музыкальная жизнь // Наблюдатель. 1893. № 6. Июнь. С. 233.

⁸¹ Веймарн П. Опера «Иоланта» и балет «Щелкунчик» П.И. Чайковского // Сын Отечества. 1892. № 335. 8 декабря. С. 3; Неуст. автор (подпись – Лель) Современное обозрение. Юбилейное представление «Руслана и Людмилы». – Концерт Певческой капеллы. – И.А. Мельников. – «Иоланта» и «Щелкунчик» П.И. Чайковского. – Г. Фигнер. – Симфонические концерты. – Г. Ламурё. – Квартетные собрания. – Г. Рейхман // Артист. 1893. № 26. Январь. С. 177; [Бернард Н.М.] Музыкальное обозрение // Нувеллист. 1893. № 1. Январь. С. 2.

суждения. Неустановленный рецензент газеты «Петербургский листок» писал:

Весь этот небольшой балет состоит из пятнадцати номеров, из которых семь приходится на долю мимических сцен, которые по музыке являются, пожалуй, наиболее красивыми, характерными, оригинальными и интересными.

Отлагая подробный разбор до следующего раза, скажем только, что картина зимней ночи в лесу, сцена Клары ночью у елки, война мышей с игрушками и др. прекрасно удались автору⁸².

Как в части музыкального решения балета, диаметрально противоположные оценки высказывались и в отношении работы балетмейстера Л.И. Иванова. В разных рецензиях как неудачи отмечались его постановки танцев, «там, где они есть»⁸³, сцены сражения мышей с пряничными и оловянными солдатиками⁸⁴, танца Клары с поврежденным Щелкунчиком на руках и Испанского танца⁸⁵, вариации танцовщицы из Па-де-де⁸⁶ и ряд других. В частности, о сцене сражения рецензент писал: «много беспорядочной путаницы, много лишней беготни»⁸⁷. К положительным моментам критики отнесли постановку «Вальса снежных хлопьев» и Танца инкруаяблей и мервейёзов⁸⁸:

Хороша также была снежная группа. Балерины в белых платьях, украшенных якобы комками снега, с ветвями снежными, которыми они потрясали и с снежными лучами вокруг головы; когда все они сели и легли, то вышла

⁸² [Без подписи] Новый балет-феерия // Петербургский листок. 1892. № 335. 6 декабря. С. 5.

⁸³ [Бернард Н.М.] Музыкальное обозрение // Нувеллист. 1893. № 1. Январь. С. 2.

⁸⁴ Неуст. автор (подпись – Б.) [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.

⁸⁵ Скальковский К.А. (подпись – Н.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новости и Биржевая газета. 1892. № 339. 8 декабря. С. 3.

⁸⁶ Неуст. автор (подпись – А.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

⁸⁷ Неуст. автор (подпись – Б.) [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.

⁸⁸ Танец инкруаяблей и мервейёзов – краткий эпизод в номере «Детский галоп и выход родителей» в I сцене. Согласно Плану музыкально-хореографического действия балета «Щелкунчик», составленному М. Петипа, родители появляются на рождественском празднике в костюмах щеголей времен Директории (Слонимский Ю. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. С. 326). «Инкруаяблями» («невероятными», les Incroyables) и «мервейёзами» («великолепными», les Merveilleuses) называли во Франции модников и модниц из числа роялистски настроенной «золотой молодежи» периода Директории (1795–1799).

приятная, манящая к себе и даже согревающая глыба снега. На улице в это время тоже шел снег, но ничего приятного не представлял. Что значит искусство!⁸⁹

Из танцев, по их композиции, можно похвалить немногие. В первой картине очень красив танец «des Incroyables et Merveilleuses»; его красоте много способствуют изящные костюмы. В первой паре с большим шиком танцует г-жа Петипа 1-я. В танцах кукол мила г-жа Преображенская (Коломбина)⁹⁰.

Особую ценность представляют указания вероятных заимствований в хореографии Иванова. Так, в постановке Танца полишинелей балетный критик К. А. Скальковский увидел «сколок с детской арлекинады, прекрасно сочиненной и поставленной балетмейстером Петипа при возобновлении балета “Своенравная жена”»⁹¹. Там же отмечались и другие о параллели. О «Вальсе снежных хлопьев» рецензент газеты писал:

Пуховые помпоны на белых тюниках, на головных уборах в виде звездных лучей и на аксессуарах в виде колыхающихся в руках танцовщиц пучков, очень удачно и картинно изображают движения снеговых пушинок, а оригинальная группа производит изящное впечатление художественной аллегии снегового сугроба. Нечто подобное встречалось в прежних балетах «Камарго» и «Дочь снегов», но по красоте наша новая балетная зима далеко превосходит прежние⁹².

Недостатки же балетмейстерской работы, по мнению критиков, коренились в характере сюжета, либретто и музыкального материала, лишавшего хореографа возможности поставить хоть одну классическую вариацию⁹³.

Не было единодушия и в оценке сценографии постановки «Щелкунчика». Несмотря на согласие в признании ее «роскошной», само оформительское решение было воспринято по-разному. Очень жестко высказался Н. Ф. Соловьёв:

В этом году дирекция была особенно несчастлива на выбор новых русских произведений для своей сцены. «Поэт» г. Кроткова, «Князь Серебряный» г. Казаченко, «Млада» г. Римского-Корсакова, «Иоланта» и «Щелкунчик» г. Чайковского

⁸⁹ Неуст. автор (подпись – С.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6027. 7 декабря. С. 3.

⁹⁰ Неуст. автор (подпись – А.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

⁹¹ Скальковский К. А. (подпись – N.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новости и Биржевая газета. 1892. № 339. 8 декабря. С. 3.

⁹² Там же.

⁹³ Неуст. автор (подпись – Домино) «Щелкунчик», балет-феерия. Музыка П. И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.

не могут быть отнесены к разряду блестящих плодов творчества. Может быть, сознавая несостоятельность своего выбора, дирекция не щадила, как говорится, ни трудов, ни издержек на постановки, которые отличаются не только роскошью, но просто расточительностью. Но этот внешний блеск не мог скрасить выбора дирекции, как не может скрасить чудный костюм некрасивую женщину⁹⁴.

В концентрированном виде недовольство новым спектаклем выразил неустановленный автор открытого письма в «Петербургскую газету», скрывший себя под говорящим псевдонимом Старый балетоман. Его высказывание содержит не только критику увиденного, но и более общие размышления о современных тенденциях в балетном искусстве:

Позвольте мне как старому балетоману высказать скорбь, навеянную на меня первым представлением нового балета «Щелкунчик». Грустно мне было смотреть на все эти изящные костюмы и на затраты, сделанные на такое ничтожное хореографическое произведение.

Какое убожество фантазии! Какая нелепица в лицах! О смысле я уже и не говорю: он находится в безвестном отсутствии. Прелестная сказочка Гофмана искажена до неузнаваемости; между всеми картинками нет никакого связующего звена. Каждая из них может быть поставлена самостоятельно или выкинута из балета, без ущерба ходу действия.

К чему 2-я картина? К чему апофеоз — улей? Весь этот детский балет сделан чисто по-детски. Программа — это чисто детский лепет!.. Напрасно полагают, что можно роскошью постановки заменить убожество фантазии и мысли в этой программе...

Мы, старые балетоманы, в былое время ездили в балет для эстетического наслаждения и действительно любовались —

- 1) программой, где артисты могли проявить свой мимический талант;
- 2) танцами, поставленными так, чтобы все балетные силы могли проявить свое хореографическое искусство;
- 3) первую танцовщицу, которой во всех балетах обыкновенно и отводилось первенствующее место;
- 4) декорациями и костюмами.

Только все это вместе взятое и удовлетворяло нас, истых поклонников чистого искусства. Мимическая игра артистов Фанни Эльслер, Дор, Иеллы, Сальвиони, М. Петипа приводила нас в дрожь; танцы Гранцевой, Муравьевой и целой блестящей плеяды русских балерин и солисток доставляли нам невыразимое наслаждение. А теперь что?

Ничего! Балет скользит по наклонной плоскости, потерявши почву и выезжая на каком-то хрупком и сладеньком «Щелкунчике». Но все подносимые публике гостицы в виде шоколада, пряников и карамелек, не в силах подкупить ни скушающего зрителя, ни опечаленного балетомана.

«Щелкунчик» удовлетворяет только в смысле декорации и костюмов — они действительно блестящи и красивы. Остается соболезновать, что на такое детское произведение потрачено столько труда и денег! Жалею я потому, что у нас имеется целый архив русских былин и сказок, не тронутых еще, но вполне поддающихся для переложения в балетные, фантастические программы!

Для чего нам иностранные сюжеты вроде сладкого «Щелкунчика», когда у нас есть свое родное, свое русское!.. Русские сказки — неисчерпаемый источник для вдохновения!

Я знаю, что было одно время, когда наша дирекция хотела следовать этому национальному направлению; я знаю, что ею даже утверждена была программа столь давно желанного русского балета, но... но... явилось роковое «но» и намеченный балет до сих пор не может увидеть света ramпы.

А это жаль; особенно жаль, ввиду неудачи попыток вроде постановки «Щелкунчика»⁹⁵.

Музыка Чайковского в этом отклике осталась незатронутой.

Сравнительно небольшое место в рецензиях на премьеру «Щелкунчика» заняли отзывы об артистах балета, принимавших участие в спектаклях. За буквально единичными исключениями в статьях отдельных критиков все они были удостоены похвалы:

В двенадцатом часу ночи начала, наконец, танцевать и балерина г-жа Делль-Эра. Она танцует *pas de deux* с г. Гердтом. Адажио этого па изобилует группами, аттитюдами, в которых балерина смогла показать свою неподражаемую грацию и пластику, но адажио это бесконечно длинно. Балерина в этом не виновата: она желала сделать купюры, но желание ее не было исполнено. Вариации г-жа Делль-Эра протанцевала также восхитительно⁹⁶.

Выход «крестного» — Дроссельмейера (г. Стуколкин) сопровождается поднесением маленькой Кларе (восп[итанни]ца Белинская) и ее брату Фрицу (восп[итанни]к Стуколкин) механических кукол, которых завернутыми в бумагу и перевязанными ленточками приносят лакеи и ставят среди сцены. Обертку снимают и под нею оказываются маркитантка (г-жа Андерсон), солдатик (г. Литавкин), Коломба (г-жа Преображенская) и арлекин (г. Какшт). Куклы стоят неподвижно, пока «крестный» не заводит их ключом, но вот, пружинка щелкнула, и куклы начинают автоматически двигаться, вертеться и танцевать. Хотя эта сцена и напоминает близко «Коппелию», но не лишена оригинального интереса, благодаря талантливой г-же Андерсон, чрезвычайно типично и не без комизма подражающей движениям механической куклы. Хорош в этом смысле и г. Литавкин; несколько слабее г. Какшт и совершенно бесцветна г-жа Преображенская.

⁹⁵ Неуст. автор (подпись — Старый балетоман) [Открытое письмо в «Петербургскую газету»] // Петербургская газета. 1892. № 340. 10 декабря. С. 4.

⁹⁶ Неуст. автор (подпись — Б.) [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.

Танец восп[итанни]цы Белинской с поврежденным щелкунчиком на руках, сочиненный в виде какой-то «Версеусе» и польки, довольно неудачен, как по композиции, так и по исполнению, зато старинный «Grossvater», исполняемый старыми и малыми, очень оригинален и, вероятно, заставил биться сердца некоторых престарелых зрителей воспоминаниями давнопрошедшей юности⁷⁷.

Мимолетное, но очень любопытное наблюдение относительно премьерной публики сочинений Чайковского принадлежит С.В. Юферову. В своей статье он отметил особый ее статус «блистательнейшего общества»:

Вчерашние новинки в Мариинском театре собрали туда блистательнейшее общество. Такой состав залы бывает только на первых представлениях произведений П.И. Чайковского. Такою зала только и может быть на этих представлениях⁷⁸.

Особняком стоит рецензия П.П. Веймарна⁷⁹, содержащая совсем немного конкретики в отношении спектакля, но продолжающая тему, начатую в статье автора о премьерном исполнении Сюиты из балета «Щелкунчик». На этот раз отклик рецензента исполнен еще более глубокой печали о «современном творчестве автора», представленном оперой «Пиковая дама», балетом «Спящая красавица», Пятой симфонией, секстетом «Воспоминание о Флоренции» и рядом других произведений. Веймарн усмотрел в позднем Чайковском потерю интереса к «глубоким захватывающим драматическим сюжетам» и подчинение себя исключительно требованиям заказов, которые он стал получать во множестве, став «модным композитором». Не аргументируя вовсе свою позицию, рецензент упрекнул автора «Пиковой дамы» и Пятой симфонии в отказе «от широких задач оперного композитора или крупного симфониста» и посвящении своего «богатого творчества» лишь «обработке мелких форм и миниатюрных задач, облекая их преимущественно с внешней стороны изяществом и кружевной отделкой своей технической фактуры и вкладывая во внутреннее содержание музыки лишь свой исключительный субъективный лиризм». «Щелкунчик», по мнению Веймарна, логично продолжил этот ряд сочинений.

В сходном ключе высказался и рецензент Домино в своем фельетоне «Наша общественная жизнь» в газете «Биржевые ведомости».

⁷⁷ Скальковский К.А. (подпись — N.) [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новости и Биржевая газета. 1892. № 339. 8 декабря. С. 3.

⁷⁸ Юферов С.В. (подпись — Югорский) Письма из Петербурга... // Московские ведомости. 1892. № 341. 9 декабря. С. 4.

⁷⁹ Веймарн П. Опера «Иоланта» и балет «Щелкунчик» П.И. Чайковского // Сын Отечества. 1892. № 335. 8 декабря. С. 3.

Если в рецензии на спектакль он назвал Чайковского «блестящим симфонистом», который «просто не умеет» «писать музыки для балета»¹⁰⁰, то названной публикацией Домино взял на себя смелость пересечь следующую «красную линию». Поводом к тому стало признание самого Чайковского, сделанное в интервью журналу «Петербургская жизнь» в ноябре 1892 года. В этом интервью композитор повторил неоднократно до того высказанную в письмах важную для себя мысль о регулярности и строгой дисциплине своего труда:

— Работаю я от десяти часов утра до часу пополудни и от пяти до восьми часов вечера. Поздним вечером или ночью я никогда не работаю.

<...> Моя система работы чисто ремесленная, т. е. абсолютно регулярная, всегда в одни и те же часы, без всякого к самому себе послабления. Музыкальные мысли зарождаются во мне как только, отвлекшись от чуждых моему труду соображений и забот, я принимаюсь за работу. Большинство мыслей, впрочем, возникает во мне во время ежедневных прогулок, причем, ввиду необыкновенно плохой музыкальной памяти, я ношу с собой записную книжку¹⁰¹.

Эти слова стали удобным основанием для Домино причислить Чайковского к «ремесленникам», обвинить «маститого композитора» в подрыве основ эстетики, а на «Иоланту» и «Щелкунчика» навесить ярлык «ремесленной работы»:

Да, времена сильно переменялись, а вместе с ними начал увеличиваться сумбур общественных понятий. Чтобы не волновать различных «острых» вопросов, возьмем безобидную сферу искусства. Длинный ряд поколений воспитался в том убеждении, что художественное творчество, в какой бы форме оно ни проявлялось, является продуктом вдохновения, составляет удел немногих, имеющих в себе то, что называется «искрой Божией». Так утверждали эстетики и так думали вообще образованные люди, делая сообразно этому коренное и принципиальное различие между художником и ремесленником. Для последнего работа возможна постоянно, тогда как художник должен ждать вдохновения. Этим, конечно, объясняется и громадное различие в степени оплачиваемости результатов той и другой работы. Так, повторяю, все думали и никому не приходила в голову еретическая мысль опровергать такую упроченную веками аксиому. И вот, совершенно неожиданно, наш знаменитый композитор П. И. Чайковский публично заявляет, что он держится диаметрально противоположного взгляда, никакого вдохновения для своей работы не ожидает и не требует, а «сочиняет известное заранее определенное

¹⁰⁰ Неуст. автор (подпись — Домино) «Щелкунчик», балет-феерия. Музыка П. И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.

¹⁰¹ ЧПСС. Т. II: музыкально-критические статьи / Том подготовлен В. В. Яковлевым. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. С. 367.

число часов ежедневно», причем творческая работа его производится в заранее определенное время с точностью машины и с усердием, по меньшей мере, ученика, получающего высшие баллы. <...> Согласитесь, что одно это признание может перевернуть вверх дном весь существовавший до сих пор кодекс эстетики и привести в недоумение и даже отчаяние самых горячих защитников утилитаризма. Никогда еще, может быть, с такой откровенностью не отрицалось искусство. Ведь сказать, что художнику не нужно вдохновение, значит отвергать творчество и приравнивать произведения искусства к продуктам обыкновенного ремесленного труда. <...>

Прав ли, однако, почтенный композитор не только по отношению к общим законам искусства, — о чем, разумеется, не может быть и речи, — но даже в отношении самого себя, своей собственной работы, когда говорит, что вдохновение ему не нужно? <...> Вдохновение стало ненужным Чайковскому лишь [теперь, в] нынешний период его музыкальной деятельности, когда он стал создавать оперы, подобные «Иоланте», и балеты, подобные «Щелкунчику». Для такого рода произведений, разумеется, не нужно никакого вдохновения, потому что в них нет никакого творчества. Это, действительно, ремесленная работа, которая на художественное значение не может и претендовать. Но что и публика умеет отличать ремесло от искусства и вымученный труд от свободного вдохновения, — Чайковский может убедиться на самом себе. Разве такой успех имели его последние, ремесленные, произведения, как прежние? Разве они прибавили хоть один листок к его прежним лаврам? Нет, они убавили эти лавры. При всем желании друзей и поклонников композитора муссировать успех на первом представлении «Щелкунчика», жидкие аплодисменты чередовались с дружным шиканием. Неужели это успех? И такого ли успеха достоин был бы Чайковский, если бы сам не превратил себя в ремесленника?.. Тяжело бывает переживать свою славу¹⁰².

Несмотря на искренность посылы, в этом своем критическом произведении Домино все же слишком увлекся и сгустил негативные краски, сообщив читателям явно недостоверную информацию. М.И. Чайковский вспоминал в связи с процитированным фельетоном:

...ни одна газета из самых враждебных, ни сам композитор, как нам уже известно, чуткий к знакам неодобрения и так прямо говоривший о них, когда они бывали, ни те многие, которые помнят это представление, не только *дружного*, но никакого шикания не слышали¹⁰³.

Резюмируя панораму приведенных откликов о премьере балета «Щелкунчик» и прижизненных исполнениях сюиты из него, отметим, что основным «раздражителем» для критиков стала его

¹⁰² Неуст. автор (подпись — Домино) Наша общественная жизнь // Биржевые ведомости. 1892. № 343. 13 декабря. С. 2.

¹⁰³ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. III. С. 581.

необычность в самых разных отношениях — сюжетной основы, строения либретто, особенностей музыкального сопровождения, хореографических и оформительских решений. Разными рецензентами эти особенности были представлены с разными знаками, что стало отражением не только личной позиции того или иного критика, но и того, как новое сочинение входило в культуру, начинало усваиваться разными слоями ее представителей, становилось объектом рефлексии и творческого внимания. Пожалуй, ни один критик не смог переступить через сформировавшиеся в балетном искусстве XIX века шаблоны и не ощутил в «Щелкунчике» импульсы к развитию балета в следующем столетии, когда утвердился и получил широкое распространение бессюжетный балет, когда понимание сюжетной основы балета как драмы было преодолено и включило в себе сказку, эпос и т. д.

В восприятии «Щелкунчика» сказалось и традиционное для отечественной театральной критики настороженное отношение к такому сценическому жанру как феерия, сложный баланс которого с балетом вызывал опасения в размывании собственно балетного жанра и утрате в нем признанных достижений. Именно обращение к прессе в наибольшей степени дает возможность ощутить всю сложность и нелинейность процесса освоения балета «Щелкунчик» и почувствовать, что препятствовало сразу принять сочинение, впоследствии ставшее хрестоматийным образцом мировой балетной классики.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Айнбиндер А.Г.* Личная библиотека П.И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии. Дисс. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010.
- 2 *Баскин В.* «Щелкунчик» // Петербургская газета. 1892. № 339. 9 декабря. С. 4.
- 3 *Баскин В.* [Статья без названия в рубрике «Искусство»] // Нива. 1892. № 51. С. 1150.
- 4 *Баскин В.* Петербургская музыкальная жизнь // Наблюдатель. 1893. № 6. Июнь. С. 225–234.
- 5 *[Без подписи]* Симфоническое собрание // Биржевые ведомости. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.
- 6 *[Без подписи]* [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // День. 1892. № 1617. 8 декабря. С. 2.
- 7 *[Без подписи]* [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 5757. 9 марта. С. 3.
- 8 *[Без подписи]* [Статья без названия в рубрике «Театральные и музыкальные известия»] // Московские ведомости. 1892. № 185. 6 июля. С. 4–5.
- 9 *[Без подписи]* [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 267. 28 сентября. С. 3.
- 10 *[Без подписи]* [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 335. 5 декабря. С. 4.
- 11 *[Без подписи]* [Заметка без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 340. 10 декабря. С. 4.
- 12 *[Без подписи]* [Статья без названия в рубрике «Театральный курьер»] // Петербургский листок. 1892. № 67. 9 марта. С. 3.
- 13 *[Без подписи]* Новый балет-феерия // Петербургский листок. 1892. № 335. 6 декабря. С. 4–5.
- 14 *[Без подписи]* Обзорение деятельности Императорских сцен. Сезон 1892–1893. С.-Петербург // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–1893. С. 111–264.
- 15 *[Бернард Н.М.]* Музыкальное обозрение // Нувеллист. 1893. № 1. Январь. С. 1–3.
- 16 Библиография жизни и творчества П.И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Авт.-сост. С.А. Петухова. М.: Государственный институт искусствознания, 2014.
- 17 *Василевский И.Ф. (подпись — Буква)* Петербургские наброски. Съезд зодчих. — Двойственность типа русского архитектора. — Наша современная архитектура. — Неоцененное или непонятое издание? — Надгробный лиризм редактора. — «Иоланта», новая опера П.И. Чайковского. — Наша музыкальная критика. — Либретто и постановка балета-феерии «Щелкунчик» // Русские ведомости. 1892. № 344. 13 декабря. С. 2.

- 18 *Веймарн П.П. (подпись — П. В.)* Девятое симфоническое собрание русского музыкального общества // Сын Отечества. 1892. № 68. 9 марта. С. 2.
- 19 *Веймарн П.П.* Опера «Иоланта» и балет «Шелкунчик» П.И. Чайковского // Сын Отечества. 1892. № 335. 8 декабря. С. 3.
- 20 Дни и годы П.И. Чайковского: летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940.
- 21 *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / под ред. Гр. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958.
- 22 *Иванов М.* Музыкальные заметки // Новое время. 1892. № 6034. 14 декабря. С. 2.
- 23 *Кашкин Н.Д. (подпись — Н. К-ин)* Иоланта. Лирическая опера в 1-м действии П.И. Чайковского. Сюжет заимствован из драмы Г. Герца, текст М.И. Чайковского. — Шелкунчик. Балет-феерия в двух действиях. Музыка П.И. Чайковского // Русские ведомости. 1892. № 339. 8 декабря. С. 3.
- 24 *Куперник Л.А. (подпись — Л. К-и-к)* Первое симфоническое собрание // Одесский листок. 1893. № 16. 18 января. С. 3.
- 25 *Неуст. автор (подпись — А.)* [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.
- 26 *Неуст. автор (подпись — Б.)* [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.
- 27 *Неуст. автор (подпись — Д. Н-ский)* Девятое симфоническое собрание // Гражданин. 1892. № 71. 11 марта. С. 3.
- 28 *Неуст. автор (подпись — Домино)* «Шелкунчик», балет-феерия. Музыка П.И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.
- 29 *Неуст. автор (подпись — Домино)* Наша общественная жизнь // Биржевые ведомости. 1892. № 343. 13 декабря. С. 2.
- 30 *Неуст. автор (подпись — Лель)* Современное обозрение. Юбилейное представление «Руслана и Людмилы». — Концерт Певческой капеллы. — И.А. Мельников. — «Иоланта» и «Шелкунчик» П.И. Чайковского. — Г. Фигнер. — Симфонические концерты. — Г. Ламурё. — Квартетные собрания. — Г. Рейхман // Артист. 1893. № 26. Январь. С. 174–179.
- 31 *Неуст. автор (подпись — С.)* [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6027. 7 декабря. С. 3.
- 32 *Неуст. автор (подпись — Старый балетоман)* [Открытое письмо в «Петербургскую газету»] // Петербургская газета. 1892. № 340. 10 декабря. С. 4.
- 33 *Скальковский К.А. (подпись — Н.)* [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новости и Биржевая газета. 1892. № 339. 8 декабря. С. 3.
- 34 *Слонимский Ю.П.* П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956.
- 35 *Соловьев Н.* Девятое симфоническое собрание // Новости и Биржевая газета. 1892. № 68. 9 марта. С. 3.

- 36 *Соловьев Н.* «Иоланта» опера г. Чайковского // Новости и Биржевая газета. 1892. № 341. 10 декабря. С. 5.
- 37 *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 т. Т. III: 1885–1893. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1902.
- 38 *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II: музыкально-критические статьи / Том подготовлен В.В. Яковлевым. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955.
- 39 *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVI-A: письма 1891 года / Том подготовлен Е.В. Котоминым, С.С. Котоминой и Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 1978.
- 40 *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVI-B: письма 1892 года / Том подготовлен Е.В. Котоминым, С.С. Котоминой и Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 1979.
- 41 *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVII: письма 1893 года / Том подготовлен К.Ю. Давыдовой и Г.И. Лабутиной. М.: Музыка, 1981.
- 42 *Чайковский П.И., Юргенсон П.И.* Переписка: В 2-х т. Т. 2: 1886–1893 / Сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2013.
- 43 *Чешихин В.Е.* (подпись — *Всеv. Ч-ин*) [Заметка без названия в рубрике «Корреспонденции из России. Из Риги»] // Театральная газета. 1893. № 9. 29 августа. С. 7.
- 44 *Юферов С.В.* (подпись — *Югорский*) Письма из Петербурга. Разговоры о чудесной силе Miss Аббот. — Сеанс в частном доме. — Новинки в театально-музыкальной области. — Чествование памятника Фон-Визина. — *День в Петербурге*, сцены из жизни большого света М. Чайковского. — *Иоланта*, опера в 1 действии П.И. Чайковского. — *Щелкунчик*, балет в 2 действиях П.И. Чайковского // Московские ведомости. 1892. № 341. 9 декабря. С. 3–4.
- 45 *Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2 т. / Под ред. А.В. Оссовского. Т. 1: 1886–1897. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959.
- 46 *Wiley R.J.* Tchaikovsky's ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. London: Oxford University Press, 1991.

REFERENCES

- 1 *Aynbinder A.G.* Lichnaya biblioteka P.I. Chaykovskogo kak istochnik izucheniya ego tvorcheskoy biografii [P.I. Tchaikovsky's Personal Library as a Source for Study of His Creative Biography]. Ph D. diss. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2010.
- 2 *Baskin V.* *Shchelkunchik* [The Nutcracker] // Peterburgskaya gazeta [Petersburg Newspaper], 1892, no. 339 (December 9), p. 4.
- 3 *Baskin V.* [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Iskusstvo'] [An Untitled Article in the Section 'Art'] // Niva [A Field], 1892, no. 51, p. 1150.
- 4 *Baskin V.* Peterburgskaya muzikal'naya zhizn' [Peterburg Musical Life] // Nablyudatel' [An Observer], 1893, no. 6 (June), pp. 225–234.
- 5 [Unsigned]. Simfonicheskoe sobranie [A Symphonic Assembly] // Birzhevïe vedomosti [Stock Exchange News], 1892, no. 68 (March 9), p. 3.
- 6 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatr i muzika'] [An Untitled Article in the Section 'Theatre and Music'] // Den' [A Day], 1892, no. 1617 (December 8), p. 2.
- 7 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatr i muzika'] [An Untitled Article in the Section 'Theatre and Music'] // Novoe vremya [The New Times], 1892, no. 5757 (March 9), p. 3.
- 8 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatral'nie i muzikal'nie izvestiya'] [An Untitled Article in the Section 'Theatre and Music News'] // Moskovskie vedomosti [Moscow News], 1892, no. 185 (July 6), pp. 4–5.
- 9 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatral'noe êkho'] [An Untitled Article in the Section 'Theatrical Echo'] // Peterburgskaya gazeta [Petersburg Newspaper], 1892, no. 267 (September 28), p. 3.
- 10 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatral'noe êkho'] [An Untitled Article in the Section 'Theatrical Echo'] // Peterburgskaya gazeta [Petersburg Newspaper], 1892, no. 335 (December 5), p. 4.
- 11 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatral'noe êkho'] [An Untitled Article in the Section 'Theatrical Echo'] // Peterburgskaya gazeta [Petersburg Newspaper], 1892, no. 340 (December 10), p. 4.
- 12 [Unsigned]. [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike 'Teatral'niy kur'er'] [An Untitled Article in the Section 'Theatre Courier'] // Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet], 1892, no. 67 (March 9), p. 3.
- 13 [Unsigned]. Noviy balet-feeriya [The New Fairy Ballet] // Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet], 1892, no. 335 (December 6), pp. 4–5.
- 14 [Unsigned]. Obozrenie deyatel'nosti Imperatorskikh scen. Sezon 1892–1893. S.-Peterburg [A Review of the Activities of the Imperial Stages. Season 1892–93. St Petersburg] // Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov [The Yearbook of the Imperial Theatres]. Season 1892–93, pp. 111–264.
- 15 [Bernard N.]. Muzikal'noe obozrenie [A Musical Review] // Nuvellist [A Short-Story Writer], 1893, no. 1 (January), pp. 1–3.

- 16 Bibliografiya zhizni i tvorchestva P.I. Chaykovskogo. Ukazatel' literaturī, vishedshey na russkom yazyke za 140 let (1866–2006) [Bibliography of Tchaikovsky's Life and Work. Index of Literature Published in Russian During 140 Years (1866–2006)] / Compiled by S. Petukhova. Moscow: State Institute for Art Studies, 2014.
- 17 *Vasilevskiy I.* (signature: Bukva [A Letter]). Peterburgskie nabroski. S'ezd zodchikh. — Dvoystvennost' tipa russkogo arkhitekora. — Nasha sovremennaya arkhitektura. — Neocenennoe ili neponyatnoe izdanie? — Nadgrobniiy lirizm redaktora. — *Iolanta*, novaya opera P.I. Chaykovskogo. — Nasha muzikal'naya kritika. — Libretto i postanovka baleta-feerii *Shchelkunchik* [Petersburg Sketches. Congress of Architects. — Duality of the Russian Architect Type. — Our Modern Architecture. — An Unappreciated or Incomprehensible Publication? — The Editor's Funeral Lyricism. — *Iolanta*, the New Opera by P.I. Tchaikovsky. — Our Music Criticism. — Libretto and Staging of the Fairy Ballet *The Nutcracker*] // *Russkie vedomosti* [Russian News], 1892, no. 344 (December 13), p. 2.
- 18 *Veymarn P.* (signature: P. V.). Devyatoe simfonicheskoe sobranie russkogo muzikal'nogo obshchestva [The 9th Symphonic Assembly of the Russian Musical Society] // *Sin Otechestva* [A Son of the Fatherland], 1892, no. 68 (March 9), p. 2.
- 19 *Veymarn P.* Opera "Iolanta" i balet "Shchelkunchik" P.I. Chaykovskogo [P.I. Tchaikovsky's opera *Iolanta* and ballet *The Nutcracker*] // *Sin Otechestva* [A Son of the Fatherland], 1892, no. 335 (December 8), p. 3.
- 20 Dni i godi P.I. Chaykovskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva [P.I. Tchaikovsky's Days and Years: Chronicle of Life and Work] / Compiled by E. Zaydenshnur, V. Kisel'ev, A. Orlova, and N. Shemanin. Edited by V. Yakovlev. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940.
- 21 *Dombaev G.* Tvorchestvo Petra Il'icha Chaykovskogo v materialakh i dokumentakh [The Oeuvre of Pëtr Ilyich Tchaikovsky in Materials and Documents] / Edited by G. Bernandt. Moscow: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1958.
- 22 *Ivanov M.* Muzikal'nie zametki [Musical Notes] // *Novoe vremya* [The New Times], 1892, no. 6034 (December 14), p. 2.
- 23 *Kashkin N.* (signature: N. K-in). "Iolanta. Liricheskaya opera v 1-m deystvii P.I. Chaykovskogo. Syuzhet zaimstvovan iz dramy G. Gerca, tekst M.I. Chaykovskogo. — *Shchelkunchik*. Balet-feeriya v dvukh deystviyakh. Muzika P.I. Chaykovskogo [*Iolanta*. Lyric Opera in 1 act by P.I. Tchaikovsky. The subject is borrowed from the drama by H. Herz, the text by M.I. Tchaikovsky. — *The Nutcracker*. Fairy Ballet in 2 acts. Music by P.I. Tchaikovsky] // *Russkie vedomosti* [Russian News], 1892, no. 339 (December 8), p. 3.
- 24 *Kupernik L.* (signature: L. K-i-k). Pervoe simfonicheskoe sobranie [The 1st Symphonic Assembly] // *Odesskiy listok* [Odessa Leaflet], 1893, no. 16 (January 18), p. 3.
- 25 *Unknown author* (signature: A.). [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike "Teatr i muzika"] [An Untitled Article in the Section "Theatre and Music"] // *Novoe vremya* [The New Times], 1892, no. 6028 (December 8), p. 3.
- 26 *Unknown author* (signature: B.). [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike "Teatral'noe ekho"] [An Untitled Article in the Section "Theatrical Echo"] // *Peterburgskaya gazeta* [Petersburg Newspaper], 1892, no. 337. (December 7), p. 3.

- 27 *Unknown author* (signature: D. N–skiy). Devyatoe simfonicheskoe sobranie [The 9th Symphonic Assembly] // Grazhdanin [A Citizen], 1892, no. 71 (March 11), p. 3.
- 28 *Unknown author* (signature: Domino). “Shchelkunchik”, balet-feiriya. Muzika P.I. Chaykovskogo [The Nutcracker, Fairy Ballet. Music by P.I. Tchaikovsky] // Birzhevie vedomosti [Stock Exchange News], 1892, no. 338 (December 8), p. 3.
- 29 *Unknown author* (signature: Domino). Nasha obshchestvennaya zhizn' [Our Social Life] // Birzhevie vedomosti [Stock Exchange News], 1892, no. 343 (December 15), p. 2.
- 30 *Unknown author* (signature: Lel'). Sovremennoe obozrenie. Yubileyное predstavlenie *Ruslana i Lyudmila*. — Koncert Pevcheskoy kapelli. — I.A. Mel'nikov. — *Iolanta i Shchelkunchik* P.I. Chaykovskogo. — G. Figner. — Simfonicheskie koncerti. — G. Lamurè. — Kvartetnie sobraniya. — G. Reykhman [Contemporary Review. Anniversary Performance of *Ruslan and Ludmila*. — Concert of the Singing Capella. — I.A. Melnikov. — *Iolanta* and *The Nutcracker* by P.I. Tchaikovsky. — Mr. Figner. — Symphony Concerts. — Mr. Lamoureux. — Quartet Assemblies. — Mr. Reichman] // Artist, no. 26 (January 1893), pp. 174–179.
- 31 *Unknown author* (signature: S.) [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike ‘Teatr i muzika’] [An Untitled Article in the Section ‘Theatre and Music’] // Novoe vremya [The New Times], 1892, no. 6027 (December 7), p. 3.
- 32 *Unknown author* (signature: Stariy baletoman [An Old Ballet Lover]). [Otkritoe pis'mo v “Peterburgskuyu gazetuyu”] [An Open Letter to the *Petersburg Newspaper*] // Peterburgskaya gazeta [Petersburg Newspaper], 1892, no. 340 (December 10), p. 4.
- 33 *Skalkovskiy K.* (signature: N.). [Stat'ya bez nazvaniya v rubrike ‘Teatr i muzika’] [An Untitled Article in the Section ‘Theatre and Music’] // Novosti i Birzhevaya gazeta [News and Stock Exchange Newspaper], 1892, no. 339 (December 8), p. 3.
- 34 *Slonimskiy Yu.* P.I. Chaykovskiy i baletniy teatr ego vremeni [P.I. Tchaikovsky and the Ballet Theatre of His Time]. Moscow: Muzgiz, 1956.
- 35 *Solov'ev N.* Devyatoe simfonicheskoe sobranie [The 9th Symphonic Assembly] // Novosti i Birzhevaya gazeta [News and Stock Exchange Newspaper], 1892, no. 68 (March 9), p. 3.
- 36 *Solov'ev N.* “Iolanta”, opera g. Chaykovskogo [*Iolanta*, an Opera by Mr. Tchaikovsky] // Novosti i Birzhevaya gazeta [News and Stock Exchange Newspaper], 1892, no. 341 (December 10), p. 3.
- 37 *Chaykovskiy [Tchaikovsky] M.* Zhizn' Petra Il'icha Chaykovskogo: Po dokumentam, khranyashchimsya v Arkhive imeni pokoynogo kompozitora v Klinu [The Life of Pëtr Il'ich Tchaikovsky: Based on Documents, Stored in the Late Composer's Archive at Klin], in 3 vols., vol. 3. Moscow and Leipzig: P. Jurgenson, 1902.
- 38 *Chaykovskiy [Tchaikovsky] P.* Muzikal'no-kriticheskie stat'i [Music-Critical Articles]. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 2 / Edited by V. Yakovlev. Moscow: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1953.
- 39 *Chaykovskiy [Tchaikovsky] P.* Pis'ma, 1891 [Letters, 1891]. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 16-A / Edited by Y. Kotomin, S. Kotomina, and N. Sin'kovskaya. Moscow: Muzika, 1978.

- 40 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] P. Pis'ma, 1892 [Letters, 1892]. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnie proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 16-B / Edited by Y. Kotomin, S. Kotomina, and N. Sin'kovskaya. Moscow: Muzika, 1979.
- 41 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] P. Pis'ma, 1893 [Letters, 1893]. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnie proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 17 / Edited by K. Davidova and G. Labutina. Moscow: Muzika, 1981.
- 42 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] P. I., *Jurgenson, P.I. Perepiska [Correspondence], in 2 volumes. Vol. 2: 1886–1893* / Edited by P. Vaydman. Moscow: P. Jurgenson, 2013.
- 43 *Cheshikhin V.* (signature: Vsev. Ch-in). [Zametka bez nazvaniya v rubrike 'Korrespondencii iz Rossii. Iz Rigi'] [An Untitled Note in the Section 'Correspondences from Russia. From Riga'] // *Teatral'naya gazeta* [Theatre Newspaper], 1893, no. 9 (August 29), p. 7.
- 44 *Yuferov S.* (signature: Yugorsky). Pis'ma iz Peterburga. Razgovori o chudesnoy sile Miss Abbot. — Seans v chastnom dome. — Novinki v teatral'no-muzikal'noy oblasti. — Chestvovanie pamyatnika Fon-Vizina.— "Den' v Peterburge", scenii iz zhizni bol'shogo sveta M. Chaykovskogo.— "Iolanta", opera v 1 deystvii P.I. Chaykovskogo.— "Shchelkunchik", balet v 2 deystviyakh P.I. Chaykovskogo [Letters from St Petersburg. Conversations about the Miraculous Power of Miss Abbot. — A Séance in a Private House. — Theatrical and Musical Novelties. — Honouring the Monument to Von-Vizin. — *A Day in St. Petersburg*, Scenes from the Life of High Society by M. Tchaikovsky. — *Iolanta*, Opera in 1 act by P.I. Tchaikovsky. — *The Nutcracker*, Ballet in 2 Acts by P.I. Tchaikovsky] // *Moskovskie vedomosti* [Moscow News], 1892, no. 341 (December 9), pp. 3–4.
- 45 *Yastrebtsev* [Yastrebtev] V. N.A. Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya V.V. Yastrebtseva. [N.A. Rimsky-Korsakov. Memoirs by V.V. Yastrebtsev], vol. 1: 1886–1897 / Edited by A. Ossovskiy. Leningrad: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1959.
- 46 *Wiley R.J.* Tchaikovsky's Ballets. *Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. London: Oxford University Press, 1991.

Комаров А. В.

**Сюита и балет П. И. Чайковского «Щелкунчик
на страницах отечественной русскоязычной периодики
1892–1893 годов**

Ключевые слова

Эрвин Шкульхоф, «Коммунистический манифест», утопия, Gesamtkunstwerk, политически ангажированная музыка, отечественная музыкальная культура 1930-х гг.

Векслер Ю. С.

«Коммунистический манифест» Эрвина Шкульхофа: утопия между эстетикой и политикой

Статья посвящена оратории чешского композитора Эрвина Шкульхофа «Коммунистический манифест» соч. 82 (1932). Ее российская премьера (Нижний Новгород, 2024) дает повод обратиться к этому незаслуженно забытому сочинению, в котором соединяются многие ключевые тенденции искусства 1930-х годов, в первую очередь политическая ангажированность и новая трактовка синтеза искусств, поставленного на службу музыке для масс.

Key Words

Erwin Schulhoff, The Communist Manifesto, utopia, Gesamtkunstwerk, politically engaged music, Russian musical culture of the 1930s.

Yuliya Veksler

***The Communist Manifesto* by Erwin Schulhoff:
A Utopia between Aesthetics and Politics**

The article is devoted to the oratorio “The Communist Manifesto” op. 82 (1932) by the Czech composer Erwin Schulhoff. Its Russian premiere (Nizhny Novgorod, 2024) gives reason to turn to this undeservedly forgotten work, which combines many key trends in the art of the 1930s, primarily political engagement and a new interpretation of the synthesis of arts, put at the service of music for the masses.

В одном из концертов фестиваля современной музыки в Нижнем Новгороде (август 2024)¹ состоялась российская премьера оратории чешского композитора Эрвина Шульхофа (Erwin Schulhoff, 1894–1942, ил. 1) «Коммунистический манифест» (1932). Оратория вошла в программу концерта «“Светлое будущее” в музыке XX века» и была исполнена вместе с другими музыкальными утопиями: симфонической поэмой Николая Рославца «Комсомолия» и Второй симфонией «Октябрю» Дмитрия Шостаковича². Завершая концерт, она произвела огромное впечатление на слушателей, но была воспринята отнюдь не однозначно. «Музыкальный язык “Манифеста” напоминает бетонные сваи, — писал музыкальный критик Антон Дубин. — Безостановочный марш, безудержная экстастика, критическая плотность нотного текста при невысокой его событийности: какого-то заметного развития композиторской мысли (прежде остроумного автора) в этом сочинении дожидаться не удалось. По бокам “искрились” экраны с текстом двух бородачей³, от которого становилось еще душнее...»⁴. После такого отзыва — а многое в нем подмечено совершенно верно — вряд ли возникнет желание послушать ораторию Шульхофа снова. Между тем, сочинение достойно внимания не только из-за трагической судьбы его автора, окончившего жизненный путь в концентрационном лагере⁵, но прежде всего потому, что оно включено в весьма широкий и актуальный к началу 1930-х годов художественный контекст.

¹ Фестиваль «Современная музыка: Шостакович, Мейерхольд, Шнитке» проходил с 25 августа по 1 сентября в Нижегородском театре оперы и балета. Художественный руководитель — Алексей Трифонов.

² Видеозапись концерта доступна по ссылке: <https://clck.ru/3PbJDn>.

³ Имеются в виду К. Маркс и Ф. Энгельс.

⁴ Дубин А. Безграничные возможности. Фестиваль современной музыки в Нижнем Новгороде завершился «Доктором Атомом». URL: <https://goo.su/a04pWKx> (дата обращения: 16.10.2025).

⁵ Подробнее об этом см. нашу статью: Векслер Ю. С. Музыка и революция Эрвина Шульхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» // Журнал ОТМ. 2018. № 1 (21). С. 43–56.



Ил. 1. Эрвин Шульхоф (1894–1942). 1927. Národní muzeum — České muzeum hudby.
<https://clck.ru/3Pjj26>

Трудная судьба оратории, написанной в конце творческого пути композитора, не в последнюю очередь обусловлена обращением Шульхофа к тексту одного из главных документов политической истории: первой «научной» программе международного коммунистического движения, опубликованной в 1848 году. Сейчас «Манифест» Маркса и Энгельса, как и идея коммунизма в целом, видится одной из трагических утопий в мировой истории, попытки реализации которой принесли много бедствий и страданий человечеству⁶. Однако в то время, когда создавалось сочинение, многие — среди них и разочаровавшийся в своем авангардистском прошлом Шульхоф — считали коммунистическую идею действенным средством противостояния национал-социалистической угрозе.

Под влиянием пражских друзей-социалистов Шульхоф знакомится с марксизмом и в 1931 году решает писать музыку на текст «Манифеста коммунистической партии». Это сочинение, посвященное 50-летию со дня смерти Карла Маркса, было предназначено

⁶ См, к примеру, критический отзыв на новое издание «Манифеста»: Рокитянский Я. Г. Загадка «Манифеста» // Вестник РАН. Т. 71. 2001. № 5. С. 453–457.

Erwin Schulhoff
1894 – 1942

Komunistický manifest
Das kommunistische Manifest

Oratorium

pro čtyři sólové hlasy, chlapecký sbor, dva smíšené sbory
a velký orchestr dechových nástrojů
für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre
und großes Blasorchester
for three solo parts, boys' choir, two mixed choirs
and large wind band

Text podle Marxova a Engelsova Manifestu zpracoval
Text nach dem Manifest von Marx und Engels bearbeitet von
Text based on the Manifest by Marx and Engels by
Rudolf Fuchs

Český text · Tschechischer Text von · Czech text by
Pavel Šoltész

Klavírní výtah · Klavierauszug · Vocal Score

P 202
ISMN 979-0-2050-0033-2

 **SCHOTT**



www.schott-music.com

© 1961 Penton International s. r. o., Praha for Czech and Slovak Republic
for all other countries: © 1961 Penton International GmbH, Mainz - Printed in Germany

notafina.de, 200006415, 21.09.2017 06:24:32, Yulia Veksler, wechsler@mts-nn.ru, 1. Kauf für:

Ил. 2. Эрвин Шульхоф. Коммунистический манифест. Титульный лист // Erwin Schulhoff. Das kommunistische Manifest. Oratorium für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und großes Blasorchester. Text nach dem Manifest von Marx und Engels bearbeitet von Rudolf Fuchs. Klavierauszug. Edition Schott. P 202

для четырех солистов, хора мальчиков, двойного смешанного хора и большого духового оркестра — так гласит надпись на его титульном листе (ил. 2).

Композитор ничуть не сомневался в пригодности текста Маркса и Энгельса. «Почему не написать музыку на политический манифест, когда был озвучен каталог машин и цветов!»⁷ — вопрошал он, имея в виду известные сочинения Дариюса Мийо⁸. Действительно, нехудожественные тексты были освоены вокальной музыкой 1920-х — в их числе также «Газетные вырезки» Ханса Эйслера (1925–1927) или «Четыре газетных объявления» Александра Мосолова (1926). Однако здесь речь идет о сложнейшем тексте политической программы, насыщенном политэкономическими терминами. Неудивительно, что в процессе работы над либретто, которую при активном участии Шульхофа осуществил пражский поэт Рудольф Фукс⁹, были избраны лишь самые главные, ключевые фразы оригинального текста — около 9% его объема. В четырех частях оратории был использован текст введения и двух первых глав «Манифеста», а также заключительный призыв «Пролетарии всех стран соединяйтесь!». Названия частей были предложены самим Шульхофом; за исключением второй они заимствованы из текста «Манифеста» (см. табл. 1).

<i>Шульхоф. Оратория</i>	<i>Маркс/Энгельс. «Манифест»</i>
Часть 1. «Настала пора» («Es ist höhste Zeit»)	Введение («Призрак бродит по Европе»)
Часть 2. «Нам принадлежит земля» («Uns die Erde»)	Глава 1. «Буржуа и пролетарии»
Часть 3. «Этого мы хотим!» («Das wollen wir!»)	Глава 2. «Пролетарии и коммунисты»
Часть 4. «Соединяйтесь!» («Vereinigt euch!»)	Заключительная фраза: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Табл. 1. Источники текста оратории

- ⁷ Bek J., Chadraha R., Schröder-Nauenburg B. Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg: von Bockel, 1994 (Verdrängte Musik, Bd. 8). S. 123.
- ⁸ Речь идет о «Сельскохозяйственных машинах» (Machines agricoles) для голоса и семи инструментов (1919) и «Каталоге цветов» (Catalogue de fleurs) для голоса и семи инструментов (1920).
- ⁹ Рудольф Фукс (Rudolf Fuchs, 1890–1942) — пражский поэт-экспрессионист. Подробнее о нем см.: Kountouroyanis K. Rudolf Fuchs: An Underestimated Cultural Intermediary and Social Critic in Times of Conflict // Humanities 14. No. 11. <https://doi.org/10.3390/h14010011>

Фрагменты, вошедшие в либретто, подверглись значительным изменениям (см. табл. 2): упрощению структуры, сокращению длинных предложений, замене некоторых слов. Были сделаны добавления и вставки. Например, в текст первой части вводятся три революционные даты: 1848 (год написания «Манифеста»), 1871 (Парижская коммуна) и 1917 (Октябрьская революция); их разделяют повторения фразы «Призрак бродит по Европе»¹⁰. Текст динамизируется, насыщается диалогичностью, из повествовательного он превращается в дидактический и агитационный — авторы усвоили опыт современного политического театра. В то же время нельзя не отметить и очевидную сакрализацию текста, который по сути приравнивается к библейскому. История человечества отождествляется с историей коммунистического движения, последняя становится космогоническим мифом о рождении нового мира.

«Манифест». Оригинал	Alle Mächte des alten Europa [sic] haben sich zu einer heiligen Hetzjagd gegen dies Gespenst verbündet, der Papst und der Czar, Metternich und Guizot, französische Radikale und deutsche Polizisten. <...> Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen.
Текст Фукса/Шульхофа	Alle Mächte <i>der alten Welt</i> haben sich zu einer heiligen Hetzjagd gegen dies Gespenst verbündet. <...> <i>Wir singen die Geschichte der Klassenkämpfe.</i>
Текст на русском языке	Все силы старой Европы <i>старого мира</i> объединились для священной травли этого призрака. <i>История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов. <...></i> <i>Мы поем историю классово́й борьбы</i>

Табл. 2. Примеры переработки текста (изменения показаны курсивом и зачеркиванием)

Общая структура оратории представлена в таблице 3. Четыре ее части включают одиннадцать более мелких разделов, в их число входят и инструментальные интермеццо. Шесть из этих разделов носят маршевый характер, что чаще всего обозначено в авторских ремарках. Маршевое движение в тех или иных формах пронизывает все сочинение в целом, размер 4/4 лишь однажды, в сарабанде третьей части, меняется на трехдольный.

¹⁰ Подробный анализ либретто оратории см. в: Pukl O. Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu. Praha: ACADEMIA, 1986. S. 21–33.

Часть I «Настала пора»	Moderato	Хор (в т.ч. хор мальчиков) оркестр	Вокально-симфоническая интрада в характере марша	«Призрак бродит по Европе»
	Marcia	оркестр	Интермеццо-марш	
Часть II «Нам принадлежит земля»	Allegro ma non troppo Andante Moderato pesante	Солисты, хор (в т.ч. хор мальчиков) оркестр	Вокально-симфоническая часть, чередование сольных и хоровых эпизодов (в их числе — <i>lamento</i>).	История классовой борьбы Противоречие между производительными силами и средствами производства
	Marcia	оркестр	Интермеццо-марш	
	Allegro pesante Tempo di marcia	Тенор, хор, оркестр	Вокально-симфоническая часть в характере марша	Буржуазия выковала оружие, несущее ей смерть.
Часть III «Этого мы хотим!»	Allegro pesante	Хор, оркестр	Вокально-симфоническая часть	Отмена частной собственности
	Largo pesante	оркестр	Интермеццо-сарабанда	
Часть IV	Finale — marcia	Солисты, хор, оркестр	Вокально-симфоническая часть: марш-апофеоз	Пролетарии всех стран, соединяйтесь

Табл. 3. Композиция оратории

Некоторые исследователи констатируют существенное упрощение композиторского стиля в оратории: ее автор, как пишет Й. Бек, вынужден был даже подавить свою уточненную музыкальность, чтобы добиться широкого воздействия на массы¹¹. В этом есть доля правды, хотя язык оратории совсем не прост. Приведенные на ил. За–d фрагменты клавираусзуга позволяют увидеть преобладание плотной полифонической ткани, характерной для музыки 1920-х годов. «Последовательно тональный»¹² гармонический язык отнюдь не элементарен: это новая тональность XX века, как, например, у Хиндемита, где логика гармонических функций уступает место иным конструктивным принципам, а вертикаль является суммой горизонталей. Отсутствие ключевых знаков, ползущие хроматизмы,

¹¹ См. об этом: *Bek J., Chadraba R., Schröder-Nauenburg B.* Erwin Schulhoff: Leben und Werk. S. 132.

¹² *Мусил В.* Эрвин Шульхоф. Коммунистический манифест. Предисловие // Erwin Schulhoff. Das kommunistische Manifest. Oratorium für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und großes Blasorchester. Text nach dem Manifest von Marx und Engels bearbeitet von Rudolf Fuchs. Klavierauszug. Edition Schott. P 202. С. 8.

уменьшенный лад (гамма Римского Корсакова становится ости-
 натым басом в одном из маршей), отсутствие терции в тонике, которая
 не является разрешением доминанты, но становится конечной
 точкой гармонического движения, нередко довольно неожиданной
 (см. ил. За, б, с, d), — такой язык вряд ли пригоден для пролетарской
 музыки.

(a)

Tempo di Marcia ♩ = 92 *stacc.*

Piano

The score for example (a) is in 4/8 time with a tempo of 92. It features a piano accompaniment with a bass line that is highly rhythmic and repetitive, consisting of eighth and sixteenth notes. The right hand has a melody that is mostly rests, with some staccato chords and eighth notes appearing in the later measures. The key signature has one flat (B-flat).

Piano

The second system of the score for example (a) continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns. The right hand continues with staccato chords and eighth notes, maintaining the sparse melodic texture.

(b)

Allegro pesante ♩ = 120

Piano

ff sempre e molto energico

The score for example (b) is in 4/4 time with a tempo of 120. It is marked 'Allegro pesante' and 'ff sempre e molto energico'. The piano accompaniment is very dense and energetic, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands. The right hand has a melody with many beamed eighth notes and some chords. The key signature has one flat (B-flat).

The second system of the score for example (b) continues the dense piano accompaniment and the energetic melody in the right hand.

(c)



Piano

(d)



Piano

Ил. 3а-d. Эрвин Шульхоф. Коммунистический манифест. II. Tempo di marcia (a); III. Allegro pesante (b); каденции ч. II Tempo di marcia (c) и Allegro ma non troppo (d) // Erwin Schulhoff. Das kommunistische Manifest. Oratorium für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und großes Blasorchester. Text nach dem Manifest von Marx und Engels bearbeitet von Rudolf Fuchs. Klavierauszug. Edition Schott. P 202

Противовес постоянному гармоническому движению образует ритм, который отличается стабильностью, даже сверхрегулярностью: остинатность пронизывает все сочинение и является важнейшим средством музыкального воздействия. Напомним, что трактовка ритма у Шульхофа эволюционировала. Распрощавшись с традицией после Первой мировой войны, он поначалу отдает предпочтение музыкальной прозе, записывая музыку вовсе без тактовых черт и усматривая в этом высшее проявление свободы. Затем на первый план выходит джазовый синкопированный ритм, ритм негритянской

музыки, усвоенной англосаксами¹³, который концентрирует в себе исключительную телесную энергию. В «Манифесте» Шульхоф возвращается к ритмической регулярности, к ритму марша, который может организовать и упорядочить движение громадных человеческих масс. Исследователи отмечают здесь традицию маршей французской революции и гуситских гимнов¹⁴, но эти компоненты представлены в снятом виде, пропущены через призму языка новой музыки начала XX столетия и переплавлены в монолит строгого, даже абстрактного стиля Шульхофа. Его отличает суровая напряженность высказывания, господство мрачных тонов, отсутствие контрастов и узнаваемых жанрово-интонационных элементов. Именно такой предстает вступительная часть оратории, интрада в характере марша. Остинатный бас оплетается диссонирующими линиями (лад — октатоника и целлотоника), в партии хора преобладает скандирование на одном тоне или простейшее поступенное движение (музыкальный пример 1).

MP3 <https://clck.ru/3PbKUQ>

Музыкальный пример 1

Часть I. «Настала пора»

Хор Чешского радио, Милан Малый

Детский хор Кюна, Иржи Хвала

Марсела Мачаткова, сопрано, Бланка Виткова, альт, Иржи

Заградничек, тенор, Антонин Сворик, бас.

Симфонический оркестр Пражского радио, Фрэнсис Вайнар

Не контрастируют приведенному фрагменту разделы, основанные на иных жанровых прототипах: Lamento II части «Нам принадлежит земля» (музыкальный пример 2) и Сарабанда III части «Этого мы хотим!» (музыкальный пример 3).

¹³ Именно такую лексику использует сам Шульхоф в письме Бергу от 24 февраля 1921 года: «Посмотрите, как восприимчивы англосаксы к негритянским ритмам... Неужели Вы думаете, что немец был бы в состоянии написать столь дерзкую “музыку”?». См. Векслер Ю. С. Между экспрессионизмом и дадаизмом. Эрвин Шульхоф в диалоге с нововенской школой // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 110.

¹⁴ Мусил В. Эрвин Шульхоф. Коммунистический манифест. Предисловие. С. 8.

MP3 <https://clck.ru/3PbKYA>
Музыкальный пример 2
Часть II. «Нам принадлежит земля»

MP3 <https://goo.su/VIDg2R4>
Музыкальный пример 3
Часть III. «Этого мы хотим!»

Шульхоф мыслил ораторию как некий авангардистский Gesamtkunstwerk, основанный на соединении света, музыки и движения. Она должна была исполняться на открытом воздухе, на площади, что давало возможность осуществить идею пространственной музыки: три оркестра, каждый со своим дирижером — как впоследствии в «Группах» Карлхайнца Штокхаузена — координируются между собой посредством трех зеркал. Слушатели прогуливаются по площади, поэтому музыка окружает их со всех сторон, сопровождаясь световыми лучами на темном ночном небе. Отсюда избранный композитором состав оркестра, который включает только духовые и ударные инструменты: флейта, флейта пикколо, 4 кларнета in B, кларнет in Es, 4 валторны, 3 трубы, 2 трубы in Es, басовая труба, 2 флюгельгорна, бас-флюгельгорн, тенор, баритон, 3 тромбона, 2 тубы, литавры, треугольник, тарелки, тамтам, большой барабан, малый барабан.

Это не должно удивлять: в середине 1920-х к духовым обращались многие композиторы, которые в соответствии с устремлениями времени пытались поднять на новый уровень любительское музицирование. Так на Донауэшингенском фестивале 1926 года звучали сочинения для духовых оркестров Пауля Хиндемита и Эрнста Кшенека¹⁵. Сам Шульхоф посещал променад-концерты в пражском парке Стромовка¹⁶, где прогуливаясь можно было слушать сразу несколько духовых оркестров, играющих одновременно (композитор даже не подозревал о том, что воспроизводит опыт Чарльза Айвза). На ил. 4 показана страница оригинальной партитуры оратории, где присутствуют обозначения инструментов духового оркестра на чешском и итальянском языках.

¹⁵ Программу фестиваля см. в: *Wackerbauer M.* Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926 Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2017. S. 78–79.

¹⁶ См. об этом: *Bek J., Chadraba R., Schröder-Nauenburg B.* Erwin Schulhoff: Leben und Werk. S. 126.

138.

To je naš cíl! = Das wollen wir!

Allegro pesante (1 = 120, $d = d_4$)

Fl. 1, Fl. 2
Clar. B \flat
Clar. B
Corno F
Bassi
Trom. 1
Křídlovka
Bastor
Tufonium
Trombe B
Bastrombe
Bassoni
Timpani
Triangolo
Cimb. mat.
Batti
Gr. cassa

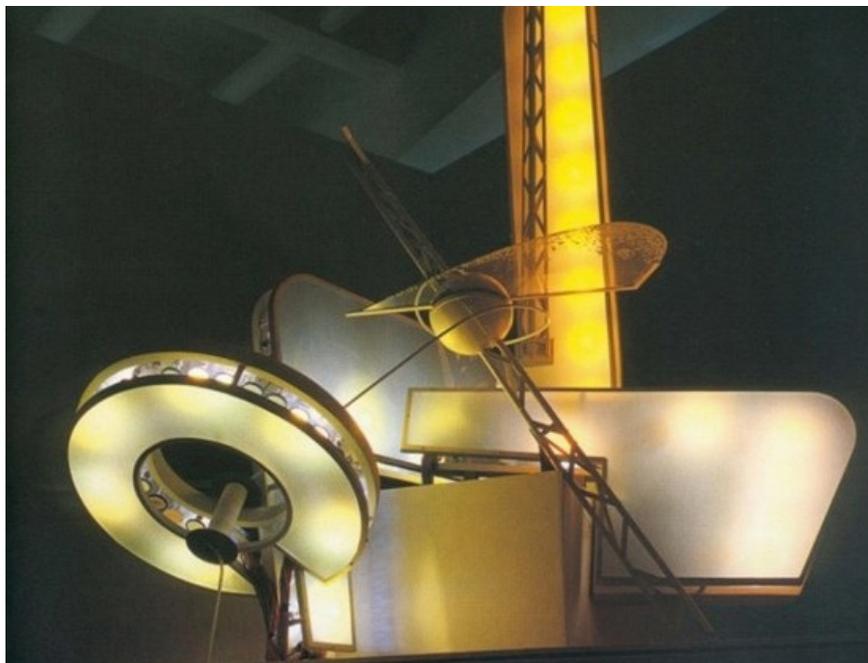
Ил. 4. Эрвин Шульхоф. Коммунистический манифест. III. „Das wollen wir“.
Первая страница автографа партитуры // Viktorinová L. Erwin Schulhoff v politicko-
společenských proměnách 20. a 30. let 20. století a jeho oratorium Komunistický manifest.
Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2014. P. 90



Ил. 5. Зденек Пешанек. 1927. <https://clck.ru/3PV2qf>

Световое оформление оратории должен был создать пионер кинетического искусства и последователь Вс. Мейерхольда, чешский архитектор Зденек Пешанек (Zdeněk Pešánek, 1896–1965, ил. 5) Он был очарован теми возможностями, что давало городское электрическое освещение, экспериментировал с пленкой, световой рекламой, неоновыми трубками (одну из его работ можно видеть на ил. 6). Будучи создателем декораций для оперы Шульхофа «Пламя», поставленной в 1932 году, Пешанек охотно взялся за оформление оратории¹⁷. К сожалению, эти идеи не были реализованы.

¹⁷ О его дружбе с Шульхофом см.: *Bek J., Chadraba R., Schröder-Nauenburg B. Erwin Schulhoff: Leben und Werk. S. 126–127.*



Илл. 6. Кинетическая скульптура З. Пешанека «Эдисонка» (1926–1930). <https://goo.su/TNGP>

Шульхоф так и не услышал исполнения оратории, хотя приложил много усилий для того, чтобы оно состоялось. В первую очередь он надеялся на то, что его детище прозвучит в Советском Союзе. В мае 1933-го в составе чехословацкой делегации (в нее входили также известный авангардист, автор микротоновой музыки Алоиз Хаба и пианист и композитор Йозеф Станислав) Шульхоф едет в Москву, чтобы присутствовать на Первой международной олимпиаде революционных театров. В этом масштабном смотре участвовали многочисленные самодеятельные коллективы — театры рабочей молодежи (ТРАМы) и агитбригады из многих городов СССР, а также из-за рубежа (фотографию чешской делегации вместе с участниками фестиваля см. на илл. 7)¹⁸.

¹⁸ Подробнее об Олимпиаде и проводившем ее Международном объединении рабочих театров см. в: Солнцева. Л.П. Интернациональное значение и международные связи самодеятельного художественного творчества народов СССР: очерки истории, 1917–1932 гг. / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации; ред. С.Ю. Румянцев и др. СПб.: Дмитрий Буланин; М.: ГИИ, 2000. С. 521–526.



Ил. 7. Эрвин Шульхоф на гастролях в Москве (1933). В центре — Алоиз Хаба. © Národní muzeum — České muzeum hudby <https://clck.ru/3PbKg7>.

В чешских источниках информации о пребывании Шульхофа в СССР крайне мало. Известно, что отрывки из «Коммунистического манифеста» он продемонстрировал в Союзе композиторов, однако, по-видимому, сочинение не вызвало интереса. Сохранился лишь отзыв Р. Глиэра, который якобы назвал ораторию «железной музыкой»¹⁹. Однако журнал «Советская музыка», публиковавший хронику событий музыкальной жизни, позволяет существенно дополнить эту картину.

Наиболее значительный отклик сочинение Шульхофа нашло среди бывших членов РАПМ, которые после его роспуска вошли в Международное музыкальное бюро при вышеупомянутой театральной Олимпиаде — оно стало своеобразным Коминтерном в музыке. В дни пребывания Шульхофа в Москве состоялась 2-я Международная конференция революционной музыки²⁰. В пленарном докладе небезызвестного Льва Лебединского, бывшего РАПМовца, имя Шульхофа

¹⁹ Эти слова Глиэра приведены в: *Musil V. Příklad bojovníka // Hudební rozhledy*. 1963. S. 143.

²⁰ См.: *Хроника // Советская музыка*. 1933. № 4. С. 170.

было упомянуто как положительный пример перерождения и освобождения от влияния «современничества»²¹. Обсуждалась и оратория «Коммунистический манифест», причем было принято решение исполнить ее во время Октябрьских торжеств в Москве.

Исполнение это по неизвестным причинам не состоялось. Однако в следующем, 1934 году, в одном из выпусков журнала «Международный театр» на немецком языке выходит развернутая статья о Шульхофе Арнольда Альшванга, в то время профессора Московской консерватории и одного из ведущих специалистов по западной музыке. Автор — не без налета вульгарного социологизма — характеризует Манифест как «ценный, хотя и первый этап социалистического симфонизма»²². При этом он указывает на его недостатки: мелодика трудно ложится на слух и не запоминается, в чем он видит пагубное наследие буржуазной культуры. Ссылаясь на слова Шульхофа, он связывает значение этого сочинения с Девятой Бетховена: Манифест для пролетариата имел то же значение, что и шиллеровская ода к радости для революционной буржуазии конца XVIII века. Как и Бетховен, но на новом витке исторического развития, пролетарский творец должен «облечь в звуки мировоззрение революционных масс, сформулированное Марксом и Энгельсом»²³.

На этом довоенная история сочинения заканчивается. Дальнейшее напоминает детектив. В 1940 году Шульхоф в намерении эмигрировать в СССР отправил туда все свои самые ценные рукописи. Но 22 июня 1941 года поставило крест на этих планах: композитор как советский подданный, еврей и коммунист в одном лице был арестован и интернирован в концлагерь Вюльцбург, где спустя год скончался от туберкулеза. По окончании войны коллеги композитора инициировали возвращение рукописей Шульхофа в Чехию²⁴. Однако большая их часть, среди них и партитура «Манифеста», не была обнаружена, из чего сделали вывод о том, что ноты уничтожены пожаром во время бомбардировки Москвы. Для того, чтобы исполнить «Манифест» в Чехии, его решили заново оркестровать, причем не для духового, а для симфонического оркестра. Эту задачу выполнил

²¹ Лебединский Л. Кризис буржуазной музыки и международное революционное музыкальное движение // Советская музыка. 1933. № 4. С. 103.

²² *Alschwang A.* Erwin Schulhoff und sein „Kommunistisches Manifest“ // Das internationale Theater. 1934. Heft 5/6. S. 58.

²³ Ibid.

²⁴ История возвращения партитуры описана в: *Musil V.* Příklad bojovníka. S. 138.

композитор Сватоплук Гавелка²⁵. Премьера новой редакции оратории состоялась 5 апреля 1962 года. А 18 апреля при посредничестве Д. Шостаковича в Чехию вернулись остальные рукописи, в том числе и оригинальная партитура «Манифеста». Эта авторская версия была записана на грампластинку в 1976 году и теперь доступна в Интернете по ссылке: <https://clck.ru/3QHaNX>.

Нельзя не упомянуть еще один интригующий сюжет, связанный с «Манифестом». Спустя всего несколько лет после создания оратории Сергей Прокофьев пишет Кантату к 20-летию Октября, по словам Л.О. Акопяна, «самое выдающееся из всех музыкальных произведений, когда-либо созданных во славу коммунистической идеологии»²⁶. В основу кантаты были положены тексты вождей, в том числе и «Коммунистического манифеста». По сути она творит такой же космогонический миф, прослеживая путь развития социализма в целом: от зарождения революционных идей до принятия конституции. Прокофьев задействует в кантате не только симфонический, но и духовой оркестр. Кантата начинается так же, как и у Шульхофа: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». Это сходство очевидно, оно побуждает к сравнительному изучению двухopusов. О влиянии говорить вряд ли возможно: замысел Прокофьева возник до того, как Шульхоф привез свою ораторию в СССР²⁷. Однако не исключено, что Прокофьев знал о ее существовании.

Но вернемся к «Манифесту». Несмотря на существенное упрощение стиля Шульхофа, отказавшегося от дерзких экспериментов молодости, сочинение вряд ли можно считать примитивной идеологической агиткой. Напротив, оно вписывается в традицию прошлого, отражает современность и в какой-то степени открывает путь в будущее. С полным основанием в нем можно видеть традицию

²⁵ В. Гавелка сделал инструментовку Оратории для симфонического оркестра следующего состава: 3 флейты (+ пикколо), 3 гобоя, 3 кларнета В, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны F, 4 трубы С, 3 тромбона, туба, литавры, ударные, 1-е скрипки, 2-е скрипки, альты, виолончели и контрабасы (см. *Viktorinová L. Erwin Schulhoff v politicko-společenských proměnách 20. a 30. let 20. století a jeho oratorium Komunistický manifest. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2014. S. 70*). На сайте немецкого издательства Schott, владеющего правами на партитуру, приведены сведения о сокращенном варианте инструментовки для духового оркестра, который также принадлежит Гавелке: <https://goo.su/hHldg> (дата обращения: 17.10.2025).

²⁶ *Акопян Л.О. Отверженные детища Шостаковича: опусы 12, 14, 20 // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 224.*

²⁷ См.: *Дорохова Е.А. «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания // Opera Musicologica. 2011. № 1(7). С. 77–98.*

«Weltanschauungsmusik» (мировоззренческой музыки)²⁸, заявившей о себе в грандиозных вокально-симфонических концепциях рубежа столетий. Эксперименты с пространством, цветом, несколькими источниками звука делают его одним из новаторских прочтений синтеза искусств (возможно, он знал и о раннесоветских революционных мистериях²⁹). Обращение к нехудожественному, прозаическому тексту, равно как и упрощенные средства воздействия на массовую аудиторию отсылают к тенденциям музыки для масс 1920–30-х годов. Наконец, соседство с прокофьевской «Кантатой к 20-летию Октября» позволяет трактовать сочинение Шюльхофа не как единичный эксперимент, но как воплощение определенной тенденции в политически ангажированном искусстве — она получит плодотворное продолжение и далее, в иных политических и эстетических реалиях музыки второй половины XX века. Ярчайший документ эпохи и безусловно одна из вершин творчества композитора, оратория воспринимается как порождение времени утопий — социальных, политических и художественных.

²⁸ Термин Р. Штефана: *Stephan R. Aussermusikalischer Inhalt – musikalischer Gehalt: Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Mainz: Schott, 1969. S. 316.*

²⁹ Подробнее об этом см.: *Петрова А. Звуки зрелищ // Шостакович в Ленинградской консерватории 1919–1930: в 3 томах / авт. проекта и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 13–31.*

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Акопян Л. О. Отверженные детища Шостаковича: опусы 12, 14, 20 // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 204–242.
- 2 Векслер Ю. С. Между экспрессионизмом и дадаизмом. Эрвин Шульхоф в диалоге с нововенской школой // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 98–115.
- 3 Векслер Ю. С. Музыка и революция Эрвина Шульхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» // Журнал ОТМ. 2018. № 1 (21). С. 43–56.
- 4 Дорохова Е. А. «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания // Opera Musicologica. 2011. № 1(7). С. 77–98.
- 5 Дубин А. Безграничные возможности. Фестиваль современной музыки в Нижнем Новгороде завершился «Доктором Атомом». URL: <https://goo.su/a04pWKx>.
- 6 Лебединский Л. Кризис буржуазной музыки и международное революционное музыкальное движение // Советская музыка. 1933. № 4. С. 86–103.
- 7 Мусил В. Эрвин Шульхоф. Коммунистический манифест. Предисловие // Erwin Schulhoff. Das kommunistische Manifest. Oratorium für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und großes Blasorchester. Text nach dem Manifest von Marx und Engels bearbeitet von Rudolf Fuchs. Klavierauszug. Edition Schott. P 202. С. 7–9.
- 8 Петрова А. Звуки зрелищ // Шостакович в Ленинградской консерватории 1919–1930: в 3 томах / авт. проекта и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 13–31.
- 9 Рокитянский Я. Г. Загадка «Манифеста» // Вестник РАН. Т. 71. 2001. № 5. С. 453–457.
- 10 Солнцева. Л. П. Интернациональное значение и международные связи самостоятельного художественного творчества народов СССР: очерки истории, 1917–1932 гг. / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации; ред. С. Ю. Румянцев и др. СПб.: Дмитрий Буланин; Москва: ГИИ, 2000.
- 11 Хроника // Советская музыка. 1933. № 4. С. 170.
- 12 Alschwang A. Erwin Schulhoff und sein „Kommunistisches Manifest“ // Das internationale Theater. 1934. Heft 5/6. S. 57–60.
- 13 Bek J., Chadraba R., Schröder-Nauenburg B. Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg: von Bockel, 1994 (Verdrängte Musik, Bd. 8).
- 14 Kountouroyanis K. Rudolf Fuchs: An Underestimated Cultural Intermediary and Social Critic in Times of Conflict // Humanities 14. No. 11. <https://doi.org/10.3390/h14010011>
- 15 Musil V. Příklad bojovníka // Hudební rozhledy. 1963. S. 138–143.
- 16 Pukl O. Konstancy, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu. Praha: ACADEMIA, 1986.

- 17 *Stephan R.* Aussermusikalischer Inhalt — musikalischer Gehalt: Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Mainz: Schott, 1969. S. 309–320.
- 18 *Viktorinová L.* Erwin Schulhoff v politicko-společenských proměnách 20. a 30. let 20. století a jeho oratorium Komunistický manifest. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2014.
- 19 *Wackerbauer M.* Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926 Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2017.

REFERENCES

- 1 Akopyan [Hakobian] L. Otverzheniye detishcha Shostakovicha: opusi 12, 14, 20 [Shostakovich's Rejected Brainchild: Opp. 12, 14, 20] // Shostakovich: Mezhdumgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenti. Materiali. Stat'i [Shostakovich: Between Moment and Eternity. Documents. Materials. Articles]. St Petersburg: Kompozitor, 2020. P. 204–242.
- 2 Veksler Yu. Mezhdumekspressionizmom i dadaizmom. Ervin Shul'hof v dialoge s novovenskoy shkoloj [Between Expressionism and Dadaism. Erwin Schulhoff in Dialogue with the New Viennese School] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2022. No. 3. P. 98–115.
- 3 Veksler Yu. Muzika i revolyuciya Ervina Shul'hofa: ot dada k «Kommunisticheskomu manifestu» [Music and Revolution of Erwin Schulhoff: from Dada to the Communist Manifesto] // Zhurnal OTM [SMT Magazine]. 2018. No. 1 (21). P. 43–56.
- 4 Dorokhova E. «Kantata k dvadcatiletiyu Oktyabrya» S. Prokof'eva: istoriya sozdaniya [Cantata for the Twentieth Anniversary of October by S. Prokofiev: a compositional history] // Opera Musicologica. 2011. No. 1 (7). P. 77–98.
- 5 Dubin A. Bezgranichnie vozmozhnosti. Festival' sovremennoy muziki v Nizhnem Novgorode zavershilsya «Doktorom Atomom» [Limitless Possibilities. Contemporary Music Festival in Nizhny Novgorod Ended with Doctor Atomic] URL: <https://goo.su/a04pWKx>.
- 6 Lebedinskiy L. Krizis burzhuaznoy muziki i mezhdunarodnoe revolyucionnoe muzikal'noe dvizhenie [The crisis of bourgeois music and the international revolutionary musical movement] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1933. No. 4. P. 86–103.
- 7 Musil V. Ervin Shul'gof. Kommunisticheskiy manifest. Predislovie [Erwin Schulhoff. The Communist Manifesto. Preface] // Erwin Schulhoff. Das kommunistische Manifest. Oratorium für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und großes Blasorchester. Text nach dem Manifest von Marx und Engels bearbeitet von Rudolf Fuchs. Klavierauszug. Edition Schott. P 202. P. 7–9.
- 8 Petrova A. Zvuki zrelishch [Sounds of Spectacles] // Shostakovich v Leningradskoy konservatorii 1919–1930: v 3 tomakh / avt. proekta i sost. L. G. Kovnackaya [Shostakovich at the Leningrad Conservatoire 1919–1930: in 3 volumes / ed. by L. Kovnatskaya]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2013. Vol. 3. P. 13–31.
- 9 Rokityanskiy Yu. Zagadka «Manifesta» [The Riddle of the “Manifesto”] // Vestnik RAN [Bulletin of the Russian Academy of Sciences]. Vol. 71. 2001. No. 5. P. 453–457.
- 10 Solnceva. L. Internacional'noe znachenie i mezhdunarodnie svyazi samodeyatelnogo khudozhestvennogo tvorchestva narodov SSSR: ocherki istorii, 1917–1932 gg. [International Significance and International Relations of Amateur Artistic Creativity of the Peoples of the USSR: Historical Essays, 1917–1932] / Rus. Academy of Sciences, State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Rus. Federation; ed. S. Yu. Romyancev et al. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin; Moscow: GII, 2000.
- 11 Chronika [Chronicle] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1933. No. 4. P. 170.
- 12 Alschwang A. Erwin Schulhoff und sein „Kommunistisches Manifest“ // Das internationale Theater. 1934. Heft 5/6. S. 57–60.

- 13 *Bek J., Chadraba R., Schröder-Nauenburg B.* Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg: von Bockel, 1994 (Verdrängte Musik, Bd. 8).
- 14 *Kountouroyanis K.* Rudolf Fuchs: An Underestimated Cultural Intermediary and Social Critic in Times of Conflict // *Humanities* 14. No. 11. <https://doi.org/10.3390/h14010011>.
- 15 *Musil V.* Příklad bojovníka // *Hudební rozhledy*. 1963. S. 138–143.
- 16 *Pukl O.* Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu. Praha: ACADEMIA, 1986.
- 17 *Stephan R.* Aussermusikalischer Inhalt — musikalischer Gehalt: Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Mainz: Schott, 1969. S. 309–320.
- 18 *Viktorinová L.* Erwin Schulhoff v politicko-společenských proměnách 20. a 30. let 20. století a jeho oratorium Komunistický manifest. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2014.
- 19 *Wackerbauer M.* Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926 Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2017.

Векслер Ю. С.

**«Коммунистический манифест» Эрвина Шутьхофа:
утопия между эстетикой и политикой**

Ключевые слова

И.И. Соллертинский, эссе, музыкальная журналистика, официальная пресса, републикация, музыка эпохи третьего рейха, социальный заказ, опера, дополоаворо.

Надлер С. В.

«...Покажет ближайшее будущее...»

О хронологически первой публикации И. И. Соллертинского в газете «Известия»

Статья представляет собой развернутый комментарий к одному из ярких и одновременно противоречивых, в связи со временем написания (1934), текстов И.И. Соллертинского, «Фашизм и музыка». Десятилетиями этот текст был известен исключительно по названию, и узнать о нем было возможно только благодаря подробнейшему каталогу публикаций знаменитого музыковеда, составленному О. Гейниной и опубликованному в сборнике «Памяти Соллертинского». Републикация этого текста в настоящее время оказалась возможной главным образом благодаря электронному архиву газеты «Известия».

Текст републикуемой статьи Соллертинского представляется интересным во многих отношениях. Прежде всего он информативен, несмотря на неизбежные приметы времени и те коррективы, которые внесены историей в оценки ряда имен и явлений. Во всяком случае, из него можно получить некий срез событий в точке времени, а далее дополнить картину более поздними фактами и современной оценкой. Наиболее ценным представляется третий из четырех разделов текста: там речь идет об итальянском движении дополоаворо.

Кроме того, хронологически появление этого газетного материала совпадает по году с публикацией эссе Соллертинского об Арнольде Шёнберге, которое несомненно является одним из самых ценных текстов прославленного искусствоведа. Поэтому правомочно сравнение двух этих текстов 1934 года не только по их общей направленности, которая заключается в яростном неприятии нацистских тенденции в культурах, но и по их различиям: как в отношении стилистики и системы аргументов, так по степени глубины и тонкости подачи.

Наконец, в контексте других публикаций в столичной официальной прессе предлагаемый вниманию современного читателя текст Соллертинского выделяется ярким артистизмом, свойственным и лучшим его статьям.

Key Words

Sollertinsky, essay, music journalism, official press, republication, music of the Third Reich, social order, opera, dopolavoro.

Svetlana Nadler

“...The near future will reveal...”

On the chronologically first publication

by Ivan Ivanovich Sollertinsky in the newspaper *Izvestiya*

The present essay is an extensive commentary on one of the most striking and, due to the time of its writing (1934), controversial texts by Ivan Sollertinsky, “Fascism and Music”. For decades, this text was known only by its title, and information about it was available solely thanks to the detailed catalogue of Sollertinsky’s publications, compiled by O. Geinina and published in the collection *In Memory of Sollertinsky*. The republication of this text has now become possible primarily due to the digital archive of the newspaper *Izvestia*.

The text of Sollertinsky’s republished article is interesting in many respects. Above all, it is informative, despite the inevitable marks of its time and the revisions that history has made to the evaluation of certain names and phenomena. In any case, it offers a kind of snapshot of events at a particular moment in time, which can then be complemented by more recent facts and contemporary assessments. The third of the text’s four sections appears to be the most valuable: it discusses the Italian dopolavoro movement.

Moreover, the publication of this newspaper piece coincided chronologically with Sollertinsky’s 1934 essay on Arnold Schoenberg, which is undoubtedly one of his most valuable texts. Therefore, it is legitimate to compare these two texts from 1934 not only in terms of their shared focus — namely, their fierce rejection of Nazi tendencies in culture — but also in their differences: in style, argumentative structure, and in the depth and subtlety of their presentation.

Finally, in the context of other publications in the official metropolitan press, the text by Sollertinsky presented to today’s reader stands out for its vivid artistry, which is characteristic of his finest writings.

Публикации Соллертинского официального плана в зеркале его дарования — достаточно большая и весьма показательная с точки зрения истории тех времен тема. Одна из наиболее привлекающих внимание публикаций такого рода — небольшая статья «Фашизм и музыка», указанная в «Библиографическом указателе работ профессора И.И. Соллертинского», составленного О. Гейниной¹, под номером 123². До настоящего момента данная статья была малоизвестным и абсолютно не цитируемым материалом. Долгие десятилетия ее доступность в архивах была сначала ограничена³, а далее и почти невозможна, поскольку газеты того времени сохранялись только в самых крупных специализированных архивах. Несколько лет назад автору предисловия удалось посетить отдел газет РГБ в Химках и, наконец, получить возможность повторно прочесть материал и оценить его с точки зрения современного читательского спроса. Мы полагаем, что читателя заинтересует републикация этого текста.

Статья примечательна сразу в нескольких отношениях. Именно этим текстом Соллертинский начинает свое присутствие во всесоюзной правительственной газете «Известия». В статье «Соллертинский-публицист»⁴, говоря о сотрудничестве Соллертинского с крупнейшими советскими периодическими изданиями того времени, М.С. Друскин отмечает, что «с 1934 года — он постоянный сотрудник “Известий”»⁵. Действительно, если взглянуть на список публикаций Соллертинского, то становится очевидным, что, начиная с предлагаемого текста, в 1934 году он публиковался в «Известиях» четыре

¹ Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Составитель комментариев и автор Л. Михеева. Общая редакция И. Гликмана, М. Друскина, Д. Шостаковича. Л.; М.: Советский композитор. 1974. С. 257-275.

² Там же. С. 266.

³ Так, в начале 1980-х годов мне, тогда студентке музыкального училища, пришлось столкнуться с запретом повторной выдачи газеты в городском читальном зале.

⁴ Памяти И.И. Соллертинского. С. 44-54.

⁵ Там же. С. 50

раза⁶, а в 1935 году уже девять раз⁷. При этом в «Известиях» Соллертинского начинают печатать годом раньше, чем в молодом тогда журнале «Советская музыка», быстро занявшего ведущие позиции в качестве периодического специализированного музыкального издания. В этом смысле показательно, что «Дискуссия о “Пиковой даме” в постановке В.Э. Мейерхольда», о которой в журнале «Советская музыка» № 4 (22) за 1935 год имеется лишь краткая информация на с. 95–96⁸, ранее, в конце января, уже была освещена в «Известиях» самим Соллертинским⁹.

Соллертинскому — молодому автору неполных тридцати двух лет от роду, энциклопедически образованному полиглоту, блистательному музыкальному журналисту — в «Известиях» предоставляли во многих случаях вторую половину газеты (нередко, когда газета содержала всего четыре страницы, — четвертую страницу) — для его ярких, живых и информативных рецензий на музыкально-театральные постановки Ленинграда. Реже его небольшим текстам отводилось место на третьей или второй страницах: в этих случаях его задачей как автора было отметить день рождения какой-либо великой фигуры: Баха, Генделя, Бетховена, Сен-Санса. В этих случаях, как правило, Соллертинский давал информацию зачастую в упрощенном виде, с упором на «классовость». Как замечает А. Мунипов в предисловии к современному (2021) переизданию некоторых известных статей Соллертинского, «Его тексты — это тексты человека, страстно любящего музыку и вынужденного так же страстно лавировать, защищая ее свойственными эпохе средствами»¹⁰. Иван Иванович, с его живым умом и неокантианской философской закваской¹¹, видимо, хорошо понимал, какой, так сказать, формат общения «пройдет» в официальной правительственной газете: акцент на пользу и приоритет художественной самодеятельности, цитирование классиков марксизма и обращение к героям гражданской войны. В публикации «Бетховен

⁶ См. сб. Памяти И.И. Соллертинского, раздел «Библиографический указатель работ профессора И.И. Соллертинского» О. Гейниной (далее — Библиографический указатель), № публикаций 123, 125, 128, 131.

⁷ Там же, № публикаций 137, 141, 146, 148, 153, 154, 158, 165, 170.

⁸ Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXeZa>.

⁹ Библиографический указатель. С. 267 (публикация под № 137). Электронный доступ: <https://clck.ru/3PfmYG> (дата обращения: 17 октября 2025).

¹⁰ Мунипов А. «Нужно уметь доказать ценность оперной увертюры и солдату, и матросу». Алексей Мунипов — о сборнике статей Ивана Соллертинского. 14 сентября 2021. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXesN> (дата обращения: 17 октября 2025).

¹¹ В юности, как известно, Соллертинский входил в философский кружок Л. Пумпянского, общался с М. Бахтиным.

и советская культура» от 1 мая 1935 года¹² мы, например, читаем¹³: «Бетховена играют в многочисленных кружках самодеятельные составы балалаечников и мандолинистов, его поют рабочие хоры на музыкальных олимпиадах, его слушают по радио колхозники, его драматический шедевр — оперу “Фиделио” — ставит в Ленинграде заводской оперный кружок; на сонатах Бетховена вырабатывается свой стиль, стиль советской исполнинской культуры, блестящая фаланга молодых дарований, лауреатов всесоюзных конкурсов, завоевывающих советскому исполнителю мировое имя». Отчасти, вероятно, это некий вид словесного обыгрывания ситуационного нахождения в рамках официальной печати. В высшей степени характерен заключительный каскад клише в этой статье о Бетховене: «Идеологам империалистической буржуазии с Бетховеном не по пути. Сбываются пророческие слова основоположников марксизма. Единственным законным наследником величайших культурных ценностей прошлого столетия становится пролетариат. Он сумел отвоевать Бетховена у капиталистического мира, он сумел насытить свои массовые празднества, дни побед великой социалистической стройки ликующими звуками бетховенской музыки. Он сумеет и воспитать композиторов, которые, творчески овладевая лучшими принципами героического искусства Бетховена, создадут своих симфонических Чапаевых»¹⁴.

Однако годом ранее, в первой половине мая тысяча девятьсот тридцать четвертого года, когда в «Известиях» появляется небольшой четырехчастный очерк Соллертинского «Фашизм и музыка», — этот его дебют в правительственной газете выглядит гораздо сложнее, чем агитационный материал как таковой. Соллертинский видит явление сквозь призму подробнейшего знакомства с европейской периодикой, понимает весь ужас происходящего из общения с европейскими музыкантами, гастролировавшими или работавшими в ту пору в СССР, — например, с Фрицем Штидри.

Информационная ценность данного текста Соллертинского, предлагаемого к публикации спустя более чем девяносто лет со дня появления, усиливается и тем, что она создает своего рода диптих с одним из его лучших текстов: эссе о Шёнберге, изданным в том же 1934 году Ленинградской филармонией¹⁵. Имя Шёнберга, в годы Третьего рейха ставшего изгнанником, а также сами обстоятельства, предвещающие гуманитарную катастрофу и будущую войну, — вот

¹² Библиографический указатель. № 153.

¹³ С. 7 газеты под № 103. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXf3P>.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Памяти Соллертинского. С. 157–178. Библиографический указатель. № 134.

то, что объединяет эти два текста, хотя назначения их совершенно различны. Эссе о Шёнберге создает, как и в других лучших текстах Соллертинского, блистательный калейдоскоп образов, порожденных музыкой главы Нововенской школы; «Фашизм и музыка» демонстрирует сочетание личных, ярко антинацистских убеждений автора, социального заказа и редакционного задания. При этом в обоих очерках имеются черты той самой энциклопедической мозаичности подачи материала, которой Соллертинский славился на весь музыкальный Ленинград 1930-х годов. Примечательна деталь, находящаяся не на поверхности текстов, но особым образом объединяющая их наподобие своего рода словесного лейтмотива: фраза «...покажет ближайшее будущее», сказанная по сходным поводам и вынесенная в заголовок настоящего предисловия. В тексте о Шёнберге читатель найдет ее на с. 161 и 177; в очерке «Фашизм и музыка» — во втором разделе. Подобного рода «лейтмотивизация» текстов, связанная в первую очередь с обдумыванием материала, может свидетельствовать и о большой внутренней тревоге, сопровождающей сам процесс осмысления: неоднократное повторение одного и того же нередко бывает признаком неотвязной мысли, вовсе не обязательно соответствующей смыслу сказанного¹⁶.

По жанру «Фашизм и музыка» представляет собой небольшой очерк в четырех разделах, где два первых раздела имеют черты фельетона. Здесь Соллертинский, с присущим ему острословием, в нескольких штрихах обрисовывает ситуацию набирающего силу контроля муссолиниевского государства над искусством в Италии. В определенном смысле эта статья — своего рода предшественница знаменитого мандельштамовского «...А над Римом диктатора-выродка подбородок тяжелый висит» (1937).

Соллертинский, в связи с общей темой статьи, дает точечную панораму явлений, из которой формирует своего рода костяк, регистрируя таким образом то, как он видит связи композиторов, составлявших на тот момент опору фашизма и национал-социализма. Он включает сюда весьма яркие имена; некоторые из них еще с двадцатых годов прошлого века были объединены легендарным фестивалем «Дни музыки в Донауэшингене», соседствуя там с именами Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Эрнста Кшенека, Белы Бартока, Алоиса Хабы. Эти имена хорошо известны поныне: Альфредо Казелла, Рихард Штраус, Ханс Пфизнер, Отторино Респиги, Джанфранческо Малипьеро, Ильдебрандо Пиццетти. В 1934 году они

¹⁶ Манера повторять короткие фразы, как известно, в высшей степени была свойственна ближайшему другу Соллертинского Шостаковичу.

действительно были в почете и в Италии, и в Германии; фашистские и национал-социалистические партийные функционеры поднимали их на щит, стремясь прославить режимы за счет талантов-знаменитостей.

В 1934 году еще не было ясно, куда повернет колесница истории. Как бы то ни было, многие мастера очень быстро поймут ее зловещий ход; профессиональное чутье в ряде случаев возьмет верх над лояльностью бредовыми идеям.

История не отдала нацистам ни Хиндемита, ни его «Художника Матиса», о котором говорится в статье Соллертинского. Кстати, именно в абзаце, где речь идет о музыке Хиндемита, фигурирует фраза о «ближайшем будущем», которое «покажет». В целом при чтении первых двух разделов статьи, несмотря на неизбежные приметы времени, современный читатель получит некоторое количество нужной для себя информации, — не только о музыке, но и о музыкальной рецепции самого Соллертинского. Например, понятно, что в отношении стилистики сочинений Соллертинскому ближе все, что связано с традициями романтиков, в том числе поствагнерианцев, включая Шёнберга. И Вагнера Соллертинский, убежденный антифашист, нацистам не отдал, — несмотря на то, что Третий рейх объявил его своим музыкальным знаменем¹⁷. А неоклассицистские тенденции, включая обращения к музыкальному Ренессансу, Соллертинский оценивает сдержанно-вежливо — зная им цену, но без внутренней вовлеченности.

Во втором разделе статьи говорится о том, как нацистские власти стараются подчинить себе музыкантов, направив их энергию на нужное Третьему рейху внимание к исторической старине. Перечисляются постановки, возникшие уже непосредственно под эгидой нацистских властей.

Однако из перечисленных в первых двух разделах статьи Соллертинского музыкальных явлений в активе национал-социализма по сути остался только пресловутый «Хорст Вессель».

Не меньшую информационную ценность представляет третий раздел статьи, в котором рассказано об итальянском движении «дополоаворо» (послеполуденный отдых). Смысл движения заключался в том, чтобы организовать досуг рабочих «сверху», включив сюда и управление репертуаром. Согласно Соллертинскому, организация музыкальной самодеятельности в фашистской Германии

17

Публикации о музыке Вагнера с 1930-го по 1941 год: Библиографический указатель. № 62, 79, 92, 126, 128, 213, 243.

ориентировалась на итальянский образец, однако носила значительно более примитивный характер.

Наконец, в четвертом разделе статьи подводится некий тревожный итог всему тому, что произошло в нацистском государстве: изгнаны крупнейшие музыканты, упал уровень исполнительства. Это чувство тревоги, переданное между строк, возможно, и составляет один из главных смыслов публикуемого текста.

За пределами настоящего комментария остается разговор о том, на фоне каких событий «Известия», начиная с 1936 года, прервали печатание текстов Соллертинского на целых три года. Это, в частности, связано с развернувшейся с подачи властей травлей Шостаковича (начало 1936 года) и, следом, Соллертинского как ближайшего друга и вдохновителя многих его художественных замыслов. Следы происходившего мы находим не только в прямых свидетельствах современников, коллег и друзей Соллертинского, но и, например, в том красноречивом факте, что два чрезвычайно известных и ярких текста Ивана Ивановича, о Верди и о Бизе, идут в библиографическом указателе с пометкой «На обл. автор не указан»¹⁸.

После этого периода заметки Соллертинского в «Известиях» становятся эпизодическими¹⁹.

¹⁸ Библиографический указатель. № 184; 1937: № 193.

¹⁹ Библиографический указатель. № 214, 232, 237.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Мунипов А.* «Нужно уметь доказать ценность оперной увертюры и солдату, и матросу». Алексей Мунипов — о сборнике статей Ивана Соллертинского. 14 сентября 2021. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PХesN>.
- 2 Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Составитель комментариев и автор Л. Михеева. Общая редакция И. Гликмана, М. Друскина, Д. Шостаковича. Ленинград; Москва: Советский композитор, 1974.

REFERENCES

- 3 *Munipov A.* “Nuzhno umet’ dokazat’ cennost’ opernoy uvertyuri i soldatu, i matrosu”. Aleksey Munipov — o sbornike statey Ivana Sollertinskogo [‘One must be able to prove the value of an opera overture to a soldier or a sailor’. Aleksey Munipov on the collection of articles by Ivan Sollertinsky]. 14 September 2021: <https://clck.ru/3PХesN>.
- 4 Pamyati I.I. Sollertinskogo. Vospominaniya, materialī, issledovaniya [In Memory of I.I. Sollertinsky. Recollections, Materials, Studies] / Compiled and commented by L. Mikheeva. Edited by I. Glikman, M. Druskin, D. Shostakovich. Leningrad and Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1974.

Надлер С. В.
«...Покажет ближайшее будущее...»

Соллертинский И. И.

Фашизм и музыка¹

И. Массимо Бонтемпелли² — официальный писатель нынешней Италии, действительный член основанной фашистами Итальянской академии и носит титул «экчеленцы», «его превосходительства». Не так давно немецкие музыкальные журналы перепечатали с почтительными комментариями его статью о фашизме в искусстве. В ней экчеленца торжественно делит всю историю европейской художественной культуры на три эпохи: первая — от Гомера до Христа, вторая от Христа до... дягилевских балетов, и третья — от провозглашения фашистского государства до, если не ошибаемся, окончания земной жизни человечества.

Декларации, особенно при таких «всемирно-исторических масштабах», обязывают. Германский фашизм вслед за итальянским занялся музыкальной политикой. Рейхсканцлер Гитлер «собственнолично» назначает и перемещает дирижеров, кстати не слишком удачно; его крестурра Эуген Йохум³, несмотря на высокую поддержку, достаточно громко провалился в Берлине. При Геринге организована правительственная комиссия по музыкальным вопросам. Делаются попытки даже создания некоего «единого фашистского музыкального фронта» путем альянса с Италией. Ибо, — пишет солидный немецкий музыкальный журнал «Мелос», — «Германия и Италия пришли через национал-социалистическую революцию к новой и тесной цели. Она распространяется не только на политику и хозяйство, но и на все области духовной и культурной жизни». Поэтому в Германии с дипломатическим успехом идет опера лидера музыкального фашизма Альфредо Казеллы «Женщина-змея»⁴, ставятся произведения Малипьеро, Пицетти, Респиги, гастролруют часто посредственные итальянские дирижеры. В свою очередь Италия столь же галантна в отношении некогда ненавистной «музыки

- ¹ Напечатано в газете «Известия» 14 мая 1934 года на с. 3. Электронная копия газеты выложена по ссылке: <https://clck.li/HlsF>. Статья воспроизводится без купюр с примечаниями публикатора.
- ² Massimo Bontempelli (1878–1960), искусный стилист, до конца тридцатых годов был адептом муссолиниевского режима. А потом Бонтемпелли откажется занять пост, с которого был уволен его коллега-еврей.
- ³ Ойген Йохум (Eugen Jochum, 1902–1987) впоследствии снижал репутацию одного из ведущих дирижеров Германии.
- ⁴ Альфредо Казелла, по утверждению современных историков, не был близок муссолиниевским умонастроениям. См., например, очерк С.Н. Богоявленского о жизни и творчестве Казеллы: <https://clck.ru/3PXi93>.

тедесков». И, наконец, — что следовало ожидать, — третий, пока еще слабенький голос в этом музыкально-фашистском контрапункте принадлежит Японии⁵: так в Токио под управлением местного профессора и главного дирижера⁶ бывшего немецкого социал-демократа Клауса Прингсхайма⁷ торжественным концертом с исполнением «Заратустры» и «Альпийской симфонии», будет ознаменован юбилей Рихарда Штрауса⁸, в прошлом великого симфониста и оперного композитора, ныне семидесятилетней академической развалины, из которой германскому фашизму пока-что¹⁰ никак не удастся создать подобие музыкального вождя.

II. Что же, собственно, происходит в музыкальной жизни современной Германии?

Прежде всего — возрождение вагнеровского культа. После некоторой заминки с арийским происхождением композитора — Вагнер вновь стал кумиром. Старая, архиреакционная байрейтская трактовка его подновлена свежими аргументами из катехизиса фашистской культуры «Мифа XX столетия»¹¹ незадачливого Альфреда

⁵ Информация по данной теме ограничивается здесь обзором гастролей немецких музыкантов в Японии. Более предметно эта тема была представлена в то время в публикации японского автора на русском языке почти двумя годами позднее. См.: Сано С. Музыкальная пропаганда японской военщины. Перевод с английской рукописи Г. Борисовой. Советская музыка. 1936. № 1 (30). С. 90–94. Электронный доступ: <https://clck.ru/3PXibt>.

⁶ Пропущена запятая.

⁷ Клаус Прингсхайм (Klaus Pringsheim, 1883–1972) — композитор и дирижер еврейского происхождения, ученик Густава Малера. Его сестра-близнец Катарина была женой Томаса Манна.

⁸ Пропущена запятая.

⁹ До 1934 года Соллертинский посвятил Рихарду Штраусу по крайней мере несколько публикаций, связанных с высокой популярностью его музыки на рубеже 1920–30-х годов: см. Библиографический указатель. № 22, 23 (1928), 41 (1929), 89 (1931–1932), 98, 106 (1933). Рихард Штраус, в 1933 году поставленный директором Имперской музыкальной палаты, спустя несколько лет напишет относительно небольшую (около часа с четвертью звучания) оперу «День мира» (1938), посвященную окончанию Тридцатилетней войны и рисующую жителей осажденного города, измученных этой войной. Опера никак не соответствовала тогдашнему официальному мейнстриму ни по сюжету, ни по общему настроению и тону звучания, что привело к ее снятию с репертуара в 1939 году. С нашей точки зрения в «Дне мира» слышатся отголоски не только ранних опер самого Штрауса и «Тристана и Изольды» — самой человеческой оперы Вагнера, — но и музыки запрещенного нацистами Малера.

¹⁰ Дефис авторский.

¹¹ На упомянутый текст после окончания Второй мировой войны неоднократно налагались государственные запреты: в 1948 году в Ватикане; в 2014 году в РФ, п. 2532 ФСЭМ.

Розенберга. Конечно же Вагнера вновь, посмертно, пытаются примирить с Ницше; Вагнер-де открыл в музыке великую активность «северно-германской души» и грезил о священной империалистической миссии германского искусства. А потому, как поется в «Мейстерзингерах», «почтение немецким мастерам!»

Увы, с живыми немецкими мастерами дело обстоит хуже. Наиболее авторитетное имя — старик Рихард Штраус, самый солидный претендент на роль музыкального вождя. Правда, он числится в правительственной комиссии по музыкальным делам и, несмотря на преклонный возраст, много дирижирует; но он вял, лишен политического темперамента, по существу давно стал эпигоном самого себя и к тому же совсем недавно скомпрометировал себя тем, что принялся сочинять новую оперу на сюжет не какого-нибудь Ганса Гейнса Эверса, а еврея Стефана Цвейга, автора, в нынешней Германии мало уважаемого¹².

Более подходит Ганс Пфицнер — матерый пангерманист, монархист и антисемит, автор оперы «Палестрина», посвященной модному в современной Европе великому композитору феодально-католической реакции, — оперы, кстати обладающей длительностью в четыре с половиной часа и не имеющей ни одного женского действующего лица: одни только кардиналы и епископы¹³! Но и Пфицнер не ахти какое приобретение: он всего на пять лет моложе Штрауса, по своему музыкальному мышлению принадлежит к довоенному поколению композиторов; к тому же за пределами Германии его почти не знают и на международном рынке он плохо котируется.

Из остальных: Шёнберг, отец атональной музыки и создатель наиболее левой школы композиторов, — в изгнании в Америке; Кшенек, автор «Прыжка через тень» и «Джонни», — в Праге; Альбан Берг, автор наиболее замечательного произведения, появившегося в Европе после войны, оперы «Воцтек», живет отшельником где-то под Веной. Курт Вейль, музыкальный сотрудник Брехта, создатель

¹² Данный аргумент повторен год спустя другим автором в материале журнала «Советская музыка» № 9 (26) за 1935 год, с. 88–90: см. <https://clck.ru/3PXi6E>. Статья подписана «МД» (возможно Михаил Друскин, но эта догадка может быть подтверждена только точными редакционными сведениями из архива журнала).

¹³ Самая известная из опер Ханса Пфицнера, «Палестрина» (1917), как мы сейчас понимаем, полна глубокой любви к великой фигуре Палестрины, который, по легенде, своей «Мессой папы Марцелла» доказал, что в сложнейшей вокальной полифонической ткани может быть ясно слышано каждое слово. Вопреки утверждению Соллертинского, будто в ней отсутствуют женские партии, опера содержит партии трагистки для высоких женских голосов и партию призрака умершей жены Палестрины.

обошедшей чуть ли не все сцены мира «Трехгрошовой оперы», объявлен¹⁴ «культур-большевиком».

Повидимому¹⁵, из-за угрожающего безлюдья спешно амнистирован Хиндемит¹⁶; в прошлом у него и кощунственная «Святая Сузанна», и экспрессионистское мелкобуржуазное «бунтарство», и тот же «культур-большевизм», выразившийся в сочинении «левой» музыки и достаточно беззлобных антибуржуазных сатирических пьесы в роде «Новостей дня». Но у него и заслуги: цикл «Житие Марии», мистико-космическая оратория «Неизбывное» и ныне сочиняемая опера «Художник Матис», посвященная немецкому живописцу XV в. Грюневальду. Три отрывка из этой оперы, изображающие три картины расписанного Грюневальдом Изенгеймского алтаря («Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение св. Антония»), исполненные под управлением Фуртвенглера, нынешнего главного «национального» дирижера, расценены фашистской прессой как возвращение к идеалам доброго, старого немецкого искусства и примирение с гитлеровским режимом. Окончательно ли капитулировал Хиндемит перед национал-социализмом, покажет ближайшее будущее.

Далее идут посредственности и ничтожества, сочинители патристических и даже откровенно монархических опер с обязательным выведением на сцене «Старого Фрица» — Фридриха II «великого», всевозможные спекулянты на ходких сюжетах, в несметном количестве фабрикующие сенсационные опусы-однодневки. Наиболее удавшиеся из них — «Фридеман Бах» Гренера¹⁷ (опять об идеалах национального немецкого искусства), «Михаэль Кольгаас» Пауля фон Кленау¹⁸ (по Клейсту) и «Волонтер» усиленно расхваливаемого Георга Фоллертуна¹⁹, где на историческом материале XVIII в. противопоставлены два начала: отрицательное — эротическая атмосфера рококо двора саксонского короля Августа и положительное — «по-солдатски простой мир прусского короля Фридриха Вильгельма I». Разумеется, прусская казарма превращена в пастушескую Аркадию, а самая опера любовно идеализирует те времена, когда, по слову Маркса, «военный ус и мундир провозглашались высшей мудростью и правителями общества».

¹⁴ Апостроф в слове.

¹⁵ Дефис в слове отсутствует.

¹⁶ Ранее Соллертинский пишет в периодической печати о Хиндемите по меньшей мере дважды в 1929 году. См. Библиографический указатель. № 29, 30.

¹⁷ Paul Graener (1872–1944).

¹⁸ Paul August von Klenau (1883–1946).

¹⁹ Georg Vollerthun (1876–1945).

Все это очень крикливо и очень громко, но в сущности убого и новой эры в музыке отнюдь не создает. Ибо, как известно, «прошли те времена, когда гоготание гусей могло спасти Капитолий».

III. Не лучше обстоит дело и с «массовым музыкальным движением». В этой области германскими национал-социалистами разведена умопомрачительная демагогия. Разумеется, они «против индивидуализма» и утонченного артистизма, они за «старинную немецкую культуру мужских хоров», за певческие академии, за национал-социалистские студенческие вокальные ферейны, за многотиражные издания сборников «Пение в женских национал-социалистических объединениях²⁰» и т. д., и т. д.

Что петь? Диапазон широк. От «народных хоралов», которые в свое время распространялись через бенедиктинцев-монахов и которые «идеально способствуют литургическому активизированию общины», и до песенки Хорста Весселя²¹ Колоссальное внимание уделяется возрождению грегорианского²² хорала, и теоретическому, и практическому. Конечно, «массовость» понимается, — и это специфично для фашизма во всех его ответвлениях и разновидностях, — как возвращение к старинным феодальным, средневековым, цеховым формам коллективного музицирования. И конечно же нельзя обойтись без исторических экскурсов в музыку древних германцев: профессор Ганс Иоахим Мозер²³, само собой разумеется, установит, что именно херуски, лангобарды и тевтоны были родоначальниками многоголосной музыки.

В своей фальсификации музыкальной самодеятельности масс фашистская Германия идет не по стопам грандиозной организации «дополаворо» («dopolavoro») — «послетрудового отдыха» в Италии. Учрежденная правительством Муссолини с целью «физически, морально и интеллектуально облагородить рабочие массы» организация «дополаворо» развернула огромную деятельность. Идеологическая программа та же: ориентация на «народную» (читай — докапиталистическую) песенность, крестьянско-кулацкую церковную, солдатско-патриотическую, даже гарibaldiческую в соответствующей националистической обработке, с добавлением изрядной порции фашистских гимнов, популярных оперных

²⁰ Апостроф в слове.

²¹ Точка в конце предложения отсутствует.

²² Так в тексте.

²³ Hans Joachim Moser (1889–1967) — один из крупнейших музыковедов Германии. При нацизме служил в геббельсовском Министерстве пропаганды. В 1950–60 возглавлял Городскую консерваторию Западного Берлина.

отрывков и т. д. Используются все средства: хоровые кружки — капеллы, медные и струнные оркестры, радио. В 1932 г. организация «дополоворо» насчитывала 3.500 таких «капелл», давших в общей сложности 76.000 публичных концертов. Данные взяты из отчетной статьи одного из виднейших деятелей «дополоворо» — Аристиде Ротунно. Они свидетельствуют о том, какую бешеную деятельность развивает итальянский фашизм для идеологической обработки масс.

Германский национал-социализм скромнее. В обстановке жесточайшего террора и энергичной подпольной работы героической германской компартии развернуть «массовую» музыкальную работу в больших масштабах — дело трудное. Но и он лезет вон из кожи, чтобы не отстать от итальянских собратьев. Только его методы фальсификации «музыкального движения масс» еще более грубы и цинично обнажены.

IV. И все-таки судорожные усилия гитлеровской Германии создать видимость музыкальной «просперити», немецкого ренессанса, не могут опровергнуть один неоспоримый факт. Музыкальная гегемония, коей по праву гордилась Германия XVIII–XIX вв., давшая миру Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вагнера, Брамса, Брукнера, Малера и других, — эта гегемония Германией утрачена. Изгнав Шенберга, Клемперера, Бруно Вальтера, Фрида, об'явив²⁴ находящейся под запретом добрую часть музыки прошлого, в том числе Мендельсона и Малера, закрыв ряд театров и концертных учреждений, разгромив некогда лучшие в мире оркестры путем из'ятия из них музыкантов-евреев, музыкальная Германия с треском подрубила сук, на котором сидела. Фабрикация музыкальных суррогатов, вдохновляемая Геббельсами и Розенбергами, положения не спасает. В сущности, немногим лучше обстоит дело и в Италии²⁵ количественные показатели не изменяют сути, после Верди и Пуччини итальянская музыка пребывает в провинциально-эпигонском состоянии. В Германии же ситуация неприкрыто плачевная. И музыка Третьей империи красноречиво свидетельствует об интеллектуальном и художественном банкротстве фашизма.

²⁴ Апостроф в слове.

²⁵ Знак препинания (двоеточие или запятая) отсутствует.

Ключевые слова

Людмила Корабельникова, проект «Энциклопедия “П.И. Чайковский”», публикация, редаKTура, идеи, гениальность, универсализм.
Svetlana Petukhova

Петухова С.А.

Людмиле Зиновьевне Корабельниковой к 95-летию

(корпус материалов)

Часть III*

Корабельникова Л.З.

Энциклопедия «П.И. Чайковский»: введение

Среди неопубликованных работ Л.З. Корабельниковой сохранились два варианта настоящего текста — более ранний (обсуждён на заседании Сектора истории музыки Государственного института искусствознания в июне 2010-го) и последующий (ноябрь того же года). Оба они являются хотя и завершёнными автором, но не приведёнными им в окончательный вид. Это даёт редактору возможность компоновки тем и разделов, отличной от той, что предложена первоначально. Цель таких изменений — представить содержательно наиболее полное повествование, не упустив ничего ценного из каждого варианта.

Данный фундаментальный обзор вдохновляли две авторские идеи: 1) раскрыть суть энциклопедического подхода к изучению творчества П.И. Чайковского, опираясь на известные образцы энциклопедического жанра; 2) показать соответствие такого подхода именно и прежде всего осмыслению большинства областей, связанных с биографией, сочинениями, натурой и мировоззрением Чайковского. Всеохватность и универсализм его личности раскрываются здесь на разных уровнях — от анализа высоких степеней композиторского дара до бытового времяпровождения (пристрастий, общения, путешествий).

На протяжении длительного периода подготовки «Энциклопедии “П.И. Чайковский”» коллегиальное отношение к перспективам её существования менялось, зачастую кардинально. Тем не менее Корабельникова была неизменно уверена в необходимости публикации данного «Введения». Её осуществление закономерно рассматривать как выполнение авторской воли.

* Первые две части данного корпуса материалов опубликованы в предыдущем (32-м) выпуске журнала «Искусство музыки: теория и история»: [imti_2025_32_petuhova.pdf](https://doi.org/10.2025/32/petuhova.pdf).

Key Words

Lyudmila Korabel'nikova, the project "Encyclopedia 'P. I. Tchaikovsky'", publication, editing, ideas, genius, universalism.

Svetlana Petukhova

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

Part 3

Lyudmila Korabel'nikova

Encyclopedia "P.I. Tchaikovsky": Introduction

Among Lyudmila Korabel'nikova's unpublished works, two versions of the present text have been preserved — an earlier one (discussed at a session of the Music History Department of the State Institute for Art Studies in June 2010) and a subsequent one (November of the same year). Both of them, although completed by the author, were not brought into their final form. This gives the editor the opportunity to rearrange themes and sections. The purpose of such changes is to present the most complete narrative in terms of content and meaning, without missing anything valuable from each version.

Korabel'nikova's fundamental review was inspired by two ideas: 1) to reveal the essence of the encyclopedic approach to the study of P.I. Tchaikovsky's work, relying on well-known examples of the encyclopedic genre; 2) to show the relevance of such an approach to the understanding of Tchaikovsky's biography, works, character, and worldview. The comprehensiveness and universality of his personality are revealed here at different levels — from the analysis of high degrees of the composer's gift to his everyday pastime (passions, social relations, travels).

During the long period of preparation of the "Encyclopedia 'P. I. Tchaikovsky'", the collegial attitude towards its prospects changed, often radically. Nevertheless, Korabel'nikova was invariably confident in the necessity of publishing this "Introduction". Its publication can be considered as the fulfillment of the author's will.

I. Об истории жанра¹

Энциклопедия ж. греч. циклопедия, справочное сочиненье, содержащее в сокращеньи все человеческие знания, науки, или все части одной науки².

Предлагаемая книга (в двух томах) — Энциклопедия «П.И. Чайковский» (далее «ЭЧ») — первая отечественная персональная энциклопедия в области музыкального искусства. На пороге 1990-х, когда труд замышлялся, это был ещё не обозначенный жанр русской музыкальной лексикографии и, шире, литературы о музыке. Таковым он остаётся и поныне.

Жанр персональной энциклопедии относится несомненно ко второй части дефиниции Даля. Это «все части одной науки». Области знаний о Герое, которому она посвящена.

¹ Редактура, предпринятая в процессе подготовки данного текста, прежде всего затронула цитирование. Купюры, иногда достаточно объёмные, сделаны в секциях, сплошь состоящих из прямой речи Чайковского почти без комментариев. Из них оставлена одна, изъятые места обозначены традиционными троеточиями в угловых скобках. Ссылки на публикацию писем Чайковского в Полном собрании сочинений (серия «Литературные произведения и переписка», 1959–1981) сняты, так как ныне эти документы доступны в электронном виде на сайте Tchaikovsky Research (List of Tchaikovsky's Letters: <https://clck.ru/3Pjjpg>). Добавлены и дополнены сноски; ранее отсутствовавшие помечены как редакторские примечания (— *Прим. ред.*). Напротив, часть библиографических ссылок оставлена в первоначальном виде — в основном тексте в круглых скобках, так как является его имманентной особенностью. Отсутствовавшее у автора, однако обсуждавшееся название второго раздела повествования (II) помещено в квадратные скобки. Мелкие опечатки исправлены безоговорочно. Оригинальная пунктуация, сокращения слов и выражений сохранены почти без изменений как обеспечивающие возможность ощутить индивидуальную авторскую интонацию. — *Прим. ред.*

² *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка / Вст. статья А.М. Бабкина. В 4 т. М.: ГИИиНС, 1955. Т. IV. С. 664.

В странах Западной Европы с конца XIX и в XX столетии энциклопедии, посвящённые одному творцу — Данте, Шекспиру, Диккенсу, Гёте и другим, — заняли важное место. Заметные же известные нам музыкальные энциклопедии относятся к более позднему времени³.

Ключевым событием в русской культуре стала «Лермонтовская энциклопедия» (1981; изд. 2-е, 1999) — первая персональная энциклопедия. Она была создана в Институте русской литературы Академии наук (Пушкинском доме) большим коллективом авторов (главный редактор В.А. Мануйлов, автор статьи «Образ Лермонтова» И.Л. Андроников). В обращении «К читателю» кратко изложена история создания книги от начала 1960-х, а с 1968 года — в тесном сотрудничестве Института и Редакции литературы и языка издательства «Советская энциклопедия»; издательский архив этого труда (позже переданный в Пятигорский музей) представляет большой поучительный интерес.

С тех пор увидели свет разнообразные по объёму, структуре, соответствию / несоответствию энциклопедическому жанру авторские произведения: Соколов Б.С. Булгаковская энциклопедия. М., 1998; изд. 2-е, расшир. и доп., 2009 — собрание статей в алфавитном порядке; Умников С.Д. Краткая ахматовская энциклопедия: от А до Я. Л., 1991; и другие.

Появилась возможность рассмотрения этого феномена⁴.

Совсем недавние события связаны с именем великого русского писателя: энциклопедии «Лев Толстой и его современники» (М., 2008) и «Л.Н. Толстой» (составитель Н.И. Бурнашева. М., 2009) охватывают избранные произведения разных жанров, ключевые факты биографии, стиль и поэтику, связи с русской и мировой художественной культурой, памятные места. Выпущенные образовательно-просветительскими издательствами, эти книги адресованы широкому кругу читателей, прежде всего преподавателям и учащимся.

Заметное явление этих же последних лет — Розановская энциклопедия (составитель и главный редактор А.Н. Николюкин. М., 2008), разделяющая огромный том на две части: Имена (статьи о современниках и исторических персонажах) и Темы, книги, периодика (широко комментированный путеводитель по наследию религиозного философа В.В. Розанова).

³ Сошлёмся на: *Nettl P.* Beethoven: Encyclopedia. New York: Philosophical Library, 1956; *Eisen C., Keefe S.P.* The Cambridge Mozart Encyclopedia. Cambridge Univ. Press, 2006.

⁴ См.: *Малофеева Н.Н.* Отечественные персональные литературные энциклопедии // Научная книга. 2000. № 3. С. 37–44.

Возникла (и активно развивается) жанровая разновидность — региональные персональные энциклопедии, связанные с пребыванием (или происхождением) героя. Такова серия, посвящённая «оренбургским текстам» А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого и Т.Г. Шевченко времени пребывания каждого из них на Урале (составитель и редактор Л.Н. Большаков. Оренбург, 1997).

Появились энциклопедии, связанные с отдельными произведениями (Энциклопедия «Слова о полку Игореве» в 5 т. СПб., 1995; «Онегинская энциклопедия» в 2 т. М., 1999). В печати и Интернете обсуждаются многие осуществляемые сейчас проекты. Давно готовится Чеховская энциклопедия, но и сегодня перспективы её завершения неясны⁵. Из других отметим «Хлебниковскую»⁶ и «Мандельштамовскую»⁷. В сфере литературоведения сложилась система работы над наследием того или иного крупного писателя / поэта / драматурга: постоянные отделы в академических институтах, а иногда создаваемые ad hoc группы. В период подготовки Собраний сочинений, в том числе не первых, такая практика постоянна. Достаточно многочисленны издательские базы для крупных проектов, для сложных трудов.

В музыкознании такой системы нет. Не существует научно-исследовательского института музыкального искусства. В консерваториях, в отличие от университетов, нет кафедр текстологии и источниковедения. В комплексных институтах есть отделы музыки, но их сотрудники заняты разнообразной исторической и теоретической проблематикой, созданием многотомных искусствоведческих исследований. Этим в значительной степени объясняется длительный период подготовки энциклопедии «П.И. Чайковский».

⁵ Обсуждаемый том вышел спустя год: А.П. Чехов: энциклопедия / Сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. — *Прим. ред.*

⁶ Хлебниковская энциклопедия не вышла. — *Прим. ред.*

⁷ Мандельштамовская энциклопедия / Главн. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов. М.: Полит. энциклопедия, 2017. — *Прим. ред.*

* * *

В музыкальной научно-справочной сфере назовём следующие издания:

Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества (М., 1963),

Орлова А.А. Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Вып. 1–4. (Л., 1969–1973).

П.И. Чайковскому посвящены ценные труды

Г.С. Домбаева: Музыкальное наследие Чайковского;

Творчество П.И. Чайковского в материалах и документах (оба — М., 1958).

В летописном же ряду едва ли не первой стала сохраняющая до сих пор значение книга: Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. (М.; Л., 1940).

И поскольку в науке ничто не выступает дискретно, необходимо сказать и о других трудах и их создателях, которые предшествовали нашей Энциклопедии.

Первым из них должен быть назван Б.В. Асафьев — самый проницательный в XX веке автор работ о Чайковском. Ещё в начале 1920-х годов он высказал идеи, которые «прорастали» много десятилетий, в том числе в его собственном научном творчестве и — в значительной части — на основе интерпретации музыки Чайковского. Сегодня, в столетии XXI, мы продолжаем обращаться к интонационной теории Асафьева, к разработанным им категориям симфонизма, «направленности формы», композиторского слуха, к его статьям и монографиям.

Именно в данном тексте — и контексте «ЭЧ» — важно упомянуть, что Асафьев был в Петербургском университете учеником историка, философа, автора трудов о методологии истории А.С. Лаппо-Данилевского.

В 1918–1920 годах по инициативе и под руководством Асафьева был создан сборник «Прошлое русской музыки. П.И. Чайковский» (Пг., 1920). Он содержит, наряду с мемуарами, подготовленный Н.Т. Жегиным раздел библиографического и археографического характера. По структуре, типологии описаний рукописей этот раздел безусловно был ориентирован на существовавшие в европейском музыкознании Тематико-библиографические указатели сочинений

И.С. Баха⁸, Гайдна⁹, Глюка¹⁰, Моцарта¹¹, Бетховена¹². Разумеется, в то время справочник такого рода не мог быть полон ни в части корпуса произведений Чайковского, ни в их описаниях и других компонентах. Вступительная статья И. Глебова (Асафьева) «Наш долг» решительно говорила о необходимости собирания, изучения, публикации документальных материалов как о фундаменте для исследования русских композиторов.

Следующим был сборник «П.И. Чайковский. Воспоминания и письма» (Л., 1924). Новые документы включены в книгу: Игорь Глебов. Пётр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество (Пг., 1922). Важнейшие труды написаны в Ленинграде во время блокады. Там же, тогда же, в осаждённом городе свой труд о Чайковском создавал А.Е. Будяковский¹³, блокаду не переживший...

С середины 1940-х, уже в Москве, Асафьев был тесно связан с научными учреждениями, названия которых возглавляют титульный лист «ЭЧ»: Институтом истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания) и Домом-музеем П.И. Чайковского в Клину. В первом он одно время заведовал Сектором музыки, в другом являлся консультантом, организатором научных сессий и докладчиком на них, нештатным руководителем всей научной работы. С его именем связана почти столетняя наука о композиторе.

⁸ Как известно, большинство употребительных баховских справочников такого рода создано в середине и во второй половине XX столетия. (См. прежде всего: *Schmieder W. Bach-Werke-Verzeichnis: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950). В качестве изданий, которые гипотетически могли быть доступными составителям сборника, укажем два; второе относится к одному из сыновей И.С. Баха. См.: *Schwartz R. Die Bach-Handschriften der Musikbibliothek Peters // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.* 1919. S. 56–73; *[Falck M.] Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs // Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke. Dissertation <...> von Martin Falck.* Leipzig: Druck von Radelli & Hille, 1913. S. 171–202. — *Прим. ред.*

⁹ *[Fuchs A.] Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn, zusammengestellt von Alois Fuchs / Faksimile-Nachdruck von R. Schaal. Florian Noetzel, 1839.*

¹⁰ *[Wotquenne A.] Catalogue thématique des oeuvres de Chr[istoph] W[illibald] v[on] Gluck (1714–1787), Herausgegeben von A. Wotquenne.* Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel, 1904.

¹¹ *Köchel L. R. von. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.

¹² *Thayer A. W. Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens.* Berlin: Schneider, 1865.

¹³ См.: *Будяковский А. Е. Жизнь Петра Ильича Чайковского / Ред. Е.А. Будяковской, С.В. Фролова, прим. С.В. Фролова. СПб.: Культ-информ-пресс, 2003. — Прим. ред.*

В конце 1940-х Асафьев задумал обширный и многосторонний цикл работ, осуществление которого прервала смерть учёного. Один из замыслов всё же был доработан сотрудниками Музея и уже в стенах Института истории искусств подготовлен к изданию. Это книга об истории создания сочинений Чайковского, причём были описаны и выявленные к тому времени несохранившиеся и незаконченные: Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / Ред. кол.: К.Ю. Давыдова, В.В. Протопопов, Н.В. Туманина. (М., 1958). Безусловно, труд, тоже стоящий на пути к нашей Энциклопедии.

В 1940-е годы Асафьев — отчасти в связи с собственным композиторским замыслом — углублённо работал над архивом Чайковского и оставил характеристику этого собрания — прямой призыв к следующим поколениям музыковедов: «<...> для понимания закономерностей внутреннего развития творческого слуха и вообще психических процессов творческой лаборатории Чайковского, включая возможность изучения умственных навыков, строя и привычек его величайшего труда и всей трудовой дисциплины его, — трудно указать иное какое-либо собрание, именно так сосредоточенное»¹⁴. Балет «Весенняя сказка», о котором далее идёт речь, создавался на музыкальные темы произведений Чайковского.

В архиве Клинского музея сохранился документ, свидетельствующий, что конечной точкой устремлений Б.В. Асафьева было создание именно энциклопедии. Об этом обстоятельно, с публикацией данного и ещё некоторых источников, а также с подробным комментарием рассказывает в воспоминаниях и здесь же напечатанных фрагментах своего дневника 1946 года Е.М. Орлова — близкий в то время друг четы Асафьевых, позднее глубокий исследователь научного наследия Бориса Владимировича¹⁵.

Связующим звеном между Асафьевым и нами стали названные выше старшие коллеги, наставники — Е.М. Орлова, Н.В. Туманина, В.В. Протопопов, а также директор Музея в период войны и в первое послевоенное время М.Э. Риттих — сотрудница и помощница Асафьева в последующие годы, и К.Ю. Давыдова, внучатая племянница Петра Ильича, многолетний хранитель клинского архива, работать рядом с которой было поучительно и радостно. Преемница Ксении Юрьевны П.Е. Вайдман ответила асафьевским заветам в своём

¹⁴ Асафьев Б.В. Как я сочинял балет «Весенняя сказка» // Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вст. статья и коммент. А.Н. Дмитриева. Л.: изд-во «Музыка», 1974. С. 229.

¹⁵ Орлова Е.М. Из памятных дней и бесед // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: изд-во «Музыка», 1974. С. 271–275.

исследовании «Творческий архив П.И. Чайковского» (М., 1988), во многих статьях и публикациях.

Существует — и продолжает обогащаться — огромная литература, посвящённая разным сторонам жизни и творчества композитора. Неозоримо — и не может стать предметом обозрения в этом тексте — количество книг о композиторе, о разных жанрах и аспектах его творчества; глав в учебниках и научных изданиях; докладов на конференциях; статей и рецензий в специальной и общей периодике и др. (см. в т. 2: Базисы Энциклопедии «П.И. Чайковский». Библиография).

<...>

Безусловно, намечаются новые рубежи знаний, и свидетельства тому уже достаточно убедительны. В отношении этого композитора — «всем понятного», так «легко» ложащегося на слух и на душу, показательно появление уже в XXI веке и на его пороге изданий, ключевым понятием / заглавием которых стали слова «новый», «неизвестный».

Заметным событием явился выход долго готовившегося Указателя всех музыкальных и литературных произведений Чайковского¹⁶. Здесь осуществлена разработанная П.Е. Вайдман система описания отдельного произведения: необходимых позиций в их последовательности, а также истории текста. Этот «первый русский Кёхель» внес огромное число уточнений и дополнений в творческую биографию композитора. Забегая вперед, скажем, что эти описания вошли составной частью в каждую статью об отдельном произведении в Энциклопедии.

Вышли Альманахи Дома-музея П.И. Чайковского, продолжающие уже вековую традицию этого хранилища¹⁷.

Наконец, увидел свет обширный по объёму, содержанию «Неизвестный Чайковский» — сборник документальных материалов, в основном публикуемых впервые (научная редактора

¹⁶ Чайковский: Сочинения. Тематико-библиографический указатель всех музыкальных и литературных произведений / Сост. П.Е. Вайдман, Л.З. Корабельникова, В.В. Рубцова. М.: Музыка, 2003. М.: Юргенсон, 2006. Изд. 2-е, рус., англ.

¹⁷ П. И. Чайковский. Забытое и новое. Воспоминания современников, новые материалы и документы. К 100-летию Государственного Дома-музея П.И. Чайковского в Клину. Альманах / Труды ГДМЧ. Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. Ред. С.С. Котомина, О.С. Абрамова. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. Вып. 1.
П.И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Исследования. Материалы и документы к биографии. Воспоминания современников. Из фотоархива / Труды ГДМЧ. Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. М.: ООО «Интерграф Сервис», 2003. Вып. 2.

и составление П.Е. Вайдман. М., 2009). Хронологический охват — от Метрического свидетельства о рождении композитора до Завещания. Страна Детства, из которой Петя, Петичка, Пьер был родом — в переписке родителей (их тональность, даже их лексика, эти немногие сентиментальные словечки возникнут вскоре в письмах сына), в очень важных текстах о первой воспитательнице — Фанни Дюрбах и первой учительнице музыки — М.М. Пальчиковой (как мало мы знали о ней!). Аттестат об окончании Императорского Училища правоведения с весьма впечатляющим перечнем пройденных курсов и оценками (в большинстве отличными или, меньше, очень хорошими и только за три курса — математика, естественная история и физика — просто хорошими). И письма: около тридцати до сей поры неизвестных и свыше сорока, переданных без купюр...

В эти же десятилетия постепенно, но определённо в мире стало проявляться новое понимание феномена Чайковского, не исчерпывающееся сферой знания. В асафьевской триаде «композитор — исполнитель — слушатель» историческая роль двух последних составляющих изменилась по отношению к Чайковскому замечательным образом.

II. [Из истории замысла: универсализм]

Есть глубокое соответствие

между универсальностью гения Чайковского

и жанром энциклопедии: всеобщность, универсализм¹⁸.

Замысел Энциклопедии «П.И. Чайковский» возник у автора этих строк из осознания грандиозности наследия композитора и его особых свойств.

О жанре энциклопедии как универсалии — важная, возникшая на отечественной почве историко-культурная параллель: хрестоматийное суждение В.Г. Белинского о «Евгении Онегине» Пушкина как «энциклопедии русской жизни». Наш замысел заключался в том, чтобы раскрыть универсализм творчества Чайковского как энциклопедии русского человека. И шире: наследия Чайковского и его мира как энциклопедии музыки индивида вообще. Не только своего времени и своей страны. Ведь важнейшие характеристики, «базовые» свойства

¹⁸ Корабельникова Л.З. Всё о Чайковском // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1995. № 1. С. 185.

человека не отменяются на протяжении многих веков европейской цивилизации. Поэтому остаются внятными и необходимыми Эдип, Орфей и Эвридика, Гамлет, Франческа и Паоло — сонм героев мифов, истории, их претворений в мировом искусстве.

О художественном универсализме Чайковского впервые нами было сказано на научной конференции по случаю 150-летия со дня его рождения в Доме-музее и тогда же в журнальной статье¹⁹. Это свойство раскрывается и подтверждается в разных аспектах, в различных сторонах биографии и творческой деятельности.

Как ни один другой русский композитор XIX века, Чайковский создал произведения едва ли не во всех существовавших в то время музыкальных жанрах (в том числе в отечественной музыке до него не представленных вовсе — например, оркестровые сюиты). Это оперы, многоактные балеты, музыка к драматическим спектаклям; симфонии, увертюры, фантазии и другие сочинения для оркестра; концерты и концертные пьесы для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром; кантаты, хоры светские и духовные; для камерного ансамбля — трио, квартеты, секстет. Обогащают эту картину своего рода «под-жанры» — разновидности, обозначенные самим автором: «Кузнец Вакула» — комическая опера, «Евгений Онегин» — лирические сцены, «Черевички» — комико-фантастическая опера, «Чародейка» — нижегородское предание, «Иоланта» — лирическая опера, «Лебединое озеро» — большой балет, «Щелкунчик» — балет-феерия (некоторые из этих подзаголовков утрачены в ПСС²⁰).

Кроме того, ещё без малого тридцать жанров представлены как в виде самостоятельных сочинений, так и входящих в состав опер, балетов, сюит — по алфавиту: от Баллады и Баркаролы до Экспромта и Элегии. Они презентуют многие страны происхождения, времена бытования, традиции интерпретации в музыкальном пространстве. Велико число народно-песенных, танцевальных, духовных жанров. Это своего рода жанровый универсум.

Жанровость — одна из важнейших составляющих содержания / содержательности музыки Чайковского. Это свойство занимало в эстетике романтического искусства — не только музыки — важнейшую позицию.

Другой и также тесно связанной с миропониманием эпохи романтизма проблемой выступают темы и мотивы творчества. Поднимались они неоднократно и по отношению к наследию Чайковского.

¹⁹ *Корабельникова Л.З.* Утешение и подпора. К 150-летию со дня рождения П.И. Чайковского // *Кругозор.* 1990. № 5, май. С. 13–14.

²⁰ ПСС — Полное собрание сочинений П.И. Чайковского в 63 томах, 88 книгах, издавалось в 1940–1971 и 1990 гг. — *Прим. ред.*

В первую очередь обычно называют темы рока, неотвратимости судьбы, борьбы страстной и порой бесплодной, наконец, смерти. В наброске программы ранней увертюры «Гроза» последние слова — «апогей отчаянной борьбы и смерть». Действительно, эти темы-мотивы воплощены многократно, ярко эмоционально. Можно предположить, что корни их уходят в биографию будущего композитора-подростка. Одно из самых глубоких и катастрофических его переживаний, вплоть до конца дней, — внезапная и ранняя смерть горячо и нежно любимой матери. В музыке же Третий квартет (1876), посвящение которого «Памяти Ф.Г. Лауба» отражает «событие» ухода из земной жизни, вводит философско-этическую идею Реквиема. Затем это повторится в эпитафийном трио «Памяти великого художника», Н.Г. Рубинштейна (1882). Совсем особое претворение — в Шестой симфонии (1893), соотносимое с целой жизнью, с самим существованием человека.

Однако это лишь один из мотивов, одна из тем. Многосторонность видения действительности, богатство личности автора, его художественный универсализм вызвали и включили в ткань произведений бесконечно многое: радость, грусть, веселье, тоску, силу и слабость, мужественность и женственность, добро, зло, волнение, покой, ревность, доблесть, веру и надежду... Образы детства (откуда композитор в огромной степени был родом), его впечатления и воспоминания находим не только в «Детском альбоме» или Шестнадцати песнях для детей, — они вплетены в ткань многих сочинений. Так же и образы природы (именно образы, а не картины, т. е. прошедшее через душу переживание). Наконец, темы и образы любви, прежде всего женской, поражают обилием и тончайшими оттенками чувства. В сценических произведениях мотивы любви — любовного ожидания — любовной жертвы — восторга любви — любви-безумия — и другие её облики — заложены благодаря сюжету или либретто. Но и в камерно-вокальных, в инструментальных пьесах ряд может быть продолжен, умножен — и всё же неполон...

Сложным и неоднозначно понимаемым на разных этапах истории, в работах разных учёных выступает вопрос о музыке Чайковского с точки зрения стиля (стилей). В отечественной музыковедческой литературе закрепилось в последние годы несколько тяжеловесное словосочетание, употребляемое в статусе термина, — классико-романтическая эпоха, классико-романтический стиль. Согласимся с содержанием понятия, хотя использование его не отличается системностью.

Считать ли романтизм музыкальным стилем? Авторитетные философы, эстетики не отвечают на этот вопрос однозначно

положительно²¹. Определение стиля музыкального романтизма в некоей, пусть развёрнутой, дефиниции, намного более сложно по сравнению, скажем, с барокко или классицизмом. Проявления национального в музыке, развитие («присвоение») прежде сложившихся стилей, жанров и форм, возникновение новых, поражающая эволюция музыкального языка и, главное, интенсивность запечатления личностного начала, — носят иной характер.

Всё же нет сомнений в том, что Чайковский принадлежит миру романтического, особенно с точки зрения умонастроения. Нет также сомнений и в том, что он претворил неотменяемые на протяжении XIX–XX столетий принципы музыкальной классики, создавая музыкально-стилевой универсум своей эпохи. В ряде сочинений, в основном поздних, исследователи отмечают ранние тенденции проявления неоклассицизма. Говоря же о пасторали «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы», апеллируют к классицизму или к отзвукам сентиментализма (сочинения Карамзина, читанные композитором, находим в его библиотеке), — но это скорее относится к проблеме стилизации, великим мастером которой был Чайковский. Однако «Моцартиану» — драгоценный, но и самый очевидный пример — скорее следует вписывать в серию Диалогов (см. ниже) как «беседу» с любимой музыкой прошлого.

Индивидуальный стиль Чайковского, его интонационный мир труднее всего поддаётся характеристике. Сродни тембру голоса — как о нём сказать? Но он звучит — и тотчас узнаваем. Ученик Н.А. Римского-Корсакова из самых близких, Н.Н. Черепнин рассказал со слов учителя следующий эпизод. В 1874 году Римский-Корсаков входил в жюри конкурса опер, написанных на либретто Я.П. Полонского «Кузнец Вакула» по повести Гоголя «Ночь перед Рождеством». «<...> Как только началось проигрывание оперы, впоследствии удостоенной премии, то после первых же тактов интродукции членам жюри, хорошо знакомым с музыкальным языком Чайковского, со столь свойственными ему мелодическим рисунком, гармоническими оборотами, общим построением (в особенности её начала), стало ясно, кто был её автором»²².

О многом свидетельствуют факты автоцитат — повторного использования фрагментов ранних сочинений, по разным причинам оказавшихся не исполненными и не изданными. Переносы эти не

²¹ См.: Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры / Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 13–42.

²² Черепнин Н.Н. Воспоминания музыканта / Предисл. О.М. Томпаковой. Л.: Музыка, 1976. С. 45.

были, если так можно выразиться, структурно-типологическими (а именно в таком ключе, как правило, повторяли свои произведения композиторы барочной и классической эпох). В случае Чайковского обратим внимание на сходство сценических ситуаций, жанровых или иных особенностей (например, ария Мороза в музыке к «Снегурочке» и затем мотив медленной части Первой симфонии «Зимние грёзы»). Материал «вплавлялся» естественно, потому что был «пропет» тем же голосом, в каждый фрагмент была вложена часть души.

Внутренняя взаимосвязанность огромного Текста, каковым является музыкальное наследие Чайковского, проявляется множественно в качестве связей внутрижанровых и между отдельными сочинениями. Е.М. Орлова сопоставляет последнюю симфонию Чайковского с последним (ор. 73) циклом его романсов — произведениями современниками — не только с точки зрения «портрета души», но и средств выразительности — интенсивности развития, своего рода «симфоничности» серии вокальных пьес, даже композиции²³.

Интонационный звуковой мир Чайковского, его индивидуальный стиль являет собой богатый и неповторимый сплав. Фольклор — важная его составляющая. В отечественной литературе 1950–1970-х и более поздних годов подчёркивалась прежде всего значимость интонаций городской песни-романса. Но вот музыковед-фольклорист с большим опытом полевой собирательской работы исследует десятки образцов записей русских народных песен в сборниках — от Прокунина (под редакцией Чайковского), Балакирева, Римского-Корсакова — до середины 2000-х. Материалы чрезвычайно представительны, охватывают регионы России от Карельского Поморья и Вологодской области до Сибири и Дальнего Востока, разные жанры (эпические, свадебные, хороводные, погребальные, причитания). В качестве предмета для сравнения избраны музыкальные темы Чайковского из «Евгения Онегина» (три), «Шелкунчика», Шестой симфонии (три), основанные на интенсивном ниспадающем мелодическом течении. Они отсылают к интонационным идеям и образам северных областей России, «обнаруживают родство с мелодикой крестьянского фольклора»; с каждой из тем Чайковского сопоставлены от шести до одиннадцати народных образцов²⁴.

²³ Орлова Е.М. Романсы Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1948.

²⁴ Данченкова Н.Ю. Лирические темы П.И. Чайковского. Мелодический тип «вершина-источник» в контексте русской песенной традиции // Множественность концепций в музыковедении. К 60-летию Е.М. Левашева. Келдышевские чтения-2005 / Ред.-сост. Р.Э. Берченко, А.В. Лебедева-Емелина, Н.И. Тетерина. М.: Изд-во «Композитор», 2009. С. 76–105.

Городская песня-романс тоже впитывается будущим композитором с самого раннего детства. И отец, и мать любили петь «Кольцо души девицы...» Алябьева; его же «Соловей» издавна сопрягается с именем Чайковского. Вторая половина XIX столетия была «пиком» домашнего музицирования. Чайковский ответил этой черте эпохи жанрами и интонациями своей музыки. Первый из известных ныне его музыкальных текстов, «Анастасия-вальс» 1854 года, посвящённый бывшей гувернантке А.П. Петровой, — иллюстрация сказанного, как и «музыкальные письма» последующих лет.

Долгое время, в течение большей части прошедшего века, в силу отечественных политико-культурных условий, признаком высокой оценки, «знаком качества» выступала принадлежность стилю реализма (с ориентацией на критический реализм, давший замечательные плоды в русской литературе XIX столетия). И сам Чайковский как бы зачислил себя в этот ряд, сказав уже в 1891 году: «<...> я реалист и коренной русский человек»; фраза выдёргивалась из текста, где перед этим подчёркнут смысл высказывания: «<...> правдиво, искренно и просто»²⁵.

Замечательную формулировку предложил и развил академик Д.С. Лихачёв в статье «Контрапункт стилей как особенность искусства»²⁶. Она прямо относима к русской (конечно, не только русской) музыке второй половины XIX века.

Г.А. Ларош, самый близкий к пониманию музыки Чайковского в его время критик и музыкальный писатель, признавался: «Я редко встречал художника, которого так трудно было бы определить одной формулой. Сказать, что он был эклектик? На первый взгляд — да: в нем совместились многие стороны <...>. Но эти уклонения так мало касались сущности его таланта! Что бы он ни писал, он явно оставался самим собой, и отпечаток его стиля <...> легко узнаваем

²⁵ См. письмо от 6 января 1891 г.: «Мне кажется, что я действительно одарён свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек. Какова художественная ценность, какова степень силы творчества, какая дана мне в удел, — это вопрос другой. Я и не имею ни малейшей претензии на гениальность». (Эл. ресурс: <https://clck.ru/3PjJrv>; подчёркивания в тексте сделаны его автором). — *Прим. ред.*

²⁶ *Лихачёв Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Классическое наследие и современность // АН СССР, ИРЛИ. Ред. кол.: Д.С. Лихачёв, М.Б. Храпченко, А.Н. Иезуитов, Л.: «Наука», 1981. С. 21-29.*

<...> Мажорный лирик по силе и глубине вдохновения по меньшей мере равен минорному»²⁷.

Термин «эkleктика» в XX веке приобрёл в русском музыкознании негативно-оценочный характер. Иначе было во времена, к которым относится высказывание Лароша. И сегодня, скажем, в сфере архитектуры это признанное обозначение стиля последней трети XIX столетия.

Важная сторона универсализма Чайковского, укореняющая его биографию и творчество в национальной почве, заключается в том, что он запечатлел основные культурно-исторические уклады России: усадебный, петербургский и московский. В их духовной и музыкальной интерпретации совместились непосредственные личные впечатления разных периодов его жизни, владение русской историей и литературой — поэзией и прозой, «напитанность» его слуха интонациями фольклора разных регионов. Как и в других случаях, историко-типологическое здесь пересекается с индивидуальным — биографическим и психологическим. Продолжив «рядоположение» Пушкина и Чайковского, отметим, что в «Евгении Онегине» фигурируют именно указанные сферы жизни русского человека. «Деревня, где скучал Евгений», великий Град Петров — его «столичность» и регламентированность, наконец, «Москва, Москва...», отмеченная большей душевностью и простотой нравов. Географические перемещения оказывались соотносимыми и соотнесёнными с реальной действительностью.

Усадебный быт, связанный с ранним детством Чайковского, неоднократно возникает на протяжении его жизни и завершается в последние, подмосковные годы. «<...> Ни в одном явлении отечественной художественной культуры второй половины XIX в[ека] в такой степени не отразились характерные, даже наиболее типические черты духовного миропонимания человека, как в русской усадьбе. <...> Усадьба указанного времени наряду с русской деревней не только в глазах современников, но и многих следующих поколений как бы сливалась с образом России»²⁸.

Родительский дом Чайковских действительно был очень похож на другие усадебные дома империи. Прекрасный особняк, окружённый большим садом, являлся, по воспоминаниям М.И. Чайковского,

²⁷ Ларош Г.А. Воспоминания о П.И. Чайковском // Ларош Г.А. Избранные статьи в пяти выпусках / Под общ. ред. А.А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. С. 174–175.

²⁸ Каждан Т.П. Русская усадьба // Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира / АН СССР, ВНИИ искусствознания. Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: «Наука», 1991. С. 354.

«любимейшим местом сборища всего общества Воткинска». В барском доме, в просторной гостиной, где стоял сохранившийся и поныне рояль фирмы “Wirth” (С.-Петербург), протекала жизнь, хорошо знакомая нам теперь по многим страницам русской классической литературы. В Алапаевске, следующем уральском месте службы отца, также стремились сохранить присущий Воткинску патриархальный строй жизни.

Последовавшие усадебные впечатления связаны с предместьями Петербурга времени ученичества. Определения их, которые дают и сам мальчик — подросток — юноша — молодой человек, и биографы, и мемуаристы — это ряд синонимов: деревня, село, имение, поместье, дача. Несравнимо значительнее, всестороннее усадебные сюжеты входят в биографию Чайковского, начиная с московских лет. Именно в Подмоскovie определились основные лейтмотивы: дружеский круг, доброжелательное общение, а главное — условия для творческой работы. На это же время приходится и непосредственное соприкосновение с фольклором.

В 1860-е Петру Ильичу открылись южные регионы России. Летом 1864-го он гостил в имении князя А.В. Голицына Тростинец Харьковской губернии, где была написана увертюра «Гроза»; здесь, по свидетельству М.И. Чайковского, композитору были созданы все возможные условия для работы и отдыха, особо им ценимые. Начиная с 1865-го в летопись жизни и творчества Чайковского вошла Малороссия, и прежде всего — Каменка. Здесь в имении Давыдовых, собственно, в течение долгих лет был дом — домашнее гнездо — композитора. <...>

Можно думать, что душевному складу Чайковского в наибольшей мере отвечал именно усадебный уклад. Оценка его, отношение к нему не подвергались таким резким колебаниям, как многие другие. В соответствии со своим предпочтением — и неоднократно выражаемым желанием — «жить в деревне» композитор наконец устроил свою судьбу. Начиная с 1885 года он поселяется в Майданове, Фроловском, наконец, «у себя» — в Клину. Это было уже «чеховское время», черты усадеб эволюционировали. Однако их музыкальный мир продолжал сохранять значение как один из ликов музыки быта.

Северная столица после первого знакомства с нею в 1848 году более уже не уходила из жизни Чайковского. Он приезжал сюда в свои московские годы и позднее; не последнее значение имели контакты с Императорским двором. Список сочинений Чайковского, связанных с государственными церемониями, достаточно обширен. Царская чета неоднократно проявляла симпатию к его музыке. В наиболее общем виде монархизм воззрений композитора

отражён в тексте письма к фон Мекк от 3 марта 1885 года: «<...> Есть ли у нас человек, на которого можно возлагать надежды? Я отвечаю: да, и человек этот Государь».

Но главное, важнейшее в отношениях Чайковского с Петербургом заключено в глубоко творческой сфере музыкальных воплощений. Об этом неоднократно писали многие авторы.

Наконец, ещё одна составляющая культурно-исторического и музыкального универсума композитора — московский уклад. После приглашения в консерваторию Чайковский быстро — как никогда прежде — сходится с людьми, прежде всего коллегами. Художественное сообщество древней столицы, в которое он попал, представлено многими артистическими деятелями, причём общение было по-московски лишено чопорности.

Повседневный режим, сложившийся в первые же месяцы и описанный в письме брату Анатолию²⁹, — совсем не суетный, не «столличный»: с 11 утра — или урок в консерватории, или сочинение (в это же время часто заходят Кашкин или Вальзек, «профессорша пения, сделавшаяся моим новым другом»); в 2.30 дня — посещение книжного магазина, где ежедневно прочитывает все газеты; потом иногда прогулка на Кузнецкий мост; вечера или у знакомых, или в клубах — Артистическом, Купеческом, Английском (чтение журналов). По возвращении домой — писание писем или снова сочинение (впрочем, работа поздними вечерами после нервного срыва по завершении Первой симфонии больше не повторялась).

Таким образом, и старая, и новая столицы, каждая по-своему, включены в мир Чайковского. На предыдущих страницах сознательно не приводились его суждения о Петербурге и Москве. Их множество, и они чрезвычайно противоречивы. В тот или иной период или даже момент жизни отзывы — высокий и уничижительный, нежный и раздражённый — сменяют друг друга. Желание и намерение обитать — или даже просто находиться — в одном либо другом городе высказываются неоднократно, равно как и нежелание и невозможность. При всём том существуют авторитетные мнения о Чайковском как истинном петербуржце и певце столичной торжественной «имперскости» — либо как о москвиче, с именем которого связан феномен данной композиторской школы. И эта оппозиция, сложившаяся естественным образом, входит в одну из крупных культурологических проблем и мифологем отечественной истории. Сложное взаимодействие в творчестве Чайковского «петербургского» и «московского» текстов составляет предмет одного

²⁹ Это письмо от 25 апреля 1866 г. см.: <https://goo.su/bOYqsr> — Прим. ред.

из почвенных направлений литературы о композиторе. Чайковский несомненно запечатлел в музыке и передал следующим поколениям сочинителей традицию широко понимаемого «московского текста». Но, как отмечалось выше, в его духовном и музыкальном наследии, особенно в поздних сочинениях, присутствует и получает глубокое воплощение текст петербургский.

* * *

«ЭЧ» имеет свою, уже довольно длинную историю. На пороге 1990-х проект был с энтузиазмом встречен Редакцией музыки издательства «Советская энциклопедия». А потом случилось то, что случилось. Редакция перестала существовать, а с тем и перспективы подготовки и выпуска этого издания. Но через некоторое время в проект поверил Российский гуманитарный научный фонд (РГНФ), и приглашённые к работе авторы начали писать статьи...

Важной вехой стало создание в Доме-музее Чайковского электронной Базы данных, которая на следующих этапах — корректуры словника, написания статей, их редактирования, иллюстрирования и т. д. — имела важное дополняющее и уточняющее значение. Число её позиций приближалось к 10 000. Несомненно, такая работа в сфере изучения биографии и творческого наследия какого-либо русского композитора предпринималась впервые.

На основе всех вербальных текстов Чайковского, состава его личных библиотек — нотной и книжной, главное же — на основе его архивов в Клину, в собраниях нашей страны и, по мере возможности, других стран, были созданы своды по персоналиям, местам пребывания, учреждениям и организациям, органам прессы, отдельным произведениям искусства и т. п. По поводу каждого, кто хоть однажды каким-то образом вошёл в жизнь Чайковского, отмечено всё, что возможно. Уточнены сведения о географических объектах, связанных с биографией композитора, который, как известно, обладал охотой к перемене мест. Даже в сфере музыкального сочинения — самой, казалось бы, изученной — сделано огромное количество уточнений разного рода.

Полнота сведений (на сегодняшний день), достоверность атрибуций, научная новизна — главное, что «ЭЧ» предлагает читателям.

Корневое понятие «цикл» («круг») лежит в основании конструкции этого труда. Тематические циклы статей, соединяясь, пересекаясь, накладываясь, призваны создать тот макроцикл, который бы корреспондировал с научно-художественной целостностью всего пространства двухтомника — кругов жизни и творчества в их неразделимости.

По поводу корпуса статей как такового сразу должны быть заявлены по крайней мере три его фундаментальные свойства:

— Количество «чёрных слов» (позиций) превышает 1800. Такого количества не содержит ни одна персональная энциклопедия. Объём представляемого художественного наследия, биографических и географических категорий не может быть сопоставлен с количеством информации ни о ком из отечественных музыкантов;

— Условность какого бы то ни было «разделения» на упомянутые категории, ибо они переплетены теснейшим образом. С этим связано и этим обусловлено значительное количество «отсылочных» материалов — лучшего «маршрута» для читателя при поиске интересующего предмета / объекта (алфавитный генеральный указатель статей представлял бы гораздо больше трудностей);

— Невозможность формализовать, тем более унифицировать объёмы исследований. Это связано, в свою очередь, с направленностью на героя, тему или проблему, изученность которых обратно пропорциональна энциклопедической подробности.

В целом же хронологическая концепция «ЭЧ» основана на осмыслении Чайковского как представителя своего времени.

...Энциклопедия рождалась в период, когда наука о Чайковском, музыкальная культура в целом осознавали необходимость решения важных задач: подготовки Нового полного собрания сочинений на мировом академическом уровне, создания новой современной монографии. И более всего — не замутнённого социально-историческими реалиями, а, напротив, с их помощью понятого феномена и значения Творца.

III. О герое энциклопедии. Личность, или *genius*

Попытка убедительного раскрытия этой темы кажется обреченной на неудачу. Ведь неслучайно многочисленны, нередко противоречивы интерпретации этого понятия / термина в психологической литературе. Неслучайно вновь и вновь предпринимаются опыты проникновения на эту таинственную территорию, предлагаются другие — новые — дополняющие методы изучения, параметры суждений.

Сложности многократно возрастают, если речь идёт о гениальном человеке. При характеристике личности П.И. Чайковского тема его одарённости естественно является главной. Можно анализировать произведения с позиций теоретического и исторического музыковедения, оценивать высказывания, поступки, приводить биографические факты, но без признания и, в меру сил, осознания этой данности не приблизиться к запечатлению облика творца.

По замечательным схождениям, история и эволюция понятия “genius” в связи с именем композитора в наши дни обсуждаются по отношению к Моцарту, кумиру Чайковского; и сделано это в персональной энциклопедии³⁰ (перевод для «ЭЧ» В.А. Ерохина).

Авторы статьи с названием “Genius” («дух») напоминают интерпретации гениальности древнегреческими философами Платоном и Лонгином: она несводима к каким-либо правилам, ей невозможно обучить, постичь её нельзя; это дар богов, источник которого — вдохновение; она связана со своего рода помешательством. Причём концепция вдохновения, неотъемлемая от гениальности, акцентирует удивительную быстроту и лёгкость, с какой сочинял Моцарт. (Не была ли «лёгкость» его творческого процесса отчасти одним из многочисленных мифов?)

Быстрота — но отнюдь не лёгкость — творческого процесса Чайковского отмечена неоднократно. При всей скорости, эмоциональности его музыки, идущей «от сердца к сердцу», как бы спонтанной, процесс этот был целенаправляемым, устремлённым к определённом художественному результату. Помимо, в первую очередь, музыкальных рукописей, об этом свидетельствуют и многочисленные высказывания композитора.

<...>

«Личность» в современной психологической литературе определяется как индивидуальная (уникальная) система свойств человека (характера, темперамента и др.), имеющая генетические предпосылки и формирующаяся в процессе социальной жизни.

Попробуем, следуя одной из методик, разработанных психологами, представить портрет Чайковского, психологический и поведенческий, по его письмам одного года — 1877-го, критического, во многом переломного (дневника за этот год нет). Это время создания «Евгения Онегина» и Четвёртой симфонии, первых исполнений «Лебединого озера» и «Франчески да Римини»; женитьбы на А.И. Милюковой, катастрофической по психологическим и биографическим последствиям, ухода из консерватории на год (оказалось — навсегда) и бегства из России в Западную Европу; наконец, начала интенсивной переписки с Н. Ф. фон Мекк. Портрет человека, который «прошёл свой путь земной» уже более, чем «до половины», написан его собственными словами, выбранными из многих, в хронологической последовательности и без комментариев (они содержатся в издании писем, т. VI)³¹.

³⁰ Eisen C., Keefe S.P. The Cambridge Mozart Encyclopedia. P. 190–193.

³¹ См. также сайт Tchaikovsky Research / List of Tchaikovsky's Letters. URL: <https://goo.su/tSgonCW> — Прим. ред.

Сообщение Модесту Чайковскому, стилизованное под народный говор и, возможно, этим скрывающее гордость и смущение: «А перед праздниками, братец, очень я близко сошёлся с писателем графом Толстым, и очень они мне понравились, и имею я теперь от них очень милое и дорогое для меня письмо. И слушали они, братец мой, первый квартет и во время анданте ажно слезы проливали. И очень я, братец мой, этим горжусь <...>» (2 января).

А.И. Давыдовой, сестре: «У меня зародился теперь план поездки в Париж с целью дать там концерт из своих сочинений, и все мои помыслы направлены теперь к приведению в исполнение смелого предприятия. Что это полезно будет для распространения моей известности, об этом и говорить нечего, но денег оно будет стоить много, и достану ли я их, это большой вопрос, хотя и есть надежда» (4 января).

А.И. Чайковскому: «С чего ты вздумал хандрить? В самом деле, это мне непонятно. Женщины в тебя влюбляются, служба тебе улыбается, все, кто тебя знают, тебя любят. Одного разве нет — денег! Неужели они единственная причина твоего мрачного состояния духа? Но ведь если это так, то мне остаётся топиться. Ибо более запутанных дел, чем мои, трудно себе представить» (12 января).

М.И. Чайковскому: «<...> я затеял одно очень смелое предприятие. Хочу ехать в марте в Париж и дать там концерт. Я даже вступил в прямые отношения с Colonn'ом (президентом общества des jeunes artistes) и другими лицами. Денежные дела ужасны: в долгу как в шелку. Впрочем, плевать на это» (19 января).

С.И. Танееву: «Мой концерт не состоится. Несмотря на все гигантские мои усилия и на твёрдую уверенность, — я потерпел неудачу относительно добывтия нужных мне сумм. Я в глубоком отчаянии. Ничего более я не в состоянии писать Вам сегодня» (29 января).

В.В. Стасову: «Ваш (превосходно, впрочем, составленный) сценариум мне не то чтобы не понравился, но как-то испугал меня, пришлось не по плечу мне. Он сразу показался мне слишком пёстр, слишком нагромождён интересами и эффектами всякого рода, слишком сложен и громаден. <...> “Кардинал” не удовлетворяет потребностям моей музыкальной организации <...> Я желал бы драмы более интимной, более скромной <...> Сейчас, вспомнив, что Вы отозвались так неблагосклонно о моем кумире Моцарте, пошёл и проиграл всё 1-е действие “Дон-Жуана”. О, как мне жаль Вас! Как мне жаль людей, чутких к музыке и, между тем, утративших способность наслаждаться этой божественной красотой и простотой!» (8 апреля).

Ему же: «Неужели Вас удивляет, что я отказываюсь от предложенного Вами либретто? Ну скажите, пожалуйста, каким образом этот героико-историко-религиозно-политико-мелодраматико-

трагический сюжет мог бы увлечь меня, когда, по Вашему же приговору, я склонен исключительно к выражению чувств нежных и любовных? Я глубоко уважаю Вашу эрудицию <...> Другое дело Ваши музыкальные приговоры. Они меня мало смущают, и я не придаю большого значения тому обстоятельству, что Вы не признаёте меня способным к сочинению хорошей оперы. <...> Что бы Вы мне ни говорили, многоуважаемый Владимир Васильевич, про мою неспособность к этому роду музыки, я пойду своим путём, нимало не смущаясь» (29 апреля).

Д.В. Разумовскому: «Сей молодой человек приехал из Перми, где был в каком-то монастыре служкой, чтобы изучать музыку и сделаться регентом. Помогите ему Вашими советами» (17 мая).

И.А. Клименко: «Сильно подумываю о женитьбе или другой прочной связи. Но единственно, что осталось в прежнем виде — это охота писать» (17 мая).

Ему же: «<...> Тебе всё-таки необходимо приехать сюда. <...> Голлове Третьякову говорено о месте городского архитектора» (18 мая).

А.И. Чайковскому: «Я напишу прелестную оперу, совершенно подходящую к моему музыкальному характеру. <...> Опера эта будет: “Евгений Онегин”!» (18 мая).

М.И. Чайковскому: «<...> На прошлой неделе я был как-то у Лавровской. Разговор зашёл о сюжетах для оперы. <...> Лиз[авета] Анд[реевна] <...> вдруг сказала: “А что бы взять ‘Евгения Онегина’?” Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире один, я вспомнил об “Онегине”, задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлёкся и к концу обеда решился» (18 мая).

Л.В. Давыдову: «<...> Писать оперу мне необходимо, так как я чувствую теперь к этому делу непреодолимое влечение и упускать время нельзя. Лёвушка, ты знаешь, что если собрать в одну кучу всех моих друзей, в том числе Шиловских, то моя любовь ко всей этой куче не будет равняться и сотой доле моей безграничной любви к Саше, к тебе, ко всем Каменским Давыдовым. Там соединились все предметы моих самых нежных чувств» (19 мая).

А.И. Чайковскому: «Посылаю покамест только 100 р. Отдай из них остальное, что следует, Папаше и Сашины 60 р. Мале. Остальные же 60 решительно отдать ей теперь не могу. Мои блестящие дела, о которых я тебе писал, утратили свой блеск» (между 22 и 27 мая).

М.И. Чайковскому: «Свадьба моя состоялась 6-го июля. Толя на ней присутствовал. День этот, не скрою, был довольно тяжек для меня уж хотя бы оттого, что пришлось выдержать церемонию бракосочетания, длинный свадебный завтрак, отъезд с провожаниями и т. д.» (8 июля).

А.И. Чайковскому: «Мы оба с тобой очень нервны и оба способны видеть вещи в более мрачной окраске, чем они на самом деле есть» (8 июля).

Ему же: «Вчера был, может быть, самый тяжёлый день из всех, протекших с 6-го июля. Утром мне казалось, что моя жизнь навсегда разбита, и на меня нашёл припадок отчаяния. <...> Кризис был ужасный, ужасный, ужасный; если бы не моя любовь к тебе и другим близким, поддерживавшая меня среди невыносимых душевных мук, то могло бы кончиться плохо, т. е. болезнью или сумасшествием» (13 июля).

М.И. Чайковскому: «Денег у нас немного; курс ужасный, откуда я достану средства даже скромно прожить до будущей осени? Кроме того: как я разделаюсь с А[нтониной] И[вановной]? Как решушь устроить себя впоследствии? Всё это в тумане. Знаю только одно: возвратиться в Россию мне немислимо ни теперь, ни через несколько недель. Нужно спрятаться на год» (5/17 октября).

П.И. Юргенсону: «Я тебя хочу просить заказать мне что-нибудь для тебя нужное. Я не гнушаюсь никакой работой, лишь бы она принесла мне деньги. Что тебе нужно: романы, пиэсы, переложения, переводы? Ради Бога, не стесняйся, заказывай мне самые чёрные работы» (5/17 октября).

М.И. Чайковскому: «Нет никаких известий ни от тебя, ни от кого. Между тем, меня снедает болезненно-нетерпеливое чувство узнать, что ты делаешь <...> Какую тяжёлую минуту жизни мы переживаем? Как мерзка и противна Женева, насквозь пропитанная воспоминаниями о Давыдовых и о тебе» (9/21 октября).

А.А. Доору: «Я долго не отвечал на Ваше письмо, т.к. вскоре после его получения серьезно заболел. <...> Я счастлив, если моя [Третья] симфония понравилась Вам, и горжусь мнением о ней г. Рихтера. О, какую радость испытал бы я, если бы моя симфония исполнялась в Вене!» (между 10/22 и 16/28 октября).

Н.Г. Рубинштейну: «Я в таком положении, что с моей стороны было бы безумием отказаться от предложения быть членом выставочного комитета [на Всемирной выставке в Париже]. Напиши мне, что я должен там делать» (11/23 октября).

Ему же: «Повторяю, я очень люблю Москву и очень привык к консерватории; мне было бы весьма жаль, если б пришлось с ней расстаться. <...> Нельзя ли поставить на публичном спектакле [«Евгения Онегина»] 1-е действие и 1-ю картину второго. <...> Я был бы очень счастлив, если б первое действие, которое на днях будет в твоих руках, понравилось тебе; я его писал с большим увлечением. Постановка же его именно в консерватории есть моя лучшая мечта» (20 октября / 1 ноября).

К.К. Альбрехту: «Только в разлуке познаёшь всю силу любви к друзьям, Карлуша! Я теперь живу среди чудной природы в Швейцарии, через неделю я уеду в ещё более чудную страну — в Италию; но сердце моё принадлежит милой родине. <...> Мысль, что я так долго должен пробыть вне обычной среды, среди чужих людей, вдали от друзей, очень пугает меня» (23 октября / 6 ноября).

Н. Ф. фон Мекк: «Получил вчера письмо Ваше. <...> Для меня одинаково удивительно и то, что Вы делаете для меня и то, как Вы это делаете. <...> Вы даёте мне возможность продолжать моё артистическое призвание. А много, много мне ещё остается сделать. Без всякой ложной скромности скажу Вам, что всё, до сих пор написанное, кажется мне так несовершенно, так слабо в сравнении с тем, что я могу и должен сделать. И я это сделаю» (25 октября/ 6 ноября).

М.И. Чайковскому: «В то время, когда ты нуждаешься в деньгах, — я внезапно сделался если не богачом, то надолго совершенно обеспеченным человеком. <...> Всё это предложено с такой изумительной деликатностью, с такой добротой, что мне даже не особенно совестно. <...> Мне очень бы хотелось помочь тебе в твоих денежных затруднениях; напиши мне, мой милый, и я с радостью приду к тебе на помощь. <...> Принялся бы ты теперь за писание. Когда ты, наконец, начнёшь эксплуатировать свой литературный талант» (27 октября / 8 ноября).

П.И. Юргенсону: «<...> Романы и пьесы для ф[орте]п[иано] я непременно напишу» (28 октября / 9 ноября).

А.И. Давыдовой: «Для моего спокойствия необходимо, чтоб я знал, что все живущие в Каменке, несмотря на всё, сохранили ко мне хоть часть любви своей» (31 октября / 12 ноября).

Н. Ф. фон Мекк: «Живя в Кларане среди самой безусловной тишины, среди покоя и весьма простой, но удобной обстановки, — я иногда грустил и хандрил. Не зная, как объяснить эти припадки меланхолии, я вообразил, что причиною их горы!!! Какая наивность!» (18/6 ноября).

А.И. Чайковскому: «Работа у меня кипит [сочинение Четвёртой симфонии]». (8/20 декабря).

Ему же: «Наконец сегодня я оказался при деньгах. Сумма, кажется, очень изрядная. А между тем едва-едва хватит, чтобы прожить. <...> Боже мой! Что бы я делал без М-ме Мекк! Да будет тысячу раз благословенна эта женщина!» (9/21 декабря).

Ему же: «Кончил сегодня самую трудную часть симфонии, первую» (11/21 декабря).

Дальнейшая (уже небольшая) «Портрет-хроника» 1877 года содержится в письмах к Н.Г. Рубинштейну по поводу отказа от делегатства

на Всемирной выставке в Париже. Сюжет этого представительства завершают письма января и февраля 1878-го, которые содержат выстраданный вывод о том, что не надо пытаться быть не тем, что ты есть.

Как уже упоминалось, мы не можем дополнить вербальный автопортрет дневниковыми записями 1877-го. Но отметим (с точки зрения психологических характеристик) невозможность разграничения в нашем случае эпистолярия и дневников. В них встречаем написанное не для себя одного, пример тому — известнейший Дневник № 8 (1886–1888); он содержит важные высказывания, которые могут быть интересны (так полагал автор) другим людям впоследствии. Аналогичные размышления-суждения находим и в письмах: сходные темы, близкий характер изложения приближают их по формальным признакам к дневникам (по В.И. Далю, «подённым записям») — такие письма ведутся в течение нескольких дней и содержат некий отчёт-самоотчёт; П. И. и сам представляет их адресатам как «дневники».

Ещё один источник сведений о композиторе — воспоминания. Чайковскому посвящено множество текстов людей, знавших или хотя бы видевших его, — больше, чем какому-либо другому русскому композитору. Жанр любого мемуара содержит особую установку по отношению к предмету запечатления; многие написаны по просьбе М.И. Чайковского в связи с подготовкой биографии брата, и надо принимать во внимание эти оттенки. Всё же они отражают, особенно в совпадающих случаях, черты облика композитора, в том числе и внешность его; пусть детали передаются неточно, но восприятие, сохранённое памятью, обладает собственной ценностью.

Р.В. Геника, ученик Московской консерватории: «Как памятен мне его тогдашний внешний облик: молодой, с милovidными, почти красивыми чертами лица, с глубоким выразительным взглядом красивых тёмных глаз, с пышными, небрежно зачёсанными волосами, с чудной русой бородкой, бедновато-небрежно одетый».

А.А. Литвинов, тоже ученик: «Это был небольшого роста, нервный и подвижный человек. Он входил в класс быстрой походкой, с руками за спиной, слегка наклонив голову и смотря перед собой сосредоточенным и, как нам казалось, острым взглядом серых глаз».

А.Н. Снегирёва, дочь издателя и друга, ей посвящена пьеса «L'espiègle» («Резвушка»); портрет глазами ребёнка: «Пётр Ильич был среднего роста, и скорее тонкий. Своею внешностью, всем своим явлением он был изящный человек».

За этой внешностью — душевный облик Чайковского, особенности поведения, как они выражены в письмах 1877 года. Он избегает больших сборищ, чувствителен и раним. Отзывчив, предан своему призванию, близким людям, прежде всего семье, родным. Готов

прийти на помощь при каждой возможности. Честен по отношению к себе и к другим, ценит в них это качество. Чрезвычайно эмоционален, подвержен настроениям, колебаниям и потому противоречив в оценках и часто в них несправедлив. О своих произведениях в разное время (на разных стадиях работы, после её завершения, спустя месяцы или годы) отзывался неодинаково, что естественно для создателя, но у Чайковского, при высоком градусе его эмоциональности, приобретает иногда крайний характер. В важных творческих вопросах твёрд.

Каждая из позиций подкрепляется документами других лет, нередко — десятки раз.

<...>

Существуют грани личности, обнимающие жизнь Чайковского в целом, очень важные для понимания всего его существования.

Из них выделим важнейшую, сложившуюся в начале композиторского поприща и сопровождавшую затем дни и годы. Это зависимость от творческого начала, не покидавшая никогда, и безусловный приоритет создания музыки по сравнению с любыми иными сторонами. Вот строки из письма братьям от 10 января 1866 года (недели не прошло от приезда в Москву): «Бывают очень и очень грустные минуты, но вообще чувствую непреодолимую жажду к работе, и она составляет огромное утешение». Подобных строк и страниц также великое множество.

Творчество, его процесс, результат и восприятие имеют структурообразующее значение в системе личности Чайковского. Все типы документов — музыкальные рукописи, издания, дневники и письма, мемуары других лиц неопровержимо свидетельствуют об этом.

Именно в музыке Чайковский выражал, воплощал, изживал свою личность — не только её эмоциональную сторону, но все смыслы, все грани постигаемого мира. Напомним фрагмент письма от 16 марта 1877-го: «Я говорю на музыкальном языке, потому что мне всегда есть, что сказать».

Содержание, содержательность своей музыки Чайковский понимает как звуковой текст, имеющий особые средства передачи, собственные языковые законы. В критических статьях он интерпретирует содержание произведения в категориях теории музыки, в терминологии почти технической и не прибегает к внетекстовым (вербальным) истолкованиям. Характеризуя Третью симфонию Бетховена, пишет: «В первой части Бетховен удивил своих современников новизной грандиозной формы, лаконической силой основных музыкальных идей, из которых посредством грандиозного полифонического развития и недостижимого совершенства оркестровой техники он строил своё колоссальное произведение.

В самом деле, основной темой для первого Allegro послужила коротенькая четырёхтактная фанфара, из калейдоскопических видоизменений и вариаций которой и состоит эта капитальнейшая часть симфонии»³².

Чайковский считает нерациональным «стремление облекать в реальные образы неуловимые очертания бетховенской фантазии» и называет «курьёзом» объяснение Ростиславом (Ф.М. Толстым) скерцо симфонии «намерением Бетховена изобразить напор кавалерийской атаки на неприятельскую инфантерию»; сам же отмечает в скерцо «неожиданное вступление (на квартсекстаккорде) струнного квартета». По поводу увертюры «Ночь в Мадриде» пишет, что Глинка является «в полном всеоружии роскошной гармонической, контрапунктной и оркестральной техники <...>»³³.

Вместе с тем, в полемике с Танеевым Чайковский настаивает на том, что музыка — не «игра в звуки». В контексте этих его мыслей следует понимать и категорию программности.

Основополагающая черта личности Чайковского, которой отмечено и всё его творчество, — диалоговость. Широко известны слова композитора: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, находящихся в ней утешение и подпору»³⁴. Они приводятся очень часто, но интерпретируются в качестве эстетического манифеста, а во второй половине XX века в нашей стране — как желание быть понятным (в большей мере, нежели понятым).

В них, однако, заключены не декларативные, но более простые и многозначные смыслы. Каждое из слов, входящих в эту фразу, повторено — и ненарочито — в других текстах / контекстах и делает их «знаковыми». Из письма брату Анатолию, в тот же период кризиса 1877-го: «Что означают все испытания, неудачи, невзгоды: чтобы ни случилось со мной, я знаю, что в твоей любви найду всегда опору, поддержку и утешение». «Отрадой и утешением» для учителя был С.И. Танеев. Важно и словосочетание «всеми силами души», также повторяющееся неоднократно и отражающее интенсивность высказывания, часто и его экспрессивность. Разумеется, прежде всего это проявляется в музыке. Но и в словах тоже.

³² Чайковский П.И. Второе и третье квартетные утра. — Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества. — Итальянская опера // Русские ведомости. 1872. № 243, 7 ноября.

³³ Чайковский П.И. Вторая и третья недели концертного сезона // Русские ведомости. 1874. № 57, 14 марта.

³⁴ Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 13 августа 1880 г. см.: <https://clc.li/swfhv> — Прим. ред.

Из них прямо вытекает направленность высказывания на другого и адресованность прежде всего отдельному человеку. Нередко она выражена в письме к идеальной слушательнице, одной из легенд его биографии — Н. Ф. фон Мекк. В полной мере диалоговость этой переписки становится понятной из предпринимаемого ныне её нового — принципиально нового издания, в котором личность и позиция собеседницы представлены прежде неизвестными документами и текстами, а письма обоих корреспондентов переданы без купюр и всесторонне интерпретированы³⁵.

Диалог — категория для Чайковского имманентная. Какое множество образцов — образов его музыки — можно было бы привести, и в любом случае перечень оказался бы неполным.

Наглядно отражено это свойство в избираемых композитором текстах романсов. Местоимения «я», «ты» и соответственно — «мой», «твой», и обращение от «я» к «ты» встречаются не менее чем в двух третях вокальных пьес. Даже заглавия их, от самого первого — «Мой гений, мой ангел, мой друг» — свидетельствуют об этом. В ор. 6 из стихотворений разных поэтов выбраны — «Не верь, мой друг» и «Ни слова, о друг мой», но и в других — «Слеза дрожит» или «Нет, только тот, кто знал» те же «я» и «ты»! В ор. 16 — вопросы, заклинания: «Погоди!», «Пойми хоть раз», «О, спой же ту песню», «Так что же?»... В Шестнадцати песнях для детей ор. 54 ничего подобного нет, и это тоже свидетельствует о многом. А потом ор. 63 — «Я сначала тебя не любила», «Растворил я окно», «Я вам не нравлюсь». Обрамляют последний, 73-й опус «Мы сидели с тобой» и «Снова, как прежде, один»: «Где, моя милая, ты»... Каждый из читающих эти страницы почитателей творчества Чайковского слышит называемые пьесы (нет необходимости и — более всего — возможности говорить об их музыкальных воплощениях) и понимает, что только в синтезе состоит феномен обращения, обращённости к каждому из нас. Дуэты героев опер, звучание диалогов в музыке камерной и симфонической — «разговоры» отдельных инструментов и их групп — неотъемлемое и важнейшее свойство этой музыки.

Благодаря тому, что композитор отождествляет слушателя с собой (или себя со слушателем), а сами слушатели — разные слушатели, в разные эпохи, в большей или меньшей мере — отождествляют свои переживания с выраженными его музыкой, — благодаря всему этому монологи воспринимаются как диалоги, как обращение, как Ты (автор) и Я (слушатель).

35

П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка. В 5 томах. К настоящему времени в составе Академического полного собрания сочинений (АПСС) вышли четыре из них: Челябинск: Авто Граф, 2007, 2017, 2024. — Прим. ред.

Композитор состоит в диалоге с самим собой, задавая себе вопросы и отвечая на них. Фразы с вопросительным или восклицательным знаком, признания самому себе как другому встречаются в дневниках. Один из вариантов такого «диалога» виртуально воссоздан Б.В. Асафьевым. Текст «Чайковский, рассуждающий со своей собственной рукописью» написан мартовской ночью 1946-го, но увидел свет почти полвека спустя³⁶. Это уникальная в своём роде попытка музыковеда, психолога, композитора заглянуть в бездну сознания творца в момент творения, «угадать» возникающие и решаемые при этом вопросы. Другие вербальные вопросы–ответы действительно находим в нотных рукописях.

«Диалог» с героями произведений («я влюблён в образ Татьяны», «временно обратился в какого-то Манфреда») открывает личностный характер отношения к ним автора, не отделяющего «я» от «он» и «она». Диалог с исполнителями постоянно сопровождает жизнь его сочинений: он знает, что осуществление музыки — только в её звуковом воплощении. Ему важно, как встречает его оркестр, как относятся участники во время и по окончании репетиций, после концерта. Тогда возникает и диалог с публикой; однажды Чайковский сказал, что если бы ему довелось выбирать между любовью публики и любовью критики, он выбрал бы первую. <...>

Огромный по объёму, по значимости диалог разворачивается между Чайковским и мировой культурой — в сюжетах и текстах его произведений, в цитатах народного и профессионального творчества разных европейских стран; это также и диалоги с писателями, философами, историками, композиторами, отзывы и размышления о которых он оставляет в статьях, дневниках и письмах, на полях нот и книг своей библиотеки.

В самом непосредственном смысле диалог разворачивается между композитором и его корреспондентами. Диапазон общения Чайковского, социальный и психологический, был едва ли не универсален — по отношению к России того времени безусловно. Огромный массив встречных писем, т. е. адресованных ему, содержит срез общества от Императорской семьи до людей «дна» — есть даже полуграмотное письмо из тюрьмы. Из этих писем, хранящихся

³⁶ Асафьев Б.В. Чайковский, рассуждающий со своей собственной рукописью / Публ. П.Е. Вайдман // Советская музыка. 1990. № 6. С. 29–31.

в Клину, узнаём, с какими просьбами, признаниями, благодарностями за помощь к нему обращались³⁷.

Никакому другому русскому композитору не было адресовано столько писем, сколько Чайковскому. Их количество поразительно: без малого семь тысяч, не считая визитных карточек с надписями и им подобных документов. Но удивительно и то, что он их сберегал, особенно учитывая его кочевую жизнь. Облик композитора, отражённый в этих письмах, важен для понимания его музыки. Только одна цитата из многих. Н.Н. Кострубо-Корицкий (Москва, 1889), описывая свои горести, поясняет: «Почему я обращаюсь именно к Вам, я и сам хорошо не знаю. Я лишь глубоко убеждён, что человек, сумевший передать в звуках человеческое горе и радость — несомненно добрый человек и глубоко чувствует горе и радость»³⁸.

Внимание к музыкантам — всяким, но особенно к молодым композиторам — звучит со страниц многих писем. Поражает отсутствие профессионального снобизма — при строгости суждений — и поощрительное отношение к сочиняющим музыку дилетантам, любителям. Чайковский находит для них слова поддержки³⁹. Число самоучек отражает характерную для эпохи тягу к сочинительству. Иные из них не канули в Лету, стали музыкантами, как, например, гимназист из Орла А.С. Глуховцев (письмо и присланные сочинения — сентябрь 1893). Уже после Киевского университета он всё-таки пошел учиться в Московскую консерваторию, к Танееву. Одно из многочисленных его творений пользовалось известностью — опера «Дни нашей жизни» по пьесе Леонида Андреева (поставлена в Киеве в 1913-м).

И разве не удивительно, что именно Чайковский, композитор-профессионал, так терпим, так внимателен к непрофессионалам? Нет ли тут связи с его любовью к так называемым «дилетантам» предшествующего поколения, так презираемым балакиревцами, например, к Алябьеву? Не умел ли Чайковский улавливать в немелких опусах гимназистов и студентов, железнодорожных служащих и судейских чиновников какую-то «интонационную истину», отражающую современный русский характер? Мы узнаём также, что некоторые пытались учиться «по Чайковскому», его учебникам,

³⁷ См.: *Корабельникова Л.З.* Письма к Чайковскому: диалог с эпохой // Советская музыка. 1990. № 6. С. 103–114. Письмо заключённого А. Киселёва от 18 сентября 1890 г. см. на с. 105. — *Прим. ред.*

³⁸ Там же. С. 105. — *Прим. ред.*

³⁹ См. о том же в недавней работе: *Двоскина Е.М.* Чайковский — преподаватель двух консерваторий // *Двоскина Е.М.* Предисловие // Академическое Полное Собрание Сочинений П.И. Чайковского. Серия «Музыкально-теоретическое наследие». Т. 1. Рукопись. С. 14–16. — *Прим. ред.*

даже по сделанному им переводу «Руководства по инструментовке» Ф. Геварта. Узнаём о пении в храмах духовных сочинений Чайковского, иногда переписываемых от руки.

Самое интересное — письма слушателей его музыки; их восприятие, их оценки зачастую небезразличны и для истории культуры. Среди них много домашних исполнителей фортепианных пьес, романсов; они жаждут переложений, транскрипций. Ещё одна линия в «контрапункте» писем — слова для музыки и слова о музыке. Какие тексты присылали слушатели (а большей частью слушательницы) с желанием и надеждой на их воплощение Чайковским? Многие отправляли композитору собственные стихотворные опусы, любовь к его музыке выражая в поэтической форме. Киевский автор Э. Т. (он? она?) надписал свои два стихотворения: «Творцу симфонии “Манфред” с чувством высокого почитания и глубокой преданности». Первое начинается словами «Забвенья сердцу быть не может!», второе — «О, свет души моей печальной»; в конце произведения автор утверждает, что только музыка Чайковского дает «отраду, счастье и покой!» (вспомним «утешение и подпору»).

Среди массы слабых, ни на что не претендующих стихотворений есть одно, принадлежащее в будущем настоящей поэтессе, а тогда — 15-летней Тане Куперник (отец Т.Л. Щепкиной-Куперник был знаком с композитором, она оставила о нём воспоминания).

Я ожидала встретить Вас
Полугероя, полубога
С надменным взором гордых глаз,
На Божий мир глядящих строго.
Я Вам готовила в тиши
Хвалу смиренных песнопений,
Хотела весь восторг души
Излить пред Вами, дивный гений.
Мы встретились. И мыслей нить
Вдруг как-то потерялась сразу.
Хочу все сердце Вам излить —
А говорю — пустую фразу!..
Что Вам сказать, с чего начать?
Уста безмолвия печать
Благоговейного сковала.
Как в Божьем храме я молчу,
И грешным словом не хочу
Нарушить святость идеала!..⁴⁰

⁴⁰ Корабельникова Л.З. Письма к Чайковскому: диалог с эпохой. С. 113. —
Прим. ред.

Здесь, завершая обсуждение «диалоговой природы» дара Чайковского, обозначим её характерное свойство. Легко заметить, что тематика, суждения, даже лексика писем весьма различны в общении с разными людьми. Иногда приходится слышать о некоем «приспособлении» композитора к ожиданиям адресата, например, фон Мекк. Но это совсем другая особенность — синтонность, «со-звучие», способность улавливать и воспроизводить в себе чувства другого человека, заражаться его ощущениями и, ответно, заражать его.

* * *

Среди граней личности, обнимающих жизнь Чайковского в целом, очень важна для понимания его существования религиозность, которая не исчерпывается воззрениями на религию и не сводится к ним. Ведь Знание и Вера — совсем разные механизмы духовной / душевной деятельности.

Атмосфера религиозной семьи, окружавшая будущего композитора от рождения, — утренняя молитва, благословение друг другу на ночь и в дорогу, совершаемые безусловно и всегда, в каждом письме при разлуке и каждый день совместной жизни. Посещения храма были естественной частью воткинского распорядка. Там же написаны первые (французские) стихи, они относятся ко времени занятий с Ф. Дюрбах, безусловно религиозным человеком, как отмечают знавшие её, строгой протестанткой. В этих стихах — обращение к Богу и к Ангелу-хранителю. В 1856 году Пётр рассказывает в письме своей воспитательнице о горе, постигшем семью двумя годами раньше, — о кончине матери; он считает важным упомянуть, что счастливым образом умирающую успели причастить Святых даров.

В течение последующих десятилетий религиозные чувства и побуждения композитора проявляются многократно. Он посещает церковь то более, то менее регулярно, в разных городах и странах, в разных храмах. И в периоды сомнений, поисков собственного «символа Веры» он «молится, как учили». Совсем в конце жизни — в рукописи Шестой — пометы: на первой странице, как каждый верующий перед началом всякого дела — «Господи, благослови!», и после эскизов первой части — «Слава Тебе, господи!», как каждый верующий после всякого дела.

Интимная сфера личности композитора обсуждалась и при его жизни, и в последующие времена, что вынуждает обратиться к этой теме и нас.

Сегодня исследования и заключения специалистов по вопросам гомосексуальной ориентации — генетиков, медиков,

психологов — совпадают в части выводов о том, что проблема сводится не к самому феномену, а к позиции общества и религиозным нормам. При жизни Чайковского церковь определяла явление как «содомское». В Уложении о наказаниях Российской империи⁴¹ имелась статья о наказуемости мужской гомосексуальности, применявшаяся, впрочем, по преимуществу к низшим слоям общества.

В Советском Союзе (и потом в России) аналогичная статья была отменена только в 1993 году. Разумеется, классика отечественной музыки необходимо было оградить от каких-либо «подозрений», что породило множество умолчаний и мифов. Когда же запрет был снят, возникли своего рода антимифы: гомосексуальность Чайковского стала иногда рассматриваться в качестве стержня его личности.

Так или иначе, эта особенность обусловила драматизм жизни композитора — его отношений с людьми, главное же — конфликта с самим собой — до определённого, впрочем, времени, на которое как раз попала неудачная (и ненужная) женитьба. Позже, особенно в эпоху царствования Александра III, общая непримиримость уменьшилась, да и сам Чайковский понял бессмысленность «борьбы» с собственной натурой.

Тем не менее, и в 1906 году драматизм непонимания вызвало письмо Модеста Чайковского к Льву Толстому. Как мы помним, в романе «Воскресение» (1899) писатель с сочувствием говорит о политическом заключённом в противовес гомосексуалисту. «Оправдание “греха”» относится М.И. Чайковским не столько к себе, сколько, несомненно, к памяти брата: «Вызывая сочувствие к мукам политических, Вы тысячу раз правы, но защищая их науськиванием на грехи другого, Вы не христианин. Прочтите хоть одно из многочисленных современных сочинений о половой ненормальности, и Вы увидите, что презирать, а тем более наказывать педераста так же бессмысленно и жестоко, как карать горбатого, глухонемого, слепорожденного»⁴². Суждения на ту же тему В.В. Розанова в философских эссе, в переписке с П.А. Флоренским были высказаны позднее.

Один из лейтмотивов жизни Чайковского — отношение к семье. Это отражено в шкале его приоритетов, поведении, в пространстве огромного эпистолярия. Именно из писем к родным мы узнаём

⁴¹ См.: Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. СПб.: Типогр. 2 отд. собств. Е. И. В. канцелярии, 1845. — *Прим. ред.*

⁴² Цит. по: Вайдман П.Е. Неизвестный Чайковский — человек и художник // Неизвестный Чайковский / Международный благотворительный фонд им. П.И. Чайковского, ГДМЧ. Науч. ред. и сост. П.Е. Вайдман. М.: Изд-во «П. Юргенсон», 2009. С. 27.

многое и многое, как со стороны фактической, так и в раскрытии черт личности. Никому полнее не сообщает он о протекании своей жизни, никому обильнее не изливает чувства, настроения.

После писем к родителям и Ф. Дюрбах из Петербурга наступает эпистолярная пауза (1846–1861): вся семья находилась в столице. Затем следуют послания единственной сестре, любимой Александре, Саше. Именно ей брат сообщает о важнейшем осенью 1865-го (уже написаны и одобрены консерваторскими наставниками квартет В-dur и увертюра F-dur): «<...> Расположение духа у меня довольно розовое, кажется, оттого собственно, что снedaющее меня самолюбие (это мой главнейший недостаток) в последнее время было польщено несколькими музыкальными успехами, и впереди я предвижу другие». Летом следующего года, когда по разным причинам Чайковский не смог приехать в Каменку, он также пишет о важном и сокровенном: «Мне так хотелось погреться около вас, т. е. тебя, Лёвы и ваших детей, которых я, право, люблю как моих собственных, может быть, оттого, что таковых у меня никогда не будет».

Переписка с младшими братьями-близнецами длилась до конца дней композитора. Взаимосвязь с родными, взаимозависимость (во всяком случае, более нам известная — со стороны Петра Ильича) подтверждаются в переписке многожды. В частности, в известном письме Модесту из Виши (3/15 июля 1876-го): «Единственное моё утешение — это переписываться с тобой. *Nessun dolor maggiore che ricordarsi del tempo felice nella miseria!* Тоска, которая меня грызёт, тем более ужасна, что так живы в памяти три дня, проведённые с тобой в Лионе». Цитата из «Божественной комедии» Данте (ч. 1, «Ад», песнь V) не только подразумевается в дивных звуках «рассказа Франчески», но и не однажды возникает в письмах Чайковского — к фон Мекк, Танееву, В.Л. Давыдову; перевод этих слов — «Нет большей скорби, чем вспоминать счастливое время среди несчастья» — маркирует устойчивую эмоцию автора.

* * *

Чайковский ещё при жизни стал самым исполняемым в России и в мире русским композитором и остается таковым поныне⁴³. Однако судьба его наследия полна неизбежного исторического драматизма: «<...> эпоха композитора “сняла” лишь один слой искусства

43

Начиная как минимум от рубежа второго тысячелетия у Чайковского появился здесь опасный соперник — Дмитрий Шостакович. — *Прим. ред.*

и тем самым поняла и оценила его лишь отчасти, не до конца, односторонне...»⁴⁴. Становится ясно, что именно любовь современников парадоксальным образом оказалась одним из источников искажённой оценки этого искусства. Высказывание Белинского о том, что приговор Пушкину читателей разных времён никогда не будет окончательным, можно отнести к любому гениальному творцу.

Уже следующее поколение, люди «Серебряного века», глубже поняли и иначе оценивали Чайковского. Открытая им красота и многозначность «Спящей красавицы» или «Пиковой дамы» сочетались с ощущением «одновременности» с автором не только как с художником, но и с реальным человеком. А.Н. Бенуа через много десятилетий — в 1957-м, в Париже — вспоминал, что его «как громом» поразила смерть Чайковского; он признался, что со «Спящей» в нём начался «поворот в отношении русской музыки»⁴⁵. И.Ф. Стравинский, тоже через десятилетия, не мог забыть встречу в фойе Мариинского театра накануне смерти «кумира русской публики»⁴⁶. В.Г. Каратыгин, один из организаторов «Вечеров современной музыки», пропагандист творчества Прокофьева, Шёнберга, Регера, вспоминал, что тяжело пережил смерть «родного близкого» композитора как «все-российское горе»⁴⁷. Тему «Чайковский и “Серебряный век”» развивает А.И. Климовицкий на основе анализа творчества и высказываний Блока, Белого, деятелей музыкального театра⁴⁸.

Интересным — и совершенно неизвестным — показалось мемуарно-беллетристическое отражение образа музыки Чайковского в 1910-е годы. Документом эпохи можно назвать сочинение М.В. Имшенецкой, написанное в эмиграции: «Забывтая сказка, или Письма об ушедшей любви, об ушедшей России» (Роман-газета. 2009. № 1). Оказывается, в среде интеллигентных любителей, выросших в поместьях и усадьбах, и накануне Первой мировой живёт

⁴⁴ Корабельникова Л.З. Письма к Чайковскому: диалог с эпохой. С. 114. — Прим. ред.

⁴⁵ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. / Отв. ред. Д.С. Лихачёв. Изд. подготовили Н.И. Александрова, А.Л. Гришунин, А.Н. Савинов, Л.В. Андреева, Г.Г. Поспелов, Г.Ю. Стернин. М.: Изд-во «Наука», 1980. Кн. 1–3. С. 492. Имя Чайковского упоминается мемуаристом на многих страницах.

⁴⁶ Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни / Пер. с франц. Л.В. Яковлевой-Шапориной. Л.: ГМИ, 1963. С. 41–42.

⁴⁷ Каратыгин В.Г. Избранные статьи / Сост. и авт. примеч. О.Л. Данскер; под ред. Ю.А. Кремлёва. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 97.

⁴⁸ Климовицкий А.И. Чайковский и «Серебряный век» (краткие заметки) // Выбор и сочетание. Открытая форма. Сб. ст. к 75-летию Ю.Г. Кона / Отв. ред. К.И. Южак. Петрозаводск; СПб.: Изд. Музфонда, 1995. С. 120–126.

прежний романтический и сентиментальный облик композитора, всё тот же «верхний слой» текста, хотя силе эмоций нельзя не почувствовать: «Когда Чайковский создавал “Подснежник”, его мысли и чувства как заговор, как колдовство были вложены в звуки. Для меня они так властны, так призывны, я тотчас откликаюсь»⁴⁹. Женит уходят на фронт, 1914 год: «Последний вечер я просила Диму играть, играть, играть, и только Чайковского... Пить, пить эти звуки без конца, захлебнуться... И до чего же его музыка русская, в душу глубоко проникающая, зовущая с ним погоревать, поплакать...». Последнее письмо любимого: «Желанный друг, сердечный друг, приди, приди...»⁵⁰

Инерция ограниченного восприятия и истолкования сочинений Чайковского, прежде всего симфонических, но также и камерно-инструментальных, например, фортепианных, лишь на исходе XX столетия, постепенно и поначалу для многих незаметно, стала уходить, сменяясь пониманием принципиально иного масштаба творчества композитора.

Хочется надеяться, что Энциклопедия «П.И. Чайковский» будет воспринята с интересом в это историческое время.

⁴⁹ Имшенецкая М.В. Забытая сказка, или Письма об ушедшей любви, об ушедшей России // Роман-газета (журнал). 2009. № 1. С. 77.

⁵⁰ Там же. С. 105, 107.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 А.П. Чехов: энциклопедия / Сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011.
- 2 Асафьев Б.В. Как я сочинял балет «Весенняя сказка» // Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Сост., вст. статья и коммент. А.Н. Дмитриева. Л.: изд-во «Музыка», 1974. С. 226–235.
- 3 Асафьев Б.В. Чайковский, рассуждающий со своей собственной рукописью / Публ. П.Е. Вайдман // Советская музыка. 1990. № 6. С. 29–31.
- 4 Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. / Отв. ред. Д.С. Лихачёв. Изд. подготовили Н.И. Александрова, А.Л. Гришунин, А.Н. Савинов, Л.В. Андреева, Г.Г. Поспелов, Г.Ю. Стернин. М.: Изд-во «Наука», 1980. Кн. 1–3.
- 5 Будяковский А.Е. Жизнь Петра Ильича Чайковского / Ред. Е.А. Будяковской, С.В. Фролова, прим. С.В. Фролова. СПб.: Культ-информ-пресс, 2003.
- 6 Вайдман П.Е. Неизвестный Чайковский — человек и художник // Неизвестный Чайковский / Международный благотворительный фонд им. П.И. Чайковского, ГДМЧ. Науч. ред. и сост. П.Е. Вайдман. М.: Изд-во «П. Юргенсон», 2009. С. 9–31.
- 7 Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / Вст. статья А.М. Бабкина. В 4 т. М.: ГИИИНС, 1955. Т. IV.
- 8 Данченкова Н.Ю. Лирические темы П.И. Чайковского. Мелодический тип «вершина-источник» в контексте русской песенной традиции // Множественность концепций в музыковедении. К 60-летию Е.М. Левашева. Кельдышевские чтения-2005 / Ред.-сост. Р.Э. Берченко, А.В. Лебедева-Емелина, Н.И. Тетерина. М.: Изд-во «Композитор», 2009. С. 76–105.
- 9 Имшенецкая М.В. Забытая сказка, или Письма об ушедшей любви, об ушедшей России // Роман-газета (журнал). 2009. № 1.
- 10 Каждан Т.П. Русская усадьба // Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира / АН СССР, ВНИИ искусствознания. Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: «Наука», 1991. С. 354–393.
- 11 Каратыгин В.Г. Избранные статьи / Сост. и авт. примеч. О.Л. Данскер; под ред. Ю.А. Кремлёва. М.; Л.: Музыка, 1965.
- 12 Климовицкий А.И. Чайковский и «Серебряный век» (краткие заметки) // Выбор и сочетание. Открытая форма. Сб. ст. к 75-летию Ю.Г. Кона / Отв. ред. К.И. Южак. Петрозаводск; СПб.: Изд. Музфонда, 1995. С. 120–126.
- 13 Корабельникова Л.З. Всё о Чайковском // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1995. № 1. С. 185–187.
- 14 Корабельникова Л.З. Письма к Чайковскому: диалог с эпохой // Советская музыка. 1990. № 6. С. 103–114.
- 15 Корабельникова Л.З. Утешение и подпора. К 150-летию со дня рождения П.И. Чайковского // Кругозор. 1990. № 5, май. С. 13–14.

- 16 *Ларош Г.А.* Воспоминания о П.И. Чайковском // *Ларош Г.А.* Избранные статьи в пяти выпусках / Под общ. ред. А.А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. С. 167–176.
- 17 *Лихачёв Д.С.* Контрапункт стилей как особенность искусств // Классическое наследие и современность // АН СССР, ИРЛИ. Ред. кол.: Д.С. Лихачёв, М.Б. Храпченко, А.Н. Иезуитов, Л.: «Наука», 1981. С. 21–29.
- 18 *Малофеева Н.Н.* Отечественные персональные литературные энциклопедии // Научная книга. 2000. № 3. С. 37–44.
- 19 *Мандельштамовская энциклопедия* / Главн. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов. М.: Полит. энциклопедия, 2017.
- 20 *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры / Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 13–42.
- 21 *Орлова Е.М.* Из памятных дней и бесед // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: изд-во «Музыка», 1974. С. 271–275.
- 22 *Орлова Е.М.* Романы Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1948.
- 23 П.И. Чайковский. Забытое и новое. Воспоминания современников, новые материалы и документы. К 100-летию Государственного Дома-музея П.И. Чайковского в Клину. Альманах / Труды ГДМЧ. Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. Ред. С.С. Котомина, О.С. Абрамова. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. Вып. 1.
- 24 П.И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Исследования. Материалы и документы к биографии. Воспоминания современников. Из фотоархива / Труды ГДМЧ. Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. М.: ООО «Интерграф Сервис», 2003. Вып. 2.
- 25 *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни / Пер. с франц. Л.В. Яковлевой-Шапориной. Л.: ГМИ, 1963.
- 26 *Чайковский П.И.* Вторая и третья недели концертного сезона // Русские ведомости. 1874. № 57, 14 марта.
- 27 *Чайковский П.И.* Второе и третье квартетные утра. — Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества. — Итальянская опера // Русские ведомости. 1872. № 243, 7 ноября.
- 28 Чайковский: Сочинения. Тематико-библиографический указатель всех музыкальных и литературных произведений / Сост. П.Е. Вайдман, Л.З. Корабельникова, В.В. Рубцова. М.: Музыка, 2003. М.: Юргенсон, 2006. Изд. 2-е, рус., англ.
- 29 *Черепнин Н.Н.* Воспоминания музыканта / Предисл. О.М. Томпаковой. Л.: Музыка, 1976.
- 30 *Eisen C., Keefe S.P.* The Cambridge Mozart Encyclopedia. Cambridge Univ. Press, 2006.
- 31 [*Falck M.*] Thematisches Verzeichnis der Compositionen Wilhelm Friedemann Bachs // Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke. Dissertation <...> von Martin Falck. Leipzig: Druck von Radelli & Hille, 1913. S. 171–202.

- 32 [Fuchs A.] Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn, zusammengestellt von Alois Fuchs / Faksimile-Nachdruck von R. Schaal. Florian Noetzel, 1839.
- 33 Köchel L.R. von. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.
- 34 Nettl P. Beethoven: Encyclopedia. New York: Philosophical Library, 1956.
- 35 Schmieder W. Bach-Werke-Verzeichnis: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950.
- 36 Schwartz R. Die Bach-Handschriften der Musikbibliothek Peters // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1919. S. 56–73.
- 37 Thayer A.W. Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens. Berlin: Schneider, 1865.
- 38 [Wotquenne A.] Catalogue thématique des oeuvres de Chr[istoph] W[illibald] v[on] Gluck (1714–1787), Herausgegeben von A. Wotquenne. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel, 1904.

REFERENCES

- 1 A.P. Chekhov: ÷nciklopediya [Encyclopedia] / Ed. by V.B. Kataev. Moscow: Prosveshchenie, 2011.
- 2 *Asaf'ev B.V. Kak ya sochinyal balet "Vesennnyaya skazka" [How I composed the ballet Spring Tale] // Asaf'ev B. V. O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominaniya [About Ballet. Articles. Reviews. Recollections] / Ed. by A.N. Dmitriev. Leningrad: Muzika, 1974. P. 226–233.*
- 3 *Asaf'ev B.V. Chaykovskiy, rassuzhdayushchiy so svoey sobstvennoy rukopis'yu [Tchaikovsky reasoning with his own manuscript] / Ed. by P.E. Vaydman // Sovetskaya muzika [Soviet music]. 1990. No. 6. P. 29–31.*
- 4 *Benua [Benois] A.N. Moi vospominaniya. V 5 kn. [My memories. In 5 books.] / Ed. by D.S. Likhachev, N.I. Alexandrova, A.L. Grishunin, A.N. Savinov, L.V. Andreeva, G.G. Pospelov, G.Yu. Sternin. Moscow: Nauka, 1980. Books 1–3.*
- 5 *Budyakovskij A.E. Zhizn' Petra Il'icha Chaykovskogo [The Life of Pyotr Il'ich Tchaikovsky] / Ed. by E.A. Budyakovskaya, S.V. Frolov, notes by S.V. Frolov. St Petersburg: Kul't-Inform-Press, 2003.*
- 6 *Vaydman P.E. Neizvestnyy Chaykovskiy — chelovek i khudozhnik [Unknown Tchaikovsky: man and artist] // Neizvestnyy Chaykovskiy / Mezhdunarodniy blagotvoritel'niy fond im. P.I. Chaykovskogo, Gosudarstvenniy Dom-muzey Chaykovskogo [P.I. Tchaikovsky International Charitable Foundation, Tchaikovsky State House-Museum]. Ed. by P.E. Vaydman. Moscow: P. Jurgenson, 2009. P. 9–31.*
- 7 *Dal' [Dahl] V.I. Tolkoviyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazika [Explanatory Dictionary of the Living Russian Language] / Vst. stat'ya A.M. Babkina. V 4 t. [Introductory article by A.M. Babkin. In 4 vols.] Moscow: GIIiNS [State Publishing House of Foreign and National Dictionaries], 1955. Vol. IV.*
- 8 *Danchenkova N.Yu. Liricheskie temi P.I. Chaykovskogo. Melodicheskiy tip "vershina-istochnik" v kontekste russkoy pesennoy traditsii [P.I. Tchaikovsky's Lyrical Themes. The Melodic Type "Peak-Source" in the Context of the Russian Song Tradition] // Mnozhestvennost' koncepciy v muzikoznanii. K 60-letiyu E.M. Levasheva. Keldishevskie chteniya-2005 [Diversity of Concepts in Musicology. To the 60th anniversary of E.M. Levashev. Keldish Readings-2005] / Ed. by R.É. Berchenko, A.V. Lebedeva-Emelina, N.I. Teterina. Moscow: Kompozitor, 2009. P. 76–105.*
- 9 *Imsheneckaya M.V. Zabıtaya skazka, ili Pis'ma ob ushedshey lyubvi, ob ushedshey Rossii [A Forgotten Fairy Tale, or Letters about a Love Gone By, about a Russia Gone By] // Roman-gazeta (zhurnal) [Novel-Newspaper (magazine)]. 2009. No. 1.*
- 10 *Kazhdan T.P. Russkaya usad'ba [Russian Estate] // Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroy polovini XIX veka. Kartina mira [Russian Artistic Culture of the Second Half of the 19th Century. Image of the World] / AN SSSR, VNIi iskusstvoznaniya [Academy of Sciences of the USSR, All-Union Research Institute for Art Studies]. Ed. by G.Yu. Sternin. Moscow: Nauka, 1991. P. 354–393.*
- 11 *Karatigin V.G. Izbrannii stat'i [Selected Articles] / Ed. by O.L. Dansker, Yu.A. Kremlev. Moscow and Leningrad: Muzika, 1965.*
- 12 *Klimovickiy A.I. Chaykovskiy i "Serebryaniy vek" (kratkie zametki) [Tchaikovsky and the Silver Age (brief notes)] // Vıbor i sochetanie. Otkritaya forma. Sbornik statey k 75-letiyu Yu.G. Kona [Selection and Combination. Open Form. Collection of Articles*

- for the 75th Anniversary of Yu.G. Kon] / Ed. by K.I. Yuzhak. Petrozavodsk and St Petersburg: Muzfond, 1995. P. 120–126. 155
- 13 *Korabel'nikova L.Z.* Vse o Chaykovskom [All about Tchaikovsky] // Vestnik Rossiyskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda [Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Foundation]. 1995. No. 1. P. 185–187.
- 14 *Korabel'nikova L.Z.* Pis'ma k Chaykovskomu: dialog s epokhoi [Letters to Tchaikovsky: Dialogue with the Epoch] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1990. No. 6. P. 103–114.
- 15 *Korabel'nikova L.Z.* Uteshenie i podpora. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya P.I. Chaykovskogo [Consolation and Support. On the 150th anniversary of P.I. Tchaikovsky's Birth] // Krugozor [Horizon]. 1990. No. 5, May. P. 13–14.
- 16 *Larosh G. A* [Laroche H.A.]. Vospominaniya o P.I. Chaykovskom [Recollections of P.I. Chaykovsky] // *Larosh G.A.* Izbrannie stat'i v pyati vipuskakh [Selected Articles in Five Issues] / Ed. by A.A. Gozenpud. Leningrad: Muzika, 1975. Issue 2. P. 167–176.
- 17 *Likhachev D.S.* Kontrapunkt stilei kak osobennost' iskusstv [Counterpoint of Styles as a Feature of the Arts] // Klassicheskoe nasledie i sovremennost' [Classical Heritage and Modernity] // AN SSSR, IRLI [Academy of Sciences of the USSR, Institute of Russian Literature]. Ed. by D.S. Likhachev, M.B. Khrapchenko, A.N. Iezuitov, Leningrad: Nauka, 1981. P. 21–29.
- 18 *Malofeeva N.N.* Otechestvennie personal'nie literaturnie ėnciklopedii [Russian Personal Literary Encyclopedias] // Nauchnaya kniga [Scientific Book]. 2000. No. 3. P. 37–44.
- 19 Mandel'shtamovskaya ėnciklopediya [Mandelstam Encyclopedia] / Ed. by P.M. Nerler, O.A. Lekmanov. Moscow: Political Encyclopedia, 2017.
- 20 *Mikhaylov A.V.* Dialektika literaturnoy ėpokhi [The dialectics of the literary epoch] // *Mikhaylov A.V.* Yaziki kul'turi / Uchebnoe posobie po kul'turologii [Languages of Culture / Study Guide on Culturology]. Moscow: Yaziki russkoy kul'turi, 1997. P. 13–42.
- 21 *Orlova E.M.* Iz pamyatnikh dney i besed [From memorable days and conversations] // Vospominaniya o B.V. Asaf'ev [Recollections of B.V. Asaf'ev] / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1974. P. 271–275.
- 22 *Orlova E.M.* Romansi Chaykovskogo [Tchaikovsky's Romances]. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1948.
- 23 P.I. Chaykovskiy. Zabitoe i novoe. Vospominaniya sovremennikov, novie material'i i dokumenty. K 100-letiyu Gosudarstvennogo Doma-muzeya P.I. Chaykovskogo v Klinu. Al'manakh [P.I. Tchaikovsky. Forgotten and New. Recollections of Contemporaries, New Materials and Documents. To the 100th Anniversary of the Tchaikovsky State House-Museum at Klin. Almanac] / Trudi GDMCH [Proceedings of the Tchaikovsky State House-Museum]. Ed. by P.E. Vaydman, G.I. Belonovich, S.S. Kotomina, O.S. Abramova. Moscow: Peace and Culture, 1995. Issue 1.
- 24 P.I. Chaykovskiy. Zabitoe i novoe. Al'manakh. Issledovaniya. Material'i i dokumenty k biografii. Vospominaniya sovremennikov. Iz fotoarkhiva [P.I. Tchaikovsky. Forgotten and New. Almanac. Studies. Materials and Documents for Biography. Recollections of Contemporaries. From the Photoarchive] / Trudi GDMCH [Proceedings of the

- Tchaikovsky State House-Museum]. Ed. by P.E. Vaydman, G.I. Belonovich. Moscow: Intergraf Servis, 2003. Issue 2.
- 25 *Stravinskiy* [Stravinsky] *I.F.* Khronika moey zhizni [Chronicle of My Life] / Transl. from French by L.V. Yakovleva-Shaporina. Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1963.
- 26 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Vtoraya i tret'ya nedeli koncertnogo sezona [The second and third weeks of the concert season] // *Russkie vedomosti* [Russian News]. 1874. No. 57, March 14.
- 27 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Vtoroe i tret'e kvartetnie utra. — Pervoe simfonicheskoe sobranie Russkogo muzikal'nogo obshchestva. — Italiyanskaya opera [The Second and Third Quartet Matinées. — The First Symphonic Assembly of the Russian Musical Society. — The Italian Opera] // *Russkie vedomosti* [Russian News]. 1872. No. 243, November 7.
- 28 *Chaykovskiy: Sochineniya. Tematiko-bibliograficheskiy ukazatel' vseh muzikal'nikh i literaturnikh proizvedeniy* [Tchaikovsky: Works. Thematic and Bibliographic Index of all Musical and Literary Works] / Ed. by P.E. Vaydman, L.Z. Korabel'nikova, V.V. Rubcova. Moscow: Muzika, 2003. Moscow: Jurgenson, 2006. 2nd ed., Russian, English.
- 29 *Cherepnin N.N.* Vospominaniya muzikanta [Recollections of a Musician] / Introd. by O.M. Tompakova. Leningrad: Muzika, 1976.
- 30 *Eisen C., Keefe S.P.* The Cambridge Mozart Encyclopedia. Cambridge Univ. Press, 2006.
- 31 [Falck M.] Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs // Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke. Dissertation <...> von Martin Falck. Leipzig: Druck von Radelli & Hille, 1913. S. 171–202.
- 32 [Fuchs A.] Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn, zusammengestellt von Alois Fuchs / Faksimile-Nachdruck von R. Schaal. Florian Noetzel, 1839.
- 33 *Köchel L.R. von.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.
- 34 *Nettl P.* Beethoven: Encyclopedia. New York: Philosophical Library, 1956.
- 35 *Schmieder W.* Bach-Werke-Verzeichnis: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950.
- 36 *Schwartz R.* Die Bach-Handschriften der Musikbibliothek Peters // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1919. S. 56–73.
- 37 *Thayer A.W.* Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens. Berlin: Schneider, 1865.
- 38 [Wotquenne A.] Catalogue thématique des oeuvres de Chr[istoph] W[illibald] v[on] Gluck (1714–1787), Herausgegeben von A. Wotquenne. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel, 1904.

Петухова С.А.

**Людмиле Зиновьевне Корабельниковой к 95-летию
Энциклопедия «П.И. Чайковский»: введение**

Ключевые слова

А.И. Климовицкий, Ленинградская / Петербургская консерватория,
Ю.Н. Тюлин, история советского и русского музыкознания.

Бобрик О. А.

МНОГОТОЧИЯ

Интервью с Аркадием Иосифовичем Климовицким

Запись бесед с виднейшим Санкт-Петербургским музыковедом, доктором искусствоведения, профессором Санкт-Петербургской консерватории и главным научным сотрудником Российского института истории искусств Аркадием Иосифовичем Климовицким (1937–2024), состоявшихся у него дома в Санкт-Петербурге в 2013 году.

Key Words

A.I. Klimovitsky, Leningrad / Saint Petersburg Conservatoire,
Yu.N. Tyulin, history of Soviet and Russian music scholarship.

Olesya Bobrik

Suspension Points

An Interview with Arkadiy Klimovitsky

Recordings of conversations with the prominent St Petersburg musicologist, Doctor of Art Studies, Professor of the St Petersburg Conservatoire, and Chief Research Fellow at the Russian Institute for Art History, Arkadiy Iosifovich Klimovitsky (1937–2024), held at his home in St. Petersburg in 2013.

Беседы с Аркадием Иосифовичем Климовицким, ставшие основой интервью, состоялись у него дома в Петербурге в 2013 году. Сокращенный вариант интервью опубликован на сайте Classical Music News: <https://clck.ru/3PaosQ>

Видеофайлы фрагментов интервью выложены по ссылкам:

<https://youtu.be/GiajfbzIGyU>

<https://www.youtube.com/watch?v=3QZR6LGOpMA>

<https://www.youtube.com/watch?v=O7g2EwXuwK8>¹

Часть 1. Война и послевоенное время: 1940-е годы

— *С какого времени Вы помните себя?*

— Могу сказать, что помню себя всегда. Допускаю, что это только кажется. И хотя я в этом совершенно уверен, готов откорректировать эти слова: мне *кажется*, что помню себя всегда. Но убежден, что *всегда* помню родителей, сестру, соседа, постоянно приходившего послушать ее, игравшую на рояле. Первое, что помню, пожалуй, самое главное, что связано с довоенным детством, — звучит музыка, источник ее — огромный рояль (так казалось, на самом деле небольшой кабинетный «Шрёдер»), на котором всегда занималась сестра. Под звучание рояля я просыпался и засыпал, под рояль жил, без рояля не представлял себе мир. Поэтому музыку помню, наверное, ранее всего... Мама и сестра говорили, что я начал напевать раньше, чем стал что-то произносить, выговаривать слоги и слова... Это время было для меня чем-то неделимым, нерасчленимым, нефрагментируемым на до и после...

Память — четкая, даже жестко структурированная — это, конечно, война. С этого момента из потока памяти четко, ясно вычлениются:

¹ В последнем фрагменте речь идет о Ю.Н. Тюлине.

ночь, день, бомбоубежище — одно, другое, рушащийся на глазах дом, в который попала бомба. Подбитый и падающий немецкий самолет, за которым с мстительным восторгом зло наблюдают уже обожженные войной, но еще и отдаленно не представляющие, что их ждет, ленинградцы. Этот подбитый самолет — было торжество тех (детей в том числе — мы восторженно хлопали в ладоши), кто несколько дней видел пламя и кошмарный дым, поднимавшийся над знаменитыми продовольственными складами («бадаевскими», на всю жизнь запомнилось) — так был обеспечен этот страшный голод блокадного Ленинграда. Помню, как нас — маму, сестру и меня — не пустили в бомбоубежище... И знаменитая «тарелка» — радио, которое никогда не выключалось, и всегда звучал метроном... Это жутко... Такая четкость запечатленных в сознании событий и жесткая их эмоциональная окраска означает: то, что было пережито, выходило за грани возможного.

Реакция механизмов запоминания была невероятная. Психологическая нагрузка — страшная. Как я теперь понимаю, то, что это не кончилось нервным срывом и даже психическим нездоровьем, — чудо... Это время я не просто помню, оно впечатано в меня, буквально впечатано, я и сегодня помню каждое его мгновение...

Хорошо помню тот вечер, когда мама забрала меня из поезда, на котором нас с тетюшкой должны были увозить в эвакуацию: я возвращался домой с мамой, держал ее за руку, и было счастливое ощущение: домой!.. Вот только тогда я понял, что это такое: домой... «Олимпия», мой сад; лето, все еще было очень прозрачно, светло... Мы пришли домой — обычно полный соседями, дом был непривычно и потому тревожно пуст. Папу уже забрали в армию (мы этого не знали), сестра была у бабушки... С этого момента все точно фиксировано внутри.

— *Где Вы жили тогда?*

— Угол Международного и Клинского проспектов. Потом «Международный» стал называться «Проспектом Сталина». А сейчас он называется «Московский». И «Петербург» тогда, конечно, был для меня «Ленинградом». Тогда «Ленинград» — и только. Я даже вряд ли знал о том, что был «Петербург». Мне все-таки было четыре года... и еще, и уже.

Мы жили в коммуналке, четыре семьи. У нас была комната, было свое жилье. Классическая коммуналка. Мы очень спокойно контактировали друг с другом, и было такое ощущение, что иначе жить просто невозможно.

— *Расскажите о Ваших родителях.*

— Мои родители, мама, Фаина Григорьевна, и папа, Иосиф Абрамович, родились в городе Почеп Брянской губернии. Тогда, после

революции, провинция тронулась с места и поехала в Ленинград, в Москву (вообще — в центр). Они были молоды и приезжали в дом, где жил кто-то из Почепа. Брат ехал к брату и вез с собой всю семью, в которой было несколько поколений. Такой чудовищный быт входил в понятие нормы. Это потом все родственники естественно и неизбежно перессорились [*улыбается*]. У меня в Ленинграде была бабушка, и мы каждый еврейский праздник к ней ходили.

— *Семья была религиозной?*

— Бабушка — конечно. (Позже я думал об этом — порой мне казалось, что бабушка была религиозна скорее по инерции: она соблюдала все праздники, ела кошерную пищу.) Родители — нет. Только потом, когда папа вышел на пенсию, он стал ходить в синагогу. У нас в доме появился молитвенник на древнееврейском языке. Но, я думаю, что это была скорее память сердца о молодости, когда в далекие годы он был в этой среде.

Мама какое-то время работала провизором, папа — портной-закройщик, как говорили в те годы — «он шил». Любил делать всё со вкусом, как сам говорил — с изюминкой. Если какая-нибудь дама заказывала что-то невразумительное, он отказывался от этой работы: «Материал не тот...» Сворачивал ткань, и выставлял её. Притом, что зарабатывать надо было, понимаете?

Папа был веселым, добрым и очень живым человеком. Играл на рояле, легко подбирал, у него был отличный слух... Родители мои были замечательно музыкальными людьми. Мама превосходно знала музыку, постоянно слушала, как играли мы с сестрой, знала наш репертуар и порой обращала внимание на случайные неточности, что меня глубоко поражало. Сами они были без образования, но мечтали, чтобы мы с сестрой учились. Такая, знаете, еврейская мечта — чтобы ребенок учился.

Я всегда помню маму, как потом и папу, немолодыми. В начале войны маме было около сорока лет. Ребенком я всегда за маму очень боялся, мне было за нее страшно. Помню, в блокадные дни она ужасно болела, была жуткая температура, помню мамин бред, от которого и сегодня я не могу уйти... И еще помню, как мама меня кормила какими-то хлебными крошками, которые случайно обнаружили в соседском кухонном столике... Она мне читала Пушкина, «Онегина». И по сей день в памяти сохранилось это: «Гонимы вешними лучами...» Я терзал маму: «Что такое “гонимы”? Кто это?» Неведомые мне «Гонимы» почему-то казались множественным числом от какого-то «Гонима»...

— В воспоминаниях о блокаде² вы писали и о «Крокодиле» Чуковского с иллюстрациями Юрия Анненкова, подаренном соседом, Абрамом Осиповичем Закгеймом. Именно он любил слушать, как Ваша сестра играла на рояле...

— Совершенно верно. Он садился в большое кресло и слушал... Он курил трубку. Дивный табак, запах которого я и сегодня помню. Как я теперь понимаю, это был очень существенный компонент образа города. При последней встрече с нами — мама, сестра и я — он произнес: «Сожгите все наши вещи, всю мебель... Ничего не берегите. Книги попробуйте сохранить, сожгите их в последнюю очередь».

Что такое детская память? Убежден, что эта просьба, прозвучавшая в такое страшное время, эти слова — *книги попробуйте сохранить*, это, как заклинание, *в последнюю очередь* — участвовали в формировании моего отношения к книге как к драгоценности.

После первой и самой страшной блокадной зимы мама не выдержала. Стало легче — наверное, психологически. Да и опыт выживания в этих жутких условиях появился. Для тех, кто выдержал первую блокадную зиму, было очевидно, что уезжать уже не надо. Но мама отчаянно боялась за меня и за мою сестру... Очевидно, у нее просто сдали нервы. Никаких сведений о папе не было, считали, что он погиб...

Уехав из Ленинграда, мы оказались в деревне Худынино — даже мы, малыши, ощущали, что иначе это жуткое место и не назвать, и мгновенно переименовали его в «Худылку». Мы, две семьи эвакуированных, жили в одной хибаре: Гаррик (я сразу стал считать его своим другом) с мамой и с тетушкой, я с мамой и с тетушкой. Мы с Гарриком не то что дружили, мы просто жили вместе, у нас была одна семья. Он был старше меня на пару лет и, как старший, учил меня храбрости. Мы забирались на сеновал довольно высоко и прыгали — я, конечно же, неудачно и с некоторыми последствиями. Я никогда не был физически развитым мальчишкой. Но храбрость я в себе тоже воспитывал: однажды на кого-то напала собака, я отвлек ее на себя, она за мной побежала... Что я с ней делал потом? Не помню.

— С Гарриком после войны вы встречались?

² Климовицкий А.И. Моя война — моя ленинградская блокада // Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны: 1941-1945 / ред.-сост. Е.А. Пономарёва. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2005. С. 63–69. Список опубликованных трудов А.И. Климовицкого помещен в сборнике его статей: *Климовицкий А.И. Слух композитора. Память культуры* / науч. ред. С. Наумович. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2022. С. 448–472.

— С Гарриком после войны мы встретились однажды. А потом жизнь каждого пошла своим путем. Лишь сравнительно недавно, когда Гаррик уже уехал из России в Америку, мы, реально так и не встретившись, удивительно обрели друг друга, и наше общее, очень трудное и горькое детство вновь сблизило нас. Мы постоянно переписывались... Я узнал, что Гаррик общался с Иосифом Бродским, что у него есть воспоминания об их совместном путешествии, которые Гаррик собирался публиковать. Когда я не получил от Гаррика ответ на свое письмо, я понял, что его уже нет...

— *Когда вы пошли в школу?*

— В 1944 году, еще в эвакуации я пошел в первый класс, уже в Ленинграде — во второй.

— *Как вы возвращались в Ленинград, помните?*

— Помню. Это тоже был психологически тяжелый момент. Мы получили вызов от сестры, вернувшейся в Ленинград несколько раньше — без этого въезд в город был невозможен. Я уезжал с мамой. Я уже тогда знал, что папа, считавшийся погибшим, жив. А в деревне оставались ребята, чьи родители погибли, которых никто не ждал. Это было жуткое, мучительное переживание... С нами же ехали несколько ребят из интерната, и мы знали, что их никто не встретит в Ленинграде. Их отвезут в детские дома. Осознавать это было мучительно, смириться невозможно...

— *Какое настроение было у них самих?*

— У ребят? Разное. Одни очень плакали, другие были спокойнее. Дети, они порой с какой-то удивительной естественностью все это принимали. А для меня это было ужасно, может быть, я повзрослел слишком рано. Пережитая блокада давала себя знать...

— *Каким вы увидели Ленинград по возвращении?*

— Жутким, страшным. Разбитые, сожженные дома. Сестра (она старше меня на 13 лет) должна была ходить на восстановительные работы и брала меня с собой. Девчонки, они расчищали развалины, таскали тяжести, была страшная пыль... А вот возвращение знаменитых ленинградских памятников было невероятным событием, праздником... Но если Вы меня спросите, мог ли я представить, что эти развалины превратятся в город? — Нет, представить это было невозможно...

Вот я сейчас с Вами говорю, и вдруг вспоминаю нашего управхоза, которая была всесильна потому, что в любой момент могла нас выгнать или к нам кого-то вселить...(Ее все называли по имени и отчеству, и сегодня я его помню — от ужаса, что ли, навсегда сохранившегося в подсознании?) Понимаете? Еще летели снаряды, были кошмарные бомбежки... А власть имущие, порядок наводящие, появлялись в доме как хозяева. Они входили, своим видом давая

нам понять, что главные здесь — они, что в любую минуту нас можно вышвырнуть... И уже тогда я, мальчишка, понимал что это — они, а это — мы. И это ощущение «мы — они» никем не внушалось, оно рождалось, было едва ли не естественным, излучалось жизнью, реальностью, бытом.

Самой жизнью я был воспитан так, что власть имущих ненави- дел. Я понимал, что это — «они», и держался я от «них» подальше. Я никогда с ними не был. Когда нас принимали в пионеры, в этот день я не пошел в школу. Я так и не был пионером.

В нашем доме жила еще одна драма. Мой папа уже немолодым (ему было 46 лет) ушел на войну летом 1941 года, попал в плен, а в 1944-м, когда было заключено перемирие с Финляндией, их всех вывезли в отечественные лагеря... Папа рассказывал об ужа- се, который эти люди испытывали, зная, что из лагеря в лагерь их гнали через Ленинград. К счастью, папа был в плену не у немцев, а у финнов. Финны евреев не расстреливали. Хотя свое он там все равно получил, розгами их секли...

Лагерное прошлое папы обеспечило появление в течение не- скольких лет в нашем доме двух парней в кожаных пальто (всегда вдвоем, всегда одинаково одеты, одинаково говорили и были — что никак не соответствовало происходящему — пугающе приветливы), которые время от времени забирали его с собой. Но забирали его ненадолго, на пару дней (во что обходилась каждая такая «пара дней», может понять только тот, кто их пережил). Зачем — я не могу понять, может быть, как свидетеля. И было что-то зловеще-загадочное в том, что они всегда приходили с черного входа — никогда не пользовались общим дверным звонком, а всегда стучали.

— *Сказалось ли пережитое в плену и заключении на его характере?*

— Наверное. Не могло не сказаться. Но у меня было такое впечат- ление, что я нес это в себе гораздо больше, чем папа. И мама моя всегда помнила о том, сколько он пережил, что испытал. Одно то, что папа во время войны не знал о том, что семья его жива, что дети живы...

— *Расскажите о начале ваших занятий музыкой.*

— Моя первая учительница музыки — незабвенная Вера Леон- тьевна Михелис. Умное лицо, пронизательные глаза, подтянутость, выдающая душевную незаурядность и волю. Разносторонне об- разованная, она училась у Марии Николаевны Бариновой, потом в Европе — у Иосифа Гофмана. Так и осталось для нас всех тайной, прочему она не стала концертирующей пианисткой, хотя ее муж порой намекал на какие-то проблемы в связи с ощущением сцены. Блестяще владела многими языками. Среди ее переводов — книги «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой

воли» К.А. Мартинсена (1966), «Равель в зеркале своих писем» М. Жерара и Р. Шалю (1988)³.

Вера Леонтьевна была потрясающим педагогом. Занималась вопросами музыкального воспитания (автор книги «Первые уроки юного пианиста: очерк методики обучения и воспитания», 1962). Защитила на эту тему кандидатскую диссертацию. Занятия с ней для всех нас были праздником — касалось ли это работы над постановкой рук, упражнениями или гаммами. Мы привыкли постоянно читать с листа, знакомиться с новыми произведениями, постоянно играли в 4 руки, играли все что угодно, — симфонии и квартеты Бетховена, Гайдна, Моцарта, переложения оперных и балетных фрагментов Чайковского. И как-то незаметно мы привыкли к тому, что знать музыкальное произведение — это значит прежде всего знать его наизусть. При этом Вера Леонтьевна никогда не задавала «учить наизусть» — не знаю, как это произошло, но для всех нас это было само собой разумеющимся.

Я обожал ходить к ней и в школу, позднее — в училище, более всего — домой! Каждый раз у меня было ощущение, что я иду к себе. Счастье от того, что у меня есть Вера Леонтьевна!.. Это была моя тайная жизнь. Что мне за дело до этих пионерских и комсомольских дел... У меня есть этот дом! И сейчас, когда иду по улице Марата к какому-нибудь врачу (так странно сложилось: сегодня рядом с этим домом медицинское учреждение, которое я вынужден часто посещать), я думаю о моей Вере Леонтьевне, помню ее адрес: дом 12, квартира 20, в сердце всплывает мелодия цифр ее телефонного номера: А-1-82-26... Иногда я не могу удержаться, чтобы не заглянуть в этот двор. И кажется, что *она там...*

Когда я приходил к ней, она всегда давала мне книгу и ноты: «Почитай, поиграй». Никаких «вдумайся», «обрати внимание на это», никаких «заданий»... Вера Леонтьевна сотворила чудо. Однажды, — это нужно осмыслить отдельно, — я ехал в трамвае, номер которого «29», сидел у прохода и смотрел ноты. И *вдруг* что-то меня пронзает, я чувствую, что поймал то, что не написано, что есть помимо этих точек и флажков, я уловил что-то *внутренние*, я вдруг почувствовал, «о чем это» и «как это»... Невероятное переживание, когда я вдруг почувствовал, что музыка, — это не только *речь*, но и *язык*. Вера Леонтьевна никогда об этом не говорила, разумеется, она не знала этой сосюрговской дихотомии, но не *зная*, она этим жила, она к этому вела своих учеников, меня привела. Вот когда я понял, что это такое, тогда я стал «читать» музыку, вслушиваться

в смыслы, впечатанные в нее, впечатанные в звуковые структуры. Это было невероятное потрясение! Теперь я уже старый человек, но чем дальше, тем больше понимаю, *что* для меня сделала Вера Леонтьевна, какое это было чудо!

Мое другое чудо — Юрий Николаевич Тюлин. Вы его видели когда-нибудь? Это русский дворянин. Роскошный, античного типа человек. Красавец. Светлые, всегда озаренные глаза.

Юрий Николаевич контактировал с Андреем Белым, играл в каком-то спектакле вместе с ним и писал музыку для этого спектакля. Он был завзятый кокетелец, очень «волошинский» человек... Приходя к нему в дом, я видел волошинские акварели. У него было 29 акварелей, подаренных Волошиным. А еще Волошин писал ему стихи. (Об этих стихах рассказывала мне дочь Тюлина Татьяна Юрьевна; очень обидно, что она не знает, где они сейчас находятся.)

Я видел одну замечательную фотографию: Юрий Николаевич Тюлин и Генрих Густавович Нейгауз. Они в Коктебеле, на море, стоят рядом и смотрят вдаль. Причем они такие разные, развивающаяся седая шевелюра Генриха Густавовича и Юрий Николаевич с его могучим торсом... Он был молод, мощен, и когда выходил из дома Волошина и шел по морскому берегу, это было зрелище, которое обсуждалось. Это было красиво. Стихия, стихия, стихия... Какая пластическая выразительность в этом! Это невероятно красиво!

Юрий Николаевич вспоминал о захватывающей атмосфере кокетельской жизни и о том, как вписывалось в это духовное пиршество море. Позднее он поддерживал отношения с вдовой Волошина Марией Степановной.

Как-то он мне сказал: «Ты понимаешь, мы жили в жуткое время, когда каждый первый топился, второй травился, а мы с Прокофьевым занимались физкультурой...» Они и встретились в гимнастической школе. Дружили, о чем свидетельствуют страницы Дневника Прокофьева. Словом, он был очень «прокофьевский» тип. В чем-то жестковатый, но не по отношению к нам...

Юрий Николаевич Тюлин был благородным человеком. Когда в консерватории кто-то заговорил про «них», он трахнул кулаком по столу и разбил настольное стекло: «Пока я здесь, в этих стенах такого не будет...» Это дорогого стоит.

— *Важно, какое это было время. 1950-е годы...*

— Да. Но он и раньше всегда вел себя свободно и независимо. У него в доме жили дети осужденных, для него не существовало оправданий в возможной, скорее неизбежной, опасности...

Часть 2. Ленинградская консерватория: 1950-е — 1960-е

— *Какой запомнилась Вам Ленинградская консерватория времени Вашей учебы?*

— Вы знаете, мои студенческие годы (а я поступил в консерваторию в 1956-м) — наверное, не лучшее время в истории Ленинградской консерватории. Не лучшее время и для музыковедения. Вообще время было очень тяжкое, «задавленное». Были люди, отдельные люди и, очевидно, иначе быть в то время не могло.

Идти в класс к Юрию Николаевичу Тюлину мне советовали Николай Георгиевич Привано и Татьяна Сергеевна Бершадская (разумеется, обсуждал я этот вопрос и с Верой Леонтьевной). У Николая Георгиевича я с большим энтузиазмом занимался в классе гармонии, и все полагали, что по специальности я пойду к нему. Но Николай Георгиевич отправил меня к Тюлину.

Много лет я регулярно ходил к Юрию Николаевичу. Мы занимались дома вне всякого расписания, постоянно общались, иногда я оставался ночевать у него. При нашей первой встрече он сказал: «Ты знаешь, у меня так давно не было партнера, с которым я могу играть в 4 руки». Он обожал играть. И так мы с ним переиграли, я бы сказал, всю музыку, которая к тому времени была написана.

Юрий Николаевич настойчиво и последовательно развивал в своих учениках навыки логического мышления, за что я ему благодарен. Я ему благодарен и за то, что он не тянул меня к занятиям гармонией. Он сам сказал: «Тебе надо заниматься другим».

У нас были замечательные учителя. Михаил Кесаревич Михайлов, сухопарый, аскетического вида человек. Тогда ему было за 50, и нам он казался пожилым, если не старым. Человек, который играл *всё*, который знал *всё*, до мельчайших деталей: представлял не Баха вообще, а Баха, автора клавирных сочинений, автора духовных кантат, автора мотетов; не Моцарта вообще, а Моцарта парижского периода, «Волшебной флейты». Его невозможно было заставить врасплох вопросом об оркестровке Шуберта или о контрабасах в «Риголетто» Верди, об использовании литавр Моцартом... и я помню, как он показывал нам алеаторику в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, оркестровое решение в ключевых моментах произведений Чайковского (например, бас-кларнет или корнет in A), «шубертовские» фрагменты в «Лебедином озере». В консерватории он был русистом, но превосходно знал все вивальдиевские концерты, знал симфонии Малера, играл их и помнил особенности оркестровки, слышал фантастически, невероятно... Это был его дар и характер, он не мог себе позволить чего-то не знать... Он владел иностранными языками,

среди которых был и венгерский, очень трудный. Причем он был не «книжным шкафом», а удивительно творческим человеком, играл, сочинял музыку... Как он играл на рояле, как он читал с листа! Понимаете, эта встреча — событие на всю жизнь. Он меня «заразил», «покорил», я на него ориентировался...

Получилось так, что в наши годы его не принимали студенты. Он казался скучен, занудлив, такой вот, знаете, недотрога. А нам сразу понравился. Обычно он читал в консерватории первый семестр русской музыки, и дальше все с облегчением вздыхали — приходил кто-то новый. А мы были первым курсом, который добивался, чтобы он читал нам всю русскую музыку. И для него это, наверное, тоже было очень значимо.

Вера Николаевна Александрова вела у нас историю зарубежной музыки. Замечательный музыкант, пианистка, без претензий на «рассуждательство», на «глубокомыслие», но человек очень грамотный. Она владела иностранными языками, что тогда вообще было событием, прекрасно играла на рояле и любила музыку. Это становилось очевидным в том, как она о ней говорила, как превосходно она играла.

Была потрясающая Ада Григорьевна Шнитке — благодаря ей мы всю музыку играли... Изумительный музыкант, она была превосходной пианисткой — сколько же радости принесли нам встречи с ней, каким светом и праздником было каждое занятие! К урокам с Адой Григорьевной мы готовились с особой тщательностью, и все непременно учили задаваемые произведения.

Сарра Евсеевна Белкина, мой педагог по сольфеджио. Я ее услышал в коридоре и понял: всё, это чудо... Мне было 16 лет, когда я к ней пришел, и дружба эта осталась на всю жизнь. Она меня научила очень многому: душевной свободе, любить учеников (хотя все мои учителя любили учеников).

Михаил Семёнович Друскин был царственно-роскошным, эlegantным, и совершенно замечательно это обыгрывал. Он был одним из немногих в консерватории, кто тщательно, продуманно одевался: тон рубашки и пиджака, вплоть до соотношения цвета носок, брюк и обуви... Для сравнения: у Юрия Николаевича Тюлина было два костюма, которые я всегда для себя определял как «темный» и «светлый». Понимаете, он к этому был абсолютно равнодушен. А Михаил Семёнович, как я представляю себе, должен был выбирать, какую рубашку он сегодня наденет, какие носки и т. д. Это было для него актуально. Студенты и особенно студентки, естественно, «падали».

Он это всё знал, понимал, иногда шутил на эту тему. Я помню такой замечательный случай. Мы все идем в класс — класс заперт. Ключ надо разыскивать. Михаил Семёнович посмотрел на нас и произнес:

«Дорогое мое бесклассовое общество. Я предлагаю немедленно разойтись». Мы понимали: то, что он сюда приходит, не является для него большим переживанием. Обычно Михаил Семёнович не вступал в контакты со студентами нашего поколения. Но то, что он читал, было всегда ново и всегда интересно.

Он вел у нас предмет, который странным образом назывался «Введение в специальность». Первую встречу с нами он начал совершенно неожиданно: «Я понятия не имею, что я с вами буду делать». Я запомнил фантастическую стройность и четкость, *строгую* четкость и *структурность* его лекций. Это была историография: кто и как писал о музыке, как менялось само понятие мысли о музыке, что ценилось в какие времена и что становилось объектом научной рефлексии. Это было очень интересно. Чувствовалось, что ни от кого другого этого мы не услышим. Поразительное впечатление: Друскин никогда не смотрел на часы, но всегда чувствовалось, когда он идет на «каданс», подтверждаемый раздававшимся в тот же миг звонком. Если он читал в зале, то читал не шевелясь и выглядел как скульптурно-влитый в трибуну.

Человеческого контакта с ним у нас в те годы не было. Я и все мы его побаивались, чувствовали себя рядом с ним «неумёхами». Только много лет спустя после окончания консерватории мы с ним познакомились ближе. Но об этом позднее.

Татьяна Сергеевна Бершадская и Екатерина Александровна Ручьевская. Татьяна Сергеевна тогда только начинала работать, я у нее учился, один раз она выгнала меня из класса [*улыбается*]. Татьяна Сергеевна вела у нас гармонию и анализ музыкальных произведений — вела замечательно, увлеченно и очень интересно. Она охотно пела, знакомя нас с музыкой, сама свободно играла и занятия с ней были пронизаны духом творчества — музыкантского и педагогического.

Екатерина Александровна — потрясающий музыкант, образованный, особенно лингвистически образованный человек, строгий по отношению к себе, и потому вызывающий в каждом, кто у нее учился, чувство ответственности перед музыкой, перед тем, что ты о ней говоришь, воспитывавшая «интеллектуальный» слух... Она была музыковед «асафьевского» толка, очень многое взяла от Юрия Николаевича Тюлина в вопросах музыкального синтаксиса, функциональности. Умела замечательно слушать музыку. Ее реакция была всегда точная, и ей не нужно было никаких «посредствующих инструментов»... Она радовалась успеху своих учеников.

— *Ее опубликованные тексты и личное общение с ней — воздействовали на вас в равной степени?*

— Нет. По-разному. Но тексты ее я тоже очень люблю, особенно по теории функций музыкальной темы. Понятием Екатерины Александровны «встречный ритм» пользовались все, я позднее прибежал к нему, говоря о «встречной оркестровке», «встречном тембре».

— Я слышала как-то от Людмилы Григорьевны Ковнацкой увлекательные рассказы о Вашей «военной карьере» консерваторских времен...

— Это был невероятный эпизод в нашей жизни. С одной стороны консерваторская военная кафедра была спасением от армии, с другой — 4 часа занятий и 2 часа самоподготовки в неделю были таким ужасом! Трудно даже передать, как я был к этому неприспособлен. С первых минут я сделался излюбленным персонажем решительно для всех. В каждом моем движении наши наставники видели நடругательство над военной службой. Потом выяснилось, что я могу шагать левой рукой и левой ногой — правой рукой и правой ногой... Один полковник с этим как-то смирился, а другой сказал: «Нет, я его добью». И действительно добил. Мы бывали на учениях. Историческим моментом был мой выход во всей амуниции в коридор консерватории [*смеется*]. Кто-то посмотрел на меня и выразительно произнес: «Да, сильна наша армия...» Аде Григорьевне Шнитке, которая меня увидела, просто стало дурно. Не было такого экзамена на военной кафедре, который бы я сдал сразу — непременно двойку я должен был пересдавать. Однажды мне в репетиторы назначили Борю Тищенко (при том, что он был курсом младше), его владение разборкой автомата и ручного пулемета потрясли меня в тот момент ничуть не меньше, нежели его музыка, которую я тогда знал несравненно лучше, нежели азы военного дела.

— Сколько длилась военная подготовка?

— Вообще-то, кажется, все пять лет. Но у нас ее ввели только на 3-м курсе и продолжалась она таким образом два года и еще месяц военных лагерей.

— Евгений Михайлович Левашев рассказывал, что после службы в армии он перестал сочинять музыку. Больше не смог...

— Вы знаете, это абсолютно реально. Это был кошмар... Например, заведующий консерваторской военной кафедрой стал заместителем секретаря партбюро... Он мог запретить принимать кого-нибудь в аспирантуру. С ним нужно было согласовывать прохождение по конкурсу консерваторских педагогов. Сначала он честно старался, сколько возможно, преследовать меня, благо повод к тому я давал постоянно, потом устал, и наконец кафедру закрыли...

— А когда вы познакомились с Людмилой Григорьевной Ковнацкой?

— Мы с Людмилой Григорьевной вместе с училищных лет, а может быть, еще и раньше — встретились в музыкальной школе. Совсем еще девчонки и мальчишки... У нас всегда были хорошие отношения.

И сейчас, естественно, мы вместе. Мы провели пять десятилетий в одной среде... Одно то, что вся жизнь прошла рядом, уже невероятно...

— *Вы говорите о своих учителях как о личностях, о каждом отдельно, а было ли что-то общее, что можно было бы назвать «ленинградской (петербургской) школой»?*

— Я бы сказал так. Юрий Николаевич совершенно ошутимо был петербуржцем. Могу сказать то же о Михаиле Семёновиче Друскине. Но он был представителем более молодого, нового поколения, и мы это чувствовали.

Понимаете, когда я общался с петербуржцами, я был еще совсем юным и не всегда отдавал себе в этом отчет. Это уже потом, ретроспективно я понял, что они были носителями петербургской традиции. Но когда я это понял, я уже перешел из разряда учеников в разряд младших коллег. А дальше, когда я накопил опыт внутренней рефлексии, их уже рядом не было, но они существовали во мне как опыт прожитого и постоянно осмысляемого. Я бы сказал, что это вообще свойственно моему поколению.

— *В чем ощущалась разница поколений?*

— Старшие были более академичны. Михаил Семёнович Друскин был человек 1920-х годов, «кружковского» поколения⁴. Все они, наши учителя, вышли оттуда. Но тогда об этом мало говорили. Рассказывали на индивидуальных занятиях, дома... У каждого же была своя личная история...

Часть 3. Диалоги: 1960-е — 2010-е

После окончания консерватории я работал в Музыкальном училище имени Мусоргского. Это было драгоценное время... Во-первых, я был молод, во-вторых, я читал у них *все* возможные курсы. Не только гармонию, не только сольфеджио, но и все истории музыки: русской, зарубежной и советской. Читал по шесть часов подряд. Ко мне собирались ребята с разных отделений. Аудитория была колоссальная. Как они высиживали, не знаю, но я блаженствовал, читал совершенно свободно, так, как я бы читал в консерватории.

⁴ Под «кружками», по-видимому, имеются в виду группы, функционировавшие в 1920-х и ликвидированные не позднее начала 1930-х: Кружок новой музыки, основанный Б.В. Асафьевым в 1926 году (М.С. Друскин был его секретарем), литературная группа ОБЭРИУ (к ней был близок брат М.С. Друскина Яков Семенович), неформальное общество любителей Брукнера и Малера (его центральной фигурой был друживший с Друскиным И.И. Соллертинский) и др.

И это, собственно говоря, сделало меня мной. Потому что, я считаю, единственно возможный путь созидания самого себя как музыканта — видеть весь исторический процесс целиком. Не отрывать Вагнера от Чайковского, Глинку от Бетховена и Моцарта, потому что без Моцарта не было бы Глинки... Само собой, Прокофьева без Глинки, Шостаковича без Бетховена и так далее...

— *Как вы строили свои курсы лекций?*

— Размышлял вслух вместе со слушателями. Развивал ряд важных, как я их тогда представлял, тезисов-идей, которые я развиваю и сейчас, каждый раз дальше, дальше, дальше... И непременно в единстве исторического и теоретического их освещения. Например, в Верди мне важно было показать истоки «мнимой», кажущейся элементарности... В мелодии баллады Герцога из «Риголетто» с «намекками» на нонаккордику — нарочитая «красивость» персонажа, которая за этим стоит...

— *Каким был ваш круг общения в Ленинграде 1960-х?*

— Это был круг своих людей, с которыми мы были связаны не только профессией, педагогикой, а, так сказать, ее «сливками». Меня захватила музыкальная одаренность и полифоническая основательность Киры Иосифовны Южак. Мы дружили с Анатолием Павловичем Милкой и все вместе — с Рафаэлем Залмановичем Фридом, замечательным музыкантом и благороднейшим человеком. Многолетняя тесная дружба связывала меня с выдающимися музыкантами и ярчайшими личностями — Адамом Соломоновичем Стратиевским и Евгением Григорьевичем Уринсоном. Я был знаком с Михаилом Шемякиным (мы были почти соседями и сейчас возобновили с ним контакт). О чем бы они не говорили, это было всегда интересно. Время было такое «колочее», и свои несколько человек — это было очень дорого.

Событие моей жизни — встреча с Юзефом Геймановичем Коном, потрясающим музыкантом (он превосходно — артистично — играл на рояле), глубоким мыслителем, энциклопедически образованным, обаятельным человеком. Он был из тех, кто *знал всё* — касалось ли это музыки, литературы, поэзии, живописи, лингвистики, даже... инженерной психологии...

Два сборника статей, писавшихся в разные годы, собранные вместе, подтверждают несокрушимое единство и целостность идей Кона-ученого⁵. Уход Юзефа Геймановича для всех, кто был с ним близко связан, — неутрахающая боль.

⁵ Речь идет о сборниках статей: *Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки*. Л.: Советский композитор, 1982; *Кон Ю.Г. Избранные статьи о музыкальном языке*. СПб.: Композитор, 1994.

Разумеется, мы общались с композиторами нашего поколения. Сергей Михайлович Слонимский, который недавно отметил 80-летие, в годы, о которых сейчас говорим — молодой композитор, каждое произведение которого становилось событием. Тогда среди молодых были Борис Иванович Тищенко, Юрий Александрович Фалик, Владимир Иванович Цытович...

— *Присутствовали ли вы на судебных заседаниях, когда шел процесс Иосифа Бродского?*

— Не всегда — этому всячески препятствовали власти. Мы порой не могли попасть на процесс. Впечатление было кошмарное. Вскоре был 1968 год, события в Чехословакии... Я с ума сходил, чувствовал, что прихожу в невменяемое состояние. Каждый был подавлен, травмирован.

— *А поэзия Бродского?*

— Она мне очень дорога. Разное — в разное время. «Горбунов и Горчаков» — почти тогда, когда это писалось. Потом я внутренне открыл для себя державинскую лексику Бродского, конечно, это было очень дорого и очень здорово... Сейчас он весь уже душевно освоен, весь.

В консерваторские годы я узнал поэзию Мандельштама. Я много разговаривал о нем с Изой Давыдовной Ханцин-Моргулис (она была с ним близко знакома). Слышал о нем от Юрия Николаевича Тюлина, который общался с Надеждой Яковлевной Мандельштам и Анной Андреевной Ахматовой в эвакуации в Ташкенте. Он рассказывал о невероятном впечатлении, которое на него произвело то, что он Мандельштама услышал и освоил с голоса Надежды Яковлевны. Я хорошо помню разговор Юрия Николаевича с Юзефом Геймановичем Коном, который с ним не соглашался, говоря, что стихи непременно надо *читать, видеть глазами*. Я тоже люблю читать стихи глазами, но...

— *Какие строки Мандельштама приходят на память чаще других?*

— Это вообще — что-то единое, поворачивающееся то одними строками, то другими. Сейчас, например, (почему именно — не знаю): «В роскошной бедности, в могучей нищете / Живи спокоен и утешен. / Благословенны дни и ночи те, / И сладкозвучный труд безгрешен». А одновременно — «Поедем в Царское село! / Свободны, ветрены и пьяны, / Там улыбаются уланы, / Вскочив на крепкое седло... / Поедем в Царское село!» Или: «Здесь прихожане — дети праха / И доски вместо образов, / Где мелом — Себастьяна Баха / Лишь цифры значатся псалмов». Постоянно звучит: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово»... Знаете, это для меня целая история — «Silentium» Тютчева и Мандельштама...

Я очень люблю Ахматову. Когда я читаю Ахматову, у меня впечатление, что я читаю умнейшего человека России XX века. Из всех своих она была самой умной.

— *Мы с Вами почти не говорили о Шостаковиче, чем были его музыка и личность для Вас в это время?*

— Мое поколение было воспитано присутствием Шостаковича в звучании и в жизни. Музыка его была новая и одновременно внятно доступная — такое удивительное сочетание. Захватывающая. Но при этом, что для меня было очень важно, я ощущал ее «вписанность» в громадную историю, мощь того пласта, который был за ней. И это меня тянуло к ней. И, конечно, его собственная игра, его присутствие на концертах...

— *Каким было впечатление от его игры?*

— Я думаю, что магия его личности, облика определяли всё...

Я всегда, что называется, «спиной» чувствовал, как мучительно ему здесь. И музыка его для меня была подтверждением этого. Хотя я его музыку слушал всегда как абсолютную.

— *Но ведь и до сих пор музыка Шостаковича воспринимается в большой мере как несущая на себе печать его времени...*

— Скажите, а на бетховенской музыке печать того времени не лежит?

— *Лежит, в какой-то мере. Наверное, это постепенно уходит.*

— Конечно, естественно. И из восприятия музыки Шостаковича это тоже уйдет. Но вопрос это очень серьезный и трудный. Я считаю, что знание чего-то другого, например, знание исторических обстоятельств никогда не мешает. Все зависит от того, как ты включаешь это знание в духовные реалии, в которых вызывает художественное высказывание. Понимаете? И, например, дело не в том, что в симфонии Шостаковича «1905 год» цитируются революционные песни. Для меня она много больше связана атмосферой подавленного венгерского восстания, случившегося за год до ее премьеры. Не то чтобы Шостакович о нем писал... Но я помню, что для нас она передавала то состояние, в которое было ввергнуто общество, страдающее и мучительно переносящее этот кошмар... Ты не вышел на площадь, ты молчал, значит ты в известной мере несешь за это ответственность. Это было мучительное состояние...

А история со знаменитой темой-монограммой «DSCN»! У меня нет сомнений, что здесь есть какие-то психологические тайны личности автора. Но почему мы все в неё так «уперлись»? Это естественно. Потому что автобиографизм, который мое поколение воспринимало в его музыке, получал в ней своё подтверждение: «Ах, монограмма!» А, вместе с тем, эта тема-монограмма имеет

великую и давнюю традицию. «DSCH» очень похоже на «BACH». Это оттуда тоже идет.

Мы же понимаем, кто такой Шостакович, и как он играл на рояле. А он играл и Бетховена, «Аврору». В «Авроре» он (он, именно он, другой прошел бы мимо!) мог воспринять как слово это: [*играет начало финала «Авроры»*]. В этой теме есть «DSCH»: буквально «d — es — c — h». Он это, несомненно, знал. Шостакович и Бетховен для меня в одной парадигме.

Когда Бетховен написал свою Девятую, он, что называется, смутил человечество на будущее. Он, Бетховен, поставил слово перед музыкой, проповедника перед композитором. И Четырнадцатую симфонию, жест Шостаковича, я пытался осмыслить через всю эту традицию. Это не самый «мой» Шостакович. Но вместе с тем, Четырнадцатая симфония меня долгое время занимала. Отбор слова, соотношение кантаты и симфонии — это было для меня очень любопытно. Пятнадцатая Шостаковича была для меня интересна в связи с русским вагнерианством.

— *Случалось вам лично контактировать с Шостаковичем?*

— Я ходил на его занятия со студентами-композиторами. Простить себе не могу, что ничего не записывал — хотя бы после каждого из занятий.

О чем-то спросить его — мне представлялось невозможным. Запомнился один эпизод. Я как-то подошел к Шостаковичу: «Простите, Юрий Николаевич просил взять у Вас телефон, чтобы позвонить...» — «Нет, нет, Юрию Николаевичу я позвоню сам». Шостакович и Тюлин были знакомы. Но Юрий Николаевич был для него старший. Прокофьев же был для Тюлина, как мы бы сказали, «кореш», человек одного с ним поколения.

— *Как Вы пришли в Институт истории искусств?*

— Меня пригласили в институт в начале 1971 года. Институт истории искусств как был нищенский, так нищенским и остался. Даже после защиты диссертации я получал в консерватории больше, чем в институте. В институте — 120 рублей в месяц. А у нас — маленький сын... Но два человека, моя жена и Юрий Николаевич, тогда меня поддержали. Собравшись уходить из консерватории в институт, я зашел к ректору Серебрякову для того чтобы объяснить свое решение. И он сказал: «Знаете, подумайте, я сейчас Вас не отпущу». Он оставил мне нагрузку в консерватории, и фактически я до сих пор не прерывал ни на один день контакта с ней.

В институте я услышал: «Возьмем при условии немедленной защиты диссертации». И лето 1970 года я провел с пишущей машинкой, на которой настучал работу о сонатах Доменико Скарлатти. Я давно делал эту диссертацию и много раз хотел бросить, она мне надоела

смертельно. Собирался делать новую работу, бетховенскую. И вот тогда Юрий Николаевич мне «врезал»: «Оставь Бетховена. Сейчас только Скарлатти». Я дописал диссертацию о Скарлатти и подал в институт на обсуждение. Сразу, в этом же году защитился. Вторую, бетховенскую, я написал быстро. В то время я был одним из самых молодых докторов...

В институте была хорошая атмосфера. Трудно там было, но одновременно очень хорошо. Когда я пришел туда, там работали Юлий Анатольевич Кремлёв, Абрам Акимович Гозенпуд, Семен Яковлевич Левин, Генрих Александрович Орлов, Арнольд Наумович Сохор, Марк Генрихович Арановский, Галина Николаевна Добровольская, Лев Николаевич Раабен. Лев Николаевич в те годы заведовал Сектором музыки.

— Кто из них был вам ближе других?

— Я общался с Марком Арановским, Галей Добровольской и особенно с Генрихом Орловым. Он просил меня рецензировать свою большую книгу «Время и пространство музыки»⁶, весьма напряженно встреченную коллегами. Он мне первому сказал о предстоящем своем отъезде ... Это было ужасно. Я очень переживал.

— А как он сам переживал отъезд в эмиграцию?

— Знаете, он был человек жесткий: еду — и все. Но этим он фактически порвал с музыковедением. В Америке, на мой взгляд, так как этого можно было ждать от Герника Орлова, он не реализовал свои незаурядные возможности.

— Вы с ним впоследствии поддерживали отношения?

— Поддерживал. Но больше через Людмилу Григорьевну Ковнацкую. Они оба ученики Друскина.

Тогда, после отъезда Генриха Орлова, я близко узнал Друскина. Когда Генрих уезжал, Людмила Григорьевна привела меня к нему. В то время я собирался ехать в Берлин на Бетховенский конгресс. Он поинтересовался, о чем я намерен говорить, и дал несколько очень дельных советов. Например, он сказал, что немцам будут интересны не мои аналитические штудии, а то, какую традицию я представляю, на что опираюсь. Им интересно знать, какое отношение к Бетховену — к музыке, к личности — в России. Немецкую традицию он, конечно же, ощущал изнутри.

С этой встречи дома у Михаила Семёновича мы стали контактировать, и довольно «плотно». То, что и как я тогда играл за роялем, ему нравилось. Это он помог мне поехать в Германию (до этого меня из СССР не выпускали).

⁶ Книга Г.А. Орлова «Время и пространство музыки» (1974) не была издана.

— *Из-за еврейского происхождения?*

— Думаю, да. Михаил Семёнович Друскин, Виктор Петрович Бобровский и ГДР'овские Гарри Гольдшмидт и Конрад Ниман — этот квартет «вытащил» меня за границу на международный Бетховенский конгресс в Берлине. Это было в 1977 году. Михаил Семёнович очень ждал меня по приезду. На конгрессе во время моего доклада был очень интересный случай. У нас в Публичной библиотеке есть четвертушка нотного листа с рукописными фрагментами Седьмой симфонии Бетховена. Говоря на конгрессе об этом листочке, я высказал предположение о том, что, возможно, было на второй половине этого листка. Алан Тайсон, очень известный английский бетховенист, воскликнул: «Климовицкий прав, он не видел этого листка, этот листок у нас, но то, что он говорит — правильно». Михаил Семёнович был очень доволен этим: «Понимаете, я Вас не предупредил, но очень важно убедить их, они же думают, что здесь в России медведи ходят...». Несколько лет спустя директор Архива Бетховена в Бонне Зигхард Бранденбург показал мне ту самую, другую половину листка...

Еще до моего доклада на немецком конгрессе сам Михаил Семёнович сделал здесь, в Ленинграде, замечательный доклад к 200-летию Бетховена. Это было для меня большим событием. Я считаю, что мой Бетховен в большой мере связан с ним. Гуманитарный подход, выходы от аналитического уровня на новые — всё это было для меня очень значимо и связано с Друскиным.

Мы же росли в «бетховеноцентризме», неизбежно ограничивающем представление о композиторе. Под влиянием Михаила Семёновича я стал думать не только об уникальности Бетховена, но и «вписанности» в другие миры немецкой музыкальной традиции. Я вдруг почувствовал, что очень слабо «оснащен» Гайдном. Юрий Николаевич говорил: «Мы ничего не понимаем в Гайдне. Наше музыкальное сознание не созрело до того, чтобы разобраться в нём». Я пришел к этому сам и понял, что это так. И сегодня на моих аналитических штудиях в консерватории я ставлю проблему Гайдна.

— *Что важно, существенно для вас в Гайдне?*

— Органическая ненормативность и вольность. Причем не потому, что «не умею». А ненормативность, как естественное свойство, как очень активный компонент стиля: естественная неквадратность, естественная свобода, естественное дыхание. Я понимаю, чем ему в этом плане обязан тот же Бетховен. И потом, я думаю, что в том, что история не сохранила конфликтов между Моцартом, Бетховеном и Гайдном — заслуга целиком Гайдна. Потому что он был такой органично-мудрый.

— *А с чего все-таки начались Ваши занятия Бетховеном?*

— Вы знаете, мне даже трудно сказать. Бетховен интересовал меня всегда, потому что любовь к его музыке была безумная. И «фортепианное» ощущение — а через него и интеллектуальное, эмоциональное, психологическое ощущение музыки — формировалось именно на бетховенских сонатах... А ехал я на конгресс с хорошим материалом: с ленинградскими эскизами Бетховена и с его списком «Gloria Patri» — партитуры Палестрины.

— Как Вы пришли к работе над рукописями Бетховена?

— Натан Львович Фишман подтолкнул меня. Да и, наверное, я должен был к этому прийти. Я пришел в библиотеку им. Салтыкова-Щедрина и попросил: «Дайте мне это посмотреть». С этого и началось.

— До вас эти рукописи никто не смотрел?

— Смотрели, конечно.

— Насколько часто вы контактировали в своей работе над Бетховеном с Натаном Львовичем Фишманом?

— Конечно, я с ним общался много, что оставило очень сильное впечатление. Он работал со мной над статьей в юбилейный бетховенский двухтомник⁷. По просьбе Натана Львовича — «покопаться а ленинградских архивах» — я нашел афишу первого исполнения «Торжественной мессы» в Петербурге — это было и первое в мире исполнение. Я отправил ее Натану Львовичу — естественно отдав ему право первой публикации. Правда, он указал, что нашел ее я. И Лариса Кириллина упоминала, что нашел ее Климовицкий, а опубликовал Фишман.

Потом, когда я «залез» в Стравинского, это в большей мере уже было связано с Михаилом Семёновичем Друскиным. Оркестровка Стравинским «Блохи» Бетховена и Мусоргского была заказана ему Александром Зилоти, рукописи эти остались в России в архиве Зилоти... Работа над моей книгой о них — «Игорь Стравинский. Инструментовки “Песен о блохе” М.П. Мусоргского и Л. ван Бетховена»⁸ шла так естественно, органично, что как-то «сама себя рассказывала». Я с благодарностью вспоминаю тех людей, которые помогли мне в техническом (издательство «Музыкальная школа») и профессиональном плане это осуществить — назову, в первую очередь, Киру

⁷ Бетховен: Сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 1, 2. М.: Музыка, 1971–1972. Во втором выпуске этого сборника была опубликована одна из ранних статей А.И. Климовицкого, посвященных Бетховену: О главной теме и жанровой структуре первого Allegro «Героической». С. 74–100.

⁸ Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М.П. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. ван Бетховена / публикация и исследование А.И. Климовицкого; науч. ред. К.И. Южак. СПб.: РИИИ, Музыкальная школа, 2003.

Иосифовну Южак. Сейчас я готовлю к публикации бетховенскую нотную тетрадь с шестью обработками народных песен⁹.

— *Вы предпочитаете работать именно с петербургскими архивами...*

— Я очень занят здесь. И потом я очень малоподвижный человек, для меня уехать куда-то — большая психологическая проблема.

— *В нашем разговоре все время, хотя и пунктирно, звучит тема Ленинграда / Петербурга. Вы ощущаете себя петербуржцем? В чем для вас «петербургское», петербургский стиль?*

— «Я — петербуржец»? Не знаю. Хотя хорошо помню, как Валентина Николаевна Холопова — она тогда была ученым секретарем диссертационного совета [Московской консерватории] — после моего оппонентского выступления в Москве на защите диссертации Жанны Чигаревой мне сказала: «Ты знаешь, такой петербургский стиль! Здесь к этому не привыкли».

— *А что для вас «московский стиль», может быть это легче определить? Вы как-то ощущаете эту разницу?*

— Сейчас я не знаю. Но раньше я ощущал. Я ощущал, что Лев Абрамович Мазель и Виктор Абрамович Цуккерман — это Москва, понимаете?

— *Почему?*

— Конечно, они были очень разные. Лев Абрамович старался соблюдать во всем порядок. Виктор Абрамович был красив в своем музыкантском явлении. Они были разные, и все-таки они являли собой другой тип профессионализма, отличный от нашего. Когда-то в разговоре с Марком Арановским я ему сказал: «Тот красивый инструментарий, который вырабатывает Лев Абрамович, Юрию Николаевичу [Тюлину] не нужен». Не нужен для его представления и вопросов, которые он задает музыке. И такое впечатление, что это ему «до пупа». Арановский ответил: «Вы абсолютно правы, — “до пупа”, и в прямом и в переносном смысле». (В прямом — потому что ростом они были разные, Мазель был Тюлину «до пупа», он был очень невысок.)

— *А Юрий Николаевич Холопов?*

— Очень сильный, абсолютно незаурядный и талантливый человек. Мощный профессионал.

Когда Юрий Николаевич защищал докторскую диссертацию, я с удовольствием написал на нее сочувственный отзыв, хотя я с ним и «поцапался» относительно понятия «звуковысотная структура музыки». И он никаких ко мне претензий не имел.

У нас с ним было одно столкновение, связанное с Валентиной Джозефовой Конен. Мы «схватились» с ним, когда он опубликовал в «Советской музыке» необъяснимо и незаслуженно резкое высказывание о Валентине Джозефовне¹⁰. Я напечатал в «Советской музыке» статью, в которой принципиально с ним поспорил¹¹. Та статья тогда наделала много шума, чего я никак не предполагал. По уважительности тона ко всем она была безупречна — за это я ручаюсь. Светлана Ильинична Савенко и Инна Алексеевна Барсова говорили, что я и с ним достойно обошелся, и свою идею отстоял.

— Как Вы считаете, неизбежно ли в конфликтных ситуациях, связанных с профессиональными вопросами, смешение личных и профессиональных интересов?

— Я думаю, что избежать этого невозможно. Это проявление невоспитанности — к критике и ее восприятию нужно приучать, возвращать. Если хотите, это признак интеллигентности или — неинтеллигентности. Избежать смешения интересов когда-то могла Екатерина Александровна Ручьевская — она была скромна по натуре и как бы заранее предполагала несовершенство своих текстов.

— Вы упомянули Валентину Джозефовну Конен. Как произошло Ваше знакомство с ней?

— Я всегда благодарно вспоминаю ее. Она сама написала отзыв на мою скарлаттиевскую работу. И я приехал к ней, не домой, а в санаторий в Узкое. Так мы подружились. Вы же знаете, что в молодости она долго жила в США, а потом вернулась сюда? Этим ее «Запад — Восток» был биографически и географически обеспечен. Она всегда была шире, чем то пространство, в котором она находилась. Что еще было в ней замечательно: она была музыкантски обеспечена контактом с инструментом. Она играла, и мы играли с ней вместе... Она так трогательно меня опекала (да и вообще, так относилась к молодым, к поколению которых я тогда принадлежал), всегда хотела помочь... Мы переписывались, перезванивались.

— В связи с Валентиной Джозефовой хочу задать Вам рискованный вопрос. Я много слышала о ней от Инны Алексеевны Барсовой, читала ее

¹⁰ Холопов Ю.Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73-79; Советская музыка. 1988. № 10. С. 87-94 (продолжение).

¹¹ Климовицкий А.И. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки: письмо в редакцию // Советская музыка. 1989. № 4. С. 70-81. В публичной дискуссии, вызванной статьей Холопова, участвовали также М.С. Друскин и Л.А. Мазель: Друскин М.С. О научной корректности // Советская музыка. 1989. № 1. С. 59; Мазель Л.А. По поводу полемических статей Ю.Н. Холопова // Советская музыка. 1989. № 2. С. 52-55.

замечательные воспоминания, записанные и опубликованные Михаилом Александровичем Сапоновым¹², и по ним представляла ее очень ярким человеком, музыкантом, значительной личностью. Недавно, перечитав ее книгу о Пёрселле¹³, поняла, что почти ничего не могу для себя из нее почерпнуть, в ней мало узнаваемо ее «лица необщее выражение»...

— Ваш вопрос естествен. Поймите, по ней проехался идеологический «каток». Я был в этом отношении счастливее — когда начинал, имел возможность этому сопротивляться и иначе не мог. Валентина Джозефовна — женщина, и над ней издевались непередаваемо, ее терзали, ее изгоняли из одной, из другой консерватории... Это вошло в её подсознание. Это её мұка. Да, она остается в том времени. Но у неё есть подход, у неё есть система представлений. То, что она реализовала — живое. Мне представляется, что способность оценить эти работы через время возрождается. Вот, Вы побудете в этой жизни еще лет 5–7, мы с Вами тогда уже не поговорим, но вспомните меня и еще раз посмотрите её работы... Я их высоко ценю.

— Примерно то же — с работами Екатерины Александровны Ручьевской и другими. Например, последовательный теоретический анализ больших произведений, воплощенный в письменной форме, длинном нарративе, — мне кажется, этот жанр уходит, устаревает...

— Такой письменный целостный, механически-последовательный анализ, по-моему, невозможен. Анализ необходим как метод доказательства мысли, должен быть целенаправленным, во имя чего-то.

— Я знаю, что среди любимых Вами московских коллег есть упомянутые Вами Инна Алексеевна Барсова и Екатерина Михайловна Царева. Расскажите о Вашем знакомстве с ними.

— Ну, Вы не назвали еще Виктора Петровича Бобровского, Евгению Ивановну Чигареву, Светлану Ильиничну Савенко. Позднее появилась Лариса Валентиновна Кириллина.

С ними мы встретились в разное время — для каждого из нас, для нашей профессии. Оппонирование кандидатской диссертации Евгении Ивановны Чигаревой помнится мне ее превосходной работой, близким толкованием моцартовского искусства и очень близкими мне методологическими установками. Это было мое первое оппонентское выступление в Москве, на которое специально пришел Юрий Николаевич Тюлин. Я оппонировал эту работу вместе

¹² Конен В. Дж., Сапонов М.А. Сто лет музыкальных впечатлений // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 159–165; 1996. № 2. С. 178–192; 1998. № 1. С. 114–125. Последний из трех разделов публикации подготовлен при участии Л.Г. Ковнацкой.

¹³ Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978.

с Михаилом Евгеньевичем Таракановым, за несколько лет до того оппонировавшим мои кандидатскую, а затем и докторскую работы. С тех пор мы с Евгенией Ивановной Чигаревой друзья. Я рад ее новым работам, среди них — ее докторская «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени».

Я очень люблю Инну Алексеевну Барсову. Мы познакомились с ней и с ее мужем, Сергеем Александровичем Ошеровым, в «не-ранние» мои (и их тоже) годы. Общение Инной Алексеевной с Сергеем Александровичем было удивительное, красивое... С Сергеем Александровичем у нас был короткий по продолжительности, но теплый и очень «взаимосочувствующий» друг другу контакт. Он сочувственно поддержал мои намерения заниматься Чайковским, в частности, очень сочувственно отнесся к идее связи его творчества с «Миром искусства».

С Инной Алексеевной мы очень душевно близки. Она — человек, одаренный художественным ощущением, она чувствует красоту. Мне близко то, что ее художественная реакция начинается со вслушивания, угадывания, а не с «разобрать — собрать». Пограничность — культурная, психологическая — вот это мне в ее Малере дорого, понимаете? Это было для меня радостным переживанием. Поэтому я очень предан Барсовой. И вообще она умный человек, а с умным человеком, как известно, и поговорить приятно.

Но я Вам сейчас скажу одну важную вещь. Я думаю, что, если бы Инна Алексеевна начала писать о Малере сейчас, ее работы были бы уже невозможны.

— Почему? Ее книга была рождена тем временем, 1960–1970-ми годами¹⁴?

— Конечно. Вот представьте, ей сейчас 30 лет. У нее были бы другие ценностные ориентиры. Она бы с другого начинала, другое бы искала, понимаете? Это было бы другое. И мне было бы очень жаль, если бы это не прозвучало сейчас. Я не хочу, чтобы Вы меня услышали брюзгой из прошлого, нет... Я отдаю себе отчет во всем решительно.

— А Екатерина Михайловна?

— Екатерину Михайловну Цареву я знаю с юности, помню её с того момента, когда я поступал в консерваторию. Лето 1956 года. Она — ближайшая подруга моей будущей жены Лидии Зиновьевны. А Лида москвичка, закончила Мерзляковку. Вместе с Лидой Катя приехала в Ленинград. Надо сказать, что тогда обе они произвели

¹⁴ Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. Новое (дополненное, уточненное) издание: Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2010.

на меня кошмарное впечатление [*смеется*]. Что Вы хотите — я же бы мальчишка, такой тощий, страшный, задиристый и одновременно тушующийся... Потом выяснилось, что в консерваторию поступает только Лида. Катя была в красном платье, ходила вместе с ней и держала в руках томик из «Библиотеки школьника» — «Петербургские повести» Гоголя с портретиком на обложке: портретик был с усами, очками, что-то такое... И курила она уже тогда нещадно... Я подумал: вот, противная... [*улыбается*.] Но позднее, когда Лида стала моей женой, мы очень подружились.

Я оппонировал на защите диссертации Екатерины Михайловны о Брамсе. Мы с ней очень радостно и тесно общались и общаемся на всякого рода профессиональные, точнее духовно-профессиональные темы. Я знаю, что и она к этому относится очень заинтересованно и с радостью. И я тоже. Раньше мы часто ходили от ее дома в Москве, гуляли по бульварам вместе.

— *А если обозначить общие для вас темы?*

— Это вообще культура, проблема «человек в музыке» и «музыка в человеке». Это, так сказать, дорогие мне территории, и, поскольку я знаю, что Екатерина Михайловна меня расслышит, я иногда «читаю лекции» на эту тему. И она со мной часто говорит. Вот, скажем, я с большим удовольствием читал ее замечательную работу о Мусоргском к его 170-летию¹⁵. Она произвела на меня очень большое впечатление. Потом у нее была замечательная радиопередача о Лии Моисеевне Левинсон...

— *И в интересе к Чайковскому вы тоже близки...*

— Конечно. Хотя у нас разный Чайковский. Как бы это сказать, Екатерина Михайловна больше связана — и замечательно связана — с текстами самого Чайковского. Для меня же тема «Чайковский» дорога пересечением в ней разных эпох и культур. И еще, как Вам сказать: я исхожу обычно, и чем дальше, тем больше, из представления о том, что композитор — инструмент, на котором играет вселенная. То есть — это реализация мощного замысла, который должен состояться тогда, когда приходит тот, кто должен это воплотить. Поэтому, например, для меня понятие «историческое развитие» — сомнительное. Вы читали психофизиолога Анохина? Он говорит, что в структуре человеческого сознания есть всё, что человек сам реально не знает, не видел, но когда он якобы вспоминает, возникает то, что в нём озвучено через контакты со вселенной. Скажем, иногда

¹⁵ Царева Е. М. Памяти М. П. Мусоргского // Музыка и время. 2006. № 7. С. 9–12. Публикация была посвящена 125-летию со дня смерти М. П. Мусоргского.

«малеровское» проявляется в Шуберте даже гораздо больше, чем в самом Малере, — это и есть для меня то самое «забегание вперед».

То есть, иначе говоря, человек не может охватить взором гигантский собор, который строится несколько веков. Но собор-то существует, не с начала и потом, а весь сразу. Так и художественный мир существует весь сразу, и для меня нет выражения «этот повлиял на этого». Никто ни на кого не влиял. Это просто озвучивается. Мы с Вами слышим «Итак, она звалась Татьяной» и, кажется, что здесь такого, — и я так могу. Правильно, и мы так можем. В каждом из нас это тоже есть. А поймал это, что называется, Господь и подарил Александру Сергеевичу, его заставил это сказать. Это чудо творения, как ни странно, очень гуманистично.

Мы с Вами, слушая Малера, его узнаем, потому что он присутствует в нас. Еще один пример такой связи, который я недавно показывал Инне Алексеевне. Пушкин: «Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты». Культура забыла, что когда-то Василий Андреевич Жуковский написал: «Ах! не с нами обитает / Гений чистой красоты...». Мы помним Жуковского? — Нет. Потому что «гений чистой красоты» — это кто? Кто он: Наташа, Маша, Катя? А Александр Сергеевич сделал другой «взлет»: «Как гений чистой красоты». И всё взлетело, понимаете? Это так задумано. И творец в свое время это «выдает»...

— *Какая из опер Чайковского Вам ближе?*

— Я очень люблю «Онегина». «Онегин» — это удивительная чистота работы с интонацией, с музыкальной тканью. «Пиковая дама» мне безумно интересна. Но «Пиковая дама» для меня — грандиозный культурный эксперимент, гениальный участник которого — Петр Ильич. И то, как он читал Пушкина, как восстановил карамзинскую традицию (у него «Лиза», у Пушкина же «Лизавета Ивановна!»), — тут возникает поразительная ситуация, когда Чайковский как бы восполняет колоссальную лакуну русского сентиментализма, который цвел в русской литературе, а в музыке большого стиля не создал. Для меня «Пиковая дама» — ренессанс русского сентиментализма. А это невероятное моцартианство «Пиковой дамы»... Я, например, глубоко убежден, что тип inferнального персонажа — графиня, бабушка Анна Федотовна — не появилась бы в музыке без моцартовского Командора. «Я пришла к тебе против своей воли...». Более того, я убежден, что пастораль «Искренность пастушки» и дуэт Прилепы и Миловзора тоже как бы санкционированы Моцартом, тремя «чужими» музыкальными номерами на вечере у Дон-Жуана. И обращение к чужому слову для Чайковского овеяно этим.

— *Когда мы говорим с вами о Глинке, Чайковском, в разговоре всё время возникает Моцарт...*

— Моцарт... Я всегда занимаюсь Моцартом. Это чудо! Он спонтанен. От этой музыки меня всегда прямо «лихорадит»: [*играет начало сонаты C-dur, KV 545*]. Эта цепочка секст во всех направлениях и голосах фактуры! Здесь незаметно возникает особая техника, когда интервалика регулирует пространство и ткань. Так писали когда-то, задолго до Моцарта. Во время Моцарта уже все об этом забыли, а он вспомнил и оживил это... Просто чудо! И не то чтобы он «собирался» это сделать... В принципе для Моцарта «проговоренность внутренних намерений» — нехарактерна. Это непостижимый слух!

— *Как в поле вашего интереса попал Шёнберг?*

— Я нашел партитуру, по которой он дирижировал «Пеллеаса» в концертах Зилоти. А дальше стал смотреть зилотиевский архив. Потом нашел голоса, по которым играли оркестранты под управлением Шёнберга, обомлел, когда увидел портрет Шёнберга, нарисованный скрипачом Берглером.

— *Вы хотели опубликовать книгу о Шёнберге в России?*

— Я ее еще попробую это сделать¹⁶.

— *А музыка Шёнберга Вас привлекает?*

— Иногда, да. Например, Второй струнный квартет, «Лунный Пьеро». В принципе интересно было послушать всё. И послушал. Но я честно скажу, что из всех нововенцев эстетически интереснее всех мне Берг. «Лирическую симфонию», Скрипичный концерт я много раз слушал и буду слушать. Веберн — это очень здорово, очень сильно. А музыку Шёнберга слушать просто так вряд ли буду.

Еще один сюжет последнего времени — Михаил Павлович Азанчевский¹⁷. Я задумывался и не понимал, как это случилось: человек, который сделал для Петербургской консерватории то, что он сделал, абсолютно не удержался в памяти потомков? И консерватория не помнит об Азанчевском. Понятно, что с Мусоргским, который совпадает с ним по годам жизни — 1839–1881 — ему не соперничать... Музыка его не бог весть что, разумеется... Но есть романсы,

¹⁶ Книга не была опубликована. Однако исследования А.И. Климовичского об А. Шёнберге отражены в нескольких значимых публикациях: Арнольд Шёнберг в Петербурге // Журнал любителей искусства. 1997. № 6–7. С. 55–77; Из петербургских контактов Шёнберга: Сандра Беллинг // Оркестр: сб. статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / отв. ред. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 280–299, и др.

¹⁷ Азанчевский Михаил Павлович (1839–1881), композитор, музыкальный педагог и организатор. Теории музыки и композиции учился в Лейпцигской консерватории, брал уроки фортепианной игры у Ф. Листа в Риме. В 1870 — член дирекции, в 1871–1876 — председатель Санкт-Петербургского отделения Русского музыкального общества, в 1871–1876 — заведующий библиотекой Санкт-Петербургской консерватории.

написанные как бы à la Вагнер... Он имел хорошее образование, «умел» писать музыку, но главное — он был талантливым чиновником, привлек Римского-Корсакова в консерваторию при том, что никак не сочувствовал «кучкизму»... Всё это меня заинтересовало. Я стал распутывать эту историю, возникло столько интересного! Тогда для меня встал вопрос о культурном назначении человека и типе культурного поведения¹⁸.

Другая работа, которой занят сейчас, — Финдейзен. Точнее, Бетховен и бетховениана Финдейзена. И тут на каждом шагу был сюрприз. О том, что Финдейзен бетховеновед, никто не подозревал. Натан Львович Фишман этого не знал. Я нашел материалы, говорящие о том, что Финдейзен первым в России в самом начале XX века начал расшифровывать бетховенские рукописи. Он был первым в России, кто переписывался с Альфредом Кристлибом Калишером, публикатором бетховенских писем. Всё это дремало в нашей Публичке 100 лет, пока я случайно на это не наткнулся. И вот сейчас я, Бог даст, это опубликую¹⁹.

Вторая симфония Бородина, которой сейчас занимаюсь, — захватывающе интересно! Там столько материалов, что для этой работы целый институт нужен. Надо издать и факсимиле, и расшифровку. Наконец, издать симфонию, которую написал сам Бородин, а не редакцию Римского-Корсакова, которую все знают. Это поразительно захватывающий детектив!²⁰

— Вы перечитываете свои старые работы? Хочется в них что-нибудь изменить?

— Как Вам сказать, у меня два представления о том, что я делал, и что я сделал. Я сегодня бы заново вернулся к Скарлатти. Почему? Потому что сегодня я его вижу и слышу так, как мне тогда не дано было. Я думаю, ну как же я тогда это не поймал — понятие виртуозного стиля в условиях клавирной музыки. Клавирная, фортепианная виртуозность, как известно, — явление романтической эпохи. А здесь Скарлатти... Обладеть можно... Это же «лакомая» тема, понимаете?

¹⁸ См.: Климовицкий А. И. Азанчевский-композитор: К проблеме: феномен «культурного назначения» и «культурного поведения» // Константиновские чтения — 2009: к 150-летию со дня основания Русского музыкального общества: сб. материалов / сост. И. Ф. Безуглова. СПб.: РНБ, 2010. С. 114–136. Перепечатано: Климовицкий А. И. Служ композитора. Память культуры / науч. ред. С. Наумович. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2022. С. 398–417.

¹⁹ Публикация не была осуществлена.

²⁰ Публикация не была осуществлена. Партитура Второй симфонии А. П. Бородина в авторской редакции была подготовлена к изданию А. В. Булычевой (М.: Квадратон, 2015). А. И. Климовицкий относился к этому изданию критически.

И мне очень жалко, что я не раскрыл ее. Хотя я не откажусь от того, что когда-то написал. По-своему это получилось. И те люди, которые были для меня значимы в то время, ценили это.

Много досады связано с моими работами о Бетховене. Что-то поймал в них, но сегодня многое сделал бы по-другому. Мои работы о Бетховене — неизбежно «до-кириллинские», вот её Бетховен — это новое слово.

— *Вы никогда не сомневались в полноценности музыковедения как сферы деятельности? Всегда ли сохранялось «горение», ощущение радости от познания музыки?*

— Нет, конечно, это было, сколько угодно сомневался. Это неизбежно. И, вспоминая об этих ситуациях, я благодарю своих учеников. У меня замечательные ученики, которые всегда были для меня в чем-то моими учителями. Боря Кац. Я ему обязан, и он любит меня, дорожит мной. Такой ученик бывает один раз, и это становится жизненным событием. Лена Ходорковская. Оксана Никитенко, которая занимается музыкальной фонологией. Аня Хоменя — незаурядная органистка и клавесинистка, замечательный знаток и толкователь симфоний Брукнера. Сегодня у меня совсем новые ученики — Соня Кайкова (ее интересы — на новой для меня территории — итальянская опера) и Владимир Хавров (очень перспективно работает над темой «Творчество Вебера»).

Часть 4. Время прошедшее и настоящее

— *В продолжение разговора об учениках у меня есть один, на мой взгляд, этически непростой вопрос. От чего, на Ваш взгляд, зависит жизнеспособность музыковедческой школы, педагогическая результативность того или иного профессора, ученого? В Москве, возможно, самым результативным был Юрий Николаевич Холопов, многие из учеников которого — выдающиеся личности в разных областях музыкальной науки: Михаил Александрович Сапонов, Татьяна Васильевна Чередниченко, Валерия Стефановна Ценова, Светлана Ильинична Савенко, Татьяна Суреновна Кюрегян, Марина Валериевна Карасева, Лариса Валентиновна Кириллина, Григорий Иванович Лыжов, Роман Александрович Насонов... Всех назвать трудно, это только некоторые из них, работавшие и работающие в Московской консерватории... Но бывает и иначе: крупная личность, выдающийся педагог не создает настоящей научной школы... Почему?*

— Сегодня запрос на холоповский — универсальный, активный и деловой профессионализм — абсолютный. Поэтому к Холопову и его ученикам шли и идут. Все зависит и от личности того или иного «мэтра», и от коэффициента его воздействия — что совершенно

не равноценно. У нас, пожалуй, выделяются полифонисты: Кира Иосифовна Южак и Анатолий Павлович Милка — единая когорта. Они занимаются своим делом. Не знаю, насколько сейчас актуальна проблематика гармонии, но ученики идут к Елене Викторовне Титовой — по-моему, прежде всего потому, что она очень живой, умный человек. Хороши Оля Манулкина и Миша Мищенко. Я очень ценю Наталию Александровну Брагинскую. Мне всегда интересно с ней разговаривать, ее читать, ее слушать. Она одарена, привлекательна, в ней есть достойный артистизм, понимаете?

— *Насколько важен артистизм для нашей профессии?*

— Важен, естественно. Артистизм, в котором отражается кипение мысли, душевная энергия, инициатива в мыслительном процессе, — это же само по себе очень привлекательно, захватывает... Но если иметь в виду то, о чем Вы спрашивали — школу, — по результатам заметнее других школа Людмилы Григорьевны Ковнацкой. Она сама очень практична и умна, она не станет заниматься с учениками тем, что не получит выхода в печать, вопросами сугубо «размышленческого» порядка... Она умеет найти нужную тему, связана с издательствами, и ее ученики деловито ориентированы, жизнеспособны. Это здорово!..

Я сам сейчас почти не беру учеников. Не потому что у меня какие-то возрастные дефекты, а потому что приходит поколение другое по мироощущению. Музыка как тайна среди других тайн его мало интересует. «Что люди музыкой зовут?» — как ставила вопрос Анна Андреевна Ахматова. В общении с молодыми нужна другая поведенческая лексика. Хотя меня сейчас, как и раньше, очень хорошо слушают студенты в классе. Они приходят на мои бетховенские семинары.

— *Как меняется аудитория?*

— Степень прагматизма другая. Многое они знают, а многого они уже не знают и не хотят узнать. Они свободны от пальцевого, тактильного ощущения музыки. Поэтому, когда я играю всё, для них это невероятно. А зачем всё играть, когда всё можно услышать в записи? И не объяснить им, что одно другого заменить не может. Что мне недостаточно только услышать запись музыки на диске, не посмотрев её самому, не потрогав пальцами. Вижу — слышу — сам касаюсь инструмента. Это другой контакт.

— *Когда произошло это изменение?*

— Лет тридцать уже. Когда стало легко найти любые записи. Это драгоценно, я сам бросился за ними... Но потом я понял, что такое *пластинка*. В ней есть какая-то странная, несовершенная *подлинность*... У нас с новой аудиторией разное представление о том, что значит слушать музыку, слышать музыку. Я понимаю, что

это неизбежно... Как я, который слушал каждый концерт Рихтера, который бегал на концерты Юдиной, который *этим* формировался, как я могу им это сообщить?.. Я помню то самое «ре», которого Генрих Густавович Нейгауз коснулся в начале Пятнадцатой сонаты Бетховена... Вот это «ре» во мне звучит и сегодня. Шумановская «Крейслериана» Горовица, и опять же это «ре», которое внизу... Этот невероятный испуг, почти испуг (я же не закричал), он во мне остался... Но вот «Крейслериану» Горовица я услышал поздно, «место внутри» уже было занято... Я был потрясен Горовицем, но понимал, что мне бы лет на десять-двадцать раньше его услышать... Я бы другим, наверное, был. Потому что тип его контакта с клавиатурой был для меня совершенно новым, неожиданным.

— *Его легкость?*

— Да, да. Это было немножко «не мое». Но я знаю, кто такой Горовиц. Я знаю, что за этим стоит.

Я помню, как сестра в первый раз взяла меня на концерт в филармонии. Я еще маленький был. Играл Рихтер две си-минорные сонаты — Шопена²¹ и Листа. Я помню Рихтера и Дорлиак с романсами Глинки. Я помню Пятую симфонию Шостаковича, которой дирижировал Иосиф Крипс, много лет спустя Десятую, которой дирижировал Герберт Караян. Конечно, не так, как концерты Рихтера, Гилельса, Соколова, но помню... Что я помню? Я помню переживание. Оно меня формировало, оно во мне есть. У нас разный музыкальный опыт с людьми, которые уже не могут этого слышать. И с теми, кто слышит то, что для меня уже — нечто иное.

Надо отдать себе отчет в том, что музыка того корня, той этимологии даже, исчерпалась. Сегодня нет потребности новому Бетховену писать симфонию.

— *А что было тем корнем старой музыки? Что ушло?*

— Я думал об этом. Во-первых, «человеческое, слишком человеческое» — антропоцентрическая основа музыки. Она ведь не органическая ее сторона. Музыка к ней шла. А вот о том, что сейчас происходит, мне трудно сказать. Не только компьютер родился, но и композитор что-то утратил... (Утратил ли?). Рождается новый тип звуковой коммуникации. Тот, прошлый перелом — появление нововенцев — это не сопровождало. В этом плане музыка была традиционна. Она еще выражала эмоциональное переживание. А для понимания теперешней новой музыки требуется другая «оптика», и слуховая, и интеллектуальная...

21

Ошибка памяти: фортепианные сонаты Шопена в репертуаре Рихтера отсутствовали.

Вообще сейчас многое не видишь, многое не замечаешь просто потому, что понимаешь, что каждый день может быть последним.

— *Что приходящее из внешнего мира, какие впечатления радуют вас сейчас?*

— Радует, что приходит студент и говорит: «Помогите...» Я теперь обычно отказываюсь. Но вдруг почему-то соглашаюсь помочь, беру его. Я думаю о себе: что случилось? Но этот момент,— «*вдруг я беру*» — меня радует.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
- 2 Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. Издание дополненное, уточненное, исправленное. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2010.
- 3 Бетховен: Сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 1, 2. М.: Музыка, 1971–1972.
- 4 Друскин М.С. О научной корректности // Советская музыка. 1989. № 1. С. 59.
- 5 Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М.П. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. ван Бетховена / публикация и исследование А.И. Климовицкого; науч. ред. К.И. Южак. СПб.: РИИИ, Музыкальная школа, 2003.
- 6 Климовицкий А.И. О главной теме и жанровой структуре первого Allegro «Героической» // Бетховен: Сб. статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 74–100.
- 7 Климовицкий А.И. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки: письмо в редакцию // Советская музыка. 1989. № 4. С. 70–81.
- 8 Климовицкий А.И. Арнольд Шёнберг в Петербурге // Журнал любителей искусства. 1997. № 6–7. С. 55–77.
- 9 Климовицкий А.И. Из петербургских контактов Шёнберга: Сандра Беллинг // Оркестр: сб. статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / отв. ред. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 280–299.
- 10 Климовицкий А.И. Моя война — моя ленинградская блокада // Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны: 1941–1945 / ред.-сост. Е.А. Пономарёва. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2005. С. 63–69.
- 11 Климовицкий А.И. Азанчевский-композитор: К проблеме: феномен «культурного назначения» и «культурного поведения» // Константиновские чтения — 2009: к 150-летию со дня основания Русского музыкального общества: сб. материалов / сост. И.Ф. Безуглова. СПб.: РНБ, 2010. С. 114–136.
- 12 Климовицкий А.И. Слух композитора. Память культуры / науч. ред. С. Наумович. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2022.
- 13 Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. Л.: Советский композитор, 1982.
- 14 Кон Ю.Г. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994.
- 15 Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978.
- 16 Конен В. Дж., Сапонов М.А. Сто лет музыкальных впечатлений // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 159–165; 1996. № 2. С. 178–192; 1998. № 1. С. 114–125.
- 17 Мазель Л.А. По поводу полемических статей Ю.Н. Холопова // Советская музыка. 1989. № 2. С. 52–55.

Бобрик О. А.

Многоочия

Интервью с Аркадием Иосифовичем Климовицким

- 18 *Холопов Ю.Н.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. № 9. С. 73–79; Советская музыка. 1988. № 10. С. 87–94. **193**
- 19 *Царёва Е.М.* Памяти М.П. Мусоргского // Музыка и время. 2006. № 7. С. 9–12.

REFERENCES

- 1 *Barsova I.A.* Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1975.
- 2 *Barsova I.A.* Simfonii Gustava Malera. Izdanie dopolnennoe, utochnennoe, ispravlennoe [Gustav Mahler's Symphonies. New edition, supplemented, corrected and enlarged]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova [I.A. Novikov Publishing House], 2010.
- 3 *Bethhoven: Sb. statey [Beethoven: Collection of Articles] / Compiled and edited by N.L. Fishman. Issues 1 and 2. Moscow: Muzika, 1971–72.*
- 4 *Druskin M.S.* O nauchnoy korrektnosti [On scholarly correctness] // *Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1989. No. 1. P. 59.*
- 5 *Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Instrumentovki: 'Pesn' o blokhe' M.P. Musorgskogo, 'Pesn' o blokhe' L. van Betkhovena [Instrumentations: the 'Flea Songs' by Musorgsky and Beethoven] / published and studied by A.I. Klimovitskiy; ed. by K.I. Yuzhak. Saint Petersburg: RIII, Muzikal'naya shkola [Russian Institute for Art History, Music School], 2003.*
- 6 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A. I.* O glavnoy teme i zhanrovoy strukture pervogo Allegro 'Geroicheskoj' [On the main theme and genre structure of *Eroica*] // *Bethhoven: Sb. statey [Beethoven: Collection of Articles] / Compiled and edited by N.L. Fishman. Issue 2. Moscow: Muzika, 1972. P. 74–100.*
- 7 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Muzikal'niy tekst, istoricheskiy kontekst i problemi analiza muziki: pis'mo v redakciyu [Music text, historical context, and the problems of music analysis. Letter to the editor] // *Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1989. No. 4. P. 70–81.*
- 8 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Arnol'd Shënberg v Peterburge [Arnold Schoenberg in Saint Petersburg] // *Zhurnal lyubiteley iskusstva [Journal of Art Lovers]. 1997. No. 6–7. P. 55–77.*
- 9 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Iz peterburgskikh kontaktov Shënberga: Sandra Belling [From Schoenberg's Saint Petersburg Contacts: Sandra Belling] // *Orkestr: sb. statey i materialov v chest' Inni Alekseevni Barsovoy [Orchestra: collection of articles and materials in honour of I.A. Barsova] / Ed. by D.R. Petrov. Moscow: MGK im. P.I. Chaykovskogo [Tchaikovsky Conservatoire], 2002. P. 280–299.*
- 10 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Moya vojna — moya leningradskaya blokada [My war — by Leningrad blockade] // *Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya v godi Velikoy Otechestvennoy voyni: 1941–1945 [The Leningrad State Conservatoire in the Years of the Great Patriotic War] / Compiled and edited by E.A. Ponomareva. Saint Petersburg: SPbGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Rimsky-Korsakov Conservatoire], 2005. P. 63–69.*
- 11 *Klimovitskiy [Klimovitskiy] A.I.* Azanchevskiy-kompozitor: K probleme: fenomen 'kul'turnogo naznacheniya' i 'kul'turnogo povedeniya' [Azanchevsky as a composer. To the problem of 'cultural predestination' and 'cultural behaviour'] // *Konstantinovskie chteniya — 2009: k 150-letiyu so dnya osnovaniya Russkogo muzikal'nogo obshchestva: sb. materialov [Konstantinov Proceedings-2009: to the 150th Anniversary of the Russian Music Society. Collection of materials] / compiled by I.F. Bezuglova. Saint Petersburg: RNB [Russian National Library], 2010. P. 114–136.*

- 12 *Klimovickiy* [Klimovitsky] A. I. A Composer's Ear. The Memory of Culture / Ed. by S. Naumovich. Saint Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova [I.A. Novikov Publishing House], 2022.
- 13 *Kon Yu.G.* Voprosi analiza sovremennoy muziki [Questions of the Analysis of Contemporary Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1982.
- 14 *Kon Yu.G.* Izbrannii stat'i o muzikal'nom yazıke [Collected Articles on Music Language]. Saint Petersburg: Kompozitor, 1994.
- 15 *Konen V. Dzh.* Persell i opera [Purcell and Opera]. Moscow: Muzika, 1978.
- 16 *Konen V. Dzh., Saponov M.A.* Sto let muzikal'nikh vpechatleniy [Hundred years of musical impressions] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 1995. No. 3. P. 159–165; 1996. No. 2. P. 178–192; 1998. No. 1. P. 114–125.
- 17 *Mazel' L.A.* Po povodu polemicheskikh statey Yu.N. Kholopova [A propos of Yu.N. Kholopov's polemic articles] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1989. No. 2. P. 52–55.
- 18 *Kholopov Yu.N.* Teoreticheskoe muzikoznanie kak gumanitarnaya nauka, problema analiza muziki [Theoretical musicology as an art scholarship // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1988. No. 9. P. 73–79; Sovetskaya muzika. 1988. No. 10. P. 87–94.
- 19 *Carëva* [Tsarëva] E.M. Pamyati M.P. Musorgskogo [In memory of M.P. Musorgsky] // Muzika i vremya [Music and Times]. 2006. No. 7. P. 9–12.