

**ИЗ ФОНДОВ
КАБИНЕТА РУКОПИСЕЙ**

*Российского института
истории искусств*



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**ИЗ ФОНДОВ КАБИНЕТА РУКОПИСЕЙ
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ
ОБЗОРЫ

Выпуск 7



Санкт-Петербург
2020

ББК Щ 311.1
УДК 78.03(093.31)

Составитель и ответственный редактор Г. В. Копытова

Рецензенты:

С. А. Филиппова, *кандидат искусствоведения*
М. А. Константинова, *кандидат искусствоведения*

Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Статьи и Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 7 / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2020. 324 с.

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: И. А. Громова
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 01.07.2020
Формат 60x90/16. Бумага Svetocopy
Гарнитура Book Old Style
Объем 20,25 усл.-печ. л. Тираж 200 экз.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-254-3

© РИИИ, 2020
© Г. В. Копытова, составление, 2020
© Коллектив авторов, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя5

Статьи и сообщения

Е. Ю. Золотова

Неизвестная рукопись начала XVI в.
из коллекции князя Ф. И. Паскевича.....8

А. В. Чувашов

Автографы Д. С. Бортнянского в КР РИИИ.....21

Мотеты «Ave Maria» и «Salve Regina»30

Оперы Бортнянского и любительский театр
при Великокняжеском дворе..... 38

«Тебе Бога хвалим» – «Te Deum»..... 89

«Немецкая обедня»..... 104

И. А. Синица

Консерваторские учебные работы

М. О. Штейнберга

(по архивным материалам КР РИИИ).....120

Ю. Е. Галанина

Кризис театра В. Э. Мейерхольда 1928 г.

(По материалам фонда А. А. Гвоздева

в КР РИИИ)143

Публикации

Из научного наследия А. Н. Римского-Корсакова

Публикация З. М. Гусейновой185

Письма А. К. Боровского к В. В. Алперс

и А. И. Зилоти: к биографии пианиста

Публикация Г. В. Копытовой.....247

Ю. А. Кремлёв в переписке с Б. Бриттеном

(по материалам Кабинета рукописей)

Публикация Л. Г. Ковнацкой.....259

Из фонда Н. И. Голубовской: Заметки о музыке и исполнительстве. Интуиция. Язык Публикация С. Г. Денисова	269
---	-----

Обзоры

<i>О. В. Колганова</i> Фонд композитора и дирижера Игоря Сергеевича Миклашевского в Кабинете рукописей Российского института истории искусств	302
Приложение.....	314
Сведения об авторах	323

От составителя

Данный сборник является очередным – седьмым – выпуском продолжающейся серии публикационных изданий, осуществляемых Кабинетом рукописей на протяжении двух десятилетий. В предыдущих шести выпусках, вышедших в свет соответственно в 1998, 2002, 2003, 2007, 2010 и 2016 гг., отработана и уже стала привычной структура, которая отвечает целям и задачам продолжающейся серии и изначально направлена на введение в научный оборот архивных материалов Кабинета рукописей РИИИ посредством публикации документов, их идентификации и описания, их аналитического осмысления.

Структура сборника включает три раздела: **Статьи и сообщения; Публикации; Обзоры**. Материалы внутри каждого раздела расположены в хронологической последовательности. Общие временные рамки сборника простираются от начала XVI в. до 60-х гг. XX в. Темы, затронутые авторами и публикаторами, весьма разнообразны – от художественных миниатюр в нотной рукописи до проблем советского театра 1920-х гг., от аналитического описания автографов Д. С. Бортнянского до публикации писем крупнейших деятелей отечественной и мировой музыкальной культуры. Столь же разнообразны и затронутые в сборнике области наукознания – музыковедение и история отечественной музыкальной культуры, проблемы театроведения и анализ специфики музыкального языка как культурного кода.

В авторский коллектив сборника входят сотрудники различных секторов РИИИ и приглашенные авторы из смежных учреждений культуры Санкт-Петербурга и Москвы. Для каждого из них сферой приложения исследовательских сил послужили те материалы Кабинета рукописей, которые отвечают их внутренним интересам и представляют собой объект, являющийся важным этапом их собственной разработки той или иной проблемы.

Раздел **Статьи и сообщения** открывает материал, подготовленный ведущим научным сотрудником Государственного института искусствознания (Москва), доктором искусствоведения Е. Ю. Золотовой. Как специалист по за-

падноевропейскому изобразительному искусству позднего Средневековья и Возрождения, она заинтересовалась хранящимся в Кабинете рукописей нотным рукописным сборником чтений (песнопений) из четырех канонических евангелий на праздник Пасхи, содержащим пять художественных миниатюр на сюжеты Страстного цикла. В статье сделано подробное описание этих миниатюр с включением их в историко-художественный контекст начала XVI в. и прослежена история этой пергаментной рукописи.

Следующий материал в разделе статей и сообщений подготовил лауреат международных конкурсов оперный и камерный певец А. В. Чувашов, многие годы занимающийся исследованием композиторского наследия Д. С. Бортнянского (1751–1825). Объектом его скрупулезного исследования стали нотные автографы и редкие печатные издания сочинений Д. С. Бортнянского, коллекция которых в Кабинете рукописей является самым масштабным собранием в России. Описание этих артефактов, сопровождающееся тонкими текстологическими наблюдениями, А. В. Чувашов включает в контекст творческого пути Бортнянского и дальнейшего бытования его автографического наследия.

Работа сотрудника Кабинета рукописей И. А. Синицы посвящена анализу учебных работ композитора М. О. Штейнберга (1883–1946) – семь тетрадей, заполненных в период его обучения в Санкт-Петербургской консерватории в 1901–1908 гг. Этот рукописный материал рассматривается и вводится в научный обиход впервые. Автографы учебных работ дают представление о композиторской школе, пройденной Штейнбергом, позволяют восстановить учебный процесс теоретико-композиторского отделения консерватории.

Работа Ю. Е. Галаниной «Кризис В. Э. Мейерхольда 1928 г.» посвящена анализу дискуссии о Театре им. Мейерхольда, развернувшейся в Ленинградском Доме искусств в октябре 1928 г. в ходе заседания Дискуссионного клуба режиссеров. В статью, как важная составляющая этой дискуссии, введен текст доклада А. А. Гвоздева, который хранится в Кабинете рукописей и ранее не публиковался.

Второй раздел сборника – **Публикации** – открывается материалом, подготовленным профессором Санкт-Петербургской консерватории, доктором искусствоведения

З. М. Гусейновой. Публикация связана с представлением документальных материалов Кабинета рукописей из фонда А. Н. Римского-Корсакова 1930-х гг., когда ученый работал над подготовкой к изданию переписки П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Переписка двух выдающихся композиторов была издана уже после смерти А. Н. Римского-Корсакова, но без большой вступительной статьи, представляющей собой самостоятельное исследование проблемы. Именно она (с обязательным научным комментарием) предлагается к изданию.

Зав. Кабинетом рукописей Г. В. Копытова подготовила публикацию писем пианиста А. К. Боровского (1889–1968), адресованных его соученице по Санкт-Петербургской консерватории В. В. Алперс и дирижеру А. И. Зилоти. Датированные 1912–1916 гг., эти скромные, на первый взгляд, корреспонденции касаются многих событий культурной жизни той поры и дают возможность прояснить ряд творческих и биографических подробностей жизни этих деятелей.

Публикационный материал, подготовленный доктором искусствоведения Л. Г. Ковнацкой, посвящен вопросу о взаимодействии английского композитора Бенджамин Бриттена с музыковедом Ю. А. Кремлёвым (1908–1971), чей большой личный фонд хранится в Кабинете рукописей. Это взаимодействие запечатлено в нескольких корреспонденциях, относящихся к 1963–1964 гг. и касающихся опер Бриттена «Питер Граймс» и «Поругание Лукреции».

Публикация С. Г. Денисова (Академия русского балета им. А. Я. Вагановой) представляет не публиковавшийся ранее текст пианистки Н. И. Голубовской (1891–1975) с ее размышлениями о специфике музыкального языка как средства выразительности.

Завершается сборник разделом **Обзоры**. Сотрудник сектора инструментоведения кандидат искусствоведения О. В. Колганова представила и проанализировала материалы хранящегося в Кабинете рукописей личного архивного фонда дирижера и композитора И. С. Миклашевского (1894–1942). В фонде содержатся и документы биографического характера, и его сочинения. Обзор дополнен приложениями: список опусных и безопусных сочинений композитора, биография композитора.

Е. Ю. Золотова

Неизвестная рукопись начала XVI в. из коллекции князя Ф. И. Паскевича

Объектом исследования в статье является происходящая из библиотеки князя Ф. И. Паскевича нотная рукопись на пергаменте. С 1961 г. она хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге под названием «Страсти господни по 4-м Евангелиям» (архивный фонд «Собрание нотных рукописей и редких изданий нот», ф. 2, оп. 1, ед. хр. 1349) (см. также раздел статьи «Происхождение рукописи»). Статья представляет собой первую научную публикацию рукописи. В ней подробно рассмотрены текст и живописный ансамбль, включающий в себя пять сюжетных миниатюр Страстного цикла. Главную задачу публикации автор видел в том, чтобы на основе анализа иконографии и стиля миниатюр и декоративного оформления рукописи предложить атрибуцию работы неизвестного миниатюриста начала XVI в., т. е. включить данную рукопись в историко-художественный контекст.

ОПИСАНИЕ РУКОПИСИ

Пергаментная рукопись в картонном переплете, обтянутом коричневой кожей с золотым тиснением, с металлическими застёжками. Размеры 37x26 см. 53 листа, семь тетрадей [I–VI⁸, VII⁵]. Утрат текста нет. Текст на латинском языке с нотами, по 9 строк (строки текста чередуются с четырехлинейным нотным станом). Пагинация наверху полистная, внизу постраничная¹. Вложенный бумажный защитный лист с водяными знаками (шут). Под верхней крышкой наклеен бумажный экслибрис (см. «Происхождение рукописи»).

СОДЕРЖАНИЕ РУКОПИСИ

Fols. 1–48 – Чтения на темы Страстей Христовых из евангелий от Матфея, Марка, Луки и Иоанна [Fol. 1–15 – *Passio domini nostri Jesu Christi secundum Matheum*; fols. 15–27v – *Passio domini nostri... secundum Marcum*; fols. 27v–39 – *Passio domini nostri... secundum Lucam*; fols. 39–48 – *Passio domini nostri... secundum Joannem*]; fol. 48v – освящение большой Пасхальной свечи (пасхала) [*Benedictio cerei pascali*]; fol. 48v–53v – праздничный гимн провозглашения Пасхи [*Exultet*].

КОММЕНТАРИИ К ТЕКСТУ

Рукопись представляет собой нотный сборник чтений (песнопений) из четырех канонических евангелий на праздник Пасхи. Содержание евангельских отрывков в данном случае составляли эпизоды Страстного цикла. За евангельскими текстами следует гимн «*Exultet*» (*Exsultet iam angelica turba caelorum* – Да ликуют сонмы ангелов), который произносился, как правило, дьяконом на Пасхальную Субботу после процессии с зажженной Пасхальной свечой. Текст, согласно традиции, заканчивается длинной молитвой Папе Римскому, высшим иерархам церкви и Императору Священной Римской Империи германской нации («*Pre-samur ergo te, Domine: ut nos famulos tuos, omnemque clerum, et devotissimum populum: una cum beatissimo papa nostro N. et Antistite nostro N... Respice etiam ad devotissimum imperatorem nostrum N...*»). В некоторых рукописях в этих молитвах назывались их имена, что облегчало датировку. Но в нашей рукописи, к сожалению, никаких имен нет (fol. 53v).

МИНИАТЮРЫ

Рукопись украшена пятью миниатюрами на сюжеты Страстного цикла (размеры 8x8,2 см; 7,2x7,8 см; 7,5x6,2 см; 6x8 см; 8,5x9 см). Первые четыре отмечают начала евангельских чтений: «Моление о чаше» (fol. 1),

«Бичевание Христа» (fol. 15), «Несение креста» (fol. 27v) и «Распятие» (fol. 39). Пятая миниатюра с «Воскресением Христа» (fol. 48v) открывает раздел «Ехультет». Кроме названных больших миниатюр, в тексте есть еще четыре совсем маленьких «Распятия» (fols. 13v, 26v, 38v, 47, средний размер 2х2,5 см), которыми отмечены концы евангельских чтений.

ОПИСАНИЕ МИНИАТЮР

«Моление о чаше» (fol. 1). Сюжет относится к самым популярным в молитвенниках. Как правило, миниатюристы строго следуют тексту евангелия и устоявшейся иконографической традиции. Согласно евангельскому повествованию, Иисус пришел для молитвы перед арестом в Гефсиманский сад, расположенный внизу склона Елеонской горы около ручья Кедрон, на восток от центра Иерусалима. Действие в миниатюре происходит в замкнутом пространстве, задний план которого фиксирован горизонтально частокола Гефсиманского сада. Вдоль нее располагаются деревья и кусты с круглыми кронами. Справа частокол упирается в скалистый холм, на его полукруглой травянистой вершине видна золоченая чаша – к ней и обращен коленопреклоненный молящийся Христос. Его фигура, изображенная в профиль, помещена на переднем плане и чуть сдвинута вправо от центра. Перед ним, у нижнего края миниатюры, сидят на земле, скорчившись в неудобных позах, заснувшие ученики – Петр и два сына Зеведеевы – Иаков (будущий апостол Иаков-старший) и Иоанн (будущий апостол Иоанн, автор Евангелия, Апокалипсиса и трех Новозаветных посланий).

Изображен заключительный эпизод «Моления о чаше» – сад еще пуст, но в открытые ворота уже входит стража в сопровождении любопытных «с мечами и кольями, с фонарями и светильниками, и оружием» (*Матф.* 26:47, *Ио.* 18:3). В проеме – фигура в синих

одеждах (возможно, Иуда), над оградой видна плотная толпа стражников с поднятыми копьями и факелами, пламя и дым которых устремляются высоко в небо. Цвет неба недвусмысленно указывает на ночное время действия. Фигура Христа, помещенная миниатюристом на небольшой зеленый островок травы, является здесь композиционной и смысловой доминантой. Вокруг Христа – бледная голая земля, открытое пустое пространство, призванное подчеркнуть его трагическое одиночество. Если сравнить размеры персонажей переднего плана, то можно заметить, что фигура Христа явно крупнее, чем фигуры спящих учеников.

Миниатюра заключена в рамку из тонкого профилированного золотого багета со слегка выгнутым верхом. В обе стороны от багета, обрамляя текст, отходят короткие полосы с разбросанными по золотому фону голубыми цветочками и спелой ягодой земляники.

«Бичевание Христа» (fol. 15). Этот сюжет очень скупо описан евангелистами, его традиционная иконография сложилась под воздействием не канонических Новозаветных текстов, а Священного предания и толкований эпизода средневековыми богословами. Это прежде всего относится к способу наказания – бичеванию розгами перед казнью, восходящему к обычаям Древнего Рима, – перед которым осужденного раздевали и привязывали к столбу. Такой иконография сцены «Бичевания» складывается в изобразительном искусстве уже в X в. Христос, обычно в одной набедренной повязке, изображается у колонны, которая с тех пор фигурирует в европейской средневековой живописи в соответствующих композициях среди Орудий Страстей Христовых (*Arma Christi*).

Миниатюрист поместил колонну на золотом постаменте в центр композиции. Ее почти полностью заслоняет залитая кровью фигура обнаженного Христа. Кровь заливает и постамент. По обе стороны стоят палачи. У каждого в руках многохвостая плеть,

правый (от зрителя) палач держит веревку, которой Христос привязан к колонне. Третья плеть лежит на каменном полу. Внешнему облику палачей в этой миниатюре уделено особое внимание. Молодые, крепкие, кудрявые и бородатые, они богато и нарядно одеты: на обоих яркое короткое платье с контрастного цвета отворотами до пояса, с юбками в складку, с нижними рубашками из тонкого белого полотна, виднеющимися из-под коротких рукавов. Один обут в тупоносые черные башмаки, другой – в мягких высоких сапогах со складками. Платья подпоясаны тонкими поясками, также контрастных цветов.

У колонны в этой миниатюре двоякая роль: она еще и «держит» архитектурный каркас сцены. Поскольку действие ее происходит, согласно преданию, во дворце Пилата, сцена, как правило, бывает интерьерной и архитектуре в ней отведена важная роль. Здесь колонна «Бичевания» поддерживает две приплюснутые арки, которые опираются на фланкирующие композицию розовые пузатые колонны, обвитые пышным аканфом. За колонной – яркий алый фон пустой стены с зарешеченными прямоугольными окнами в верхней ее части. Каменный пол расчерчен мелкими квадратами бледных оттенков желтого и голубого.

Обрамление миниатюры повторяет предыдущее. Отметим среди растительных мотивов изображение мухи.

«Несение креста» (fol. 27v). Иконография сцены восходит к искусству итальянского треченто и, прежде всего, к алтарным образам Симоне Мартини. В XV в. ее трактовка сложилась окончательно: она стала (наряду с «Поцелуем Иуды») одной из первых многофигурных композиций Страстного цикла. В многочисленных ее вариациях процессия, движущаяся на Голгофу, появляется слева из городских ворот, выходит на передний план и поворачивает направо, в глубину от зрителя. Христа, сгибающегося под тяжестью ноши, сопровож-

дают стражники и толпа зевак. Присутствуют три канонических персонажа – Симон Киринеянин, помогающий Христу удержать крест на плечах, и Мария с юным Иоанном.

На этот раз миниатюрист вписывает сюжет не в прямоугольник, а в круг инициала «Р» (Passio). Поле буквы заполнено очень плотно. Слева видны высокие городские стены и башни. Из ворот выходит процессия. Стража вооружена тесаками и дубинками, один из солдат за Христом трубит в рог. На переднем плане в центре изображен апокрифический эпизод падающего под тяжестью креста Иисуса – он стоит на земле, опираясь на одно колено, а слева Симон Киринеянин подхватывает тяжелую перекладину креста. Дорога к Голгофе уходит вправо, в глубину, и там, встречая процессию, лицом к зрителю стоят рядом Мария, склонившая голову в молитвенной позе, и Иоанн. За ними видны сине-зеленые дали пейзажа.

Оригинальна конструкция самой буквы. Ее вертикаль представляет собой полый ствол дерева с гнилыми краями. А выпуклую ее часть украшают две золотые головки ангелов. Буква, в свою очередь, помещена на холодно-розовый фон квадрата, обрамленного тонким профилированным багетом, как и предыдущие сцены. И также в обе стороны вдоль текста тянутся золотые полосы с разбросанными по ним растениями.

«Распятие» (fol. 39). Иконография сюжета проста – миниатюрист выбирает здесь трехфигурный вариант композиции. По одну сторону от креста с распятым Христом стоит молящаяся Богородица в синем плаще, с плотно укутывающим шею и подбородок белым мафорием на голове. По другую – Иоанн, придерживающий полы розового плаща. За крестом видны поросший кустарником холм и голубые дали со шпилями башен.

Вертикаль буквы «Р» здесь тоже представляет собой полый полусгнивший ствол, но на этот раз в него

вставлен ярко-синий штырь. А выпуклая ее часть обвита листьями аканфа. Фон инициала алый. На золотых полосах вокруг текста появляется зеленая веточка смородины.

«Воскресение Христа» (fol. 48v). Иконографическая трактовка сюжета «Воскресения» не выходит за рамки традиции. Этот последний, пятый, сюжет в рукописи вписан в букву «Е» (Ehultet), которая представляет собой золотую ветвь, заплетенную восьмеркой. Верхний круг этой восьмерки занимает фигура Христа в полный рост. Он стоит на каменной гробнице в почти танцующей позе, с загнутой назад ногой и раскинутыми в стороны руками. В левой руке он держит длинное древко креста с белым флажком, на котором также изображен крест. Его правая рука откинута в благословляющем жесте. Край розового плаща вьется, как будто вздуваемый сильным порывом ветра. Лик молодого Христа, с вьющимися волосами и аккуратной бородкой, написан тщательно и выглядит очень привлекательным. Нижний круг восьмерки занимают гробница и три расположившиеся вокруг нее стражника. Левый, бородатый, в розовых штанах и алом платье, из-под которого видна тонкая белая рубашка, – одетый почти так же, как палачи в «Бичевании», – сидит на земле, опираясь на арбалет. Второй помещен на передний план, он спит, сидя перед гробницей, вытянув длинные ноги в синих высоких сапогах и подперев голову рукой. Он одет в золотой шлем, вооружен копьем и золотым круглым щитом с выпуклым орнаментальным узором в виде лепестков. Третий стражник, в золотом латном нагруднике, спит за гробницей, опершись на ее край. Передняя стенка гробницы из серого камня, обращенная к зрителю, украшена по всей длине профилированными арочками.

Буква «Е» помещена на темно-фиолетовый фон в квадратную рамку из тонкого багета. Золотые полосы на полях, как и в предыдущих случаях, украше-

ны мелкими цветами (анютины глазки, маргаритка) и спелой ягодой земляники.

КОММЕНТАРИЙ К ЖИВОПИСИ

Из пяти сюжетных сцен, украшающих рукопись, лишь две первые – «Моление о чаше» и «Бичевание» – могут называться миниатюрами в собственном смысле слова. Остальные три – это историзованные инициалы, т. е. вписанные в первую заглавную букву текста фигуративные композиции. Обе названные миниатюры заключены в тонкую профилированную багетную рамку, вплотную к которой (или слегка внахлест) лепится маленькая первая буква текста – так, что ее не сразу можно заметить (а в «Несении креста» об этой букве – которая, скорее всего, находилась в ведении миниатюриста, а не переписчика текста, – просто забыли). Корпус буквы историзованного инициала в каждом из трех случаев наложен на контрастный яркий фон (холодный розовый, алый и темно-фиолетовый) и обрамлен таким же тонким багетом, как и первые две миниатюры. Материал для букв выбран необычный: для двух «Р» (fols. 27v, 39) – полустгнившее полое бревно, для третьей буквы «Е» (fol. 48v) – гибкая золотая ветвь, которой придана необходимая форма.

Все пять сюжетных сцен написаны одной рукой. Автор миниатюр каждый раз сосредоточен на сценической площадке переднего плана, где он размещает небольшие приземистые фигурки и разворачивает повествование. Реальная среда вокруг персонажей – будь то пейзаж или интерьер – проработана в гораздо меньшей степени: пейзажные задники схематичны или едва намечены, в интерьерной композиции «Бичевания» окна наглухо закрыты решетками, а пол расчерчен без учета перспективного сокращения и «опрокидывается» на зрителя. Хотя для единственной массовой сцены «Несения креста», где, как правило, основные действующие лица расположены на пе-

реднем плане и где справиться с толпой и выделить основных персонажей и основные сюжетные линии непросто – особенно в такой малой форме, как историзованный инициал, – миниатюрист находит остроумное композиционное решение: он помещает Марию и Иоанна отдельно, впереди процессии, но обращенными лицом к ней и к зрителю.

Отсутствие интереса к реальному пространству, его глубине, к разработке промежуточных планов, перспективным построениям в интерьерах или пейзажным далям миниатюрист компенсирует вниманием к человеческой фигуре – к лицам, костюмам, к отдельным деталям. Он тщательно выписывает головы и прически молодых кудрявых палачей в «Бичевании», подчеркивает возраст юного Иоанна в «Распятии», выразительные черты и привлекательность Христа в «Воскресении». То же можно отнести и к костюмам. Подробно прописаны детали костюмов палачей, продуманы контрастные сочетания цветов – синего с зеленым, золотого с белым, которые кажутся еще ярче на алом фоне стены. Сочетание синего и алого повторяется в костюмах Марии и Иоанна в «Несении креста». В цветовой гамме широко используются также фиолетовый и розовый, холодного и теплого оттенков. Это одежды учеников Христа в «Молении о чаше» и стражников в «Воскресении». Те же краски используются для ярких фонов.

Особенно тщательно в миниатюрах моделированы складки одежд. Это прежде всего относится к фигуре Христа, дважды – в «Молении о чаше» и «Несении креста»: задрапированной в длинный фиолетовый плащ с очень широкими рукавами и подолом, пышными складками ложащимся на землю. Миниатюрист работает мелким мазком, для моделировки складок одежд использует или более темный тон, или белила по розовому, или розовый по алому (например, одежды учеников Христа в «Молении о чаше»). Применя-

ется в большом количестве и золотая краска, но при этом достаточно деликатно. Золото часто использовано в одеждах персонажей, которые могут быть полностью золотыми (плащ спящего ученика, платье палача, латные доспехи стражника) или только отделаны золотом (отвороты, пояс). Тончайшая золотая линия применяется для контурной обводки складок, ею написаны нимбы. Много золота в ночной сцене «Моления о чаше» – им покрыты забор и ворота Гефсиманского сада, а свет факелов отражается золотыми бликами на листве. Золотом отделаны архитектурные детали (пилястры и постамент в «Бичевании»), предметы (чаша, золотой рог стражника), а также сами буквы инициалов. Использована и серебряная краска – ею закрашены забранные решетки окна в сцене «Бичевания». Внимателен миниатюрист и к светотени. Для моделировки он применяет черную линию: ею очерчены сапог палача, постамент колонны, тень на складках одежд и т. д. Свет и тень всегда различимы на корпусе буквы инициала и на самой багетной раме. Наконец, на золотом фоне орнаментальных полос тень отбрасывает каждое изображенное растение.

Иконография и стиль миниатюр, а также орнаментальное оформление рукописи указывают на ее фламандское или нидерландское происхождение. Бросается в глаза, прежде всего, новый способ украшения маргиналий, введенный в обиход фламандскими миниатюристами. В последние десятилетия XV в. на смену традиционному позднеготическому обрамлению текста растительным орнаментом на белом фоне пергамента пришли золотые фоны, по которым разбросаны реалистически выписанные цветы, ягоды, насекомые. Каждый из них отбрасывает тень и создает эффект *trompe l'oeil*, обманки. Этот способ обрамления получил в литературе название фламандского иллюзионизма или просто стиля Гента и Брюгге. Мода на него триумфально распространилась в начале XVI в. по всей Ев-

ропе от Вальядолида до Вены и продержалась более полувека. В нашей рукописи представлен достаточно традиционный орнаментальный репертуар подобных обрамлений – полевые цветы, распустившиеся и в бутонах, ягоды земляники и веточки смородины. Не обошлось и без почти обязательной мухи (fol. 15).

Можно отметить также несколько очень характерных для названного художественного круга особенностей декоративного оформления, присутствующих в нашей рукописи. Это прежде всего обрамление страницы «Г»-образными золотыми полосами. Так – обрамленными с двух или с трех сторон – выглядят многочисленные литургические книги (градуалы, антифонари и т. п.), украшенные в конце XV – первой половине XVI в. в Генте, Брюгге, Антверпене, Мехелене и других городах. В качестве примеров можно назвать листы из градуала Кембридж, Музей Фицуильяма, *Marlay cuttings Fl 1–4*² и Брюссель, Королевская б-ка Альберта I, *Ms.II.3633*³, все – Брабант, ок. 1524; фрагмент градуала Париж, Лувр, Кабинет рисунков, *Inv. 33414 bis* – Северные Нидерланды, ок. 1520⁴. Характерен и внешний вид инициалов. Это касается, во-первых, выбора исходного «строительного материала» – будь то гибкая ветвь (вариант – веревка), которой придана нужная форма (напр., антифонарий из аббатства траппистов в Вестмале, *ms.9* – Брюссель, 1500–1502⁵) или полусгнивший полый ствол, в который может быть вставлен цветной штырь (хоровая книга Вена, Австрийская Национальная б-ка, *Cod.Ser.2660, fol. 18v* – Гент, ок. 1511⁶; градуал Антуана Папена Брюссель, Королевская б-ка Альберта I, *ms.5641* – Южные Нидерланды, ок. 1530; миссал там же, *ms.II 2347, fol. 141* – Брабант, 1539⁷). Во-вторых, это касается распространенного в рукописях Фландрии и Нидерландов первой половины XVI в. способа «лепить» маленькую, едва заметную первую заглавную букву текста к багетной рамке миниатюры (напр., часослов Нью-Йорк, Публичная б-ка,

Spencer 36, fol. 16 – Брюгге ок. 1520⁸; лекционарий Нью-Йорк, Б-ка Пирпонта Моргана, MS M.5 – Фландрия, 1500–1550⁹).

Если продолжить сравнение нашей рукописи с рукописями Фландрии и особенно Южных Нидерландов 1500–1530-х гг., то можно отметить и некоторые типичные общие иконографические мотивы и детали. Облокотившийся на арбалет спящий стражник в «Воскресении Христа» (ср., напр., Нью-Йорк, Б-ка Пирпонта Моргана, MS.S.1, MS.M.5; миссал Лондон, Британская б-ка, Egerton, 1145, fol. 4 – Утрехт (?), 1510; Гаага, Королевская б-ка, 133 E 2, fol. 30v – Южные Нидерланды, 1530¹⁰); палач, держащий веревку, которой Христос привязан к столбу в «Бичевании» (ср., напр., часослов Нью-Йорк, Б-ка Пирпонта Моргана, MS.S.1, fol. 63v – Утрехт, ок. 1490); рог в руках стражника в «Несении креста» – характерны для рукописей именно этого круга.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РУКОПИСИ

Под верхней крышкой переплета в верхнем левом углу наклеен небольшой бумажный экслибрис с монограммой «П» под княжеской короной в простой двойной рамке с виньетками по углам. Он принадлежал светлейшему князю, генерал-адъютанту Федору Ивановичу Паскевичу (1823–1903), чей особняк на Галерной, 7 (Английская наб., 8) был передан Зубовскому институту вместе с содержащимися там ценными коллекциями¹¹. Происхождение рукописи из библиотеки князя Паскевича подтверждается архивными данными. Основные ценности из особняка были переданы в Музейный фонд, но, согласно документу от 24 ноября 1923 г. (ЦГАЛИ СПб., ф. 82, оп. 1, д. 159, л. 27), музыкальная библиотека Паскевичей оказалась в институте (сведения, предоставленные автору Г. В. Копытовой). В апреле 1925 г. рукопись под названием «Страсти по 4-м евангелиям» была внесена как происходящая

«из б-ки Паскевича» под № 710 в инвентарную книгу Научной библиотеки института («Инвентарь нот Музыкального Отделения Инст[итута] Ист[ории] Искусств»). В 1961 г. рукопись передана из Научной библиотеки в Кабинет рукописей (ф. 2, оп. 1, ед. хр. 1349). В рукописи на бумажном защитном листе внизу справа сохранился старый штамп зубовской библиотеки «Inv. № 710».

Примечания

- ¹ В дальнейшем описании автором использовалась более традиционная для пергаментных рукописей полистная пагинация (вверху справа).
- ² *Illuminated manuscripts in Cambridge. A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges.* Ed. by Nigel Morgan, Stella Panayotova. Part One: Volume Two. The Meuse Region & Southern Netherlands. London, Harvey Miller Publishers, 2009. P. 240. № 247.
- ³ Фламандская книжная миниатюра. 1475–1550. Под общ. ред. Мауритса Смейерса и Яна Ван дер Стока. Людион (Гент, Бельгия), 1996. С. 152. № 16.
- ⁴ *Les Enluminures du Louvre. Moyen Age et Renaissance.* Catalogue raisonné sous la direction scientifique de François Avril, Nicole Reynaud et Dominique Cordellier. Paris, 2011. P. 334. № 173.
- ⁵ *M. Smeyers. L'Art de la Miniature flamande du VIIIe au XVI siècle.* Tournai, 1998. P. 460–461.
- ⁶ *M. Smeyers.* Op. cit. P. 435.
- ⁷ Фламандская книжная миниатюра... С. 176–179. № 27, 28.
- ⁸ *J. J. G. Alexander, J. H. Marrow, L. Freeman Sandler.* The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New-York Public Library. London, Turnhout, 2005. P. 295–301. № 66.
- ⁹ <https://www.themorgan.org/manuscripts/list>
- ¹⁰ [https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts; http://manuscripts.kb.nl/](https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts;http://manuscripts.kb.nl/)
- ¹¹ *Богомолов С. И.* Книжный знак России 1700–1918. М., 2004. С. 617.

Автографы Д. С. Бортнянского в КР РИИИ

Материалы нотного собрания Кабинета рукописей Российского института истории искусств содержат немало удивительных манускриптов. Там, среди обширной коллекции нот, хранится ряд уникальных автографов духовной и светской музыки Д. С. Бортнянского, ранее находившихся в собрании библиотеки Придворной певческой капеллы.

В историю русской музыкальной культуры композитор Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) вошел, прежде всего, как признанный мастер православных духовных произведений. Однако его музыкальное наследие включает в себя и оперы, и романсы, а также инструментальные концерты, сонаты и симфонии – всего более двухсот названий. Духовная музыка Бортнянского и сегодня пользуется любовью и признанием многочисленного круга слушателей, а светская музыка является предметом изучения и представляет большой интерес для исследователей.

Композитор десять лет обучался в Италии – на «родине музыкального искусства». Это был период творческого самосовершенствования, становления Бортнянского как композитора и стремительного восхождения по ступеням международного признания. Основным местом его пребывания в Италии была Венеция, где он продолжил начатые в Санкт-Петербурге занятия с Бальдассаре Галуппи – *Maestro di capella* собора св. Марка и *Maestro di coro* «Ospedale degli Incurabili» («Приют неизлечимо больных»). Другие места пребывания Бортнянского в Италии намечены лишь пунктиром, существуют обрывочные сведения о посещении им Флоренции, Рима, Милана, Неаполя, Модены и Болоньи.

В Италии Д. Бортнянский создал инструментальные композиции, хоровые произведения для католи-

ческого богослужения: «Ave Maria» (Napoli, 1775 г.), «Salve Regina» (1776 г.), «In Convertendo» (1777 г.), большую хоровую фугу «Studio» на текст «Amen» и мотет «Dextera Domini» на канонические латинские тексты. Наряду с духовными произведениями были сочинены три оперы – «Creont» (Венеция, 1777 г.), «Alcide» (Венеция, 1778 г.), «Quinto Fabio» (Модена, 1779 г.). Также во время итальянского пенсионерства были написаны ария «Vas orner le sein de Themire», мотет «Montes valles» (оба произведения в 1778 г.) и канцонетта на текст П. Метастазियो «Ecco quell fiero istante». Уже в этих ранних произведениях композитор проявил себя как типичный представитель музыкального классицизма.

В конце 1779 г. 28-летний Бортнянский вернулся в Санкт-Петербург. Некоторое время спустя он был представлен Екатерине II. По преданию, молодой композитор преподнес императрице созданные в Италии произведения. Они были исполнены во дворце и произвели фурор. Бортнянский получил «Высочайшее одобрение» и в январе 1780 г. был назначен капельмейстером «при церковной музыке»¹ в Придворную певческую капеллу. 29 января 1780 г. Екатерина II повелела выплатить Бальдассаре Галуппи 1000 цехинов за обучение Бортнянского. «...Купцам Роберту и Джон Гею, за вексель на тысячу цехинов, пожалованные Галуппию за труды его в обучении Капельмейстера Бортнянского, две тысячи девятьсот двадцать рублей»², – читаем мы в архивных документах за подписью императрицы.

¹ РГИА. Ф. 468 (Кабинет Е. И.). Оп. 1. Ч. 2. № 3895, л. 37, 49. О назначении Бортнянскому ежегодной выплаты из сумм Кабинета; о выдаче ему 300 рублей. 1780.

² Там же, л. 49 об. О пожаловании Галуппию тысячу цехинов за обучение Бортнянского. 1780. См. также: *Антоненко Е. Ю.* К истории отношений Бальдассаре Галуппи и Русского Императорского двора // Из истории отечественной музыки: новые документы / Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 92–104.

(Здесь и далее тексты цитируются с сохранением орфографических и стилистических особенностей оригинала.)

Попробуем проследить путь автографов Бортнянского из «нотной кладовой» композитора в КР РИИИ.

После смерти Дмитрия Степановича Бортнянского, который скончался в ночь с 27-го на 28-е сентября 1825 г., вдова композитора Анна Ивановна начала заниматься передачей нотных материалов. Нотный архив и нотные доски изданных произведений хранились в доме Бортнянского в специальной «нотной кладовой». В 1826 г. вдова передала их в придворное ведомство, а в мае 1827 г. они попали в Придворную певческую капеллу³. 13 мая 1827 г. директор Придворной певческой капеллы Федор Петрович Львов докладывает Министру Императорского двора: «Купленные по Высочайшему повелению от наследников Действительного Статского Советника Бортнянского нотные доски, и разныя сочинения в рукописях по предложенному при предписании Реестру, приняты и в доме Певчих положены в приготовленное для оных место под наблюдением Инспектора Придворной Певческой Капеллы»⁴. У самой вдовы осталось большое количество оттисков с досок, которые она еще некоторое время продавала, в том числе и Императорской семье, о чем свидетельствуют документы, хранящиеся в РГИА⁵.

³ См.: РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 82. Дело о принятии нотных досок и разных сочинений – купленных по Высочайшему соизволению у наследников Г. Бортнянского. См.: Рыжкова Н. А. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского: Сводный каталог. СПб., 2001.

⁴ Там же. Л. 10.

⁵ См.: РГИА. Ф. 472. Оп. 1. № 309. Дело о доставлении Ея Императорскому Высочеству Великой Княгине Марии Павловне Духовных сочинений Бортнянского. 1832. (Куплено 90 пьес у Анны Бортнянской за 387 рублей.).

«Партитуры весьма редкие и высококачественного достоинства приведены в порядок, переписаны, и переплетены. Составлен особый Алфавитный каталог – и музыка хранится в особо устроенном для сего шкапе»⁶, – докладывает министру Ф. П. Львов в 1833 г.

С этого времени и вплоть до празднования 150-летнего юбилея Бортнянского в 1901 г. информация об автографах его произведений появлялась крайне редко.

В 1837 г. пост директора Капеллы занимает Алексей Федорович Львов, сын Ф. П. Львова, – известнейший скрипач и композитор, автор официального гимна Российской Империи «Боже, Царя храни». В 1842 г. он обнаруживает (sic!) в библиотеке Капеллы ноты и печатные доски произведений Бортнянского⁷.

С середины XIX в. автографы произведений Бортнянского начинают «разлетаться» из собрания библиотеки Придворной певческой капеллы по разным коллекциям.

В 1855 г. А. Ф. Львов передал в Императорскую Публичную библиотеку сочинения Д. С. Бортнянского, созданные в честь великой княгини (будущей императрицы) Марии Федоровны, о чем сохранилась запись

⁶ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 297. О сравнении бывшего положения придв. певч. Капеллы с настоящим; и о причинах побудивших просить об определении в Певческую Капеллу Италианца Рубини. 1833 года. Министру рапорт. № 30й. 27^e марта 1833 года / Сравнительный вид бывшего положения Придворной Певческой Капеллы с настоящим. Л. 4 об. В нашем случае это относится к партитурам «Ave Maria», «Te Deum» и «Немецкой обедни». Вероятно, переплели только те ноты, которые имели отношение к исполнению с хором, т. к. «Sinfonie concertante», «Quintetto» и «Гатчинский марш» остались без переплета – россыпью листов.

⁷ РГИА. Ф. 472. Оп. 3. Д. 172. Л. 1 об. Дело по рапорту Полковника Львова о дозволении напечатать несколько экземпляров нот сочинений Бортнянского, для рассылки оных в Армейские полки. Февраль 1842.

Львова на автографе «*Sinfonie concertante*» и информация в отчетах библиотеки за 1855 г.⁸

В 1861 г. пост директора ППК занял Н. И. Бахмётев. В его время на все экземпляры библиотеки ППК были сделаны наклейки и на большей части экземпляров проставлены данные о месте хранения и подпись библиотекаря Иосифа Рыбасова⁹.

В 1883 г. руководителем Капеллы стал М. А. Балакирев. Вероятно, при его директорстве в Париж к коллекционеру автографов Шарлю Малербу¹⁰ попал фрагмент концерта Д. С. Бортнянского для фортепиано D-dur¹¹.

⁸ По сохранившимся документам можно заключить, что Львов раздарил часть богатейшего собрания знакомым, а часть отдал в Императорскую Публичную библиотеку (ныне – РНБ). «*Sinfonie concertante*» – Имп. Публ. Библ. / Отчет Императорской Публичной Библиотеки за 1855 год. Санктпетербург. 1856. С. 62 / «Гатчинский марш» – Б. А. Фитингоф-Шель; / «Песнословие» – П. Л. Ваксель. Предположительно, так попал в Публичную библиотеку и «Квинтет». Возможно, благодаря «подаркам» Львова редчайшие образцы симфонического творчества Бортнянского сохранились до наших дней.

⁹ Рыбасов Иосиф Михайлович (1809–26.04.1887). Тенор, с 6.04.1831 г. большой певчий ППК. Преподаватель фортепиано. Гувернер младших певчих, библиотекарь ППК (упоминается в этой должности с 15.06.1863 г.) См.: РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 1171. Л. 3.). См.: РНБ. Ф. 1260. Капелла. Ф. 14. Хомутенко Алексей Евдокимович. Материалы по истории Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки. Хор придворных певчих и придворная певческая капелла 1762–1917 гг. Сб. биографических данных. Л., 1975. С. 104.

¹⁰ Малерб Шарль Теодор (1853–1911). Французский композитор и музыковед. Архивариус и библиотекарь театра «Гранд-Опера» (Париж). Собрал коллекцию автографов выдающихся музыкантов, которую передал Парижской консерватории.

¹¹ *Bortnianskij, D. S. Concerto di Cembalo // Per Sua Altezza imperiale Gran Duchessa di Russia // di D. Bortniansky (manuscrit autographe). Bibliothèque nationale de France, département Musique. MS-4418. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10543458g?rk=128756;0> По всей вероятности, листы концерта были вырваны из сборника фортепианных сонат, написанных для Императрицы Марии Федоровны.*

Об этом может свидетельствовать переписка Балакирева с Малербом, в которой Малерб просит прислать ему автографы русских композиторов¹².

В 1901 г. управляющим Капеллой назначен С. В. Смоленский. Во время подготовки празднования столетнего юбилея композитора в библиотеке Капеллы им были обнаружены «остатки» наследия Бортнянского – десять конволютов, которые Смоленский вместе с рукописями Дж. Сарти представил на обозрение публике, посетившей юбилейный концерт и выставку 28 сентября 1901 г.

1 октября 1901 г. Н. Ф. Финдейзен¹³ «подробно рассмотрел выставленные 28-го сент<ября> рукописи и издания Бортнянского»¹⁴, после чего в Русской музыкальной газете вышла его статья с описанием увиденного¹⁵: «В числе выставленных рукописей Бортнянского находились: 1) партитуры его итальянских опер *Alcide* (Венеция, 1778), *Quinto Fabio* (Модена, 1779), <...> *Le Faucon* (Гатчина, 1786) и *Le fils rival* (Павловск, 1787); 2) целый том фортепианных сонат (*Sonata di sembalò*), вместе с квинтетом, квинтетом и концертом, относящихся к 1784 г.; 3) партитура “Тебе Бога хвалим” и “Херувимская № 5”; 4) партитура концер-

Концерт опубликован факсимиле и в переложении для двух ф-но: Київ: Музична Україна, 1985. Публикация, расшифровка и редакция М. Б. Степаненко

¹² См.: РНБ. Ф. 41 (М. А. Балакирев). Оп. 1. № 674. Балакирев Милий Алексеевич. Письма (4) к Шарлю Малербу (Malherbe). [1899]–1902.

¹³ Николай Федорович Финдейзен (1868–1928). Ученый, историкограф русской музыки с древнейших времен, источниковед, музыкальный критик, общественный деятель.

¹⁴ *Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901 / Вступ. ст., расшифровка рукописей, исследование, коммент., подгот. к публ. М. А. Космовской. СПб., 2004. С. 286.*

¹⁵ Статья Финдейзена была не единственным откликом на концерт и выставку. Отзывы выходили и в обычной, не специализирующейся на музыке прессе. См. раздел «Тебе Бога хвалим».

та с орк. “Господи, силою Твоею возвеселится царь”; 5) Ave Maria (1775) и Salve Regina (1776) с орк. сопровождением; б) I том, заключающий в себе 4-х голосный “Dextera Domini” и целую немецкую 4-х голосную обедню и пр.! <...> а также крайне любопытное “Дело о принятии нотных досок и разных сочинений – купленных по Высочайшему соизволению у наследников Г. Бортнянского” (1827 года)»¹⁶. А в 1903 г. была опубликована заметка Финдейзена «Юношеские произведения Бортнянского» с подробным описанием рукописей, представленных на выставке¹⁷.

Н. Ф. Финдейзен, являясь заведующим Музыкально-историческим музеем при Петроградской Государственной Академической Филармонии¹⁸, занимался приобретением экспонатов для него. Возглавляющий тогда Капеллу известный дирижер Михаил Георгиевич Климов предложил «взять в Музей все, что тот найдет нужным»¹⁹ в библиотеке Капеллы. 31 августа 1921 г.²⁰

¹⁶ Финдейзен Н. Ф. Чествование памяти Бортнянского Придворною Певческою капеллою // Русская музыкальная газета. 1901. № 40. 7 октября. Стб. 967.

¹⁷ Финдейзен Н. Ф. Юношеские произведения Бортнянского (Заметка.) // Музыкальная старина. Сб. статей и материалов для истории музыки в России. Вып. I. СПб., 1903. С. 49–56.

¹⁸ С 1 августа 1920 г. Финдейзен являлся заведующим Государственным музеем при государственном симфоническом оркестре. В 1921 г. музей перешел под крыло Филармонии.

¹⁹ Цит. по: Зверева С. Г. О судьбах церковно-певческого наследия в советское время // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей РНБ. СПб., 2006. С. 224.

²⁰ ЦГАЛИ. Ф. 74. Оп. 2. № 26. Л. 8–10. Материалы по сдаче архивных материалов и книг в центральный архив, музей Филармонии и Публичную библиотеку и по отбору архивных материалов на уничтожение (Акты, описи, отборочные списки и переписка). 24.10.1924–12.03.1937 гг. Благодарю П. Ю. Трубинова за предоставление фотокопий архивных документов.

Финдейзену удалось перевезти в музей часть бесценных автографов²¹.

В конце жизни Финдейзена из печати выходит его капитальный труд «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века»²², в котором он снова возвращается к описанию автографов, показанных на выставке в 1901 г. в Придворной певческой капелле.

В 1928 г. Н. Ф. Финдейзен скончался, а в 1929 г. музей Филармонии был расформирован. Его экспона-

²¹ Собрание сохранившихся десяти конволютов в очередной раз разделилось. Большая часть автографов ныне хранится в собрании КР РИИИ. Часть нот не дошла до Музыкально-исторического музея филармонии, и их след на время был потерян. Мотет «Salve Regina» чудесным образом оказался в КР РИИИ, в фонде Н. А. Римского-Корсакова (часть А. Н. Р-К). После долгих блужданий 3-томная партитура оперы «Квint Фабий» осела в МГК, а при образовании Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки была переведена в его фонд, где ныне и хранится. Партитура оперы «Alcide» пропала на много лет, так же, как и автограф концерта «Господи силою». Автограф оперы «Алкид» был в 2009 г. приобретен ОР РНБ. До настоящего времени нет сведений о местонахождении «сборника клавирных сонат», хотя часть произведений из него сохранилась и была издана. 10 октября 1901 г. С. В. Смоленский «часа 1½ играл на маленьком клавесине сонату Бортнянского». (Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901. С. 287). В 1903 г. Н. Ф. Финдейзен печатает сонату C-dur в «Музыкальной старине». В 1903 г. в Москве, в издательстве «Симфония» музыкального магазина А. Федорова выходит «Собрание пьес и этюдов для фортепиано, распределенных по степеням трудности, в инструктивной обработке А. В. Абуткова, преподавателя регентских классов Придворной певческой капеллы», в которое вошли три сонаты Бортнянского – F-dur; C-dur; B-dur. В 1929 г. в «Очерках» Финдейзена выходит подробное описание сборника с инципитами. В приложении – фрагменты сонаты F-dur.

²² Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1–2. М.; Л., 1928–1929.

ты попали сначала в Эрмитаж, а потом в НИИ театра и музыки (ныне – РИИИ). «В архиве Эрмитажа имеется акт передачи от 1 сентября 1940 г.²³, по которому, согласно приказу Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР от 8 июля 1940 г., НИИ театра и музыки получал ряд экспонатов, среди которых – старопечатные и рукописные ноты в количестве 1151 единицы»²⁴.

Автографное собрание рукописей Бортнянского, находящееся в Кабинете рукописей РИИИ, в настоящее время является самым крупным. В него входят нотные издания из библиотеки ППК²⁵ и следующие автографные рукописи: два мотета итальянского периода «Ave Maria» и «Salve Regina»; две оперы, написанные в России, – «Сокол» и «Сын-соперник»; Кантата для двух хоров и оркестра «Тебе Бога хвалим» и в приложении к ней в варианте для голоса и ф-но Херувимская № 5; конволют «Немецкая обедня с прибавлениями и Studio».

На сегодняшний день в собрании КР РИИИ хранятся **самое первое** и **самое последнее** по времени написания произведения из известных нам.

Мотеты «Ave Maria» и «Salve Regina» представляют собой уникальные примеры первых датированных автографов, сохранившихся с периода десятилетней стажировки Бортнянского в Италии.

Рассмотрим подробно каждый автограф.

²³ Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. № 2564.

²⁴ Г. В. Копытова. Шереметевское собрание // Из фондов кабинета рукописей РИИИ. СПб., 1998. С. 203.

²⁵ Автографы Бортнянского из библиотеки ППК находятся и в ОР РНБ, в разное время и при различных обстоятельствах попавшие в это хранилище, а также автограф «Песнословия» из «Нотницы» (Нотной кладовой) Бортнянского, миновавший библиотеку ППК.

МОТЕТЫ «AVE MARIA» И «SALVE REGINA»

Аве Мария (лат. *Ave Maria* – Радуйся, Мария) – католическая молитва к Деве Марии, названная по ее начальным словам. Эту молитву называют также ангельским приветствием, или *angelico salutario*, так как ее первая фраза представляет собой приветствие архангела Гавриила, сказанное им Деве Марии в момент Благовещения. Текст построен на Евангелии от Луки. Вплоть до настоящего времени *Ave Maria* составляет в определенные дни церковного года постоянный компонент мессы и оффиция¹. Исполняется в дни праздников, посвященных Деве Марии, и во время обряда венчания. В византийском (православном) обряде молитве «*Ave Maria*» соответствует Песнь Пресвятой Богородице «Богородице Дево, радуйся», исполняемая на воскресном всенощном бдении в конце вечерни.

Мотет «Ave Maria». Самое раннее из датированных сочинений итальянского периода, написанное Д. С. Бортнянским в 1775 г. в Неаполе для двух женских голосов (сопрано и контральто) в сопровождении струнных инструментов и двух валторн.

Автограф представляет собой партитуру ин-кватро альбомного формата. Две нотные тетради (28,2×22) ручной разлиновки, сшитые белыми нитками. Переплет картонный (30,5×23,6) с кожаными корешком и уголками коричневого цвета, оклеен «мраморной» бумагой. Нотные листы с 10 нотными станами. На обложке наклейка² из красной плотной бумаги с текстом: «**Ave Maria**» | à due voci | di **D. Bortniansky**. | 1775. На корешке переплета небольшая печатная наклейка «№ 9». На кожаном корешке со стороны обложки вверху

¹ Оффиций (лат. *officium*, букв. – служба) – в римской католической церкви все службы суточного цикла, кроме мессы.

² Наклейка поздняя. Предположительно 1920-х гг.

прямоугольная наклейка «№ 24», на левой части которой небольшая наклейка с номером 859 (современный номер КР РИИИ). Ниже наклеек запись карандашом «В. 8.», еще ниже слегка затертое «9.»³. На внутренней стороне обложки наклейка библиотеки: «ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛИ. | Библиотекарь». На форзаце в верхнем левом углу красным карандашом подчеркнутая цифра «**24**». Правее штемпель – «Гос. Ак. Филармония Музык музей. О. IV. № 638». Над ним чернилами «Инв. № 859». В правом верхнем углу карандашная цифра 2/13. Справа внизу форзаца штемпель: «Государственный Научно-исследовательский Институт Театра и Музыки. Историографический Кабинет. Инвент № 10543». Слева современный штемпель – «Российский институт истории искусств. Кабинет рукописей. Ф. 2. Оп. 1. № 859». На форзаце присутствует филигрань: перечеркнутый овал, сверху которого корона. Половина водяного знака обрезана. На форзаце вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные⁴.

На первой странице партитуры записано полное заглавие произведения: «Ave Maria. a due voci. di D. Bortniansky. 1775». В левом верхнем углу дважды подчеркнутое – «Napoli». Поверх надписи красным карандашом проставлена цифра **24**. Правее нотного ста на стоит «№ 295.», проставленный рукой композитора.

³ Нумерация «В 1.–В 10.» на кожаных корешках переплетов была проставлена во время одной из ревизий библиотеки Капеллы. 10 автографов – это то, что осталось в библиотеке ППК к 1901 г. Оба мотета, «Ave Maria» и «Salve Regina», были в одном конволюте (под одним переплетом). Цифра «9.» относится к «Salve Regina».

⁴ Основу формы для изготовления бумаги составляли поперечные толстые проволоки, так называемые понтюзо (от франц. *pontuseau* – мостки), в которые перпендикулярно им вплетались более частые продольные тонкие проволоки «вержеры» (от франц. *vergeures* – полоски).

Партитура записана в так называемой итальянской традиции⁵, расположение инструментов следующее (сверху вниз): Corni I–II (на двух строках); Violini I–II; Viola; Soprano; Contr. alto; Bassi. Вокальные партии нотированы в сопрановом и альтовом ключе «до». На нотных листах присутствует филигрань – Агнец⁶. Горизонтальные вержеры видны очень слабо, понтюзо вертикальные.

Темпы всех частей, согласно традиции второй половины XVIII в., записаны под партией Bassi.

Листы 1–6. Первая часть: «Ave Maria»⁷. Es-dur; Grave; **C**. Состав исполнителей: Corni; Violini; Viola; Soprano; Contr. alto; Bassi. Дуэт сопрано и контральто. Главенствующую роль в оркестровке этой части играют струнные и примыкающие к ним «педали» валторн. Первая часть написана в форме *da capo*.

Листы 6 об. – 9. Вторая часть: «Benedicta»⁸. g-moll; Largetto; 6/8. Состав исполнителей: Corni; Violini; Viola; Soprano; Bassi. Солирующее сопрано в сопровождении струнных. (В этом номере использована только струнная группа оркестра, страница партитуры разделена на две нотные системы.)

⁵ См.: Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997. С. 186–187. По «итальянской» системе инструменты в партитуре располагались следующим образом: скрипки записывались сверху, затем голоса духовых, вокальные партии и басы.

⁶ По всей вероятности, это один из многочисленных вариантов филигрании «Пасхальный агнец». См.: AGNEAU PASCAL par Vladimir Mošin et Mira Grozdanović-Pajić. Editions Prosveta. Belgrade. 1967.

⁷ «Радуйся, Мария». Строки 1–3 соответствуют приветственным словам архангела Гавриила: Лк. 1: 28. В каноническом тексте Евангелия от Луки обращение «Maria» (строка 1 молитвы) отсутствует.

⁸ «Благословенна». Строки 4–5 соответствуют приветствию Елисаветы: Лк. 1: 42. В каноническом тексте Евангелия от Луки обращение «Jesus» (строка 5) отсутствует.

Листы 9 об. – 12. Третья часть: «Sancta Maria»⁹. Es-dur; Adagio¹⁰; **C.** Состав исполнителей: Corni; Violini; Viola; Soprano; Contr. alto; Bassi. В конце произведения рукой композитора стоит запись – «Finis» – «Конец» (Лат.). Оборот листа 12 пустой.

С 30 января по 21 марта 1969 г. автограф мотета «Ave Maria» находился на временном хранении в Москве, в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки для подготовки к исполнению в концертах второго фестиваля старинной музыки стран Восточной и Средней Европы в городе Быдгоще (Польша)¹¹.

Партитура не была издана. Произведение выпущено в виде сделанного Г. В. Киркором¹² переложения для двух голосов с сопровождением фортепиано и включено в сборник: «Ave Maria». Московский центр содействия развитию искусств «Тоника». М., 1991.

«Salve Regina» (лат. «Славься, Царица» или «Радуйся, Царица» [небесная]; букв. «Здравствуй, Царица») – хвалебная песнь Пресвятой Богородице на латинском языке. В католической церкви звучит в период от

⁹ «Святая Мария». Строки 7–9 были добавлены к тексту Священного писания позднее и являются свободно сочиненной молитвой, известной уже в позднем средневековье, но утвержденной лишь в XVI в.

¹⁰ В автографе записано как «Adaggio».

¹¹ Делопроизводственные документы КР РИИИ. Переписка за 1968 г. Л. 82, 84, 85.

¹² Оригинал переложения хранится в Российском национальном музее музыки (бывш. ВМОМК). **Ф-363-13** ГЦММК КП-8268/2 № ГК 6731622. Бортнянский Дмитрий Степанович (1751–1825) «Ave Maria». 1775 г. Для двух голосов в сопровождении оркестра. Переложение для пения с ф-но Г. Киркора, б. м. Б. д. Автограф. Киркор Г. В.

праздника святой Троицы до первого адвента¹³. Текст ранее приписывался немецкому монаху-бенедектинцу Герману из Райхенау (1013–1054), но в настоящее время считается анонимным.

Мотет «Salve Regina» (1776, luglio) для сопрано¹⁴ в сопровождении струнных инструментов, двух гобоев и двух валторн¹⁵. Автограф произведения находится в фонде Римских-Корсаковых (часть А. Н. Римского-Корсакова)¹⁶.

Автограф представляет собой партитуру ин-кватро, альбомного формата. Одна нотная тетрадь (29,8×21,8) ручной разлиновки сшита белыми нитками. Обложка бумажная, оклеенная «мраморной» бумагой коричневого цвета. В верхнем левом углу бумажная наклейка

¹³ Адвэнт (от лат. *adventus* – пришествие) – название предрождественского периода, принятое в Католической церкви и некоторых протестантских деноминациях. Первый день Адвента определяется как четвертое воскресенье до Рождества. Поэтому на автографе под датой надпись: *luglio*. Вероятно, Бортнянский написал это произведение по заказу для исполнения именно в этот период годового круга богослужений.

¹⁴ У Н. Ф. Финдейзена ошибочно написано, что произведение для контральто. См.: «Очерки...». Т. 2. С. 264.

¹⁵ В том же 1776 г. композитор работал над оперой «Креонт». Премьера оперы прошла в ноябре 1776 г. в венецианском театре «San Benedetto». Единственная сохранившаяся копия партитуры сейчас находится в Португалии – Palacio Nacional da Ajuda P-La 44/IV-1 e 2 (Лиссабон, Португалия). Копия сделана известным Венецианским копиистом Джузеппе Бальданом (Don Giuseppe Baldan, атрибутировано мною 29.07.2019), как и практически все копии итальянских сочинений Бортнянского. В сцене Антигоны («Креонт») имеется эпизод-ариозо, очень похожий на первую арию из «Salve Regina».

¹⁶ Автограф поступил в Кабинет рукописей вместе с другими документами из собрания А. Н. Римского-Корсакова в фонд Н. А. Римского-Корсакова по распоряжению Советского правительства от 18 марта 1944 г., к 100-летию Н. А. Римского-Корсакова.

«Ф. 7, р. XV. № 12. Бортнянский. (Инв. № 546)». На внутренней стороне обложки надпись рукой (*по моему предположению*) Н. Ф. Финдейзена (или А. Н. Римского-Корсакова) «*Д. Вортнянский*». Внизу справа штемпель: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки. Архив Римских-Корсаковых. Инвент. № 546». На задней обложке выцарапано «20».

Музыкальный текст записан на бумаге с 12 нотными станами. В партитуре одна тетрадь. Всего 5 листов. На нотных листах 2 и 4 имеется филигрань «Три луны» (Стареющая луна). Вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные. Заглавие срезано при переплете и записано заново рукой Бортнянского, но другими чернилами. В левом верхнем углу под датой надпись: «*luglio*» (*ит.* июль). Чернила более светлые, чем нотный текст. Присутствуют многочисленные правки и соскобы лезвием. Партитура записана в «итальянской» традиции (сверху вниз): Violini I–II; Oboe I–II (на одной строчке); Corni I–II (на одной строчке); Canto (Soprano); Viola col Basso. Вокальная партия нотирована в сопрановом ключе **до**.

Листы 1–3. «Salve Regina». Es-dur; Largetto¹⁷; 2/4.

Лист 3 об. Recitativo. «Eja ergo advocata nostra»¹⁸. Es-dur; **C**. Внизу справа пометка рукой Бортнянского: «Segue subito».

Листы 4–5 об. «Et Jesum benedictum fructum ventris tui»¹⁹. Es-dur; Andantino²⁰; 3/4. В конце произведения рукой композитора стоит запись – «Finis» (Конец).

Этот автограф не был передан Капеллой (*либо передан позднее как «Quinto Fabio»*) в музей Филармонии.

¹⁷ Темп записан над партией Viola col Basso.

¹⁸ «О, Заступница наша» (лат.).

¹⁹ «И Иисуса, благословенный плод чрева Твоего» (лат.).

²⁰ Темп был записан над партией скрипок, но край был срезан при переплете и темп заново записан рукой Бортнянского слева от партии Viola col Basso.

Его могла бы постигнуть участь скитальца, также, как и автографы опер «Alcide», «Quinto Fabio», кантаты «Господи силою», но волею случая эта уникальная рукопись попала в НИО ЛГИТМиК (ныне – РИИИ) и находится сейчас в фонде Римских-Корсаковых.

Сквозь оба мотета («Ave Maria» и «Salve Regina») каждые 3–5 тактов идет карандашная нумерация. В «Ave Maria» цифры от 1 до 27. В «Salve Regina» цифры с 28 по 58. Вероятнее всего, тактовая нумерация была сделана для распределения тактов на нотных листах будущей чистовой подносной-подарочной партитуры. В «Ave Maria» листовая пагинация проставлена штемпелем и обведена карандашом, в «Salve Regina» нумерация карандашом. При внимательном осмотре переплетов обоих мотетов выяснилось, что они представляли ранее единый том! В «Ave Maria» видно, что вырвана одна тетрадь, а в «Salve Regina» есть клеевые остатки с кусками кожи от переплета и прорези для сшивания тетрадней. В «Salve Regina», если приглядеться, есть затертая старая штемпельная пагинация, по сохранившимся фрагментам видно, что она продолжает пагинацию «Ave Maria». Сейчас нет сомнения, что эти два мотета представляли ранее единый том.

В духовных сочинениях итальянского периода Бортнянского проявились лучшие принципы его наставника – Бальдассаре Галуппи: **«Vaghezza, chiarezza, e buona modulazione»** – изящество, ясность и хорошая модуляция (итал.), а также видна безупречная композиторская техника, прослеживается венецианский концертный стиль. Им прочувствованы и вокально осмыслены интонации молитв. Форма и фактура произведений продуманны, просты и стройны.

Как сказано выше, впервые автографы мотетов упоминаются в статье Н. Ф. Финдейзена «Чествование памяти Бортнянского Придворною Певческою капеллою» в 1901 г., следующее упоминание в 1903 г., в заметке «Юношеские произведения Бортнянского»

и «Очерках по истории музыки в России», вышедших в 1929 г.²¹.

Весной 1994 г. музыковед Александр Семенович Розанов готовил оба мотета к публикации в издательстве «Композитор», но не успел осуществить задуманное (скончался 18.03.1994).

Мотеты Бортнянского прочно вошли в концертный репертуар. Некоторые исполнения:

1 июня 1971 г. Московский дом композиторов. «Ave Maria». Солистки – Н. Исакова; В. Громова. Оркестр Московского Академического театра им. К. А. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Дирижер В. Есипов.

10 июня 1985 г. Малый зал Ленинградской Филармонии. Солистки – Н. Ли; А. Кирсанова («Ave Maria»). Н. Ли («Salve Regina»). Ленинградский камерный оркестр. Дирижер И. Блажков.

11 декабря 1991 г. Большой зал Петербургской Филармонии. Солистки – О. Стронская; Г. Сидоренко («Ave Maria»). О. Стронская («Salve Regina»). Петербургский Государственный камерный оркестр. Дирижер Ю. Никоненко.

Записи на CD:

«Ave Maria». В. Евтодьева и Российский ансамбль старинной музыки под управлением В. Шуляковского. 1995 г.

«Ave Maria». Н. Герасимова в сопровождении камерного ансамбля «Барокко». Дирижер И. Попков. 1996 г.

«Dmitry Bortnyansky (1751–1825) THE ITALIAN ALBUM Pratum Integrum Orchestra». 2003 год. CARO MITIS. SM 0042003. Запись «Ave Maria»: Треки №№ 12–14. Исполнители: Г. Кныш, Е. Пожидаева.

Запись «Salve Regina»: Трек № 15. Исполнители: Г. Кныш, оркестр Pratum Integrum под управлением П. Сербина.

²¹ *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1–2. М.; Л., 1928–1929. С. 264.

ОПЕРЫ БОРТНЯНСКОГО И ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ТЕАТР ПРИ ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОМ ДВОРЕ

Восьмидесятые годы XVIII в. были богаты на рождение музыкальных шедевров. В 1786 г. в Вене состоялись премьеры оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро» и оперы Винсенте Мартини-и-Солера «Редкая вещь», в этом же году в Петербурге – премьера оперы Василия Пашкевича «Февей». В 1787 г. в Париже прошла премьера оперы Антонио Сальери «Тарар», в Петербурге – премьера оперы Евстигнея Фомина «Ямщики на подставе», а в Праге – премьера бессмертного шедевра – оперы «Дон Жуан» Моцарта. Бортнянский не остался в стороне от художественных явлений своего времени и по возвращении со стажировки из Италии создал три оперы: «La fête du Seigneur» («Празднество сеньора», 1786); «Le Faucon» («Сокол», 1786) и «Le Fils Rival» («Сын-соперник», 1787). Произведения были написаны вдали от центров европейского музыкального театра для любительской труппы при «малом дворе» наследника Российского престола Великого Князя Павла Петровича. Две из этих опер заняли особое место в общей картине развития русской оперы последних двух десятилетий XVIII в.

По своим художественным достоинствам русско-французские оперы Бортнянского выходят далеко за рамки придворного развлекательного искусства. Дмитрий Степанович создал их после длительного пребывания за рубежом, обогащенный опытом работы над итальянскими операми-seria – «Креонт», «Алкид» и «Квинт Фабий», в которых он успешно выдерживал соперничество с известными композиторами Италии.

С Д. С. Бортнянским были связаны, вероятно, самые счастливые годы молодости Павла Петровича. «В 1784 году он [Бортнянский] был назначен учителем музыки Марии Федоровны, жены будущего императора Павла I, и капельмейстером “Малого двора”. До Бортнянского в этих должностях состоял итальян-

ский композитор Джованни Паизиелло (1776–1784). Паизиелло уехал в отпуск на родину и больше не вернулся¹.

В этот период Бортнянским были написаны: в 1783–84 гг. «Sonata»; «Concerto» и другие пьесы для Сембаю, вошедшие в так называемый сонатный сборник; В 1784 г. вышел из печати романс «Dans le Verger de Cythere» («В саду Цитеры»). В 1786 г. написаны оперы «La Fête du Seigneur» («Празднество сеньора») и «Le Faucon» («Сокол»), в 1787 г. опера «Le Fils Rival» («Сын-соперник»), «Quintetto» и «Гатчинский марш», в 1790 г. «Sinfonie concertante». В 1793 г. из печати вышел сборник романсов «Recueil de romances et chansons», в который вошли романсы и арии из опер Бортнянского². Для работы Бортнянского в жанре светской музыки это было самое плодотворное время.

Театр

В России 1780-х гг. театр занимал главенствующее место среди светских развлечений. Зимой в городских домах, а летом в усадьбах регулярно играли маленькие любительские и крепостные труппы. В их репертуаре оперные представления чередовались с драматическими. Комическая опера, появившись в первой чет-

¹ Д. С. Бортнянский. Светские произведения / Сост. и вступ. ст. А. В. Чувашова. СПб.: «Планета музыки», 2018. С. 7.

² В ноябре 2018 г. А. В. Чувашовым и П. Г. Сербиным были атрибутированы все авторы текстов французских романсов Бортнянского. Ими оказались Vincent Campenon, Gabriel-Charles de Lattaignant, Sabatier de Cavaillon, Louis-Philippe de Ségur, печатающиеся в 90-х гг. XVIII в. в популярных французских литературных журналах (в т. ч. в «Mercure de France»). Ранее ошибочно считалось, что тексты всех этих романсов принадлежат Ф.-Г. Лафермьеру. В этот сборник вошли также два номера из оперы «Сокол» с текстом Лаферьера, которые напечатаны в авторском переложении для голоса и фортепиано.

верти XVIII в. в Европе и вслед за этим в России, стала наиболее излюбленной и распространенной формой любительского спектакля.

«Благородный театр» немедленно появился и при дворе наследника Павла Петровича, как только в 1780-е гг. в летние месяцы «Малый двор» получил некоторую независимость от бдительной опеки Императрицы Екатерины II. С сентября 1783 г. Гатчина попеременно с Павловском становится загородной великокняжеской резиденцией и является главной «соперницей» Павловска.

В сентябре 1783 г. в Павловске был «построен “в английском саду у качелей” деревянный театр, крытый железом»³, а в 1785 г. и в Гатчинском дворце было устроено театральное помещение, где давались различного рода представления. Театр был устроен на месте оранжереи первого хозяина гатчинской мызы – Г. Г. Орлова, на первом этаже западной части Конюшенного каре⁴, ставшего вскоре Арсенальным. Современники вспоминали, что первый Дворцовый театр был «небольшой, но очень хороший <...>, хотя сцена была не глубокая, и первый ряд кресел подходил почти к самой рампе»⁵.

При «Малом дворе» формируется любительская труппа, состоящая из кавалеров и фрейлин, занимающих «первые» придворные должности. Историк Дмит-

³ *Семевский М. И.* Павловск. Очерк истории и описание 1777–1877. Составлено по поручению Его Императорского Высочества Государя Великого князя Константина Николаевича. С.-Петербург. В Типографии Второго Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии. 1877. С. 41.

⁴ К середине 1790-х годов наименование «двор» трансформировалось в «каре».

⁵ Цит. по: *Казнаков С. Н.* Павловская Гатчина // *Лансере Н., Вейнер П., Трубников А., Казнаков С., Пинэ Г.* Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995. С. 214.

рий Кобеко пишет: «Круг лиц, составлявших постоянное общество Павла Петровича и его супруги, был довольно ограничен, но в этом небольшом кружке время протекало свободно и весело. <...> Театральные представления были очень часты и при малом дворе, с тем только, что в этих представлениях принимали участие любители, что и придавало им особенную прелесть и служило к оживлению гатчинского общества»⁶. Среди свиты наследника обнаружилось немало талантов. Главенствующее положение среди «актрис» в труппе занимали фрейлины, бывшие воспитанницы Смольного монастыря (первого выпуска, 1777 г.), так называемые монастырки: Е. И. Нелидова, которая прекрасно пела и танцевала, Н. С. Борщова (Мусина-Пушкина, во втором браке фон дер Ховен), Е. С. Смирная или Смирнова (будущая княгиня Долгорукова) и В. Н. Аксакова (в замужестве фон Шац). Амплуа первого тенора и героя-любовника занимал адъютант, друг детства и любимец Павла Петровича Ф. Ф. Вадковский. Прочими «актерами» были придворные кавалеры: А. Ф. Виолье (архитектор, построивший театр в Гатчинском дворце, секретарь Марии Федоровны), князя П. М. Волконский (корреспондент Н. И. Новикова), Н. А. Голицын, И. М. Долгоруков (будущий муж Е. С. Смирной, впоследствии подробно и красочно описавший придворные театально-музыкальные забавы тех лет), графы Г. Г. Кушелев (командир Гатчинской флотилии), А. А. Мусин-Пушкин (ученый-химик и минералог), а также С. И. Плещеев (опытный моряк, географ и переводчик, близкий друг Павла Петровича) и др. «Главным распорядителем домашних спектаклей был граф Григорий Иванович Чернышёв, сын вице-президента адмиралтейств-коллегии графа Ивана Григорьевича.

⁶ [Кобеко Д. Ф.] Цесаревич Павел Петрович (1754–1796). Историческое исследование Дмитрия Кобеко. С.-Петербург. Типография М. М. Стасюлевича. 1887. С. 302.

Он был не только актером-любителем, но и довольно плодовитым составителем пьес для гатчинского театра. Все пьесы писаны им были по-французски и некоторые в стихах. <...> Другим придворным автором был Лафермьер, с 1768 года находившийся при Павле Петровиче в должности библиотекаря, секретаря и лектора»⁷.

Деятельное участие в устройстве любительских спектаклей принимала великая княгиня Мария Федоровна, особенно их декоративной и бутафорской части. Силами любительской труппы из придворных великокняжеской четы исполнялись музыкально-театральные спектакли, по преимуществу французские и итальянские оперы и пьесы с 1784 до конца 1780-х гг.

Первой оперой, написанной Д. С. Бортнянским для этого театра, явилось «Празднество сеньора»⁸. 15 сентября 1786 г. князь Алексей Борисович Куракин так писал из Гатчины своему брату Александру о подготовке премьеры: «Охота до спектаклей здесь во всей своей силе, одне пробы и показы. М^м Великая Княгиня на день праздника, данного супругу, велела показать пьесу, сочиненную из разных, писанных Чернышевым, Пушкиным и Виолье куплетов <...> Вскором, будут играть пьесу Лафермьерова сочинения; не знаю ни титула оной, ни предмета; я расскажу об ней, если буду на показе...»⁹.

⁷ [Кобеко Д. Ф.] Цесаревич Павел Петрович (1754–1796). Историческое исследование Дмитрия Кобеко. Указ. соч. С. 302–303.

⁸ «Празднество сеньора» (La fête du seigneur) – комедия с ариями и балетом (1786, Гатчина-Павловск). Музыка Д. С. Бортнянского, либретто Г. И. Чернышева, А. А. Мусина-Пушкина, А.-Фр. Виолье по пьесе Ш. С. Фавара и М. Ж. де Ронсере (Фавар) «Анетта и Любен».

⁹ Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива Почетным Членом Археологического Института князем Федором Алексеевичем Куракиным под редакцией В. Н. Смольянинова. Т. 1. 1904. С. 88.

В КР РИИИ хранятся две из четырех сохранившихся до нашего времени автографных партитур опер Д. С. Бортнянского – это «Сокол» и «Сын-соперник».

«Сокол»

Опера «Сокол» («Le Faucon») стала второй оперой, сочиненной Дмитрием Степановичем Бортнянским для великокняжеского театра. Либретто на французском языке написал библиотекарь будущего императора Павла I швейцарец Франц-Герман Лафермьер¹⁰. По стилю «Сокол» принадлежит к типу итальянской лирико-комической оперы (*semi-seria*) во французском его преломлении, сочетая вокальные номера и разговорные диалоги. Впервые она была показана 11 октября 1786 года в небольшом зале придворного театра в Арсенальном каре Гатчинского дворца. Сюжет оперы заимствован из «Декамерона» Дж. Бокаччо¹¹.

Молодой флорентийский дворянин Федерик безнадежно влюблен в красивую вдову Эльвиру, которая не приемлет второго замужества, решив посвятить свою жизнь воспитанию сына. Разорившись на празднествах, устраиваемых в честь возлюбленной, Федерик удаляется в деревню со своим верным слугой Педрилло, где добывает пропитание охотой с помощью необыкновенного ручного сокола. Сын Эльвиры «заболевает», переев сладкого, и единственное, что может его утешить, – сокол Федерика. Это заставляет Эльвиру

¹⁰ Франц-Герман Лафермьер (1737–1796), поэт, литератор. В 1765 г. был рекомендован графом М. И. Воронцовым в качестве одного из «учителей» Павла Петровича. Впоследствии занял место чтеца и библиотекаря при «малом дворе» наследника. См.: Розанов А. С. Франц-Герман Лафермьер, либреттист Д. С. Бортнянского // Музыкальное наследство. Т. IV. Музыка. М., 1976. С. 9–27.

¹¹ Либретто создано по мотивам «Декамерона» Дж. Боккаччо. Федерико дель Альбериги – герой девятой новеллы пятого дня («Новелла о соколе»). Новелла послужила также основой для комической оперы «Сокол» П.-А. Монсиньи на либретто М. Седена (Париж, 1771).

отправиться к Федерику в сопровождении своей служанки Марины, в которую безответно влюблен Педрилло. На беду в этот день у Федерика дом пуст и нечем накормить неожиданную гостью. И тогда Федерик, не раздумывая, приказывает приготовить жаркое... из сокола. Эльвира, покоренная преданностью Федерика, отдает ему руку и сердце.

О времени создания оперы вспоминает непосредственный участник первых представлений князь Иван Долгоруков: «При великом князе жил швейцарец по имени La Fermière, которого он очень жаловал, и в досужное время, особенно пополудни, заставляя его читать у себя разные книги для своего занятия. Иностранец этот имел познания очень хорошие и уже немолодых был лет <...>. Он сочинил французскую оперу “Le faucon”, которая по нравилась их высочествам и, действительно, была затейлива, вся в тогдашнем вкусе, то есть очень романическая, довольно велика и состояла из трех действий. Музыка сочинил для нее г. Бортнянский превосходную. Их высочествам угодно было, чтобы мы ее разыграли. Читана она автором самим публично при всех при нас в одно пополудненное время в кабинете великого князя. Тут же розданы роли и назначено ее учить. <...> Итак, вытвердили мы оперу, зрелище было прекраснейшее. Я сам имел ролю неважную¹², первые играли Смирная¹³ и Вадковский¹⁴, камергер, сын бывшего нашего подполковника. Представление удалось и несколько раз было повторено с большим удовольствием. В этой-то опере Смирная отличилась чрезвычайно. Она выказала мастерское зна-

¹² Князь И. Долгоруков исполнял партию первого врача. Князь был известен в любительских спектаклях игрой возрастных персонажей. Судя по тесситуре партий, исполняемых им, обладал баритоном.

¹³ Исполняла партию Эльвиры.

¹⁴ Исполнял партию Федерика.

ние театрального искусства, и голос ее нежностью своей производил чудеса»¹⁵.

Автограф оперы представляет собой партитуру ин-кватро альбомного формата. Нотные тетради (30,5×21,8) ручной разлиновки. Оригинальный переплет не сохранился. Переплет партитуры сделан в советское время, блок переплета обрезан. Обложка партитуры (31×23) картонная, обтянута светло-коричневой переплетной бумагой с фактурным тиснением «под кожу», корешок тряпичный. В центре – наклейка с рукописным текстом: «Д. С. Бортнянский | «Сокол» | Партитура». В левом нижнем углу обложки штамп, обведенный шариковой ручкой: «ЛГИТМиК. Фонд № 2. Опись № 1. Ед. хр. № 863».

На обороте современного форзаца штамп: «Российский институт истории искусств. Кабинет рукописей. Ф. 2. Оп. 1. № 863». На авантитуле, который является бывшим оригинальным форзацем, в верхнем левом углу надпись темно-коричневыми чернилами «подъ № 55^{МБ}»¹⁶, левее «Инв. № 863» – номер ЛГИТМиКа. Ниже штамп: «Гос. Ак. Филармония Музык. музей. О. IV. № 642». В самом верху угла наискосок красным карандашом подчеркнутая цифра «25». В центре синими чернилами запись рукой Ученого Архивариуса Музыкального Музея Филармонии Льва Петровича Гу-

¹⁵ *Князь И. М. Долгоруков*. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-ом году от рождения моего. Том 1. Санкт-Петербург. Наука. 2004. С. 128–129. Воспоминания Долгорукова неоднократно цитировались в ставших уже энциклопедическими работах А. С. Розанова и М. Г. Рыцаревой. См., напр.: *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург. 2015.

¹⁶ Это старая нумерация библиотеки ППК. Вероятнее всего, под этой нумерацией находились крупные произведения, такие, как партитуры опер.

сева¹⁷ «автограф Бортнянского.». В левом нижнем углу форзаца затертая черным карандашом подчеркнутая цифра «№ 2»¹⁸. В правом верхнем углу есть затертые цифры, вероятнее всего это «255». Справа внизу авантитула штемпель: «Государственный Научно-исследовательский Институт Театра и Музыки. Историографический Кабинет. Инвент. № 11091». На авантитуле есть водяной знак «У БФ»¹⁹ под ним год – «1787». Вержеры вертикальные, понтюзо горизонтальные. На современном заднем форзаце надпись ручкой «Придворной певческой капеллы. | Библиотекарь».

Партитура написана на плотной тряпичной нотной бумаге с филигранями, имеющими три лунных серпа – так называемые Три луны («Стареющая луна»). Под лунными серпами – латинские литеры «REAL», на листах без лунных серпов – литеры «GFA». Вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные. По современной карандашной пагинации в партитуре 199 листов, заполненных нотным текстом, после которых идет лист со старой штемпельной пагинацией – 202. Музыкальный текст оперы занимает 160 листов. На 39 листах написаны вплетенные в партитуру 8 музыкальных номеров из оперы, переложенные автором для секстета духовых инструментов (см. ниже). Нотный текст записан довольно отчетливой, местами небрежной скорописью, двумя видами чернил. Для примера: увертю-

¹⁷ Авторство почерка атрибутировано мной при просмотре хранящихся в КР РИИИ описей музея филармонии. Благодарю Г. В. Копытову за сообщение полного имени и отчества.

¹⁸ Эта цифра относится к нумерации 1–10, которая на операх (1–4) стоит на форзаце или титуле, а на других произведениях – на коже корешка со стороны обложки.

¹⁹ «У БФ» [СМГП] – Углицкая бумажная фабрика содержателей Максима [и] Александра Переславцевых. См.: *Клепиков С. А.* Филиграния и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. М.: Издательство всесоюзной книжной палаты, 1959. С. 65. № 620.

ра записана темными чернилами, а заглавие, незначительные исправления и некоторая постраничная пагинация сделаны светло-коричневыми чернилами. Текст вокальных номеров написан четко рукой самого Бортнянского по-французски в соответствии с орфографией того времени и с незначительными ошибками. В конце всех музыкальных номеров оперы, исключая увертюру и вшитые позднее духовые ансамбли, рукой Бортнянского проставлено количество тактов, заключающихся в каждом из них. В рукописи использованы нотные листы с 10 и 12 нотными станами.

Вокальные партии персонажей²⁰ в русско-французских операх Бортнянского записаны в скрипичном ключе, в отличие от нотации вокальных партий в его итальянских операх. (Они записаны в ключах *до*.) Возможно, это обусловлено предназначением этих ролей для музыкантов-любителей, а не профессиональных исполнителей, как в итальянских операх композитора.

Автографные партитуры опер Бортнянского уникальны. Они являются живыми свидетелями первых представлений, содержат имена исполнителей и вводные фразы диалогов, отсутствующие в многочисленных копиях партитур. Большинство прижизненных копий опер Бортнянского были сделаны придворным копиистом Луиджи Цанини²¹.

²⁰ За исключением партии Доктора в опере «Сын-соперник».

²¹ Цанини Луиджи – итальянский музыкант, скрипач Первого придворного оркестра и придворный копиист. Работал при дворе в 1781–1802 гг. Сохранилось большое количество копий Цанини в различных хранилищах России и зарубежья, в том числе оперы Бортнянского: «Празднество сеньора» – РГИА и Библиотека Конгресса (Вашингтон); «Сокол» – собрание Эгертона в Лондонской королевской библиотеке, ЦМБ и РГБ (в РГБ есть также и другая копия партитуры «Сокола» из фонда Орловых-Давыдовых, выполненная неизвестным копиистом. В первом томе этой трехтомной партитуры выписаны вводные реплики диалогов, что означает изготовление ее с автографа, а не с копии Цанини); «Сын-соперник» – КР НИОР СПбГК,

Структура «Сокола» значительно легче и проще, чем структура последующей оперы – «Сын-соперник». Музыкальный материал оперы состоит из увертюры и 17 номеров, распределенных на три действия. Состав оркестра обычный для итальянских опер того времени. Прозаические диалоги в партитуру «Сокола» композитором вписаны не были. Вводные реплики²² помещены им в начале всех музыкальных номеров, кроме тех, которыми начинается каждое из действий и арии Марины во втором акте.

Партитура записана в старинной, так называемой итальянской традиции расположения инструментов – две верхние строчки заняты партиями I и II скрипок, затем следуют партии альтов, далее на двух строчках I и II флейты, на двух строчках I и II гобои, на одной строчке валторны, на одной строчке фаготы, вокальные партии и басы. Опера инструментована с обычной для Бортнянского прозрачностью на неполный парный состав, без кларнетов, с небольшим количеством медных (две валторны) и без ударных инструментов. Главенствующее положение занимает струнный квинтет, но виолончели объединены общей партией с контрабасами. Согласно традиции XVIII в. альты в «Соколе» играют главным образом «*col Bassi*» (вместе с басами). Партия фаготов традиционно, практически везде, дублирует партию виолончелей и контрабасов, отделяясь от нее лишь в редких случаях. Партии флейт и гобоев дублируют друг друга, но в некоторых случаях флейтам поручаются соло – в этом случае гобои исключаются. Гобои дополняют гармонию выдержанными нотами и используются в окончаниях фраз, предложений,

ЦМБ, ОР РНБ и собрание Эгертона в Лондонской королевской библиотеке. В документах Дирекции Императорских театров (РГИА) Цанини неоднократно называется главным копиистом.

²² В копиях Цанини отсутствуют. Что еще раз свидетельствует о более позднем попадании переложений для духового ансамбля в партитуру.

подчеркивая смысловые границы построений. Различного рода указания, такие как: игра *a due*, *legato*, *staccato*, динамические оттенки и прочие пометки в партиях деревянных духовых инструментов, выставлены чрезвычайно скупно. Динамика выписана чаще всего в партии первых скрипок. Предполагалось, что оттенки, выставленные у первых скрипок, распространяются на обе скрипичные партии и на весь оркестр. В соответствии с принятой музыкальной орфографией *piano* и *forte* Бортнянский изображал как «**p** :» и «**f** :», а *pianissimo* и *fortissimo* как «**pmo**» и «**fmo**». Темпы выставлены внизу страницы, под партией басов в начале каждого номера и лишь один раз (№ 1. Хор) – вместо слова «Bassi». Специальные наименования на французском или итальянском языках имеют только увертюра (L'Ouverture), хор (Coro) в первом действии, романс (Romance) во втором и дуэт (Duo) в конце оперы.

Последовательность музыкальных номеров обозначена в верхнем левом углу дробью: числитель – порядковый номер музыкального «куска» в данном действии, знаменатель – номер действия (например, 1/1). В некоторых частях проставлены номера тактов – одна цифра на четыре такта.

Полистовой состав партитуры:

Первый лист титульный, с надписью: «Le Faucon | Opera Comique en trois actes | representée pour la premiere fois devant leurs Altesses Imperiales | Monseigneur le Grand Duc et Madame la Grande Duchesse de Russie | dans leurs chateau a Gatschina le 11 d'octobre 1786 | Poesie de M^e. de la Fermiere. Musique de D: Bortniansky»²³.

²³ «Сокол, комическая опера в трех действиях, впервые представленная для их Российских Императорских Высочеств Господина, Великого Князя и Госпожи Великой Княгини, в их замке в Гатчине 11 октября 1786 [года]. Либретто г-на де ля Фермьера. Музыка Д. Бортнянского» (*франц.*). Здесь и далее сохранена французская орфография подлинника, в том числе

На обороте титульного листа (лист 1 об.) Бортнянским выписаны действующие лица:

Acteurs

Elvire. *M.^{lle} de Smirnoff*

Marine. *M.^{lle} de Nelidoff*

Federic. *M.^r de Vatkowsky*

Pedrillo. *M.^r le Comte de Schernicheff*

Gregoire. *Le Prince de Galitzin*

Jeannette. *M.^{me} de Howen.*

Le Premier medecin. *Le Prince Dolgorouky*

Le Second. *M.^r Violier²⁴.*

Листы 2–19 об. «L'Ouverture». Allegro spiritoso; C-dur; C.

Опере предшествует увертюра²⁵, построенная по образцу итальянских увертюр XVIII в. с вошедшим в обиход противопоставлением главной и побочной партий. Сочинена в форме стремительного и лаконичного сонатного *allegro* без разработки (замененной так называемым обратным ходом)²⁶, с двумя побочными партиями. Главная партия увертюры изложена в C-dur. Первая побочная партия (лист 7 об.) – в тональности g-moll, что является доминантным минором по отношению к C-dur главной партии. Она похожа на начальные такты комического трио из финала первого действия – № 6. Вторая побочная партия в G-dur

отсутствие или присутствие специальных надстрочных знаков французского языка. Благодарю за помощь в переводах с французского Лейлу Хайне и Егора Синявского (Рига–Париж).

²⁴ Исполнители: Эльвира – м-ль Смирнова, Марина – м-ль Нелидова, Федерик – г-н Вадковский, Педрилло – граф Чернышев, Грегуар – князь Голицын, Жаннетта – г-жа Ховен, Первый доктор – князь Долгоруков, Второй [доктор] – г-н Виолье (*франц.*).

²⁵ Вступления к операм «Сокол» и «Сын-соперник» названы Бортнянским уже «L'Ouverture», в отличие от четырех предшествующих опер, в которых они названы «Sinfonia».

²⁶ Термин введен в кн.: Федосова Э. П. Русский музыкальный классицизм. Становление сонатной формы в русской музыке до Глинки. М., 1991. С. 112.

(лист 8 об.). В репризе (лист 11) главная партия изложена в C-dur, а побочные (лист 16) в c-moll и C-dur²⁷. Оркестровка увертюры практически везде опирается на струнную группу; духовые, за исключением двух кратких реплик в середине пьесы, лишь поддерживают гармонию. *В партии первых скрипок 3-й, 4-й, 9-й и 10-й такты увертюры во всех копиях партитуры различаются с автографом. В автографе также есть этот вариант, но он выскоблен. Вероятно, эти исправления были сделаны после премьеры.*

Акте I. Первый акт содержит шесть отдельных музыкальных номеров.

Перед первым номером на листах 20–23 об. находится переложение для духового ансамбля, следующего за ним хора № 1. Подробности см. ниже.

№ 1. Листы 24–37 об. «Coro». Allegro; F-dur; 3/4. Canto P^{mo}; Canto S^{do}; Basso²⁸; «Pour subjuguier une inhumaine». «*Чтобы покорить жестокосердную (красавицу)*».

Открывает оперу хор-серенада «славление любви» в характере менуэта, в котором идет речь «о недоступной красавице и безнадежно влюбленном в нее кавалере». Одно из средних колен хора написано в излюбленном Бортнянским прозрачном трехголосном складе. Трехголосный хоровой рефрен построен по аккордовому принципу. В первом эпизоде и рефрене мелодическую линию в оркестре ведут флейты и гобои. Во втором эпизоде солирующая флейта исполняет красивую мелодию, а гобоям поручены выразительные «стенания». В левом верхнем углу № 1/1. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 196.

²⁷ Подобное соотношение тональностей было широко распространено в сонатных аллегро середины XVIII в. Встречается и позднее, например, в увертюрах к операм «Идоменей» (1781) Моцарта и «Севильский цирюльник» (1782) Паизиелло.

²⁸ Партии сопрано и альтов обозначены как I и II голоса, партия Баса – *Bassi*.

Перед вторым номером на листах 38–39 об. находится переложение для духового ансамбля следующей за ним арии Федерика № 2. См. ниже.

№ 2. Листы 40–47. Larghetto; B-dur; 2/4. Federic. «Adieu, adieu, chère et cruelle Elvire!». «*Прощай, прощай, дорогая и жестокая Эльвира*».

Ария несчастного влюбленного Федерика. Музыка арии отражает душевное состояние героя. Мелодика номера опирается на плавное поступенное движение с частым использованием терцовых и секстовых интонаций. Взволнованная кантилена, своими интонациями напоминающая традиционную итальянскую арию *lamento*. Форма арии – рондо с двумя эпизодами. Над нотами вводная реплика диалогов: «adieu mon cher Pedrillo». «*Прощай, мой дорогой Педрилло*». В левом верхнем углу № 2/1. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 86. Оборот листа 48 пустой.

Перед третьим номером на листах 48–49 находится переложение для духового ансамбля следующей за ним арии Педрилло № 3. См. ниже.

№ 3. Листы 50–54 об. Andante; F-dur; 2/4. Pedrillo. «Partons pour l'hermitage!». «*(Поедем) В Эрмитаж!*»²⁹.

Ария беззаботного слуги Педрилло. Построена в виде пасторали в галантном стиле, отличается веселостью, простотой и незатейливостью. Ария написана в форме *da capo*. В левом верхнем углу № 3/1. Над нотами вводная реплика диалогов: «allons nous faire hermites ensemble». «*Давай станем отшельниками вместе*». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 61.

Перед четвертым номером на листах 55–56 об. находится переложение для духового ансамбля следующей за ним арии Эльвиры № 4. См. ниже.

²⁹ Эрмитаж – пустынь, сельский домик, уединенное место.

№ 4. Листы 57–64 об. Allegretto; D-dur; **C.** Elvire. «Ne me parlez point de tendresse pour un autre que pour mon fils». *«(Ничего) не говорите мне о нежности ни к кому, кроме моего сына».*

Большая драматизированная ария Эльвиры с инструментальной экспозицией в трехчастной форме *da capo*. Музыка арии отражает эмоциональное состояние героини, характер которого подчеркивается соответствующим динамическим обозначением – «*sotto voce*» у скрипок. В левом верхнем углу № 4/1. Над нотами вводная реплика диалогов: «*finis Marine, c'est assez*». *«Заканчивай, Марина, довольно».* В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 85.

Перед пятым номером на листах 65–67 находится переложение для духового ансамбля арии Марины № 5, на листах 67 об. – 68 об. находится переложение арии Федерика № 7. См. ниже.

№ 5. Листы 69–78. Andantino; G-dur; **C.** Marine. «Ma maîtresse a beau dire un amant vaut son prix!». *«Что бы ни говорила моя госпожа, любовник стоит затрат!».*

Ария-монолог проказницы служанки Марины, чей образ отображает такие женские качества, как кокетливость, лукавство, грацию. Пасторальная сцена в галантном стиле в духе менуэта, отличающаяся остроотой и грацией. Развернутая двухчастная ария в духе бержеретты. В левом верхнем углу № 5/1. Над нотами вводная реплика диалогов: «*c'est une bien bonne pâte d'homme, que ce Pedrillo*». *«Что за добрейшая душа, этот Педрилло».* В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 94. оборот листа 78 пустой.

№ 6. Листы 79–101. Allegretto; c-moll; 6/8. Marine; D.^r Lentullus; D.^r Promptus³⁰. «*Aï! j'ai la colique!*». *«Ай! У меня колики».*

³⁰ Партии докторов Промптуса и Лентуллуса, вероятно, предназначались для тенора и высокого баритона. Виолье – тенор.

Небольшой финал, построенный в сквозной форме. Первым звеном финала служит прелестный комический эпизод-трио мнимой больной Марины и двух спорящих шарлатанов-докторов Промптуса и Лентуллуса. (В первой побочной партии увертюры используется мотив реплик Марины из этой части финала.) В левом верхнем углу № 6/1. Над нотами вводная реплика диалогов: «pour les faire donner dans le panneau.». «Чтобы заманить их в ловушку (заставить их поверить в эту ложь)». В конце этой части рукой композитора проставлено количество тактов – 121.

Средняя часть. Лист 88 об. Allegretto; F-dur; 2/4. «Allez, vous etes fous!». «Да бросьте, вы безумны!». В конце этой части рукой композитора проставлено количество тактов – 38.

Заключительная сцена состоит из ряда эпизодов. В сцене участвуют четыре действующих лица. Лист 92. «Scene derniere». (Последняя сцена – *фр.*). Maestoso; B-dur; **C.** Elvire; Marine; D.^r Lentullus; D.^r Promptus³¹. «Marine, Marine!». В конце этой части рукой композитора проставлено количество тактов – 20.

Лист 94 об. Larghetto; Es-dur; 3/4. «Mon fils hélas!» «Мой сын, увы!» – ариозо Эльвиры, обращающейся к шарлатанам докторам с мольбой «своим искусством» спасти от смерти... ее обвешенного конфетами сына. В конце этой части рукой композитора проставлено количество тактов – 25.

Лист 96 об. Allegro; B-dur; **C.** «Hâtez vous, mon fils vous attend!» «Поспешите, мой сын вас ждет!» – квар-

Долгоруков – баритон. В партитуре, очевидно по ошибке, партия первого из них написана под партией второго; Бортнянский поменял их местами, проставив слева от акколады цифрами порядок голосов – «1»; «3»; «2».

³¹ В партитуре композитор проставил цифры слева от имен персонажей: 1 Elvire; 2 Marine; 4 D.^r Lentullus; 3 D.^r Promptus. См. сноску 30.

тет в оживленном темпе с постепенным нарастанием звучности. В конце этой части рукой композитора поставлено количество тактов – 47. Внизу на листе 101 авторская пометка «Fine du Pr acte» – Конец пер[вого] акта (*франц.*). оборот листа 101 пустой, так же, как и следующий за ним нумерованный лист.

Acte II. Во втором акте пять музыкальных номеров.

№ 7. Листы 102–107 об. «Acte Second». Largetto con moto³²; D-dur; 2/4. Federic. «Charmant oiseau!». «*Прекрасная (чудесная) птица!*».

Ария Федерика – «обращение к соколу». Написана во французском духе, с элегантным, воздушным сопровождением солирующей флейты, используемой как пасторальный инструмент. К флейте иногда примыкает фагот, чаще в дециму. Вместе они с просто-душной поэтической прелестью рисуют картину безмятежной сельской жизни. По мелодике ария близка галантному стилю, она проста и изящна; в ней есть танцевальность и интонации вздоха. В левом верхнем углу № 1/2. В конце номера рукой композитора поставлено количество тактов – 81.

№ 8. Листы 108–114. Andante sostenuto; F-dur; **C.** Federic; Pedrillo. «Comment veux tu que, loin d'Elvire». «*Как бы ты хотел, что, вдали от Эльвиры...*».

Дуэт Федерика и Педрилло, уговаривающего хозяина повидать старого крестьянина Грегуара и его юную дочку Жаннетту. В левом верхнем углу № 2/2. Над нотами вводная реплика диалогов: «avec tes importunités tu me fache». «*Твоя назойливость меня раздражает (выводит меня из себя)*». В конце номера рукой композитора поставлено количество тактов – 54. оборот листа 114 пустой.

Перед девятым номером на листах 115–116 об. находится переложение для духового ансамбля, следующего за ним романса № 9. См. ниже.

³² «con moto» приписано более светлыми чернилами.

№ 9. Листы 117–125 об. «Romanse». Andantino; g-moll; 6/8. Gregoir; Jeannette³³. «Le beau Tirsis se promenait». «*Прекрасный Тирс прогуливался*».

Романс-пастораль в галантном стиле о пастушке Тирсисе. Исполняется Жаннеттой и Грегуаром в форме последовательного обмена (ложный ансамбль) одним и тем же напевом (диалог-пастораль). Музыка проста и безыскусна (народная песня куплетного строения), спокойный и неторопливый темп и остинатный триольный аккомпанемент придают романсу пасторальный характер и интонации, родственные французской *bergerette*³⁴. Тирсис, о котором идет речь в романсе, является традиционным персонажем пасторальной и любовной поэзии. Романс звучит с сопровождением солирующей флейты, используемой как пасторальный инструмент. В левом верхнем углу № 3/2. Над нотами вводная реплика диалогов: «*ma chanson du beau Tirsis*». «*Моя песнь прекрасного Тирса*». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 94.

№ 10. Листы 126–134. Andantino; Es-dur; 2/4. Marine. «Ce qu'un enfant a dans la fantaisie». «*То, что имеет дитя в своих фантазиях*».

Ария Марины, рассуждающей о прелестях любви. В левом верхнем углу № 4/2. Вводная реплика диалогов над нотами отсутствует. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 109. Оборот листа 134 пустой.

№ 11. Листы 135–147. Allegretto; B-dur; C. Elvire. «Pour toi l'amour seul a des charmes». «*Для тебя лишь любовь обладает очарованием*».

³³ Впервые романс напечатан в 1793 г. в сборнике романсов Бортнянского в авторском переложении для голоса и ф-но (№ 7).

³⁴ Бержеретта (*франц.* букв. – маленькая пастушка). Пастушеский романс. В XVIII в. во Франции песня светлого пасторального характера.

Второе действие финала не имеет. Акт красиво замыкает большая трехчастная ария Эльвиры, в которой она с упреком обращается к своей служанке, думающей только о любви. Ария написана в форме *da capo* с элементами сонатности. Минорная середина арии контрастирует сдержанному тону крайних частей. В левом верхнем углу № 5/2. Над нотами вводная реплика диалогов: «ah Marine Marine! oui tu viendras». «Ах, Марина, Марина! Да, ты придешь». Внизу на листе 147 авторская пометка «Fine del Secondo atto» – Конец второго акта (*итал.*). В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 139. Оборот листа 147 пустой.

В третьем акте шесть музыкальных номеров.

№ 12. Листы 148–155. «Acte 3^e». Allegretto; G-dur; 2/4. Jeannette³⁵. «Jeunes amants, soyex gallants». «Юные любовники, будьте галантными».

Ариетта юной лукавой крестьяночки Жаннетты о цветах. Грациозная, изящная мелодика ариетты построена на пасторальных интонациях, родственных бержеретте. В левом верхнем углу № 1/3. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 87. Оборот листа 155 пустой.

№ 13. Листы 156–159 об. Larghetto, F-dur, 6/8. Federic. «Las! si j'avois pouvoir d'oublier Sa beaute». «Увы! Если б у меня были силы забыть ее красу».

Небольшая пасторальная ария-романс Федерика, стилизованная под средневековую «*chanson*»³⁶. Сце-

³⁵ Впервые ариетта напечатана в 1793 г. в сборнике романсов Бортиянского в авторском переложении для голоса и ф-но (№ 4).

³⁶ Построен на одной из песен короля-трувера Тибо Наваррского (XIII век). Текст взят с небольшими модернизирующими отклонениями, из *chanson* № 20, напечатанной в двухтомном сборнике “Les poésies du roy de Navarre”, изданном Ла Равальером в Париже в 1742 году. Мелодия тоже выглядит цитатой из французской бытовой лирики; однако ее нет среди напевов Тибо, приложенных к упомянутому сборнику. По-видимому, она заимствована из какого-то более нового источника». Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. Указ. соч. С. 121.

на любовного томления героя. В левом верхнем углу № 2/3. Над нотами вводная реплика диалогов: «chansons de Thibaud comte de champagne Roy de Navare». «*Песенки Тибо, графа Шампанского, короля Наваррского*». На обороте листа 156 имеется пустой ферматный такт, над которым есть приписка с репликой диалогов: «oh! c'est bien delicat, bien tendre!». «*о! Это так тонко, так нежно!*». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 40.

№ 14. Листы 160–166 об. Adagio ma non troppo; Es-dur; C. Gregoir. «Point de chagrin!». «*Никаких печалей!*».

Ариетта, или, скорее, песенка подвыпившего Грегуара, написанная в стиле вакхической песни, нарочито выдержанная в благородном тоне, несмотря на комический смысл текста. В левом верхнем углу № 3/3. Над нотами вводная реплика диалогов: «Pour Monsieur». «*Для Господина*». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 56.

№ 15. Листы 167–177 об. Andantino; B-dur; C. Marine. «Nous avons un enfant malade». «*У нас больной ребенок*».

Пасторальная ария-обращение Марины к Федерику. Ария является музыкально-драматической кульминацией оперы и ведет непосредственно к развязке. В левом верхнем углу № 4/3. Над нотами вводная реплика диалогов: «dans quell trouble Vous me jetez». «*В какое смущение (волнение) Вы меня ввергаете*».

Лист 176. Allegretto; Es-dur; 6/8. «Seigneur cette chose si chere». «*Господин, эта вещь столь дорога мне*». Заключительная часть арии построена на интонациях мольбы. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 90.

№ 16. Листы 178–188. «Duo». Larghetto; A-dur; 3/4. Elvire; Federic. «Que le ciel sévère on propice». «*Пусть суровое небо будет благосклонно*».

Дуэт Эльвиры и Федерика – «лирическая кульминация» оперы. Вопросо-ответная структура в диалогах персонажей, готовых соединиться, воссоздает важный для пасторали тон беседы. В левом верхнем углу № 5/3. Над нотами вводная реплика диалогов: «quelle prévue d'amour Vous venez de me doner la». «*Какое доказательство любви Вы мне только что предоставили*».

Лист 182. Allegro; A-dur; **C**. «A votre sort la même chaîne». «*Для вашей доли та же цепь*». Заключительная часть дуэта. В конце номера рукой композитора поставлено количество тактов – 117. Оборот листа 188 пустой.

Перед заключительным номером оперы на листах 189–192 находится переложение финала оперы для духового ансамбля. См. ниже.

№ 17. Листы 193–199 об. Allegro spiritoso; B-dur; **C**. Elvire; Federic; Marine; Jeannette; Pedrillo; Gregoir. «Partons! en diligence!». «*Уезжаем! В срочном порядке!*».

Финальный секстет с имитацией сигналов почтового рожка переполнен искренностью веселого оживления и предчувствия близкого счастья. Построен в репризной трехчастной форме. Здесь, так же, как и в открывающем оперу хоре, композитор воспользовался излюбленным им принципом трехголосия, но в финале каждую из трех мелодических линий Бортнянский поручил двум действующим лицам, поющим в унисон. Первая мелодическая линия отдана Эльвире и Федерико, вторая – Марине и Жаннетте, третья – Педрилло и Грегуару. В случае Марины и Жаннетты распределение строчек сделано не по высоте голосов, а по социальному статусу героев. В левом верхнем углу № 5/3. Внизу на листе 199 об. авторская пометка «Fin» – Конец (*франц.*). В конце номера рукой композитора поставлено количество тактов – 117. На последнем листе (по штемпельной пагинации – 202 об.) рукой Бортнянского сделана надпись: «45 1/2 листов».

Переложения номеров оперы «Сокол» для секстета духовых инструментов

В партитуру оперы вшиты авторские переложения³⁷ восьми (из 18) номеров оперы, сделанные для секстета духовых инструментов: 2 кларнета³⁸, 2 валторны и 2 фагота (2 Cl.; 2 Cor.; 2 Fg.). Исследователь русской музыки А. С. Рабинович пишет: «Вокальные мелодии вписаны – в точности или с незначительными изменениями – в партии кларнетов. При этом номера, написанные в диезных тональностях, транспонированы в бемольные, более удобные для кларнетов. Наличие их свидетельствует о незаурядном успехе музыки Бортнянского»³⁹. Подобный состав инструментов был необычайно популярен в Европе и России. Он безусловно традиционен, и, по сути, представляет собой европейскую *Harmoniemusik*, является гармоническим, т. е. парным с определенным набором духовых инструментов⁴⁰. Такой состав ансамбля встречается у Бортнянского в «Гатчинском марше» (1787)⁴¹, а также во вставном хоре в опере «Алкид» (*Coro d'Alcide al Bivio*. Текст: «Alme in caute che folcate». *Andantino*;

³⁷ Это единственный экземпляр переложения. Во всех известных нам копиях партитуры оперы авторские переложения для духового ансамбля отсутствуют.

³⁸ Стоит упомянуть, что в своих операх Бортнянский использует кларнет впервые только в опере «Сын-соперник» (1787).

³⁹ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. С. 121.

⁴⁰ В гармонический ансамбль обычно входили 2 гобоя, 2 фагота и 2 валторны. Позднее к указанному составу присоединилась пара кларнетов. В данном секстете отсутствуют гобои, нет в нем и флейт, которые в российской гармонической традиции заменяли гобои. Такой состав гармонической музыки можно назвать типично французским, тогда как австрийские авторы чаще предпочитали октет с гобоями.

⁴¹ ОР РНБ Ф. 817 (Фитингоф-Шель. Б. А.). № 1. Альбом. Листы 84–85 об. *Marche. Composé pour S. A. I. Monseigneur Le Grand Duc de Russie par D. Bortniansky a Gatchina 1787.*

F-dur; 3/4)⁴² и говорит, скорее всего, о сугубо прикладном его назначении (для застолья, для сопровождения прогулок на открытом воздухе и т. д.). В общей сложности для этого состава ансамбля до наших дней дошли десять авторских произведений Бортнянского. «Этот скромный факт позволяет со значительной уверенностью утверждать, что при дворе великого князя существовал самостоятельный ансамбль духовых инструментов»⁴³.

В XVIII в. в России произведений для ансамбля духовых инструментов создано не так много, поэтому интерес к ним особенный. Бортнянский был одним из первых русских композиторов, обратившихся к данной сфере духовой военной музыки. Следующие сочинения для ансамбля духовых инструментов появились в отечественной музыке несколько десятилетий спустя.

Состав ансамбля в переложениях из оперы «Сокол» традиционен для военной музыки времени правления Павла I. В Екатерининское время в полках по штату положено было иметь только двух трубачей, двух валторнистов, двух гобоистов и двух фаготистов, но к концу правления Екатерины II составы «духовой музыки» расширились. Павел Петрович, вступив на трон, собственноручно, со свойственной ему решительностью произвел сокращение полковых хоров⁴⁴.

⁴² ОР РНБ Ф. 97 (Бортнянский Д. С.). Оп. 1. № 7. «Алкид». Опера. Партитура. Венеция 1778 г. Листы 79–88. Можно предположить, что новый хор был сочинен для какого-то события в Павловске, неслучайно и использование духового секстета с кларнетами – излюбленного сочетания инструментов Велико-го Князя Павла Петровича. Примеч. П. Г. Сербина (Москва).

⁴³ Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Изд. инст. общ. средн. образования Российской Академии образования. 2006. С. 152–153.

⁴⁴ См.: [Болотов А. Т.] Любопытные и достопамятные деяния и анекдоты государя императора Павла Петровича (из записок А. Т. Болотова) // Русский архив. 1864. Вып. 7–8. Стб. 776–777.

Авторское переложение восьми номеров из оперы «Сокол» включает в себя хор из I действия, арию Федерика из I действия, арию Педрилло из I действия, арию Эльвиры из I действия, арию Марины из I действия, арию Федерика из II действия, романс из II действия и финал из III действия. Как пишет В. В. Березин, «Аранжировка сделана крепко, профессионально, и достаточно изобретательно, – похоже, что автор не новичок в этом жанре, и знаком с европейскими образцами гармонической музыки. Преобладание частей в медленном движении показывает, что сюита написана скорее для прикладного музицирования, чем для концерта. Партии инструментов несомненно рассчитаны на хороших исполнителей»⁴⁵.

Первые пять номеров оперы продублированы ансамблем духовых. Ноты переложений записаны на бумаге, отличающейся от партитуры оперы, и вклеены при переплете. По этой причине в некоторых местах поменялась оригинальная авторская пагинация: начиная с листа 32 партитуры, внизу в центре идет авторская пагинация 1–6, 7–8 (лист 40–41 – ария Федерика, по современной пагинации), в которой 6-й и 7-й листы разделены переложением для духового ансамбля № 2. Это еще раз подтверждает предположение, что духовые ансамбли были вставлены уже позднее и в премьеру оперы не исполнялись!

Ансамбли № 1–7 записаны светло-коричневыми чернилами (партитура оперы – темно-коричневыми) на 12-строчной бумаге по три нотных системы на одну страницу (на двух строчках кларнеты, на одной валторны и на одной фаготы). Бумага и почерк похожи на те, которыми записана партитура хора № 1. На переложениях № 1–7 в левом верхнем углу рукой Бортнянского

⁴⁵ Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. С. 152–153.

проставлен номер, без указания действия. В № 1 присутствуют соскобы и правка черными чернилами. В ансамблях № 2–7 правки сделаны коричневыми чернилами. Переложения № 5 и № 6 записаны подряд, с обеих сторон листа, и в партитуре не сочетаются с соседними номерами оперы. Переложение № 8 записано черными чернилами на 10-строчной бумаге (использована бумага с более широкой нотной строкой), по две системы на странице, т. к. партии валторн записаны на двух строках, что отличается от остальных номеров секстета и не типично для партитуры ансамбля, требующей компактного расположения. Это объясняется появлением басового ключа в партии второй валторны. В остальных номерах секстета и партитуре оперы партии натуральных валторн находятся на одном нотоносце и нотируются только в скрипичном ключе. Обозначение темпа и ремарка записаны коричневыми чернилами.

№ 1. Листы 20–23 об. Переложение хора № 1. F-dur; Allegretto; **3/4**. Corni in F. Темп записан над партией I кларнета и партией фаготов. Перед партитурой ремарка: «Pour Subjuguer une innhumaine».

№ 2. Листы 38–39 об. Переложение арии Федерика № 2. B-dur; Larghetto; **2/4**. Темп записан над партиями I кларнета и фаготов. Ремарки нет. В № 2 есть карандашные пометки: крещендо (двумя вариантами графически «<» и словами «cresc»), диминуэндо, динамика, лиги. После второго номера имеются клеевые остатки красного цвета и на них остатки бумаги (вероятно, от обложки, которая объединяла первые два переложения).

№ 3. Листы 48–49. Переложение арии Педрилло № 3. Es-dur; Allegretto; **2/4**. Темп записан над партией фаготов. Corni ex Dis. Ремарка: «Partons our l'hermitage».

№ 4. Листы 55–56 об. Переложение арии Эльвиры № 4. Es-dur; без обозначения темпа; **C**. (В арии темп Allegretto). Corni ex Dis. Ремарка: «Ne me parlez point de tendresse».

№ 5. Листы 65–67. Переложение арии Марины № 5. B-dur; Andante; **C**. Темп записан над партиями I кларнета и фаготов. Corni ex B. Ремарки нет.

№ 6. Листы 67 об.–68 об. Переложение арии Федерика № 7. Es-dur; Largo; **2/4**. Темп записан над партиями I кларнета и фаготов. Ремарки нет.

№ 7. Листы 115–116 об. Переложение романса № 9. c-moll; Andantino; **6/8**. Темп записан над партиями I кларнета и фаготов. Corni ex Dis. Ремарки нет.

№ 8. Листы 189–192. Переложение финала оперы № 17. B-dur; Allegro spiritoso; **C**. Темп записан над партией I кларнета. Ремарка: «Partons en diligence».

В переложениях отдано предпочтение бемольным тональностям, что объясняется спецификой музыкального строя духовых инструментов XVIII в., в том числе натуральных валторн – B, F и Es. Партии валторн в ансамблях являются типичным примером применения их в качестве фоновых инструментов. В их партиях преобладает использованный во всех номерах мягкий гармонический фон – залигованные октавы и унисон. Нередким является и «золотой ход валторны» – традиционный для композиторов-классиков оборот, обязанный своим происхождением охотничьему рогу (№ 1, № 2, № 6, № 8). Фанфарные интонации по тонам трезвучия в соединении с пунктирным ритмом придают торжественность и праздничность финальному номеру переложения. В оперном варианте музыки эти интонации отсутствуют.

В январе 2018 г. мною (А. Ч.) были получены фотографии, сделанные с копии партитуры оперы «Сокол» из собрания Британской библиотеки (Лондон)⁴⁶. Копия сделана придворным копиистом Л. Цанини при жиз-

⁴⁶ The British Library. **GB-Lbl** Eg. 2506. Bortniansky. Le Faucon. Благодарю П. Г. Сербина за предоставление фотокопии.

ни Д. С. Бортнянского⁴⁷, и, предположительно, происходит из собрания Воронцовых. В ней нет духовых ансамблей. Это еще раз подтверждает, что духовые ансамбли **не входили в оперу** и были сочинены для другого представления, скорее всего, уличного.

Партитура оперы «Сокол» отредактирована и издана А. С. Розановым в серии «Памятники русского музыкального искусства»⁴⁸, к ней приложена партитура авторского переложения восьми номеров из оперы для секстета духовых инструментов. В библиотеке Павловского дворца А. С. Розановым были найдены оригинальные диалоги Ф.-Г. Лафермьера, но не полностью – только первое и половина второго действия, конец второго и все третье действие были им досочинены на основе либретто М. Ж. Селена, написанного для оперы «Сокол» П.-А. Монсиньи. Перевод стихотворного текста вокальных номеров на русский язык сделан Ю. Л. Кролем и Ю. Г. Неделем, организован и отредактирован А. С. Розановым. В этой версии спектакль в 1972 г. был поставлен Б. А. Покровским в Московском камерном музыкальном театре. В 1976 г. опера была записана на пластинку силами солистов этого же театра под управлением дирижера А. А. Левина.

В Ленинграде опера была поставлена Ю. И. Александровым в камерном театре «Санкт-Петербургъ опера» (премьера 26 июня 1987 г.).

⁴⁷ По всей видимости, Бортнянский заказал Цанини большую партию копий своих опер, которые впоследствии могли свободно продаваться. В РГБ сохранился каталог книготорговца Карла Лиснера (СПб., 1811), в котором присутствует наименование: «*Bortniansky, Le Jaucou. Opera comique en 3 Actes. – 50 Rbl. (Manuscrit.)*» – рукописная партитура оперы «Сокол». С. 158. Благодарю П. Г. Сербина, обратившего мое внимание на данный факт.

⁴⁸ Памятники русского музыкального искусства. Вып. 5: Сокол: опера / музыка Д. Бортнянского; ред., публ. А. С. Розанова. Партитура с переложением для ф-но. М.: Музыка, 1975.

Духовые ансамбли из оперы «Сокол» в XX в. были впервые исполнены в Москве в академии им. Гнесиных в 1976 г. в концерте, посвященном 150-летию со дня смерти Д. Бортнянского⁴⁹. Исполнители: И. Мозговенко, А. Федотов, Л. Беленов, Э. Чуднер, Ю. Самохин и А. Раев.

С 10 июня 1986 г. по 30 сентября 1987 г. автограф партитуры оперы «Сокол» находился на выставке «Век Просвещения» в Ленинградском гос. театральном музее на временном хранении⁵⁰.

В начале 2000-х гг. исследовательница творчества Д. С. Бортнянского М. П. Пряшникова в Музее редкой книги научной библиотеки Одесского национального университета им. И. И. Мечникова обнаружила в конволюте из «библиотеки Воронцовых» полное либретто оперы «Сокол»⁵¹ и выпустила ряд статей, касающихся данного либретто⁵². Благодаря этому в настоящее время опера «Сокол» является единственной из трех «французских» опер Бортнянского, сохранившейся в полном комплекте, – автограф партитуры и полное либретто.

⁴⁹ *Вершов Б.* Бортнянский у «гнесинцев» // Советская музыка. 1976. № 4. Апрель. С. 95.

⁵⁰ Делопроизводственные материалы КР. 9.1. Материалы КР во временном пользовании в других учреждениях за 1964–2003.

⁵¹ НБ ОдГУ, Вор/2299.

⁵² См.: *Пряшникова М. П.* Неизвестные страницы литературного наследия Ф. Г. Лафермьера: полное либретто оперы Д. С. Бортнянского «Сокол» // Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. СПб., РАН. 2002. С. 85–93; *Пряшникова М. П.* О либретто оперы Д. Бортнянского «Сокол»: рукопись из библиотеки одесского университета // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 2. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 2002. С. 45–50; Ф. Г. Лафермьер и его либретто оперы Д. С. Бортнянского «Сокол» // *Пряшникова М. П.* Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой. 2010. С. 21–30.

«Сын-соперник»

Третьей оперой, сочиненной Д. С. Бортнянским для великокняжеского театра, стала опера «Le Fils Rival ou la moderne Stratonica» («Сын-соперник, или Современная Стратоника»), которая по стилю так же, как и опера «Сокол», принадлежит к типу итальянской лирико-комической оперы (*semi-seria*) во французском его преломлении и считается лучшим «французским» творением композитора. Опера сочетает вокальные номера и разговорные диалоги. Впервые она представлена в Павловске 11 октября 1787 г., ровно через год после премьеры оперы «Сокол». Текст французского либретто оперы принадлежит Ф.-Г. Лафермьеру. В нем либреттист опирался на два источника: первый – история любви наследника испанского престола дона Карлоса, вдохновившая в те же годы Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии (в XVIII в. оперу иногда называли «Дон Карлос»), второй – легенда о любви сына сирийского царя Антиоха к его мачехе Стратонике, описанная в историографических работах Плутарха. Объединив эти два сюжета, Лафермьер перенес действие в Испанию XVIII в.

Содержание оперы.

Действие происходит в одном из дворянских замков Испании. Готовится свадьба пожилого дона Педро с красавицей Элеонорой. Праздник омрачен душевным состоянием сына жениха, молодого дона Карлоса, тайно влюбленного в Элеонору. Далее следует немало всевозможных неурядиц и путаниц. На фоне этой суеты лишь Дон Карлос остается мрачным и несчастным. Но благодаря усилиям Доктора, раскрывшего его тайну, история заканчивается благополучно. Дон Педро, узнав о страсти сына, благословляет его брак с Элеонорой, отказавшись от собственного счастья. Кроме главных героев, образующих центральный «треугольник», есть еще «благородная» любящая пара – дон Рамиро и Альбертина; добрый и немного смешной доктор, угадавший взаимное чувство дона Карлоса и Элеоноры, бойкая субретка Саншетта и молодые слуги Юголэн (Уголино) и Карильо.

О подробностях подготовки и собственно премьеры вспоминает князь И. М. Долгоруков:

Испанская наша опера готовилась с большим великолепием. Музыка сочинена Бортнянским еще трогательнее и лучше, нежели для прежней; новые написаны славным художником декорации; сшиты на счет двора всем актерам испанские костюмы. <...>

Опера «Дон Карлос» произвела на театре особенное действие и не могла не понравиться всем: великолепие декораций, богатство костюмов, превосходная музыка, заманчивый склад интриги в опере – все пленяло и взор, и слух, и чувства зрителя. В первом действии на нас были платья суконные с галунами, во втором шелковые с бриллиантами. Я играл самого Дон Карлосова отца, и на мне все нашиты были великого князя бриллианты, коими убирается его торжественный золотой кафтан в знаменитые придворные выходы. Мой один оклад можно было ценить тысяч в триста. Все алмазы и камни их высочеств были выложены в тот день на театре, и каждый актер, как выпускная кукла, показывал на себе разноцветные сокровища придворной гардеробы. На ином собраны были все жемчуги, на другом сияли изумруды, на ком аматисты, на ком бирюзы. Глаза очарованы были совершенно разностию лучей и света, от драгоценной уборки нашей отражающихся, все мы вообще очень удачно и пели, и играли. Действующими лицами были Вадковский, Чернышев, Голицын, Виолие и я; г-жа Шац, Нелидова и Говен. Два раза повторили мы это представление, и, может быть, еще больше зимою довелось его сыграть, если б политические обстоятельства не прекратили вдруг сии невинные забавы⁵³.

Автограф оперы представляет собой партитуру ин-кватро альбомного формата. Нотные тетради (21,5×30), ручной разлиновки в картонном, довольно

⁵³ Полный текст относящийся ко времени постановки оперы см.: *Князь И. М. Долгоруков. Повесть о рождении моем, происхождении...* С. 164; 171–172. Начало военной кампании со Швецией прервало спектакли в Павловске и Гатчине, т. к. в 1788 г. наследник Павел Петрович отбыл в Выборг в действующую армию под командованием графа В. П. Мусина-Пушкина.

ветхом переплете конца 80-х гг. XVIII в. Обрез блока тонирован красной краской. На корешке рельефные бинты. На верхней крышке переплета чернилами написано название оперы «Le fils-rival». Обложка партитуры (22×30) картонная, оклеенная «мраморной» бумагой. В левом верхнем углу обложки небольшая старая наклейка «№=9». На корешке фиолетовыми чернилами написано «864» (номер РИИИ).

В автографе 244 листа. По старой штемпельной пагинации – 249. Использована бумага разных сортов, в том числе с филигранями «Три луны», широко распространенными в конце XVIII в. Под лунными серпами – латинские литеры «REAL». Вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные. Бумага разлинована 10 (для сольных номеров) и 12 (для ансамблей и финалов) нотными станами. На внутренней стороне обложки наклейка «ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛИ. | Библиотекарь». Тетради, начиная со второй, пронумерованы в верхнем левом углу.

На переднем правом форзаце в верхнем левом углу штемпель: «Гос. Ак. Филармония Музык. музей. О. IV. № 643». Над штампом запись фиолетовыми чернилами: «Инв. № 863» – номер АГИТМиКа. Вверху в центре синими чернилами запись рукой Ученого архивариуса Музыкального музея Филармонии Л. П. Гусева «автограф Бортнянского». В левом нижнем углу штемпель: «Фонд № 2. Опись № 1. Ед. хр. № 864». Правее штемпель: «Российский институт истории искусств Кабинет рукописей Фонд № 2. Опись № 1. Ед. хр. № 863». В правом нижнем углу штемпель: «Государственный Научно-исследовательский Институт Театра и Музыки. Историографический Кабинет. Инвент. № 10548». На бумаге форзаца водяной знак «К. Ф.»⁵⁴. Вержеры вертикальные, понтюзо горизонтальные.

⁵⁴ «К. Ф.» – Красносельская фабрика Петра (или Николая) Хлебникова. См.: *Клепиков С. А.* Филиграния и штемпели на бума-

На титуле слева вверху красным карандашом подчеркнуто «29», правее надпись темно-коричневыми чернилами «подъ № 59.». В правом верхнем углу карандашом «219». В левом нижнем углу черным карандашом подчеркнутая цифра «№ 4». Основную часть листа занимает надпись: «Le Fils Rival | ou La Moderne Stratonice | Opera | Representée pour La premiere fois devant Leurs Altesses Imperaiales | Monseigneur Le Grand Duc et Madame La Grande Duchesse de | Russie Sur Le Theatre de Leurs chateau a Pavlovsky | L'anne 1787 le 11 d'octobre | Poesie de M^r de La fermire | La Musique de D. Bortniansky | Maitre de La chapelle de S: M: de toutre Les Russies»⁵⁵.

В отличие от автографа оперы «Сокол», Бортнянский не указывает имена исполнителей «Малого двора» на обороте титульного листа, а вписывает их, как в «итальянских» своих операх⁵⁶, над ариями, предназначенными для этих исполнителей.

*Sanchette Pour M.^{lle} de Nelidoff*⁵⁷
Le Docteur Pour Le Prince Galitzin

ге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. Указ. соч. С. 51. № 296–305; См.: Клепиков С. А. Филлиграни на бумаге русского производства XVIII – начала XX века. М.: «Наука». 1978. С. 29. № 381; См.: *Uchastkina Z. V. A History of Russian Hand Paper-mills and their Watermarks. Monumenta hartae paperaceae historiam illustranta. Hilversum, Holland. Paper Publications Society, 1962. С. 162–163. № 342, 344, 354. С. 253 – описание.*

⁵⁵ «Сын-соперник или современная Стратоника. Опера. Впервые представленная для их Императорских Высочеств Русских Господина Великого Князя и Госпожи Великой Княгини на Театре Их замка в Павловском. 1787 год, 11 октября. Либретто г-на де Ла Фермьера. Музыка Д. Бортнянского. Капельмейстера Его Величества Всея Руси». Сохранена орфография подлинника.

⁵⁶ «Alcide» и «Quinto Fabio».

⁵⁷ При повторном написании на листе 130: «Pour Mademoiselle de Nelidoff».

Hugolin *Pour Le Prince de Valconsky*
D: Carlos *Pour M.^r de Vadcovsky*⁵⁸
Don Pedro *Pour Le Prince Dolgorouky*
Eleonore *Pour Madame de Schatz*
Albertine *Pour Madame de Howen*
Corillo *Pour M.^r le Comte de Schernicheff*
[D: Ramire Violier]⁵⁹

Бортнянский не указывает фамилию исполнителя партии дона Рамиро, так как в ней нет арии. Н. Ф. Финдейзен в «Очерках» ошибочно предполагает, что эту партию исполнял одиннадцатилетний Великий князь Александр Павлович⁶⁰, но князь И. М. Долгоруков в книге воспоминаний прямо говорит о том, что в постановке участвовал г-н Виолье⁶¹, который мог бы исполнять роль дона Рамиро.

Музыкальный материал оперы состоит из увертюры, хоров, ансамблей и арий, распределенных на три действия.

Партитура оперы записана в старинной «итальянской» традиции расположения инструментов – две верхние строчки заняты партиями I и II скрипок, затем следуют на одной строчке партии альтов, далее на двух строчках I и II кларнеты, на двух строчках I и II флейты, на двух строчках I и II гобои, на одной строчке две натуральные валторны (играют в строе, соответствующем основной тональности номера),

⁵⁸ Второй раз фамилия записана как Vadcovsky. Лист 58. Лист 102. Третий раз на листе 178.

⁵⁹ Саншета – для м-ль Нелидовой; Доктор – для князя Голицына; Юголен (Уголин) – для князя Волконского; Дон Карлос – для г-на Вадковского; Дон Педро – для князя Долгорукова; Элеонора – для госпожи Шац; Альбертина – для госпожи Ховен; Корилло – для г-на графа Чернышева; [Дон Рамиро – г-н Виолье].

⁶⁰ *Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. Указ. соч. С. XLII.*

⁶¹ *Князь И. М. Долгоруков. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни... С. 172.*

на одной строчке фаготы, далее вокальные партии и на отдельной строчке басы (виолончели и контрабасы). Опера инструментована на неполный парный состав, с небольшим количеством медных (две валторны) и без ударных инструментов. Главенствующее положение занимает струнный квинтет, но виолончели объединены общей партией с контрабасами. Согласно традиции XVIII в., альты в «Сыне-сопернике», так же, как и в опере «Сокол», играют главным образом «*col Bassi*» (вместе с басами). Состав оркестра традиционный для итальянских опер того времени, но отличается от состава «Сокола» добавлением кларнетов. В «Сыне-сопернике» Бортнянский впервые использует кларнет. Среди деревянных духовых инструментов кларнеты играют в этой опере доминирующую роль (в партитуре помещаются над флейтами). Кларнетам поручены как мелодические фразы, имитирующие и орнаментирующие вокальный рисунок, так и выдержанные гармонические ноты – то в качестве фона, то как украшение. Фагот удваивает *bassi*, отделяясь от них лишь в редких случаях, выступая самостоятельно, а иногда как голос, контрапунктирующий другим духовым инструментам. В величаво-благородной лирике композитором отдается предпочтение кларнетам и валторнам, в идиллии – флейтам и валторнам, а в драматических ситуациях – гобоям и валторнам, всегда со струнными. В ансамблях и хорах инструментальная ткань заполняется плотнее, но не теряет своей прозрачности. Для отдельных номеров варьируется состав деревянных духовых. Бортнянский использует то флейты и гобои, то флейты и кларнеты, то какой-либо один вид инструментов. Благодаря такому приему меняется оркестровый колорит, и ярче звучат вступления *tutti*. Темпы всех номеров оперы записаны под партией *Bassi*. Следует отметить особенность нюансировки, часто встречающуюся в обеих оперных партитурах Бортнянского: в тех случаях, когда за знаком *mf* сразу следует *p*, его

надлежит понимать как смягченное *m. f.* Специальные наименования на французском или итальянском языках имеют только увертюра (L'Ouverture), рондо Юголена (Rondeau), романс (Romance), финал (Finale) в первом действии и финал (Finale) во втором действии оперы.

Структура вокальных номеров этой оперы разнообразнее, чем в предыдущей опере. Помимо арий и хоровых номеров в первых двух актах присутствуют обширные финалы. В ансамблях распределение строчек действующих лиц оперы сделано не по высоте голосов, а по социальному статусу героев.

Партитура оперы.

Листы 2–18 об. «L'Ouverture». Largo; Es-dur; **C**.

Опере предшествует остроумная и оригинальная увертюра, свидетельствующая о блестящих возможностях и зрелости симфонического мышления Боршнянского. Увертюра «Сына-соперника» несравненно интереснее, крупнее и сложнее увертюры «Сокола». Она написана в традиционной форме итальянских увертюр конца XVIII в., с противоположением главной и побочной партий, в ней уже ясно очерчены две контрастирующие партии. Согласно итальянской оперной традиции XVIII в., увертюра начинается благородным (кратким, но весьма рельефным) четырехтактным введением – Largo в духе Дж. Сартти и В. А. Моцарта, повторяющемся перед репризой. Largo контрастирует с идущим за ним оживленным Allegro (лист 2 об.), в котором, вопреки традиционной манере западноевропейских классических увертюр и симфоний той поры, тема главной партии поручена кларнетам. Allegro содержит в себе частые переключки мотивов по принципу эха с последующим секвенцированным проведением. Звучанию струнных отвечают выразительные «золотые ходы» валторн, имитируемые затем деревянными духовыми. В побочной партии увертюры две темы. Первая тема (g-moll) проводится после

прочного утверждения тональности В-dur, вторая побочная (В-dur) следует за фундаментальным утверждением параллельного минора. Подвижные игривые темы, основанные на коротких, ритмически острых мотивах, стремительные пассажи, задорные «щебечущие» фигурки мелодических украшений создают настроение веселой оживленной суеты. Следуя задаче более компактного изложения, Бортнянский заменяет разработку «обратным ходом» в восемнадцать тактов на доминантовом органном пункте⁶². Лист 10 об. – возвращение к Largo. Лист 11 – реприза, снова оживленное Allegro. За увертюрой следует пустой нумерованный лист.

Первый акт содержит шесть музыкальных номеров, с развитым финалом из нескольких сцен. Акт решен в комедийно-пасторальном плане.

№ 1. Листы 19–32. Andantino; В-dur; **С.** Sanchette. «Tiran des ames sensibles». «*Тиран чувствительных душ*».

Открывает оперу романс Саншетты, написанный в куплетной форме с хоровым припевом. Номер вводит в атмосферу действия оперы. Саншетта, юная служанка Эльвиры, поет об отравленных стрелах Амура, во вступлении и проигрышах играя на арфе⁶³. В инструментальной экспозиции романса большое внимание отведено кларнету, солирующему на фоне *pizzicato* струнных и играющей на сцене арфы. Звучание поддерживается мягкими аккордами деревянных духо-

⁶² См.: Федосова Э. П. Русский музыкальный классицизм. Становление сонатной формы в русской музыке до Глинки. С. 118.

⁶³ Партия Саншетты предназначалась Е. И. Нелидовой – выпускнице Смольного института, игру на арфе в котором преподавала Мария Левек. См.: Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 1 – XVIII век. Кн. 2. СПб., 2000. С. 131.

вых и валторн. Мелодика романса опирается на плавное поступенное движение с частым использованием терцовых и секстовых интонаций, чаруя мелодическим изяществом и задушевностью тона. Над нотами в левом верхнем углу – № 1; Справа вверху запись: *Pour M.^{lle} de Nelidoff*. В партии арфы рукой Боршнянского примечание: «Harpe que doit jouer Sanchette». «Арфа, на которой должна играть Саншетта». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 130. Оборот листа 32 пустой.

№ 2. Листы 33–39 об. Allegretto; Es-dur; 2/4. Docteur. «Sans beaucoup de verbiage». «Без лишнего пустословия».

Ария Доктора куплетно-водевильного жанра, рекомендующего женитьбу как лучшее средство избавления от всех недугов. Это остро отточенная буффонная ария, полная добродушного юмора. Вокальная партия Доктора записана в басовом ключе. Над нотами в левом верхнем углу – № 2; Справа вверху запись: *Pour Le Prince Galitzin*. Над нотами вводная реплика диалогов: «Venez ça tous les deux». «Идите сюда, оба». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 79. Далее следует пустой лист.

№ 3. Листы 40–47. «Rondeau». Allegretto; F-dur; 3/8. Hugolin. «De cette Sanchette que je suis tenté». «Об этой Саншетте, как я ее возжелаю».

Куплет юного влюбленного Юголена, вздыхающего о недоступной ему Саншетте. Основной напев куплета является как бы время от времени возрождающейся темой рондо с функцией припева. Над нотами в левом верхнем углу – № 3; Справа вверху запись: *Pour Le Prince de Valconsky*. Вводная реплика отсутствует. Вокальная партия записана в скрипичном ключе. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 111. Оборот листа 47 пустой.

№ 4. Листы 48–57 об. «Romance». Andantino; g-moll; 6/8. Eleonore; Albertina; Sanchette. «Le berger Lucas

soupirait pour la belle Themire». «Пастух Люка (Лукас) вздыхает о прекрасной Темире».

Обаятельный романс – «грустная пастораль» в форме диалога, – исполняемый попеременно Саншеттой, Альбертиной и Элеонорой, заключительное колено напева в каждом куплете подхватывается всеми. Завидев печаль дона Карлоса, девушки поют ему романс о пастушкѣ Лика⁶⁴, вздыхавшем о прекрасной Темире. Музыка романса выдержана в характере сентиментальной бержеретты. Это один из наиболее ранних известных образцов сентиментального французского романса, воспринятого в России. Над нотами в левом верхнем углу – № 4; Вокальная партия всех трех персонажей записана на одной строчке с указанием, кто из действующих лиц должен петь. Первый куплет исполняется Саншеттой, второй куплет – Альбертиной, а указание на вступление Элеоноры пропущено – несомненно, по ошибке. Указание петь всем вместе проставлено первый раз как: «tutti», а второй раз как «Pour 3». В третьем проведении это указание пропущено. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 95.

№ 5. Листы 58–64 об. Larghetto; Es-dur; 3/4. D: Carlos. «O nuit redouble tes ombres». «О ночь, сгущи твои тени».

Ария-каватина страдающего дона Карлоса, в которой несчастный юноша изливает свое горе ночному светилу, служит экспозицией образа главного героя. Умоляя ночь скрыть его в своей тени, он просит небеса позволить ему любить Элеонору открыто или дать ему умереть. Ария полна проникновенного и возвышенного лиризма. Солирующий кларнет придает ей особое очарование. Перед репризой спокойный, мечтатель-

⁶⁴ Этот вариант перевода приведен в ст.: Розанов А. С. Франц-Герман Лафермьер, либреттист Д. С. Бортиянского // Музыкальное наследство. Т. IV. М.: Музыка. 1976. С. 24.

ный тон музыки нарушает короткий эпизод драматического возбуждения «*Si mon amour est un crime*» «*Если любовь моя преступна*» (лист 62 об.). В оркестре тремоло скрипок и альтов. Лист 63 об. – реприза. Ария дона Карлоса, несомненно, наилучший момент всего первого акта, как в вокальном, так и в инструментальном отношении. Над нотами в левом верхнем углу – № 5; справа вверху запись: *Pour Le Prince de Valconsky*. Вокальная партия записана в скрипичном ключе. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 69.

№ 6. Листы 65–93 об. «Finale». Allegro moderato; F-dur; C. Sanchette; D: Carlos; D: Ramire; Le Docteur. «*Venez ça venez bonne pièce*». «*Идите сюда, идите, лакомый кусочек*». Над нотами в левом верхнем углу – № 6; Финал, который можно отнести к ансамблям согласия. Вопросо-ответная структура в диалогах воссоздает важный для пасторали тон беседы. Финал, построенный на цепи ошибок и недоразумений, представляет собой ночную сцену в саду с быстрой сменой эпизодов, суетой и шутками.

Финал состоит из двух частей. Первая часть – квартет поочередно вступающих Доктора, Саншетты, дона Карлоса и дона Рамиро. Эта часть построена на постепенном нарастании плотности звучания: от *solo* через бойкие диалоги к полному квартету с усложнением сопровождающей инструментальной ткани. Сцена заканчивается на обороте листа 74. В конце рукой Бортнянского проставлено количество тактов – 78.

Вторая часть финала – Лист 75. «Scene 9.^e». Andante; B-dur; 3/4. Eleonore; Albertina; Sanchette; D: Pedro; D: Carlos; D: Ramire; Le Docteur. «*Venez, machere Eleonore*». «*Приди, моя дорогая Элеонора*». Большой ансамбль – дон Педро, Альбертина, Элеонора, дон Карлос, Саншетта, дон Рамиро и Доктор. Семь участвующих солистов, не составляют септета, а выступают в различных ансамблевых чередованиях. Партии Элео-

норы, Альбертины и Саншетты записаны на одной строчке с обозначением, в какой момент кто из действующих лиц должен вступать. В конце этого эпизода рукой Бортнянского проставлено количество тактов – 45.

Следующий эпизод этой сцены – Лист 79 об. Allegretto; Es-dur; 6/8. Docteur. «Tenez, voilà l'amant fidele». «*Смотрите, вот верный любовник*». Оканчивается сцена в B-dur на листе 82.

Следующий эпизод на листе 82 об. – Larghetto; Es-dur; 3/4. Albertina; D: Ramire; D: Pedro; Docteur. «Madame il esta a vos genoux». «*Мадам, он у ваших колен*». Финал заканчивается бойким квинтетом: Лист 85 об. Allegro molto; B-dur; **C.** Eleonore; Sanchette; D: Pedro; D: Carlos; Docteur. «Ramire sera Son Epoux». «*Рамиро будет Ей Супругом*». (Партии Элеоноры и Альбертины записаны на одной строчке.) В конце номера рукой композитора стоит запись – «Fin du Premier acte» – Конец первого акта (франц.). Далее следует пустой лист.

Во втором акте оперы семь музыкальных номеров с большим развернутым финалом. Акт решен в драматическом плане.

№ 7. Листы 94–101. «Acte 2». Larghetto; F-dur; 6/8. D: Carlos. «Temoin de mon Secret martire». «*Свидетель моей тайной муки*».

Второе действие открывает ария томящегося запретной любовью дона Карлоса, умоляющего луну «продлить свой бег по небу». В оркестровке арии важную роль играют флейты в сочетании с фаготами. Над нотами в левом верхнем углу – № 6. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 75.

№ 8. Листы 102–108. «R^{vo}». (Recitativo). Andante con moto; c-moll; **C.** D: Carlos. «Que vient il de me dire». «*Что же он мне только что сказал*».

Небольшая сцена-монолог дона Карлоса – единственный в данной опере и довольно яркий пример

драматического речитатива с развитым оркестровым сопровождением. До этого Бортнянский использовал речитатив только в своих «итальянских операх»⁶⁵. После вступительных тактов оркестра и первых слов дона Карлоса (в его речах звучат взволнованные патетические интонации) солирующий и диалогизирующий с главным персонажем фагот исполняет проникновенную мелодическую фразу, полную строгой печали. В момент кульминации, по словам С. Я. Левина, «возникает – очевидно впервые в русской оркестровой практике – сочетание фагота и кларнета»⁶⁶, ведущих выразительный дуэт друг с другом. «Объединение этих инструментов в русской классической музыке – одно из самых употребительных и стойких. Оно используется для раскрытия глубоких эмоций в психологически насыщенных моментах»⁶⁷. Над нотами в левом верхнем углу: 8. Справа вверху запись: *Pour M.^r de Vadcowsky*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 56. Оборот листа 108 пустой.

№ 9. Листы 109–116. Andante; Es-dur; **C. D:** Pedro. «Aime moi comme je t'aime». «Люби меня, как я тебя».

Ария дона Педро, созерцательного характера, в которой он просит сына «любить его, как он любит», и верить, что вскоре и «ему будет дано счастье благословить узы, что свяжут его с юной супругой». Построена в форме рондо. Важная роль в оркестре отведена кларнетам в сочетании с валторнами. Гобой и флейты отсутствуют. Над нотами в левом верхнем углу: 9. Посередине карандашом: 3. Справа вверху запись: *Pour Le Prince Dolgorouky*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 69. Оборот листа 116 пустой.

⁶⁵ А также в мотете «Salve Regina».

⁶⁶ Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973. С. 248.

⁶⁷ Там же. С. 249.

№ 10. Листы 117–125 об. Allegro; G-dur; С. Eleonore. «Envain je dispute a moncoeur». «*Напрасно спорю я со своим сердцем*».

Драматизированная трехчастная ария донны Элеоноры характеризует сложное психологическое состояние героини. Она напрасно борется со своей любовью к дону Карлосу и молит небо «устроить так, чтоб супругом ее стал тот, кто ей дорог». В арии раскрывается сложная душевная борьба между стремлением к верности данному ей обету выйти замуж за дону Педро и сильным любовным чувством к дону Карлосу. Музыка арии построена на противопоставлении контрастных музыкальных планов: танцевальности и декламационности; напевности мелодической линии и речитации; плавного ритма и активного пунктира; прозрачной фактуры, стремительного гаммообразного взлета и драматического тремолирования струнных; тональном сопоставлении разделов (G-dur и d-moll). В целом эта ария соответствует стилистике оперы-seria, однако, при передаче сильных аффектов композитор сглаживает переживания героини, удерживая их в духе «галантности». Главенствующую роль в оркестровке этого номера играют струнные и примыкающие к ним, совместно с валторнами, флейты. Кларнеты и гобои отсутствуют. Над нотами в левом верхнем углу: 10. Посередине карандашом: 4. Справа сверху запись: *Pour Madame de Schatz*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 82. Далее следует пустой лист.

№ 11. Листы 126–137 об. Allegretto brillante; C-dur; 2/4. Albertine. «Jamais je n'eus tant d'envie d'etre belle qu'aujourd'hui». «*Никогда не имела я столько желанья быть прекрасной как сегодня*».

Ария Альбертины, наряжающейся и прихорашивающейся перед свадьбой с Рамиро, в форме песенки-пасторали. В ней героиня рассказывает, как все утро меняла платья и прически, чтобы понравиться своему

возлюбленному. Рассеивающая драматическое напряжение предыдущей арии песенка Альбертины «*air de danse*» основана на ритмах контраданса или экосеза. Инструментована струнными с гобоями и валторнами без кларнетов и флейт. Над нотами в левом верхнем углу: 11. Посередине карандашом: 5. Справа вверху запись: *Pour Madame de Howen*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 143.

№ 12. Листы 138–151. *Andante vivace*; F-dur; 6/8. Sanchette. «*Attendez vous dans le monde a trouvez a chaque pas*». «*Ожидайте в мире встретить на каждом шагу*».

Прелестна веселая, легкая ария Саншетты, построенная в форме развитого рондо, в которой она рассказывает, что все в жизни «то взлетают, то падают» и что «в этом, к несчастью, повинна любовь». Бержеретта-пастораль в галантном стиле, выдержанная в характере легкой, грациозной песенки в куплетной рондообразной форме. Написана в «пасторальной тональности» F-dur и основана на танцевальном ритме. Мелодика этой арии гибка и изящна, построена на волнообразном движении по звукам тонического и доминантового трезвучий. Ей присущи черты звукоизобразительности – чередование восходящих и нисходящих интонаций на словах «и вверх, и вниз», когда Саншетта рассуждает о «причудливости фортуны». Прием эха, дробность мелодического строения фраз и ненавязчивые украшения (форшлагги и группетто) также присущи этой арии. В оркестре важную роль играют кларнеты с валторнами («золотой ход»). Флейты и гобои отсутствуют. Над нотами в левом верхнем углу: 12. Посередине карандашом: 6. Справа вверху запись: *Pour Mademoiselle de Nelidoff*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 139. Оборот листа 151 пустой.

№ 13. Листы 152–160 об. «Finale». *Allegretto*; C-dur; 3/4. Eleonore; Albertina; Sanchette; D: Carlos; D: Ra-

mire; D: Pedro; Le Docteur; Choeur. Над нотами в левом верхнем углу: 13. Справа сверху запись: atto 2^{do}.

Финал второго акта является драматической кульминацией оперы, выгодно отличаясь от других финалов оперы своей конструктивной соразмерностью, и делится на две части. Первая – представляет собой свадебный хор во славу Гименей «*Humen humen recois les çougonnes*» «*Гименей, Гименей, получи короны*», сопровождающий свадебное шествие Элеоноры и доня Педро с диалогами действующих лиц (в конце этого эпизода рукой Бортнянского проставлено количество тактов – 127). Вторая часть – (лист 162) *Allegro assai*; *c-moll*; 2/4. «*Arrefez arrefez arrefez*» «*Перестаньте, перестаньте, перестаньте*». Внезапный обморок доня Карлоса прерывает свадебную церемонию и вызывает общее смятение – ансамбль солистов, хор и оркестр. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 105.

В третьем акте оперы девять музыкальных номеров с хоровым финалом.

№ 14. Листы 170–177 об. Вверху в центре запись: «*Acte 3^e*». *Larghetto*; B-dur; 3/4. Canto P^{mo}; Canto S^{do}; Basso; Позднее – Le Docteur. «*Il sede il sede a ton charme*». «*Он уступает, он уступает твоему очарованью*».

Третий акт открывается драматургической кульминацией оперы – прелестным пасторальным хором-колыбельной, призывающим вместе с Доктором доня Карлоса «к целительному сну, чтобы излечить его от глубокой печали». Хор гостей, поющих вполголоса на фоне мягкого и прозрачного оркестрового сопровождения, проникнут настроением безмятежного, почти торжественного покоя. Хор сопровождается довольно большим оркестром: струнные «*con sordini*», флейты, гобой, кларнеты, фаготы и валторны – все непрерывно звучат на *piano*. В музыке XVIII в. оркестровое *tutti* такого размаха употреблялось только при *f* или *ff*. Здесь же благодаря мастерству композитора получилась звуча-

ность хотя густая и сочная, но все же очень мягкая. Над нотами в левом верхнем углу: 14. В конце номера рукой Бортнянского проставлено количество тактов – 106.

№ 15. Листы 178–182 об. Larghetto; A-dur; 2/4. D: Carlos. «Ou suis je? Quel calme jeprouve». «Где я? Какой покой испытываю я?».

Непосредственно к хору примыкает идиллическое ариозо дона Карлоса, который постепенно приходит в себя, но находится еще во власти блаженного сладостного полубытья. В оркестре звучат струнные, которые сопровождаются светлым, нежно льющим звучанием флейт и валторн, передающих состояние полного душевного успокоения и отрешенности от всех тревог. Над нотами в левом верхнем углу: 15. Справа вверху запись: *Pour M.^r de Vadcowsky*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 64. Далее следует пустой лист.

№ 16. Листы 183–185 об. Andante, G-dur, **C**. Docteur. «Je Suis content de ce pouls la». «Я доволен этим пульсом».

Идиллию рассеивает комическая ария-песенка доктора, в которой он проверяет пульс у пробудившегося от обморока дона Карлоса. Вначале эскулап доволен ровным и спокойным сердцебиением пациента, но с приближением Элеоноры пульс начинает биться чаще и с перебоями. Оркестр сбивчивым ритмом передает биение пульса. Над нотами в левом верхнем углу: № 16. Правее за номером вводная реплика диалогов: «*Voignons un peu Votre pouls*». «*Проверим-ка Ваш пульс*». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 48.

№ 17. Листы 186–199. Allegro; C-dur; **C**. Eleonore; D: Carlos; Docteur. «Oh! Oh! Vous ne l'estes que trop». «*O! O! Вы даже слишком*».

Тему предыдущего номера продолжает трио Доктора, Элеоноры и дона Карлоса. Оживленный диалог-

дуэт любовников сопровождается забавными ритмическими постукиваниями доктора. Лист 194. Под двойной тактовой чертой, разделяющей две части этого номера, проставлено количество тактов – 83. Далее следует: Allegretto; C-dur; 6/8. «Plus de mystere la chose est claire». «Тайны нет, все ясно». Над нотами в левом верхнем углу: № 17. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 52. оборот листа 199 пустой.

№ 18. Листы 200–201 об. Allegretto; Es-dur; C.

За блестящим по замыслу трио следует оркестровое *intermezzo*⁶⁸. Состав оркестра: Clarinetti; Flauti; Oboe; Corni и Fagotti (все по два).

№ 19. Листы 202–207 об. Andante agitato; c-moll; 2/4. Corillo. «Il faut moins dire un eternal adieu».

Комически-жалобная ариетта-рондо второстепенного персонажа Карильо. Прощаясь с пленившей его сердце Саншеттой, он поет грустную песенку с повторяющимся после каждой строки текста рефреном: «Ah, Sanchette, Sanchette» «Ах, Саншетта, Саншетта», который проходит всякий раз в различном мелодическом варианте. Над нотами в левом верхнем углу: № 18. Правее за номером вводная реплика диалогов: «Ah ma pauvre Sanchette». «Ах, моя бедная Саншетта». Справа вверху запись: *Pour M.^r le Comte de Schernicheff*. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 79, но зачеркнуто двойной чертой и проставлено ниже правильное количество – 80.

№ 20. Листы 208–219 об. Allegro; G-dur; 6/8. Sanchette; Docteur. «De Vous de Vous je le men tien je le Soutiens». «От Вас, от Вас, я это подтверждаю и поддерживаю».

⁶⁸ В автографе партитуры оркестровое интермеццо не имеет заглавия. Оно записано светло-коричневыми чернилами, отличными от основного текста. Такими же чернилами записаны последние два номера оперы. Интермеццо присутствует в копиях Цанини (кроме копии, хранящейся в НИОР СПбГК).

Дуэт Доктора и Саншетты построен на остроумном чередовании дразнящих реплик. Представляет собой бойкий диалог, в конце переходящий в *Presto*. Чтобы заставить Саншетту сказать все, что она знает, Доктор прибегает к хитрости: он уверяет ее в том, что дон Карлос влюблен в нее и сам ему об этом сказал. На листе 214 аккомпанемент прерывается, и в воздухе повишают два возгласа: Саншетты – «А moi?» «Мне?» и Доктора – «А Vous» «Вам». Справа от крайней тактовой черты рукой Бортнянского стоит количество тактов – 71. Лист 214 об. *Presto*; G-dur; 2/4. «А tel point il me depite». «Настолько он мне досаждаёт». На обороте листа 218 аккомпанемент вновь прерывается, раздосадованная Саншетта в сердцах заявляет, что дон Карлос любит Элеонору. Слышны возгласы: Саншетты⁶⁹ – «he bien! j l aime Eleonore» «Так вот! Он любит Элеонору», дон Педро – «Eleonore» «Элеонору!» и Корилло – «Eleonore» «Элеонору!». Таким образом Доктору открывается тайна. Над нотами начала номера в левом верхнем углу: 19. Внизу слева 12/3. В конце номера рукой композитора поставлено количество тактов – 69.

№ 21. Листы 220–230. *Allegro moderato*; D-dur; **C**. D: Pedro. «En homme j'agirai Sans doute». «Я буду действовать без сомнения как мужчина».

Большая ария дон Педро. В ней отец без колебаний решает «внять голосу природы» и исполнить свой отцовский долг. Узнав о любви дон Карлоса и Элеоноры, дон Педро отказывается от руки невесты и благословляет ее на брак со своим сыном. В инструментовке доминируют гобой и валторны, разумеется, со струнными (фигурации у I скрипок). Над нотами в левом верхнем углу: 20. Справа сверху запись: *Pour Le Prince Dolgorouky*. Оборот листа 230 и следующий лист пустые.

⁶⁹ В автографе, вероятно, ошибочно записано, что эту реплику и окончание дуэта говорит и допевает Элеонора, а не Саншетта. Уточнить это можно только по оригинальному либретто.

№ 22. Листы 231–236. *Larghetto*; F-dur; 3/4. Eleonora; D: Carlos; D: Pedro. «Carlos embrasse voj genoux». «Карлос обнимает ваши колени».

Лирическое трио главных героев дона Карлоса, дона Педро и Элеоноры – счастливая развязка оперы. Возлюбленные не могут поверить своему счастью и готовы упасть к ногам удерживающего их благородного отца, жертвующего своим чувством ради их счастья. Данное трио концентрирует в себе этическую идею оперы. По музыке ансамбль представляет собой светлое, простое и строгое *larghetto*, типичное для камерной музыки Бортнянского. Над нотами в левом верхнем углу: 21. В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 50. Обрат листа 236 пустой.

№ 23. Листы 237–244. *Allegro molto*; B-dur; C. Canto P^{mo}; Canto S^{do}; Basso; «Flambeau d’hymen allumez vous». «Возжигайте факелы Гименею».

Финал оперы. Эффектный, пышный и торжественно звучащий в честь двух молодых пар – Элеоноры и Карлоса, Альбертины и Рамиро свадебный хор-гимн призывает Гименея возжечь свои факелы, а амуров – увенчать молодых супругов миртовыми венками! Над нотами в левом верхнем углу: 22. В конце оперы рукой композитора стоит запись – «Fin». В конце номера рукой композитора проставлено количество тактов – 81.

Партитура оперы была подготовлена А. С. Розановым к изданию в серии «Памятники русского музыкального искусства». К сожалению, эта работа не увидела свет, и сейчас нет доступной информации о том, как А. С. Розанов решил проблему отсутствия оригинальных разговорных диалогов к этой опере.

Впервые об автографах опер упоминается в статье Н. Ф. Финдейзена: «Чествование памяти Бортнянского Придворною Певческою капеллою» в 1901 г., следующее упоминание в 1903 г., в заметке Финдейзена «Юношеские произведения Бортнянского» и «Очерках

по истории музыки в России»⁷⁰, вышедших в 1929 г. Стоит обратить внимание также на статью Бориса Асафьева «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского», в которой рассматриваются не автографы Бортнянского, а копии Л. Цанини, хранящиеся в ЦМБ⁷¹, а также на главу, посвященную творчеству Бортнянского, в книге А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки»⁷².

С 7 февраля по 2 апреля 1968 г. партитура оперы «Сын-соперник» находилась на временном хранении в Москве в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки для подготовки к исполнению в концертах второго фестиваля старинной музыки стран Восточной и Средней Европы (Быдгощ, 1969)⁷³.

Фрагменты оперы неоднократно издавались. В нотном приложении к «Очеркам» Н. Ф. Финдейзена (1929) была опубликована часть арии Саншетты. Позднее фрагменты оперы выходили в различных изданиях.

7 июня 1947 г. в Москве опера была впервые исполнена на русском языке. Концерт проходил в Малом зале Московской консерватории. Исполнители: солисты Московской филармонии и оркестр Большого театра под управлением

⁷⁰ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.-Л.: Музсектор Госиздата, 1929. «Сокол» – С. 268; 275–276. «Сын-соперник» – С. 268; 276.

⁷¹ Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. Л.: Academia, 1927. С. 7–29.

⁷² Рабинович А. С. Русская опера до Глинки // Глава V. Д. С. Бортнянский. С. 115–128.

⁷³ Делопроизводственные документы КР РИИИ. Переписка, 1968 г. Л. 85, 87, 92, 93. / 9.1. Материалы, находящиеся во временном пользовании, 1964–2003 г. Л. 94.

Н. П. Аносова. Русский текст Т. А. Щепкиной-Куперник⁷⁴. Музыкальная редакция Б. В. Доброхотова, И. Н. Иордан и Г. В. Киркора.

В этой редакции опера в 1987 г. была записана на пластинку. Исполнители – солисты Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Академический симфонический оркестр Московской филармонии. Государственная академическая хоровая капелла России им. А. А. Юрлова. Дирижер М. В. Юровский.

⁷⁴ К сожалению, в настоящее время данная версия является единственной для исполнения оперы с диалогами. В этой версии исключены несколько персонажей, их музыкальный материал передан другим действующим лицам, в связи с чем поменялась сюжетная линия пьесы. Этот вариант неоднократно критиковался исследователями, в том числе А. С. Розановым. Для дальнейших исполнений оперы требуется на основе имеющегося материала произвести кропотливую реконструкцию либретто, не пренебрегая авторским замыслом. Оригинальное либретто в данный момент не найдено, но есть предположения о его местонахождении.

ТЕБЕ БОГА ХВАЛИМ – «*TE DEUM*»

«*Te Deum*» (начальные слова молитвы «*Te Deum laudamus*» – «Хвала тебе, Боже») – «Гимническое хвалебное песнопение во славу Господа, исполняемое <...> по воскресеньям и праздникам в период Адвента и поста, а также в пасхальный период в конце утрени. <...> *Te Deum* представлял собой кульминационную точку, своего рода “заключительный аккорд” всей службы. <...> Песнопение <...> использовалось для церковных процессий, при посвящении в епископы и в качестве заключительного раздела литургической драмы. Помимо основной культовой функции *Te Deum* со временем оформилась его светская функция. Уже в 869 г. исполнение *Te Deum* упоминается в связи с коронацией Карла II <...>. *Te Deum* постепенно начинает выполнять функцию благодарственного гимна Господу и исполняется по случаю важных политических событий, таких, как заключение мира, военные победы, коронации, встречи и бракосочетания царственных особ, приближаясь к праздничной кантате или оратории. <...>

Легенда приписывает сочинение текста *Te Deum* отцам церкви св. Амвросию и св. Августину в качестве импровизационной молитвы к крещению св. Августина. Отсюда его другое название – Амвросианский гимн. Вопрос об авторстве остается открытым, хотя последняя часть (со стиха 22), представляя подборку цитат из Псалтири, явно имеет вторичный характер¹.

¹ Авторство текста гимна традиционно связывалось с Амвросием Медиоланским, но в последнее время появляются работы, оспаривающие его авторство и относящие духовный гимн «*Te Deum laudamus*» руке Никиты Ремезианского. См.: Трубенюк Е. А. Дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. МГК. Москва. 2015. Трубенюк Е. А. «Тебе Бога хвалим» – аналог *Te Deum* в русской православной церкви. <http://econf.rae.ru/pdf/2013/10/2772.pdf>.

Латинский текст состоит из 29 стихов и делится на три раздела. При этом первые два составляют главную часть (свободно сочиненная проза), а третий – заключительную (цитаты из псалмов)².

Латинский гимн «Te Deum laudamus» имеет аналогичное песнопение в Православной церкви в виде так называемой хвалебной песни с церковнославянским текстом «Тебе Бога хвалим». Данное песнопение звучит в конце молебна в Неделю Торжества Православия (первое воскресенье Великого поста) и входит в чин Торжества Православия, а также исполняется в конце благодарственного молебна и обряда венчания. Текст гимна «Тебе Бога хвалим» идентичен латинскому «Te Deum laudamus» и является по сути его переводом.

Исторически сложилось так, что наиболее известной частью наследия Бортнянского стали именно хоровые концерты, большая часть которых предназначалась для обычного четырехголосного состава, а в особо торжественных случаях Бортнянским писались двухорные произведения торжественно-панегирического характера. К ним следует отнести «Хвалебные» (на текст гимна «Тебе Бога хвалим»). В структурном отношении все «Хвалебные» одинаковы и состоят из трех частей. Их структура тоже приближена к европейским инструментальным концертам – также три части с тем же характером и движением: первая – быстрая, активная; вторая – медленная лирическая; третья, заключительная часть – оживленная. Трехчастная структура идет от деления текста на три раздела и символизирует Святую Троицу. Двухорное пение подразумевает не только определенный исполнительский состав, но и своеобразный принцип музыкальной композиции: поочередно вступающие первый и второй хоры слива-

² Лебедев С., Поспелова Р. Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2015. С. 45–46.

ются в единое мощное звучание, то переключаясь (так называемое антифонное сопоставление), то объединяясь. Используя антифонный принцип письма (двухорность), Бортнянский создает разнообразные контрасты между группами голосов, выделяемых из отдельных партий, достигая многотембровости хорового звучания и постоянной смены нюансов. Большая часть музыкального материала излагается дважды, поочередно в обоих хорах – типичный прием антифонного диалога в двухорной музыке.

Традиция антифонного пения исторически восходит к древнегреческой трагедии. Впоследствии антифонное пение распространилось с Востока на Запад, в частности в Италию, в чем определенная заслуга принадлежит епископу Амвросию Медиоланскому (IV в.). По примеру восточных церквей он одним из первых ввел его в литургическую практику. Блаженный Августин и биограф святителя Паулин свидетельствуют о том, что мысль использования антифонного исполнения гимнов, где хор певчих поет попеременно с народом, появилась у святого Амвросия в 385 г., когда главная медиоланская базилика была оцеплена войсками императрицы Юстины. В последующих столетиях антифонный стиль претерпевал различные изменения, но сохранил свой главный принцип – противопоставление звучания двух исполнительских групп, как правило, двух хоров или полухорий.

Текст гимна «Тебе Бога хвалим» неоднократно привлекал внимание Бортнянского. Всего композитором было создано четыре однохорных (в современной церковно-прикладной практике наиболее употребимо четырехголосное «Тебе Бога хвалим» № III; F-dur) и десять двухорных сочинений на этот текст, в каждом из которых варьировались принципы сопоставления хоровых составов и отдельных партий. Наиболее известным из двухорных «хвалебных» композитора стало произведение, предназначенное для исполнения дву-

мя четырехголосными хорами *a cappella* – № II; C-dur, звучащее ярко и эффектно, оно стало одним из самых совершенных произведений Бортнянского, утверждающих силу и красоту православной веры. Эта хвалебная песнь легла в основу кантаты «Тебе Бога хвалим» («Te Deum») для двух хоров и симфонического оркестра. Кантата была написана после 1812 г., о чем свидетельствует филигрань на листах автографа партитуры.

Базовым источником информации о светской музыке Бортнянского служит так называемый Реестр вдовы Бортнянского, который был создан во время передачи музыкального наследия композитора в Придворную певческую капеллу. В настоящее время «Реестр» хранится в фонде ППК в РГИА. Хоровые партитуры хвалебных песен не были изданы при жизни композитора³, они попали в Придворную певческую капеллу в виде рукописей, что отражено в реестре. Раздел с автографами хоровых партитур озаглавлен: «Сочинения в рукописях | Духовныя для пения. | Тебе Бога хвалим 12 партитул с разными переменами»⁴. Произведения с оркестровым сопровождением выделены в «Реестре» в отдельный раздел: «Духовныя сочинения для целаго оркестра»⁵, состоящий из 12 названий. Сейчас мы не можем достоверно утверждать, были ли все из этих произведений автографами или некоторые из них могли быть копиями. До нашего времени сохранились три автографа: «Господи силою твоею», «Тебе Бога хвалим»,

³ Первое издание «Хвалебных песен» было осуществлено ППК при директорстве Ф. П. Львова в 1835 г. (СПб. Литография П. Резедиуса).

⁴ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 82. «Дело о принятии нотных досок и разных сочинений – купленных по Высочайшему соизволению у наследников Г. Бортнянского». Л. 4 об. («Реестр вдовы Бортнянского»). Цит. по: Рыжкова Н. А. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского: Сводный каталог. СПб., 2001. С. 45–46.

⁵ Там же.

«Херувимская» для голоса и фортепиано и одна копия «Да воскреснет Бог» (хранится в ЦМБ). «Херувимская» отнесена в этот раздел, вероятно, по ошибке, поэтому в реестре к ней сделана карандашная приписка – «для *fortopianъ*».

В 1853 г. вышел Высочайший указ Николая I, запрещающий исполнять в концертах произведения с духовным текстом: 26 мая «Государь Император изволил Высочайше повелеть, в публичных концертах не смешивать духовной музыки с музыкою светскою (*profane*), оперною и другою; и посему: 1) концерты разделить на два рода: духовные и светские; 2) концерты светские дозволять, на основании существующих постановлений, без смешения, как выше сказано, светской музыки с музыкою духовною; 3) духовных концертов на театрах не давать; 4) в концертах духовных не петь псалмов и молитв, в Православном Богослужении употребляемых, а только других вероисповеданий, но и те отнюдь не в Русском переводе; 5) вследствие сего и ораторию Г. Львова: *Stabat Mater* (в Русском переводе: *Молитва у креста*) исполнять только на Латинском или других иностранных языках...»⁶.

Вероятно, после этого указа кантату Бортнянского перетекстовали, а церковнославянский текст был заменен на оригинальный латинский текст «*Te Deum laudamus*». С этим текстом ее неоднократно исполняли до революции и в советское время (в наше время кантате возвращен первоначальный текст гимна «Тебе Бога хвалим»).

⁶ № 27285. – Мая 26. Сенатский, по Высочайшему повелению. – *О несмешивании в публичных концертах духовной музыки с музыкою светскою* // Полное собрание законов Российской Империи / Собрание второе. Т. XXVIII. Отделение первое / (Царствование Государя Императора Николая Первого). 1853. / От № 26905–27827. / Санктпетербург. В Типографии II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии. 1854. С. 257.

Кантата Бортнянского «Тебе Бога хвалим» отличается необыкновенной мощью, величием и красочностью. В ней ярко проявились черты концертности, которые обнаруживаются в «соревновании» двух хоров, наличии солистов (стих 20. «Их же честною»), в свободном обращении с текстом (сокращения, повторы), в развитой фактуре, обогащенной многочисленными имитациями. Помимо двух хоров в кантате участвует симфонический оркестр. Оркестровка кантаты традиционно для Бортнянского опирается на струнную группу. Активно используются первые и вторые скрипки. В крайних частях кантаты партии альтов, виолончелей, контрабасов и фагота согласно традиции XVIII в. объединены в единую группу, что является старой традицией эпохи генерал-баса. Стоит отметить большую роль группы духовых инструментов: две трубы, две валторны, две флейты, два кларнета⁷, два гобоя и два фагота; кроме того, в составе инструментов присутствуют литавры С и G. Акцент на медной и ударной группах – одно из средств создания торжественного парадного характера произведения, соответствующего его тематике.

Автограф произведения представляет собой партитуру ин-кватро альбомного формата. Нотные тетради голубой бумаги (36,6×25,7) ручной разливки, сшитые белыми нитками. Переплет картонный (37×26,7) с кожаными корешком и уголками, оклеен «мраморной» бумагой. В верхнем левом углу обложки прямо-

⁷ Партия кларнетов обозначена Бортнянским как *Clarini* (записаны *in c*) – так назывались не только высокие трубы, но и кларнеты (итал. *Clarino, -ni*). С выходом из употребления высокой трубы, кларнет унаследовал ее название и роль. Впоследствии за кларнетом прочно закрепилось название *Clarinetto*, что является уменьшительным от *Clarino* и переводится как «маленькая труба». В настоящее время термином *Clarino* называют средний регистр кларнета. См.: *Рогаль-Левуцкий Д. Р.* Современный оркестр. М., 1953. С. 338–339.

угольная наклейка «№ 40», на ней еще одна наклейка с номером «860» (современный номер КР РИИИ). Ниже, на кожаном корешке со стороны обложки карандашом надпись «В. Б.». В центре обложки желтая наклейка с текстом: «Тебе Бога хвалимъ | (съ оркестром). | Иже херувимы (для фор- | тепиан) | Муз. Соч. Бортнянскаго.». На внутренней стороне обложки наклейка «ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛИ. | Библиотекаръ».

На переднем правом форзаце в верхнем левом углу штемпель: «Гос. Ак. Филармония Музык. музей. О. IV. № 639». Над штампом запись фиолетовыми чернилами: «Инв. № 860» – номер ЛГИТМиКа. В центре синими чернилами запись рукой Ученого архивариуса Музыкального музея Филармонии Л. П. Гусева: «автограф Бортнянского». Правее – такая же надпись карандашом. В правом верхнем углу простым карандашом цифры «252». Ниже карандашной записи штемпель: «Государственный Научно-исследовательский Институт Театра и Музыки. Историографический Кабинет. Инвент № 10544». В левом нижнем углу штемпель: «Российский институт истории искусств Кабинет рукописей Фонд № 2. Опись № 1. Ед. хр. № 860».

Переплет сделан в Придворной певческой капелле не ранее 1830 г., о чем свидетельствует водяной знак на форзацах. На переднем форзаце слева и справа одинаковые филигранные «**1830.**», на заднем – «**Е: Б: Ф:**»⁸. Вержеры вертикальные, понтюзо горизонтальные.

На «Te Deum» нумерация штемпельная, на «Херувимской» – карандашная. В рукописи использованы нотные листы с 12 нотными станами. В партитуре 16 листов. Шестнадцатый лист пустой. Всего три тетради. В левом

⁸ «Е : Б : Ф» – Елизаветинская бумажная фабрика. См.: Клепиков С. А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. С. 48. № 241; См.: Uchastkina Z. V. A History of Russian Hand Paper-mills and their Watermarks. С. 159. № 325 и № 326 подобные филигранные «Е : Б : Ф : 1827» и «Е : Б : Ф : 1832».

верхнем углу второй и третьей тетради стоят номера 2 и 3. В первых двух тетрадях по два продольных листа (при сгибе 4), в 3-й тетради при сгибе 6 листов. Рукопись написана на бумаге, имеющей так называемую белую дату⁹ (в виде просматриваемого водяного знака). На листах 1, 6–7 филиграни с «белой» датой «1812» и литерами «Я Б М Я»¹⁰. Вержеры горизонтальные, понтюзо вертикальные. В партитуре «Te Deum» карандашом по десяткам проставлены номера тактов.

Лист 1. Часть I. Allegro Maestoso; C-dur; 3/4. Заглавие чернилами: «Тебе Бога хвалим», зачеркнуто карандашом и справа от нее карандашная запись – «Te Deum laudamus» – рука не Бортнянского. В правом верхнем углу «58». Темпы во всех частях кантаты проставлены под партией Bassi. Последовательность расположения инструментов в партитуре соответствует «французской»¹¹ системе: сверху вниз – C Trombe; Corni; Flauti на двух строчках; Clarini e L'oboe на двух строчках; Fagotti; en C Timpani; Violini на двух строчках; Viole; Bassi. В начале части небольшое двухтактное вступление оркестра фанфарного характера, звучащее октавами по звукам развернутого тонического трезвучия. На последней восьмой второго такта вступает первый хор со словами «Тебе Бога хвалим», ему вторит другой хор. Основная нагрузка в оркестровке этого номера лежит на струнной группе. Духовые группы поддерживают переключки хоров.

⁹ «Белой» называется дата, которая присутствует в самом маркировочном знаке и указывает на время изготовления бумаги. В России такие даты получили распространение в XVIII–XIX вв.

¹⁰ Ярославская большая мануфактура Яковлева. См.: Кленков С. А. Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. С. 70. № 735–739.

¹¹ На смену «итальянской» системе расположения оркестровых партий пришла «французская»: флейты, кларнеты, валторны, трубы, литавры, первые и вторые скрипки, альты, партия оркестрового баса.

В автографе записана только оркестровая партитура. Хоровая партитура отсутствует¹², так же, как и в автографе кантаты «Господи силою». Слова хора надписаны карандашом в важных местах в виде реплик.

Лист 2 об. Такт 1. Карандашом слова хора: «Тебе вси ангели, тебе небеса».

Начиная с листа 6 динамика исправлена карандашом, вероятно той же рукой, что и запись справа от заглавия «Te Deum laudamus».

Лист 8. Такт 8. Перед ферматой на паузе карандашом надписаны слова хора: «Отчей».

Лист 9. Много карандашных правок нот. В правом нижнем углу чернилами рукой Бортнянского стоит реплика «*adagio tazet*».

Лист 9 об. Часть II. Adagio; F-dur; C. (Слова хора: «Тебе убо просим»). Контрастная медленная часть. Оркестровка этой части записана неизвестной рукой. В левом верхнем углу карандашом надпись: «Из-за такта начиная хор». Вместо «Oboe e Clarini» стоит «Clarineti in C, Oboe». Оркестровка этой части опирается на духовой секстет: валторны, кларнеты, гобой, и фоготы. Из 16-ти тактов струнные играют только в пяти. Трубы, флейты и литавры молчат. Динамика проставлена графически < > карандашом. В 10-м такте оркестр умолкает и «передает слово» солистам первого хора – альту, тенору и двум басам. Такты 10–11. Стих 20. «Их же честною». Это единственный эпизод-solo в кантате. В конце карандашная приписка: «*riten*».

Лист 10. Часть III. Заключительная. Allegro; F-dur; 3/4. (Слова хора: «Сподоби со святыми Твоими»). Карандашное заглавие «Господи силою твоею» зачеркнуто. Внизу страницы во втором такте карандашом

¹² Ее отсутствие компенсируется наличием печатной хоровой партитуры, хранящейся в КР РИИИ: Ф. 2. Оп. 1. № 828. Тебе Бога хвалим для двух хор. Книга вторая, состоящая из девяти номеров для двух хор. Печатано в Литографии Петра Резелиуса. 1835. № II. Л. 46–60.

надписаны слова хора: «Сподоби со святыми», «Вечной славе». Третья часть представляет собой яркий, быстрый, завершающийся стреттой финал. Оркестровка этой части кантаты опирается на струнную группу. В начале, следуя за переключками хоров, переключаются и отдельные группы духовых инструментов. В стретте финала (лист 11 об. 8-й такт. Слова хора: «На Тя, Господи, уповахом») группы оркестра объединяются в единую плотную фактуру звучания.

Лист 11. В конце справа стоит карандашная пометка: «*piu lento*». На обороте листа в четвертом такте также карандашом стоит: «*a tempo*». Произведение заканчивается на обороте листа 13. Далее следует «Херувимская», после которой идет пустой лист 16, карандашная нумерация на котором зачеркнута.

Лист 14. Титульный лист «Херувимской № 5». Автограф представляет собой партитуру ин-кватро альбомного формата. Двойной нотный лист (34,8×25) ручной разливки, вшит в конволют между листами партитуры «Te Deum». Нотный текст записан рукой Боршнянского на 10-строчном листе отличного от партитуры «Te Deum» сорта бумаги. На титуле запись: «№. 5 | Иже Херивімы | для одново голоса и фортепьяно». Авторская редакция. На «Херувимской» просматривается филигрань: две буквы «Я М», вторая половина обрезана¹³. Вержеры и понтюзо на «Херувимской» не просматриваются. В правой части на бумаге «Херувимской» видны 10 сквозных проколов.

Лист 14 об. Adagio; F-dur; 3/4. Темп записан над партией **Canto**. Партия сопровождения обозначена как **Cembalo**. «Херувимская» написана в традиционной строфической форме и разделена по смыслу текста

¹³ Вероятнее всего, это: ЯМ | ВСЯ. Ярославская мануфактура внуков Саввы Яковлева. (В собрании КР РИИИ есть ноты с подобной филигранью и с «белой датой» в центре 1799) Ф. 2. Оп. № 1. № 195–196. Филигрань: «ЯМ | ВСЯ 1799».

на две части. В первой части строфа повторяется трижды, а во второй – дважды. Для «Херувимской» характерны возвышенная простота, величавое спокойствие, нежные, чувствительные интонации романсового типа.

Подобное изложение церковного произведения для голоса и фортепиано не является единственным в наследии Бортнянского. В ноябре 2017 г. в архиве «Общества друзей музыки» в Вене¹⁴ исследователем русской музыки XVIII в. П. Г. Сербиным было обнаружено неизвестное в России издание молитвы «Ныне силы небесных»¹⁵ в изложении для голоса и фортепиано (Дальмас 1814-15). В ОР РНБ (Ф. 816. Н. Финдейзен. Оп. 3. Ед. хр. 2871) хранится копия молитвы «Отче наш» для голоса и ф-но. В библиотеке Московской консерватории хранится оттиск авторского переложения для фортепиано «Обедни на три голоса» Бортнянского (МГК № 10863). В настоящее время мы имеем целый блок авторских переложений такого рода. Они отличаются от переложений протоиерея П. И. Турчанинова прозрачностью аккомпанемента. Бортнянский старался не переносить все аккорды хоровой фактуры в партию фортепиано, а сохранить простоту и свободу звучания.

В современной оркестровой библиотеке Певческой капеллы Санкт-Петербурга сохранились копия партитуры «Te Deum» и оркестровые голоса, по которым эта кантата исполнялась в сентябре 1901 г. на 150-летнем юбилее композитора, о чем есть запись в оркестровой партии Flaute I¹⁶. Можно предположить, что по этим голосам кантата исполнялась и в 1872 г. на концерте в зале дворянского собрания под управлением Э. Ф. На-

¹⁴ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Bortnjanski Dmitri. 6868 Russische Kirchengesänge, Bd. 2. p. 226–227.

¹⁵ Песнопение, исполняющееся вместо «Херувимской песни» на особенном богослужении Великого поста – Литургии Преждеосвященных Даров.

¹⁶ Благодарю руководителя певческой капеллы В. А. Чернушенко за возможность ознакомления с партитурой.

правника. Оркестровые голоса разного времени изготовления. На самых старых присутствует печать в виде двуглавого орла и текст: «Придв. Певч. Капелль». В этих голосах средняя часть либо вписана карандашом или чернилами, либо вклеен небольшой кусочек нотного листа, содержащий музыку средней части. В копии партитуры, находящейся в настоящее время в Капелле, средняя часть записана *a cappella*. Аналогичная средняя часть существует в кантате Бортнянского «Да воскреснет Бог». Отсутствие оркестровки средней части в копии партитуры и в оркестровых голосах кантаты несомненно означает позднее ее происхождение.

Впервые об автографе партитуры концерта упоминается в 1901 г. в известной статье Н. Ф. Финдейзена.

Исполнения:

Кантата прозвучала в 1814 г. в заключении инвалидного концерта «4^{то} Апреля, в Зале Филармонического Общества, Придворными Певчими и Музыкантами (Придворного Русского оркестра – А. Ч.) в пользу раненых на войне соотечественников»¹⁷. Концерт был дан после получения известия о взятии русскими войсками Парижа 19 (31) марта 1814 г. Возможно, именно для этого концерта и была написана оркестровая версия хвалебной песни.

30 марта 1872 г. кантата прозвучала в финале концерта Санкт-Петербургского филармонического общества «в пользу своих вдов и сирот <...> с участием <...> хора Гг. певчих ИМПЕРАТОРСКОЙ Придворной капеллы», прошедшем в зале дворянского собрания. “Te Deum Laudamus” Д. Бортнянского на два хора с оркестром исполняют Гг. ПЕВЧИЕ и ОРКЕСТР. Хоры под управлением г. А. И. Рожнова. – Оркестр под управл. капельмейстера г. Э. Ф. Направника¹⁸.

¹⁷ Русский инвалид // 1814, № 27. Суббота 4 апреля. С. 196.

¹⁸ КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. № 501. Афиши и программы постановок в Мариинском театре и концертов под управлением Э. Ф. Направника. Т. 3. 1871–1875. Лист 25. Судя по названию в афише, кантата исполнялась с латинским текстом, это подтверждают заглавия на латинском в оркестровых голосах и второй (латинский) текст в партитуре (хранятся в Капелле).

28 сентября 1901 года кантата была исполнена в финале концерта в зале Придворной певческой капеллы в память 150-летнего юбилея со дня рождения Д. С. Бортнянского. Исполнители: Хор придворных певчих, оркестр учеников Инструментального класса ППК¹⁹.

В прессе сохранились отзывы об этом концерте:

В придворной певческой капелле состоялось торжественное музыкальное собрание, посвященное памяти Д. С. Бортнянского. Перед эстрадой большого великолепного зала капеллы, весь в зелени, стоял бюст Бортнянского, на двух столах были разложены сохранившиеся автографы композитора. Особенный интерес представляют автографы его опер: «Alcide», написанной в 1776 г. в Венеции, «Квint Фабий (1776 г.)», «Le Faucon» (1786), «Le fils rival» (1787), автографы концерта «Господи силою Твоею возвеселится царь», «Тебе Бога хвалим», «Ave Maria», собрание фортепианных пьес и др. Небезынтересно также сохранившееся «дело по придворной капелле о принятии разных досок и разных сочинений, купленных по Высочайшему соизволению у наследников Бортнянского, мая 1827 года». <...> Хором управлял старший регент С. А. Смирнов, оркестром – г. Владимиров²⁰.

Певческая капелла устроила вчера музыкальное собрание в память 150-летия, протекшего со дня рождения знаменитого композитора духовной музыки Д. С. Бортнянского. <...> Самое собрание было интересно и носило задушевный хороший характер. Впереди эстрады стояли два стола с рукописями к сожалению немногих сочинений Бортнянского, имеющих в капелле, и вообще материалами о нем, найденными в ея архиве. Посредине эстрады в сени тропических растений помещался ярко освещенный бюст композитора. За ним разместился хор капеллы, а в глубине эстрады помещился оркестр учеников ея инструментального класса. Этот оркестр понадобился с совсем новой для них стороны. <...>

¹⁹ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. № 1923. Дело по ППК о праздновании 150-летия со дня рождения Д. С. Бортнянского. 1901. Л. 2, 4 об., 19.

²⁰ Чествование памяти Д. С. Бортнянского // Россия. 1901. № 872. 30 сентября.

Во втором мы впервые слышали <...> два его известных концерта: «Господи, силою Твоею» и «Тебе, Бога хвалим», но с оркестровым сопровождением. При каких обстоятельствах и в каких случаях могли исполняться эти вокальные концерты в подобном виде – нельзя представить себе. С оркестровым сопровождением эти концерты, если не обращать внимания на их слова, производят впечатление чисто светских кантат. <...> Удивительно, что до сих пор никто в капелле не подумал представить его так. Инструментовка его не представляет ничего особенного, но в известные моменты придает сочинению особую пышность и пожалуй даже полноту. Недаром Екатерина II жалела, что нельзя исполнять духовных сочинений Сарти в церквах в следствие их инструментального сопровождения. <...> Исполнением дирижировал г. Смирнов²¹.

После долгого перерыва кантата была исполнена 24 декабря 1976 г. в зале Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки во втором отделении концерта, посвященного 225-летию Бортнянского. Исполнители: Академическая капелла им. М. И. Глинки; Сводный хор дирижеров Ленинграда; Ансамбль старинной музыки, художественный руководитель Владимир Федотов. Дирижер – Владислав Чернушенко²².

17 июня 1988 г. кантата звучала в концерте, прошедшем в зале Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки. Исполнители: Хор Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки; Симфонический оркестр Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Дирижер – Владислав Чернушенко. Исполнение записано и выпущено на пластинке²³.

²¹ Новое время // 1901, 30 сент. № 9186.

²² ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 2 (часть 5). Д. 729. (Программа концерта.) Л. 33–33 об. Благодарю П. Ю. Трубинова за предоставление копий архивных документов.

См.: После долгого перерыва // Ленинградская правда. 1976, 26 дек. С. 4. (В этом же концерте впервые в XX в. прозвучала кантата для хора и оркестра «Да воскреснет Бог».)

²³ LP: К 1000-ЛЕТИЮ КРЕЩЕНИЯ РУСИ: Праздничный концерт в зале Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки 17 июня 1988 г.

11 декабря 1991 г. кантата прозвучала в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии в исполнении камерного хора «Лик» (художественный руководитель Александр Гайваронский) и Петербургского государственного камерного оркестра под управлением Юрия Никоненко.

15 июня 2001 г. кантата была исполнена на концерте фестиваля «Невские хоровые ассамблеи – 2001», посвященном 250-летию со дня рождения Дмитрия Степановича Бортнянского, в Эрмитажном театре в исполнении хора и оркестра Академической капеллы под управлением ее художественного руководителя В. А. Чернушенко.

1 октября 2005 г. кантату исполнили на торжественном открытии концертного зала Капеллы после реставрации. Хор мальчиков, хор и оркестр Капеллы. Дирижер – Владислав Чернушенко²⁴.

24 мая 2010 г. кантата прозвучала в Москве в Кремлевском Дворце Съездов. В исполнении приняли участие: Государственный академический русский хор им. А. В. Свешникова, Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга, хор и оркестр Большого театра. Дирижер – Владислав Чернушенко.

В 2010 г. А. В. Лебедевой-Емелиной кантата внесена в каталог «Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII – начала XIX века»²⁵.

В реконструированном виде нотный текст кантаты приводится в работе А. В. Лебедевой-Емелиной²⁶.

²⁴ Программа концерта: http://kapellanin.ru/misc/concerts/2005/2005-10-01_capella/ Фото: <http://kapellanin.ru/photo775>

²⁵ *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2010. С. 173.

²⁶ *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Канд. дисс. Т. 7. Нотное приложение. М.: Гос. институт искусствознания, 1993.

«НЕМЕЦКАЯ ОБЕДНЯ»

В конволюте, который исследователи традиционно называют «Немецкой обедней», объединены рукописи нескольких сочинений, включающие различные не-православные (католические и лютеранские) духовные произведения Д. С. Бортнянского. Этот конволют был составлен из разрозненных материалов разного времени уже в Капелле. Все произведения, кроме последнего, написаны для четырехголосного смешанного хора *a cappella* в хоральной форме. Обрамляют конволют два произведения на латинский текст – мотет «*Dextera Domini*» и fuga «*Amen*». Они оба, без сомнения, относятся к итальянским годам ученичества Бортнянского. Центральное место в конволюте занимает «Немецкая обедня» – номера протестантской службы на немецкие тексты, относящиеся к различным службам: например, великопостной или рождественской. За основу большинства номеров обедни взята либо оригинальная музыка Бортнянского, либо его обработка распева (киевского или греческого). Несколько хоралов озаглавлены по-французски¹.

Характеристика рукописи.

Автограф представляет собой партитуру ин-кватро альбомного формата. Нотные тетради (34×24,9) ручной разлиновки, сшитые белыми нитками. В рукописи 30 пронумерованных листов, после которых идет еще три листа без нотного текста. Переплет картонный (34×26) с кожаными корешком и уголками, оклеен «мраморной» бумагой. В верхнем левом углу облож-

¹ Заказчик «Обедни» Король Пруссии Фридрих Вильгельм III и Великий князь Николай Павлович, бывший посредником между Королем и Бортнянским, общались на французском языке. См.: Антоненко Е. Ю. «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского: История создания сочинения в свете новейших исследований // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 3 (23). С. 126–150.

ки небольшая прямоугольная наклейка «№=8.», ниже, на кожаном корешке со стороны обложки карандашом «10», под цифрой буква «а.». На корешке конволюта наклейка «862» (номер РИИИ), под ним наклейка с печатным номером «№ 18». В центре обложки желтая наклейка с текстом: «Dextra² Domini fecit virtutem | Немецкая обедня (с прибав | лениями). | Amen (studio). | Муз. соч. Бортнянского.». На внутренней стороне обложки наклейка «ПРИДВОРНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КАПЕЛЛИ. | Библиотекарь».

На переднем правом форзаце в верхнем левом углу штемпель: «Гос. Ак. Филармония Музык. музей. О. IV. № 641». Над штампом запись фиолетовыми чернилами: «Инв. № 862» – номер АГИТМиКа. В правом верхнем углу простым карандашом цифры «2/12». В правом нижнем углу штемпель: «Государственный Научно-исследовательский Институт Театра и Музыки. Историографический Кабинет. Инвент. № 10547». В левом нижнем углу штемпель: «Российский институт истории искусств Кабинет рукописей Фонд № 2. Описание № 1. Ед. хр. № 862».

Переплет конволюта сделан не ранее 1830 г., о чем свидетельствует водяной знак на бумаге, использованной для форзацев. На переднем форзаце водяной знак «**Е : Б : Ф :**»³, на заднем – «**1830.**». Вержеры вертикальные, понтюзо горизонтальные.

В конволюте объединены произведения, записанные тремя разными почерками, на трех сортах бумаги с девятью и десятью нотными станами. Первый почерк принято связывать с Д. Долговым, вну-

² В этом слове допущена ошибка, правильно: *Dextera*.

³ «Е : Б : Ф :» – Елизаветинская бумажная фабрика. См.: *Клепиков С. А. Филиграния и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XVIII веков. С. 48. № 241; См.: Uchastkina Z. V. A History of Russian Hand Paper-mills and their Watermarks. С. 159. № 325 и № 326 подобные филиграния «Е : Б : Ф : 1827» и «Е : Б : Ф : 1832».*

ком Д. С. Бортнянского, второй принадлежит самому Бортнянскому, третий – неизвестному переписчику. Фуга «Amen», последнее произведение конволюта, записано также рукой Бортнянского, но, по всей вероятности, в ранний период его творчества.

Полистовой состав сборника.

Листы 1–5. На листе 1 заглавие: «*Dextera Domini fecit virtutem.* | муз. соч. Д. Бортнянского». На обороте листа 1 начинается музыкальный текст произведения. G-dur; Andantino; 3/4. Псалмовый мотет для 4-голосного хора *a cappella* (Soprano, Alto, Tenore, Basso). Партии голосов записаны в сопрановом, альтовом, теноровом и басовом ключах. Темп указан над партией Soprano. Бумага желтоватая, ручной разливки. Вержеры и понтюзо не просматриваются. В конце произведения на листе 5 подпись – «Д. Долгов 1831»⁴, которая приписана чуть более светлыми чернилами, чем основной музыкальный текст. Песнопение состоит из двух строф, каждая из которых воспроизводит полный текст псалма (первая строфа – такты 1–37, вторая – от 38 такта и до конца). В музыкальном развитии материала преобладают имитационные приемы, ткань полифонизирована. В первой строфе тональное движение направлено от тоники (G-dur) в доминанто-

⁴ Долгов Дмитрий Александрович – внук Д. С. Бортнянского, сын его старшей дочери Елизаветы (1796–1818). Родился в 1815 г., происходил из дворян Санкт-Петербургской губернии. Обучался в Придворной Певческой Капелле. Малолетний певчий 1824–1832 гг., выпущен с чином 14 кл. Возможно, что он сделал копию для библиотеки ППК с находившейся у него в собственности рукописи, когда там начали обрабатывать и систематизировать полученные от вдовы Бортнянского рукописные материалы. Долгов написал одну из первых биографий Бортнянского (Литературное прибавление к журналу «Нувеллист». 1857. Март). При жизни Бортнянского митрополит Евгений (в миру Евфимий Алексеевич Болохвитинов) написал первую его биографию в журнале «Друг просвещения». М., 1805. № 8. Август. С. 150–155.

вую тональность (D-dur), вторая движется в обратном направлении и при этом более масштабна и развита как в тональном отношении, так и в фактурном. Такой тип развертывания характерен для старинной двухчастной формы эпохи барокко. Мотет написан на латинский текст псалма № 118⁵, который был популярен среди сочинителей музыки. На него писали различные композиторы, в том числе Джованни Баттиста Мартини (Падре Мартини), Дж. Палестрина, С. Франк, А. Брукнер и др.

Далее идут номера немецкой протестантской (лютеранской) службы – «Немецкая обедня», которые не имеют общего заголовка и в сборнике объединены пагинацией с другими произведениями. Во всех номерах обедни использованы нотные листы с десятью нотными станами. На некоторых листах просматриваются водяные знаки. Вержеры вертикальные, понтюзо горизонтальные.

Лист 6. d-moll; **Adagio**; C. Хорал для 4-голосного хора *a cappella* (Soprano, Alto, Tenor, Basso). Партии голосов записаны в сопрановом, альтовом, теноровом и басовом ключах. Темп записан над партией Soprano и под партией Basso. В верхнем левом углу цифра «5.» По центру подзаголовок: «Bortniansjky»⁶. Правее – заглавие рукой Бортнянского: «Imitation de la prière a la S.^{te} Vierge qu'on chante Careme»⁷⁸. Первые слова хора-ла: «Bekennen will ich Dich, o Herr! aus vollem Herzen»⁹.

⁵ «Десница Господня творит силу!» (Пс. 118 (117): 15–17).

⁶ Записано с ошибкой, почерком, не принадлежащим Бортнянскому. Этим почерком также записана фамилия композитора в заглавии «Studio» на л. 29. Чернила, использованные в подписи, более светлые, чем в основном тексте.

⁷ В автографе не выставлены надстрочные знаки в словах: Vièrge, chantè и Carême.

⁸ «Подражание молитве Св. Деве Марии, что поется в Пост».

⁹ «Исповедуюсь Тебе, Господи, всем сердцем моим». (Пс. 9: 2). Словесный текст всей «Немецкой обедни» записан под партией баса.

Хорал построен на материале переложения молитвы Богородице «Под твою милость» греческого распева. Рукопись представляет собой автограф Бортнянского. Обратная сторона листа пустая. В своих «Очерках» Финдейзен ошибся, назвав этот хорал знаменным распевом.

Лист 7. Следующий отрывок: C-dur; без указания темпа; **C.** В верхнем левом углу обозначение «№ 1», состав хора тот же, но в партии баса удвоение. Первые слова: «Amen». «Wo ist ein Gott der grösser Wäre als unser Gott»¹⁰. В рукописи присутствуют соскабливания и исправления, над которыми стоят карандашные крестики. На нотах едва различимый обрезанный водяной знак – часть цифры. Этот хорал является **автографом Бортнянского**.

Лист 8. C-dur; **Adagio** (Темп записан над партией Soprano); **C.** «Kyrie eleison». (4-голосный хор). Рукопись – автограф Бортнянского. За основу хорала взят музыкальный текст «Малого Многолетия» Бортнянского.

Дальнейший нотный текст записан рукой копииста.

Лист 9. В верхнем левом углу пометка «№ 1^и». C-dur; **C.** Четырехголосный хор с фрагментарным октавным удвоением баса. Заголовок (записан рукой Бортнянского от центра к правому краю): «Imitation d'un Cantique de Kiovie»¹¹. Первые слова: «Amen» «Wo ist ein Gott der grösser Wäre als unser Gott». Между «Amen», состоящим из двух тактов, и «Wo ist ein Gott» есть пустое пространство, под которым стоит темп **Maestoso**. Несколько тактов музыки схожи с хоралом, который находится на листе 7. Музыка данного лютеранского хорала является вариантом обработки Бортнянского «Слава и ныне. Единородный Сыне» Киевского распева. На обороте листа 9 присутствуют несколько ис-

¹⁰ «Кто Бог велий, яко Бог наш; Ты еси Бог, творяй чудеса». (Пс. 76: 14–15).

¹¹ «Подражание киевскому распеву». Надпись сделана рукой Д. С. Бортнянского, но основной текст записан не его рукой.

правлений. Нотный текст хора́ла – копия. Заглавие – автограф Бортнянского.

Лист 10. Продолжение произведения. На второй акколада: C-dur; **Adagio** (Темп записан под партией Bass); **С.** «Kyrie eleison!». Первые два такта схожи с «Kyrie» на листе 8, но в отличие от листа 8 нет акцентов на первых долях. Музыка соответствует «Малому Многолетию» Бортнянского, но с небольшим сокращением.

Лист 10 об. Слева над второй акколадой пометка – «№ 2^й»: F-dur; **С.** Без указания темпа. Первые слова – «Amen» «Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden»¹². В этом хорале любопытен средний эпизод, написанный для трех голосов соло – альты, тенора и баса (лист 12), со словами «Herr! du Lamm Gottes Sohn des Vaters. Der du die Sünde der Welt trägst»¹³.

Лист 13. Вторая акколада **С.** «Amen»; (Т). «Und mit deinem Geiste»¹⁴; (Т–S–Т). «Amen» (D–Т).

Лист 13 об. – слева пометка «№ 3» B-dur, **С.** Текст: «Der Herr! beschütz alle die»¹⁵. Указание темпа отсутствует.

Лист 14 об. Вторая акколада. B-dur; **С.** Текст: «Halleluja». Хорал построен на материале «Аллилуйя» воскресного причастна из двухголосной литургии¹⁶.

Лист 16. В верхнем левом углу пометка «№ 4.». F-dur; без указания темпа; **С.** Текст: «Amen». «Ich glaube, an

¹² «Аминь. Слава в вышних Богу, и на земли мир». (Лк. 2: 14).

¹³ «Господи! Ты агнец Бога, сын Отца. Ты, который несет грех мира».

¹⁴ «И со духом твоим».

¹⁵ «Хранит Господь всех любящих его». (Пс. 144: 20).

¹⁶ В двухголосной литургии эта мелодия использована также в «Херувимской» и причастном. РГИА. Ф. 797. Оп. 2. № 5300а. Дело о сочиненной Действительным Статским Советником Бортнянским нотной литургии, и о введении, по Высочайшему повелению, единообразного в церквах пения. 25 апреля 1814^{го}. Л. 9–9 об. См. также: Двухголосная Литургия обиходного распева в редакции Д. С. Бортнянского / Ред. А. Игошева. Московские Православные регентские курсы. М., 2001.

einen, einigen, all mächtigen Gott»¹⁷. В партии Sopra-по удвоения. Нотный текст записан «читком», схож с двухголосной литургией, но с отличным финальным кадансом. Хорал изложен в традиции православного «Символа веры» в виде свободной речитации пятиголосного хора «с фиксированным ритмическими рисунками в каденциях на концах фраз»¹⁸. **T-D-T**. В конце хорала T-D-S-T и автентический каданс с задержанием в двух голосах.

Лист 17. На этом листе филигрань с так называемой белой датой: «1822».

Лист 20 об. Без номера и указания темпа. d-moll; **C**. Текст «Bekennen will ich dich o Herr! aus vollem herzen.»¹⁹. Вариант этого хорала с мелодией («Под твою милость») находится в начале «Немецкой обедни» на листе 6.

Лист 21. Вторая акколада. Без номера. A-dur; **Andante Moderato** (Темп записан под партией Basso); **C**. Текст: «Recht ist es und wahrhaft»²⁰.

Лист 23. Вторая акколада. Без номера и указания темпа. C-dur; **C**. Текст: «Heilig Heilig Heilig ist der Herr Zebaoth!»²¹. В партии баса присутствуют фрагментарные октавные удвоения. Хорал оканчивается на 2-й акколаде листа 24 четырехкратным «Amen».оборот листа 24 пустой.

¹⁷ «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя» – «Символ веры».

¹⁸ Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского: первая публикация произведения // Множественность научных концепций в музыковедении: Сб. ст., нотные публикации к 60-летию Е. М. Левашева: Мат-лы междунар. конференции «Келдышевские чтения – 2005». М.: Композитор, 2009. С. 141.

¹⁹ «Исповедуюсь Тебе, Господи, всем сердцем моим». (Пс. 9: 2).

²⁰ «Достоинно и праведно».

²¹ «Свят, свят, свят Господь Саваоф». (Ис. 6: 3). В «Приложении» («Suplement») к «Немецкой обедне» (Л. 27 об.) также находится песнопение с таким названием, полностью отличающееся по музыкальному материалу.

После семи песнопений «Немецкой обедни» следуют еще несколько хоралов, изложенных также четырехголосно; они выделены в специальный раздел «**Supplement**» (фр. – *Supplément* – «Приложение»), который состоит из трех песнопений.

Лист 25. Заглавие – «Suplement». На обороте листа начинается нотный текст произведения. Часть заголовка наверху листа была обрезана при переплете, осталось только: «qu'on chante la veille du Noël.»²². C-dur; **Moderato**²³; C. Начальные слова: «Ehre sei dem Vater und dem Sohne»²⁴. Хорал заканчивается троекратным «Amen». В музыке присутствуют удвоения в партиях тенора и баса. Музыкальный материал хора основан на обработке Бортнянского «Дева днесь», начиная с 1845 года обозначенной в изданиях как имеющее в своей основе болгарский распев²⁵.

Лист 26 об. Начальные слова заголовка обрезаны при переплете, осталось: «qu'on chante au grand Careme»²⁶. Es-dur; **Adagio** (указание темпа записано под партией Bassi); C. Начальные слова: «O Lamm Gottes, welches der Welt sünde trägt»²⁷. В произведении встречается проходящее утроение в партии баса. По музыкальному материалу данный хорал представляет собой вариант известного в православном великопостном богослужении произведения Бортнянского «Вкусите и видите» № 1.

²² «которое поется в Рождественский сочельник».

²³ Указание темпа находится под партией Bassi.

²⁴ «Слава Отцу и Сыну...».

²⁵ См.: Плотникова Н. Ю. Обработки древних роспевов в творчестве Д. С. Бортнянского // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Мат-лы междунар. науч. конференции. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 49. Таблица.

²⁶ «которое поется в Великий пост». В нотах отсутствует надстрочный знак на слове Carême.

²⁷ «О Агнец Божий, который мира грех несет». (Ин. 1: 29).

Лист 27. Вторая акколада: C-dur; **Andante Moderato** (указание темпа находится под партией Bassi); **C**. Начальные слова: «Kyrie eleison». Музыка соответствует «Малому Многолетию» Бортнянского с небольшим сокращением.

Лист 27 об. Начальные слова заглавия обрезаны, осталось: «mode du Chant Grecque»²⁸; C-dur; без указания темпа; **C**. начало текста «Heilig Heilig Heilig ist der Herr Zebaoth!»²⁹. Музыка хора³⁰ построена на мелодии «Милость мира» греческого распева³¹. В этом номере необычный для «Немецкой обедни» состав исполнителей: «Soprano et Tenori; Alti; Bassi P^{mo} / S^{do}; Basso terzo ad libitum». Партии сопрано и теноров записаны на одной строчке и в скрипичном ключе! Партия альты в альтовом ключе **до**. Первым на этот любопытный состав указал еще Финдейзен³². На листе 28 заканчиваются номера, которые традиционно относят к обозначенному на этикетке тома названию «Немецкая обедня». Обрат листа 28 пустой.

Лист 29. Заглавие – «**Studio Bortniansky**»³³. Справа вверху цифра – «120». G-dur; **And.^e moderato**; **C**. Темп

²⁸ «В духе греческого распева».

²⁹ «Свят, свят, свят Господь Саваоф». (Ис. 6: 3).

³⁰ Е. Ю. Антоненко в статье «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского отмечает тот факт, «что этой обработке нет аналога среди известных обработок Бортнянского».

³¹ А. В. Лебедева-Емелина в статье «Немецкая обедня» Бортнянского» на с. 142 отнесла этот хорал к мелодии кондака Рождеству Христову «Дева днесь» Болгарского распева. Бортнянский же указывает на Греческий распев! Методом сличения мелодии хора^{ла} с ходовыми произведениями Греческого распева мне (А. Ч.) удалось соотнести и выявить соответствие мелодии этого хора^{ла} с фрагментом «Свят, свят, свят Господь Саваоф» из «Милость мира» Греческого распева.

³² См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. С. 263.

³³ Фамилия приписана другим почерком, тем же, которым записана фамилия композитора на листе б.

записан под партией оркестрового баса. Большая хоровая fuga на текст «Amen». Написана для четырехголосного хора (Soprano; Alto; Tenore; Basso) с сопровождением струнного оркестра (Violino P^{mo}; Violino S^{do}; Alto Viola; и партии басов, где место для обозначения инструментов оставлено пустым, а ниже стоит обозначение темпа). Нотный текст записан рукой Бортнянского на бумаге с десятью нотными станами. До переплетения листы были сложены пополам. Бумага более плотная, чем в предыдущих произведениях. Горизонтальные вержеры практически не просматриваются. Понтюзо вертикальные. Почерк в «Studio» похож на почерк в кантате «Тебе Бога хвалим» и кантате «Господи силою». В рукописи присутствуют правки и карандашные крестики. В левом верхнем углу листа 30 видна неразборчивая филигрань. После 30-го листа вклеено еще три непрономерованных листа. Они более тонкие и похожи на листы 1–5, которые использованы в рукописи «Dextera Domini».

В документах Н. Ф. Финдейзена, хранящихся в ОР РНБ³⁴, есть копия «Studio», сделанная его рукой. Финдейзен перевел вокальные ключи **до**, в привычные – **соль**. (Приписка рукой Финдейзена: «NS. эти партии – в подд. в соотв. ключах».)

Впервые этот конволют упомянут в статье Н. Ф. Финдейзена: «Чествование памяти Бортнянского Придворною Певческою капеллою»³⁵ в 1901 г., следующее упоминание в 1903 г., в заметке Финдейзена «Юношеские произведения Бортнянского»³⁶.

³⁴ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. № 727. Копии, снятые Н. Ф. Финдейзеном с различных произведений Бортнянского, хранящихся в ОР РНБ. Л. 12–13.

³⁵ *Финдейзен Н. Ф.* Чествование памяти Бортнянского Придворною Певческою капеллою. Стб. 967.

³⁶ *Финдейзен Н. Ф.* Юношеские произведения Бортнянского. (Заметка). С. 51.

В своем капитальном труде «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» Финдейзен разобрал каждый из номеров конволюта и структуру сборника³⁷. Хорал «O Lamm Gottes» назван Финдейзеном в двойном латинско-немецком варианте «O Lamm Gottes-Agnus Dei»³⁸. В приложении ко второму тому Финдейзен привел несколько отрывков из «Немецкой обедни»³⁹. Полностью приведен хорал «Bekennen will ich Dich, o Herr! aus vollem Herzen» (Пример № 62). Хорал «Wo ist ein Gott» приведен в виде восьмитактного инципита (Пример № 63). Хорал «Heilig, Heilig, Heilig ist der Herr Zebaoth» представлен эпизодом соло альты, тенора и баса – 8 тактов с 35-го по 42-й (Пример № 64). Хорал «Ich glaube, an einen» приведен с 15-го по 19-й такты (Пример № 65). Хорал «Heilig, Heilig, Heilig ist der Herr» представлен 14 первыми тактами (Пример № 66).

Н. Ф. Финдейзен в «Очерках» высказал гипотезу об отнесении датировки «обедни» к «периоду музыкально-теоретических занятий Бортнянского»⁴⁰ в 1770-х гг. в Италии. Эта гипотеза долгое время господствовала в отечественной музыкальной науке и не подвергалась сомнению.

Анализируя периоды творчества Бортнянского, А. В. Лебедева-Емелина назвала датировку, которая расходилась с общепринятой со времен Финдейзена.

В 2004 г. А. В. Лебедева-Емелина внесла «Немецкую обедню» в каталог «Русская духовная музыка эпохи

³⁷ Финдейзен Н. Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 262–263.

³⁸ Там же. С. 263.

³⁹ Там же. Нотные примеры. Том 2. С. CX–CXI. (5 примеров.) № 62–66.

⁴⁰ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. Вып. VI. С. 263.

классицизма (1765–1825)»⁴¹ с новой датировкой: начало 1820-х гг., но без специальных комментариев.

21 января 2005 г. на XV Ежегодной богословской конференции Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета А. В. Лебедева-Емелина выступила с докладом⁴², в котором впервые в отечественном музыковедении высказала сомнения в датировке сочинения, предложенной Н. Ф. Финдейзенем.

В 2006 г. в статье «“Немецкая обедня” Бортнянского. Загадочное произведение...»⁴³ ею же предложена датировка «Немецкой обедни» **1810–1820 годами**. В этом же году вышла статья «“Немецкая обедня” Бортнянского. (Загадки и парадоксы произведения.)»⁴⁴.

В 2009 г. А. В. Лебедева-Емелина осуществила первую публикацию рукописи «Немецкой обедни». В сопровождающей публикации статье было высказано несколько гипотез возникновения сочинения⁴⁵.

В 2016 г. Е. Ю. Антоненко в статье «“Немецкая обедня” Д. С. Бортнянского: История создания сочинения в свете новейших исследований»⁴⁶ документально дока-

⁴¹ Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825)». М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 58–59.

⁴² См.: Лебедева-Емелина А. В. Дмитрий Степанович Бортнянский // Вестник истории, литературы, искусства. Альманах. Т. 1. М., 2005. С. 420.

⁴³ Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского. Загадочное произведение... // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 180–189.

⁴⁴ Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского. (Загадки и парадоксы произведения.) // Мировая музыкальная культура. В фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки / Рукописные памятники. Вып. 10. СПб., 2006. С. 76–86.

⁴⁵ Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского: первая публикация произведения. Указ. соч. С. 135–144 (текст), 406–440 (ноты).

⁴⁶ Антоненко Е. Ю. «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского: История создания сочинения в свете новейших исследований». С. 126–150.

зала принадлежность «Немецкой обедни» к 1820-м гг., а также выяснила, что «Обедня» была написана по заказу короля Фридриха Вильгельма III. Следовательно, «Немецкая обедня» является одним из последних произведений прославленного композитора. К статье приложена оригинальная французская переписка короля Фридриха и великого князя Николая Павловича.

К этим открытиям хотелось бы добавить еще один любопытный исторический факт, обнаруженный мной в книге «Записные книжки великого князя Николая Павловича (1822–1825)»⁴⁷. В ней упоминается о поручении Бортнянскому от короля Фридриха Вильгельма III. На с. 303 мы встречаем запись от 13/25 ноября 1823 г. «... Бортнянский, поручение ему от Папа⁴⁸...». На с. 322–323 запись от 16/28 декабря 1823 г. «... Бортнянский, в белой комнате, певцы для Папа...». На с. 328 запись от 24/5 января 1823/1824 г.: «... певцы с Бортнянским на счет музыки для Папа, поют также другие вещи...». Данные записки датируются именно тем временем, когда Бортнянский писал «Немецкую обедню». Таким образом, мы можем более точно конкретизировать время сочинения Бортнянским песнопений для «Немецкой обедни» – 1823 год. Можно предположить, что она прошла апробацию перед великим князем дома, в Санкт-Петербурге в исполнении хора Придворной певческой капеллы и, вероятно, под управлением автора, а потом уже была отправлена заказчику в Берлин. Этот факт еще раз подтверждает правильность данных, представленных в статье Е. Ю. Антоненко.

⁴⁷ Записные книжки великого князя Николая Павловича (1822–1825) / общ. ред. М. В. Сидорова. М.: Росспен, 2013.

⁴⁸ Фридрих Вильгельм III король Пруссии, тесть Николая I.

В наши дни «Немецкая обедня» была исполнена 11 июня 2001 г. на открытии фестиваля «Невские хоровые ассамблеи – 2001», посвященного 250-летию со дня рождения Дмитрия Степановича Бортнянского, в Большом зале Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга в исполнении хора Капеллы под управлением ее художественного руководителя В. А. Чернушенко.

В 2002 г. вышел сборник «Неизвестные вокальные сочинения Бортнянского» (составитель М. П. Пряшникова), где среди неизвестных романсов и арий впервые было напечатано «Studio» Бортнянского⁴⁹.

В 2009 г. «Немецкая обедня» была впервые полностью опубликована⁵⁰.

В 2003 г. «Studio» было записано на CD: «Dmitry Bortnyansky (1751–1825) THE ITALIAN ALBUM Pratum Integrum Orchestra». 2003 год. CARO MITIS. CM 0042003. Трек № 7. Исполнители: *Солисты хора Московского Патриархата «Древнерусский распев», солисты Московской капеллы мальчиков, оркестр Pratum Integrum под упр. П. Сербина.*

В заключение перечислим ряд изданий из нотного собрания КР РИИИ, которые с уверенностью можно приравнять к автографам. Это сохранившиеся до наших дней редчайшие оттиски музыки Бортнянского⁵¹:

⁴⁹ Бортнянский Д. С. Неизвестные вокальные сочинения / Сост., расшифровка рукописей, подгот. к изд. и вступ. ст. М. П. Пряшниковой. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки. 2002.

⁵⁰ Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского: первая публикация произведения. Указ. соч. С. 406–440 (ноты).

⁵¹ Стоит упомянуть пьесу «La prière de soir» (Вечерняя молитва), представляющую собой переложение для фп. гимна «Коль славен». М. П. Пряшникова в статье к сборнику «Д. Бортнянский. Неизвестные вокальные сочинения» ошиблась, указав, что этот экземпляр находится в альбоме императрицы Елизаветы Алексеевны. На самом деле сборник принадлежит части собрания КР РИИИ, поступившей из библиотеки государственного Эрмитажа (КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1034. «Сборник разных произведений для фортепиано». 1-я половина XIX в.).

Альбом из библиотеки ППК: «Собрание | Гимнов и других пьес | соч. разных композиторов» (КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 887). Альбом включает в себя одни из первых изданий гимнов Бортнянского:

«Коль славен наш Господь в Сионе». [Для голоса с фп.] Литография А. Ершова.

«Коль славен наш Господь в Сионе». [Партитура для хора и фп.] Издание ППК.

«Спасителю»: [Для голоса с фп.] Металлография Аниковича.

«Предвечный и необходимый»: [Для голоса с фп.] Металлография Аниковича.

Ныне это единственное **полное** собрание гимнов Бортнянского, доступное для исследователей. Впервые об этом альбоме упомянул Н. Ф. Финдейзен в 1901 г.⁵²

Песнь воинов⁵³: «Гремит, гремит священный глас»: Для фп. с надписанным текстом и для хора в сопровождении фп. или духовых инструментов / Сл. Н. М. Карамзина. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 497. Произведение находится в собрании из библиотеки императрицы Елизаветы Алексеевны. Во второй половине 1990-х гг. Н. А. Рыжкова атрибутировала произведение, как при-

Он был сокомпанован, судя по записям, с 1834 по 1837 г. В нем объединены произведения, написанные в период с 1800 по 1833 г. Среди них переложения фрагментов из опер Обера, Герольда, Мейербера, Спонтини, Керубини и др. Из этого следует, что находящаяся там обработка гимна «Коль славен» не обязательно является авторским произведением Бортнянского, а вполне могла быть создана после смерти композитора.

⁵² Финдейзен Н. Ф. Чествование памяти Бортнянского Придворною Певческою капеллою. Стб. 967.

⁵³ В Реестре нот Д. С. Бортнянского, переданных его вдовой, это произведение значится как «Песня ратников всеобщаго ополчения Россиян, для пения и музыки». Проблема авторства данного произведения окончательно не решена. Исследователь русской музыки XVIII в. П. Г. Сербин считает, что это произведение принадлежит И. В. Гесслеру и издано в Москве в типографии Кестнера и Рейнсдорпа или в типографии Ленгольда.

надлежащее перу Д. С. Бортнянского⁵⁴. Филигрань Van der Ley (VAN DER LEY).

Отдельного упоминания заслуживает сборник духовных концертов (Ф. 2. Оп. 1. № 861. Бортнянский Д. Духовные концерты на четыре голоса. Партитура). На его листах имеются отметки скончавшегося в 1819 г. певчего ППК: «Съ подлиннымъ верно. Николай Кудлай». Находящиеся в сборнике концерты были изданы при жизни композитора. На листах сборника можно увидеть исправления и пометки чернилами, сделанные рукой Бортнянского. На титульном листе просматривается еле видная карандашная запись: «С. Грибович». На обороте обложки также карандашная запись: «Феодоръ» и правее подпись «Львов». По всей видимости, этот сборник находился в «нотной кладовой» Бортнянского и был взят из нее в 1826 г. регентом ППК Станиславом Грибовичем. Перед смертью, в 1849 г., Грибович передал автограф «Песнопловия» Бортнянского А. Ф. Львову (в настоящее время хранится в РНБ). Можно предположить, что таким же образом к Грибовичу попал том хоровых концертов Бортнянского прижизненного издания, который ныне находится в Кабинете рукописей РИИИ. Сборник уже упоминался в работе исследователей духовной музыки композитора, в том числе в каталоге Н. А. Рыжковой «Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского», но до настоящего времени он не изучен должным образом. Хочется надеяться, что исследователи духовной музыки Бортнянского примут во внимание правки, сделанные в этом сборнике рукой композитора.

⁵⁴ Рыжкова Н. А. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского: Сводный каталог. СПб.: 2001.

Гимны и «Песнь воинов» изданы в сб.: *Д. С. Бортнянский. Светские произведения* / Сост. и вступ. ст. А. В. Чувашова. СПб.: Планета музыки, 2018.

Консерваторские учебные работы
М. О. Штейнберга
(по архивным материалам КР РИИИ)

О ранних годах жизни Максимилиана Осеевича Штейнберга известно мало. Кратко о поступлении в консерваторию и обучении в ней композитор пишет в своих воспоминаниях о Н. А. Римском-Корсакове и А. К. Глазунове. Некоторые сведения о детстве Штейнберга приведены в работе О. И. Лукониной «Максимилиан Штейнберг: художник и время»¹. Затрагивая период учебы в консерватории, автор рассматривает его первые опусные сочинения (вокальные и крупные симфонические произведения).

Консерваторские годы Штейнберга ранее в поле зрения исследователей не попадали и не изучались. Сохранившиеся архивные материалы – автографы учебных работ – позволяют дополнить его воспоминания, а также проследить путь становления композитора. Автографы хранятся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств в фонде 28 М. О. Штейнберга и представляют собой семь единиц хранения: Семь тетрадей по классу гармонии (Ед. хр. 1019); Шесть тетрадей по классу контрапункта (Ед. хр. 1018); Классные работы по фуге (Ед. хр. 1020); Разные сочинения по классу композиции (Ед. хр. 1023); Разные наброски и черновики (Ед. хр. 1024); Оркестровка и переложения (Ед. хр. 1021); Экзаменационные работы по аккомпанементу и контрапункту (Ед. хр. 1022).

В данной статье анализируются автографы Штейнберга, сделанные в годы обучения в консерватории –

¹ См.: Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: Художник и время. Волгоград, 2012.

с 1901 по 1908 г. Этот рукописный материал рассматривается и вводится в научный обиход впервые. Автографы учебных работ дают представление о композиторской школе, пройденной Штейнбергом, позволяют восстановить учебный процесс и понять, когда и что изучалось, какие задания выполнялись.

Весной 1901 г., параллельно с поступлением в Санкт-Петербургский университет на естественный факультет по специальности «Гистология и микроскопическая анатомия» (обучался с 1901 по 1907 г.), Штейнберг поступил в консерваторию. Желание учиться у Н. А. Римского-Корсакова появилось у Штейнберга после прослушивания его опер «Снегурочка» и «Садко» и знакомства с ними по клавиру. Но повлияло на решение Штейнберга стать композитором и обучаться в консерватории письмо его друга, побывавшего на постановке «Садко» в Мариинском театре и видевшего там самого Римского-Корсакова².

Штейнберг, «возлагая надежды»³ на два романа («Ангел» и «Весна»), написанные ранее, а также заручившись рекомендательным письмом к Л. А. Саккетти, явился на вступительный экзамен. «Комиссия профессоров – А. К. Лядов, А. А. Петров, Саккетти – нашли его способности удовлетворительными»⁴. Но поскольку

² В воспоминаниях имя друга не указано. Вероятно, это письмо Константина Николаевича Соколова к Штейнбергу, где он описывает постановку «Садко» в Мариинском театре под управлением Э. Ф. Направника. Письмо сохранилось в архиве композитора. См.: Письма Соколова К. [Н.] к М. О. Штейнбергу // КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 694. Письмо № 35 от 17 апреля 1901 г. Л. 76–78 об.

³ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1092. Воспоминания М. О. Штейнберга о Н. А. Римском-Корсакове. Черновое изложение, незаконченное. Автограф. Б/д. Л. 1 об.

⁴ Воспоминания М. О. Штейнберга / Подгот. к печ. Л. Б. Никольская // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Ст. и материалы / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Л., 1959. С. 198.

у Штейнберга не было никаких знаний по гармонии, его приняли на общий курс в класс «обязательной» гармонии Лядова и в класс игры на скрипке Л. С. Ауэра. Так начались годы обучения в консерватории.

В КЛАССЕ А. К. ЛЯДОВА

Штейнберг изучал гармонию в консерватории с осени 1901 г. до весны 1903 г. в классе Лядова. Занятия проходили два раза в неделю (с перерывом в 2–3 дня). Занимались по «Практическому учебнику гармонии» Римского-Корсакова (СПб., 1886). Кроме освоения гармонии, уроки включали занятия по теории музыки и сольфеджио⁵, однако последнему предмету Лядов уделял мало внимания.

За этот период сохранилось семь тетрадей Штейнберга с выполненными домашними заданиями по гармонии, листы и тетрадь с конспектами по теории и с примерами. Тетради по гармонии пронумерованы⁶. К первому году обучения относятся I, II и III тетради; ко 2-му – IV, V, VI и VII тетради. В VII тетради записан конспект по теории с примерами за весь курс обучения.

На основании данных рукописей становится ясно, что в первый год обучения он осваивал трезвучия и секстаккорды I, IV, V ступеней и др., септаккорды

⁵ В воспоминаниях Штейнберг указывает этот предмет как «2-е сольфеджио». См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1092. Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л. 2 об. (См. также: Воспоминания М. О. Штейнберга. Указ. соч. С. 199.)

⁶ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1019. Л. 1–7. Штейнберг М. О. Классные работы по гармонии. 7 тетрадей. 1901–1903. Автограф. 106 л. (18,3 x 25 см, 8, 10 нотных систем. Каждая нотная тетрадь сшита по корешку ниткой, обложки из тонкого картона синего или фиолетового цвета. На обложке в правом нижнем углу авторская запись: «Гармония I / М. Штейнберг.» (Л. 1)).

V, II, VII ступеней, их обращения, все виды кадансов⁷, секвенции, модуляции в тональности I степени родства⁸. В домашние задания входили 4 «хорала»⁹, записанные половинными нотами без указания размера [$\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{2}$]. Цифровкой обозначались лишь отдельные аккорды. Иногда в тетрадах напротив задания указывалось правило голосоведения (например, Тетрадь I. Л. 4)¹⁰. Исправления при проверке заданий вносились простым карандашом, в основном отмечалось параллельное движение голосов в квинту или октаву, как, например, в задаче c-moll в Тетради I. Исправленные задачи не переписывались набело, оттачивалось голосоведение в новых задачах с другими тональностями.

К концу первого года обучения нужно было уметь гармонизовать хорал в строгой аккордовой фактуре и выполнить модуляцию в тональность I степени родства. В мае проходил экзамен по «обязательной» гармонии, затем ученика переводили в класс «специальной» гармонии. Штейнберг успешно справился с письменной (теоретической) частью экзамена, однако с устной частью возникли некоторые трудности, т. к. в классе Лядов «этим делом <...> совсем не занимался»¹¹. Штейнберг так вспоминал свой экзамен: «Когда профессор А. А. Петров стал задавать нам для отгадывания аккорды на фортепиано, мы же об этом понятия не имели <...>. Пришлось экспромтом руководствоваться собственным слухом, что было для первого

⁷ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1019. Штейнберг М. О. Классные работы по гармонии. 7 тетрадей. 1901–1903 гг. Тетрадь II. Л. 22.

⁸ Там же. Ед. хр. 1024. Штейнберг М. О. Классные работы. Наброски и черновики. Л. 6–6 об.

⁹ В воспоминаниях об учителях Штейнберг называл задачи по гармонии «хоралами».

¹⁰ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1019. Штейнберг М. О. Классные работы по гармонии. Тетрадь I. Л. 4.

¹¹ Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 199.

раза не так-то просто. Однако, в общем, все прошло благополучно»¹². Впечатления от пройденных экзаменов отложились в памяти Штейнберга, и, по его воспоминаниям, в собственной педагогической практике он старался не допускать таких пробелов, учитывая свой личный опыт студенческих дней¹³.

Второй год обучения в классе гармонии (1902–1903 гг.) начинался с повторения материала прошлого года, и далее шел процесс освоения секвенций, альтерированных аккордов, модуляции во II степень родства. На занятиях разбирались примеры гармонизации секвенций из произведений Р. Вагнера (оперы «Зигфрид» и «Гибель богов», увертюры «Фауст»).

Объем домашних работ увеличился в два раза – до «8 задач»¹⁴. Кроме решения задач по гармонии необходимо было уметь сочинять собственные гармонические последовательности, гармонизовать их в виде хорала с разработкой, задержаниями, проходящими нотами и строгой мелодической фигурацией в трех нижних голосах¹⁵.

Кроме того, предлагалось написать модуляционную прелюдию в трехчастной форме, где первая тема (предложение или период) модулировала бы в тональность II степени родства; по окончании экспонирования новая тема (предложение или период) должна была внезапно модулировать в тональность первой темы с остановкой на доминантовом органном пункте, затем следовала реприза. Так выполнена учебная Прелюдия (б/ор. A-dur) Штейнберга. Она написана

¹² Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 199.

¹³ Там же. См. также: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1092. Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л. 2 об. – 3.

¹⁴ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1019. Штейнберг М. О. Классные работы по гармонии. Тетрадь IV. Л. 49.

¹⁵ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1024. Штейнберг М. О. Классные работы. Наброски и черновики. Л. 11 об.

в трехчастной форме, места с модуляционным движением выделены двойными тактовыми чертами и сменной ключевых знаков, использованы только случайные знаки альтерации¹⁶. Первая часть состоит из двух предложений. Первое предложение дано в основной тональности (тт. 1–8), второе – модуляционное, где представлена серия модуляций из основной тональности A-dur в g-moll, G-dur, C-dur и окончательный переход в новую тональность – f-moll (тт. 9–16). Вторая часть (f-moll, $\frac{6}{8}$) представляет собой модуляционный период (тт. 17–28), где во втором предложении сделана модуляция – возвращение к основной тональности A-dur (тт. 25–28). Третья часть – реприза (вариант), где первое предложение завершается доминантой, а второе выдержано на тоническом органном басу (тт. 29–44).

При проверке сочинения места с ошибками в голосоведении, вероятно, оговаривались Лядовым, т. к. в автографе нотного текста Прелюдии они выделены простым карандашом. Например, аккорд на первую долю (13 т.), параллельное движение кварт в гармонии (19 т.), между средними голосами (альт, тенор; тт. 15, 16); ход с тритоновым звучанием h-f – b-e и скрытые параллельные октавы на сильные доли такта (в альтовом и басовом голосах; тт. 23–25). Как вспоминал Штейнберг, «замечания его (А. К. Лядова. – И. С.) по поводу работ поражали своей меткостью, хотя иногда носили характер саркастический и довольно колкий»¹⁷.

Курс гармонии завершался письменным и устным экзаменом. В первый экзамен входило написание хорала с фигурацией в четвертных и восьмых длитель-

¹⁶ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1019. Штейнберг М. О. Классные работы по гармонии. Тетрадь VI. Л. 91–91 об.

¹⁷ Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 199. (См. также: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1092. Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л. 2 об. – 3.)

ностях и модуляционной прелюдии в свободном гармоническом стиле с фигурацией, в трехчастной форме на заданные темы. С письменным заданием Штейнберг справился превосходно. Но устный экзамен почти провалил, т. к., по его собственным воспоминаниям, «Анатолий Константинович Лядов, замечательный музыкант, превосходный учитель, исключительно интересный человек, не отличался, к сожалению, большим рвением в занятиях со своими учениками»¹⁸. Более того, нередко из-за «необычайной мнительности»¹⁹ Лядова уроки пропадали.

Устный экзамен, «т. е. игра гармонических заданий на фортепиано», происходил «на эстраде Малого зала в начале мая 1903 года»²⁰. Среди профессоров, принимавших экзамен, был и Римский-Корсаков. Испытывая большое уважение к великому композитору, но до того момента еще не встречавшись с ним, Штейнберг сильно волновался, а после просьбы Римского-Корсакова сыграть модуляцию «волнение достигло апогея». Как позже вспоминал Штейнберг, «я почувствовал, что мои ноги дрожат, я не в силах оторвать их от педалей, голова ничего не соображает (повторяю, в классе мы в таких вещах совершенно не упражнялись). Кое-как, с помощью обступивших меня профессоров, я доиграл модуляцию до конца; мне было бесконечно стыдно, я был в отчаянии, что так уронил себя в глазах человека, перед которым преклонялся. Однако мне поставили четверку с минусом, принимая во внимание безукоризненное качество письменных работ»²¹.

¹⁸ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1092; Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л. 2 об. – 3.

¹⁹ Там же.

²⁰ Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 199.

²¹ Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 199–200. (См. также: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1092. Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л. 3–3 об.)

В КЛАССЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И А. К. ГЛАЗУНОВА

После экзамена по гармонии Штейнберг перешел в класс Римского-Корсакова по контрапункту строгого стиля, где занимался с осени 1903 по май 1904 г. Освоение контрапункта основывалось на изучении труда Г. Беллермана «Контрапункт»²². Для выполнения упражнений из данного труда, необходимо было приписывать голоса к небольшому мелодическому фрагменту – *cantus planus (firmus)*, поочередно помещавшегося в разных голосах. Штейнберг писал о своих занятиях: «Осенью 1903 года начались занятия в классе контрапункта. Римский-Корсаков вошел в класс, бегло осведомился о присутствующих, после чего без особых представлений рассказал о сущности контрапункта строгого стиля, написал на доске два *Cantus Firmus* и задал работы. Писали только в мажоре и натуральном миноре (с повышением вводного тона в каденции), т. е. в ионийском и эолийском ладах; другими ладами не занимались. Работа заключалась в написании к каждому С.Ф. шести контрапунктирующих голосов – по три сверху и снизу от С.Ф. Занятия велись по рядам, от контрапункта целыми нотами до смешанного»²³.

²² Беллерман (Bellermann) Генрих (1832–1903), немецкий музыковед-медиевист, исследователь музыки эпохи Возрождения. Его учебник «Kontrapunkt» основывался на труде Иоганна Йозефа Фукса. Учебник вышел в Берлине в 4-х изданиях: 1862, 1876, 1887 и 1901 гг.

Фукс (Fux) Иоганн Йозеф (1660–1741), австрийский теоретик и композитор, автор труда «*Gradus ad Parnasum*» (Ступени к Парнасу. Вена, 1725). Состоит из двух частей: 1-я – «*De nomine musicae*» («О названии музыки»), где рассматриваются общие музыкальные понятия; 2-я – «*Dialogus*» («Диалог»), где в 1-й части основные разделы посвящены контрапункту и фуге; во 2-й – теории разрядов, имитации и фуге.

²³ Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 200.

За этот период сохранилось 6 тетрадей Штейнберга по контрапункту²⁴, из которых следует, что задания систематизировались по виду контрапункта и имитации и записывались в отдельных тетрадах. Так как Римский-Корсаков был довольно требователен к выполнению и оформлению заданий, выполненные задачи Штейнберг записывал очень аккуратно, как правило, черными чернилами, иногда простым карандашом. Cantus Firmus он выделял синим карандашом, фиолетовыми или черными чернилами. В некоторых задачах все же встречаются исправления, вписанные простым, синим или красным карандашом. Исправления сделаны в голосоведении (параллельные 5, 8) или вписан пропущенный случайный знак альтерации. Некоторые места с ошибками помечены знаком «NB» или крестиком (например, задача № 4 в Тетради I)²⁵.

Каждая тетрадь имеет подзаголовок на титульном листе и предназначалась для выполнения заданий на определенный вид контрапункта: Тетрадь I – «I / Двухголосный контрапункт» (1903 г.)²⁶; II – «Трехголосный контрапункт и двухголосная имитация» (1903 г.); III – «Четырехголосный контрапункт / Двух- и трехголосная имитация» (1904 г.); IV – «Пяти и Шестиголосный контрапункт / Двойной контрапункт: в дециму и дуодециму / Тройной контрапункт» (1904 г.).

Тогда же занятия по контрапункту чередовались с занятиями по сочинению аккомпанемента к заданной мелодии. Мелодии использовались разные: «Николай Андреевич, – вспоминал Штейнберг, – писал на доске мелодии самого разнообразного типа: здесь были и мелодии общеевропейского склада, и русские песни, и мелодии с национальным колоритом – восточным,

²⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1018. Штейнберг М. О. Классические работы по контрапункту. 1903–1904 гг.

²⁵ См.: Там же. Л. 3 об.

²⁶ См.: Там же. Л. 1.

испанским, польским. Все эти работы²⁷ (как и прочие) у меня сохранились, с моей точки зрения, имели неопределимое значение в деле развития композиторской техники и особенно чувства стиля – в этом отношении Н. А. был очень требователен и строг»²⁸.

Работы по аккомпанементу представляют собой учебные пьесы для голоса или инструментального соло с сопровождением фортепиано. Пьесы имеют только авторскую нумерацию, обозначенную римскими цифрами, и не имеют названий. Сохранились автографы к семи таким пьесам, в том числе и к упоминаемой в воспоминаниях Штейнбергом песне «Надоели ночи»²⁹, где он при списывании допустил ошибку – «а именно четыре ноты были повторены дважды»³⁰. В автографах пьес встречаются правки, вписанные в нотный текст простым карандашом (исправление нотных знаков, изменение гармонизации, выделены места с перечнем в голосоведении), как, например, в учебной пьесе V³¹.

Кроме сочинения аккомпанемента к заданным мелодиям надо было писать собственные сочинения. Сохранились автографы фортепианных пьес Штейнберга этого периода. Например, «Prelude», посвященный Надежде Яковлевне Левант (б/ор. D-dur), датированный 28 декабря 1903 года. Он представляет собой двухчастную форму с напевной мелодией, записан в трех

²⁷ См.: Там же. Ед. хр. 1023. Штейнберг М. О. Сочинения по классу композиции. Л. 1–12 об.

²⁸ Воспоминания М. О. Штейнберга. С. 200.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 200–201. (См. также: КР РИИИ. Ед. хр. 1023. Штейнберг М. О. Классные работы. Разные сочинения по классу композиции. [Учебная пьеса по аккомпанементу на тему р. н. п. «Надоели ночи»] VII. Такт 13. Л. 11.)

³¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1023. Сочинения по классу композиции. 1902 г. [Учебная пьеса для голоса в сопровождении фортепиано] V. Л. 7–8 об.

экземплярах. Первый экземпляр чистовой, без исправлений. Второй – записан черными чернилами, и, вероятно, он подавался на проверку учителю, т. к. в нем есть карандашные исправления в виде пропущенных пауз, штилей нот, случайных знаков альтерации; в 30-м такте к басу форшлаг *b* исправлен на *gis*; рядом с 35-м тактом помета: «Перенести орг. пункт несколько вперед»³². Исправления, вписанные в Прелюд, вероятно, сделаны Римским-Корсаковым. Прелюд интересен еще и тем, что в 3-м экземпляре Штейнберг выписал мелодическую строку отдельно от аккомпанемента и положил в подстрочник текст письма, вероятно, адресованный Левант: «Как Ваше здоровье? Мне надоело сидеть в проклятой мерзкой Вильне и во вторник уже уезжаю опять в Петербург! Если я не умру до тех пор, ибо сильно простужен. Итак, постараюсь зайти к вам в среду часов в двенадцать. И буду очень рад. Очень. Только что узнал, что в пятницу идет Валькирия с Фелией Литвин. Не найдется ль у вас билета для меня. Счастлив, если вас застану дома. Шлю сердечный привет вам и вашим родным. До свидания. Ваш Максимилиан Штейнберг»³³.

Также Штейнбергом были написаны небольшие пьесы в трехчастной форме с лирическими плавными мелодиями: «Petite valse» («Маленький вальс», б/ор. D-dur. 15 декабря 1903 г.)³⁴; «Valse mignonne» («Милый вальс», б/ор. G-dur. [1903 г.]³⁵.

Кроме контрапункта и аккомпанемента Штейнберг посещал практические занятия «Упражнения по чтению в ключах» в классе А. К. Глазунова. В течение года ему приходилось играть на фортепиано в «ключах» классические образцы сочинений Дж. П. Палестрины,

³² Там же. Ед. хр. 1053. Штейнберг М. О. Prelude. Л. 2 об. – 3 об.

³³ Там же. Л. 3–3 об. Штейнберг М. О. Prelude.

³⁴ Там же. Ед. хр. 1054. Л. 1–2 об.

³⁵ Там же. Л. 3–4 об.

О. Лассо и др. композиторов по сборникам «Musica divina» К. Проске³⁶ и Фр. Пустета³⁷, а также квартеты, симфонические произведения и т. п. в 4 руки.

В конце учебного года он сдавал письменный экзамен по контрапункту и аккомпанементу. Экзамен по контрапункту состоялся 6 мая 1904 г., для которого Штейнберг выполнил 6-голосный хорал (C-dur, голоса: Soprano I, Soprano II, Altus, C.F. Tenor, Bassi I, Bassi II). Сохранившийся автограф хорала дает возможность понять, как была выполнена работа: во всех голосах, кроме C.F., представлена имитация, используются задержания и проходящие ходы. Проверяли работу Римский-Корсаков и Глазунов, оценившие ее на «4 с 1/2»³⁸, поскольку в ней была допущена одна ошибка – параллельная квинта между 2-м сопрано и 2-м басом (16–17 такт)³⁹.

16 мая 1904 г. Штейнберг сдавал экзамен по аккомпанементу, где ему необходимо было придумать аккомпанемент к мелодии для скрипки, сочиненной Глазуновым для экзаменационной работы, с чем он справился на «отлично». Сохранился автограф этой работы с надписью синим карандашом рукой Глазунова «5 А. Г.»⁴⁰.

³⁶ Проске (Proske) Карл (1794–1863), капельмейстер, знаток и издатель старинной музыки. Собирал библиотеку композиций XVI–XVII вв. С 1853 г. издавал сборник старинных сочинений разных авторов «Musica divina».

³⁷ Пустет (Pustet) Фридрих (1798–1882), немецкий издатель, основатель издательской фирмы в Регенсбурге в 1826 г., специализирующейся на богослужебных книгах и церковной музыке.

³⁸ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1022. Штейнберг М. О. Экзаменационные работы по аккомпанементу и контрапункту. 1904 г. Л. 1.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. Штейнберг М. О. Экзаменационные работы по аккомпанементу и контрапункту. 1904 г. Л. 6 об.

ФУГА. СОЧИНЕНИЕ МАЛЫХ ФОРМ.
ОРКЕСТРОВКА И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

В период с осени 1904 по весну 1905 г. проходили занятия по изучению фуги, одновременно начиналась работа по сочинению малых форм, изучение оркестровки и инструментовки. Обучение Штейнберга в консерватории ограничивалось занятиями в классах Римского-Корсакова (фуга, сочинение малых форм), Глазунова (инструментовка) и обязательными уроками игры на фортепиано⁴¹.

Основным принципом в обучении искусству фуги Римский-Корсаков считал процесс исполнения и анализа образцов фуги и написание собственных работ. В качестве настольной книги для всякого композитора он признавал «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха.

Работа в классе шла весьма интенсивно: полагалось приносить по фуге на каждый урок. За учебный год Штейнберг написал около 25 фуг на собственные темы, предварительно представлявшиеся на просмотр и одобрение Римского-Корсакова. Так как в то время Штейнберг до вечера работал в лабораториях университета и на занятия музыкой у него оставалось мало времени, ему часто приходилось писать сочинения по ночам. Однако это способствовало выработке быстроты и свободы письма.

Сохранились чистовые и черновые автографы к пятнадцати трех- и четырехголосным фугам⁴². Авто-

⁴¹ В воспоминаниях Штейнберг отмечает, что уроки по фортепиано вели «второстепенные преподаватели». См.: Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове и А. К. Глазунове // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: К 100-летию Ленинградской консерватории. Л., 1962. С. 41.

⁴² КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Штейнберг М. О. Классные работы. Фуги. Автографы. 1904–1908 гг.

графы записаны на двойных нотных листах, вложенных один в другой. Чистовые автографы написаны черными чернилами⁴³.

Для проверки подавались чистовые автографы фуг, куда могли быть вписаны простым карандашом исправления. Отмечались скрытые параллельные октавы или квинты в голосоведении, вписывались пропущенные знаки альтерации, музыкальные штрихи или комментарии. Например, в фуге № 2 (Fuge a 3 voci II. Lento. $4/4$. D-dur) в нижнем поле листа справа стоит помета: «не оч. правильно! / б. 7 весьма резка!»⁴⁴ (запись относится к движению баса, где в вертикали образуется септима); в фуге № 8 (Fuge a 4 voci VIII. Moderato assai. $4/4$. E-dur) напротив 17-го такта стоит помета: «не в стиле»⁴⁵, а под 26 тактом: «оч. хорошо!» Сохранившиеся черновые автографы к фугам в определенной мере позволяют понять процесс работы композитора над произведениями.

Среди автографов с фугами сохранились задания с трехголосными имитациями, датированные Штейнбергом «13 / II 1904; 20 / II и 5 / III»⁴⁶ (вероятно, имитации были написаны в один год), а также черновые эскизы фуг.

Весной 1906 г. состоялся письменный экзамен по фуге, за который Штейнберг получил четверку. Римский-Корсаков был недоволен результатом и предложил Штейнбергу впоследствии написать новую работу. Пересдача экзамена по фуге состоялась в апреле 1908 г. в течение двух дней (23 и 24-го), где Штейнберг представил четырехголосную фугу (c-moll). По мнению

⁴³ Там же. Штейнберг М. О. Классные работы. Фуги. Автографы. 1904–1908 гг. Л. 2–21 об.

⁴⁴ Там же. Л. 3.

⁴⁵ Там же. Л. 9.

⁴⁶ Там же. Л. 48–49.

Глазунова, fuga получилась несколько суховатой, однако Римский-Корсаков ее одобрил⁴⁷.

Одновременно с практикой написания фуг студенты обучались сочинению малых форм и инструментовке в классе Глазунова, начиная с инструментовки пьес танцевального характера. В качестве образца танцевальной музыки для инструментовки предлагался балет Глазунова «Раймонда». Под влиянием этого сочинения Штейнбергом была написана «Балетная сюита» из пяти номеров. В нее вошли гавот, полька, вальс, адажио и мазурка. Пьесы встретили теплое отношение со стороны учителей, что послужило поводом смотреть на Штейнберга как на ученика, подающего серьезные надежды. Глазунов предложил своему студенту исполнить три пьесы из сюиты на концерте и помог оформить партитуру для выступления. Впервые Штейнбергу удалось прослушать пьесы из балетной сюиты (гавот, польку и вальс) на первых репетициях (14 февраля [1905]) под управлением Г. И. Варлиха⁴⁸.

Занятия по оркестровке начинались с обучения инструментовке произведений для струнных или духовых инструментов, а затем уже для полного состава оркестра. Для подобной работы часто использовались фортепианные сонаты Л. Бетховена. Например, Штейнбергу было задано инструментовать для партии струнных инструментов экспозицию Сонаты для фортепиано № 4 (op. 7 Es-dur) Бетховена. Для симфонического состава оркестра (флейты, гобоя, кларнетов, фаготов, труб, тромбонов, I и II скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов) он оркестровал первые час-

⁴⁷ Ястребцев сделал копию фуги, чтобы показать Римскому-Корсакову. См.: *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания В. В. Ястребцева 1886–1908. Л., 1960. Т. 2. С. 506.

⁴⁸ Варлих Гуго Иванович (1856–1922) – дирижер Придворного оркестра.

ти сонат для фортепиано Бетховена № 1, 2, 3 (op. 2), № 3 (op. 10) и 2-ю часть Сонаты № 8 (op. 13, *Adagio cantabile*). Кроме сонат Бетховена оркестровались разные пьесы, квартеты и т. п.: например, пьеса Р. Шумана *Bilder aus Osten* («Восточные картины», op. 66 № 5), Струнный квартет № 1 Ф. Шуберта (op. 29, *a-moll*. D 804).

В работах учеников Глазунов обращал внимание на нотный текст (исправлял неверные ноты, проставлял штрихи, динамические знаки), состав оркестра, а также расположение и удвоение темы или отдельных мотивов в партиях симфонического оркестра. Сохранившийся автограф классной работы Штейнберга по оркестровке ярко демонстрирует моменты, которые были принципиальны для Глазунова при проверке учебных работ. Штейнберг получил задание оркестровать экспозицию Сонаты № 1 (op. 2 *f-moll*) Бетховена⁴⁹ для симфонического оркестра в составе флейты, гобоя соло, кларнетов *in B*, фаготов, валторн *in F*, трубы *in B*, скрипок (I, II), альтов, виолончелей, контрабасов. Штейнберг поручил проведение темы Главной партии (далее – Г. П.) сонаты скрипкам I и гобоею, гармоническую основу распределил между струнными и духовыми инструментами.

Проверяя задания, Глазунов вписывал исправления в нотный текст простым или синим карандашом, иногда красными чернилами. Первое проведение темы Г. П. он оставил только у гобоя, а второе – у струнных инструментов; в 12–15-м тактах в партии альтов убрал длинные ноты, составляющие квинту с басом. Таким образом, гармоническая основа на выдержанных нотах была оставлена только у духовых инструментов. В 16-м такте мелодия при исправлении оставлена только у первых скрипок. Обращая внимание на

⁴⁹ См.: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1021. Штейнберг М. О. Классные работы. Оркестровки и переложения. Л. 1–4.

оркестровку партий духовых инструментов, Глазунов учил грамотно использовать тембровые краски инструментов, усиливая звучание гармонии, оттеняя новыми красками повторы темы. Например, в Сонате в 19–21-м тактах, убрав верхний звук в партии кларнетов, он оставил помету «удв. Clar» (как напоминание, что оно в данном месте не требуется); добавил партию валторн (*corni*) – октава (*b*), кларнетов и фаготов, перенес партию контрабаса на октаву ниже, тем самым укрепив басовое звучание в гармонии, не забывая о тембровой краске.

В конце экспозиции Г. П. (тт. 34–36) Глазунов, усиливая звучание оркестра (*tutti*), добавил партию контрабасов к виолончелям с пометой: «*Col Celli*». Затем удвоил фаготы в октаву (т. 39). Мелодическое движение Заключительной партии (далее – З. П.; тт. 42–46), оркестрованное Штейнбергом в партиях гобоя, фаготов и струнных инструментов, Глазунов оставил лишь у скрипичной группы, зачеркнув его в партиях кларнета и фаготов, а в третьем проведении тему З. П. передал флейте с сопровождением кларнета и фагота без струнных инструментов, что придало звучанию тембровое разнообразие и создало контраст между Г. П. и З. П.

Кроме оркестровки ученикам необходимо было уметь делать переложения для фортепиано на основе фрагментов симфонической и инструментальной музыки. Например, Штейнберг получил задание переложить для фортепиано фрагмент экспозиции 1-й части Симфонии № 98 (B-dur, Hob.I: 98) Й. Гайдна (издание Breitkopf & Hartel), экспозицию 1-й части Струнного квартета № 5 (A-dur, № 18, KV 464) В. А. Моцарта.

О мастерстве переложений Штейнберга можно судить по письму к нему Н. Н. Черепнина⁵⁰, где говорится

⁵⁰ Там же. Ед. хр. 1259. Черепнин Н. Н. Письмо к М. О. Штейнбергу по поводу переложения последним для ф.-п. сюиты из балета Черепнина. 1906. Л. 1.

о переложении и симфонической корректуре сюиты из балета Черепнина «Павильон Армиды»: «Вчера получил Ваше письмо с известием, что Вы окончили переложение сюиты из моего балета. Очень прошу Вас теперь же сдать ее в печать, дабы не было задержки с выходом ее в свет – так же прошу Вас поступить и с корректурой партитуры⁵¹, ибо, признаюсь, главное мое желание – это чтобы к сезону сюита вышла в печати – и так уже печатание ее растянулось на 1½ года! Что касается до указаний, которые я, как автор, быть может, нашел бы Вам дать при ближайшем ознакомлении с Вашей работой, то я уверен, что это могли бы быть лишь какие-либо детали, которые можно будет сделать осенью уже по печатной корректуре»⁵². В письме прослеживается доверие автора к Штейнбергу и его работе.

КЛАСС ФОРМ. ПРАКТИЧЕСКОЕ СОЧИНЕНИЕ

По окончании «класса фути» ученики переходили в «класс форм» и далее специализировались либо в области практического сочинения, либо как дирижеры или органисты. Также продолжались занятия по инструментовке у Глазунова.

Программа курса практического сочинения продолжалась в течение последних трех лет обучения и включала в системе Римского-Корсакова все стороны техники композиции: от простой песенной формы до оперы. В основе программы лежало распределение конкретных задач в освоении различных музыкальных форм. Так, в первый год обучения проходило овладение песенной формой (простой и сложной) как базовой для всех остальных музыкальных форм, формой рондо, и в завершении учебного года – вариаци-

⁵¹ Переложение выпущено в 1906 г. издательством М. П. Беляева.

⁵² КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1259. Письмо Н. Н. Черепнина к М. О. Штейнбергу. Л. 1.

онной формой. К зачету необходимо было представить произведение в виде темы с вариациями для инструмента (фортепиано, скрипки или виолончели с фортепиано), оркестровое скерцо или Andante в партитуре. В течение второго года обучения осваивалась форма сонатного аллегро. К зачету необходимо было подготовить партитуру 1-й части симфонии или одночастного симфонического сочинения (увертюры или фантазии) в сонатной форме.

В последний (третий) год в консерватории изучались формы составных частей оперы: арии, речитативы, хоры, вокальные ансамбли, а также романсы. В конце обучения надо было представить клавир или партитуру одноактной оперы на заданное либретто либо кантату на предложенный текст⁵³.

Штейнберг обучался практическому сочинению в классе Римского-Корсакова с 1906 по 1908 г. За высокие достижения в учебе ему были присвоены стипендии, позволявшие «частично или полностью субсидировать плату за обучение»⁵⁴. Так, в 1906 году он получил стипендию в размере 100 рублей с освобождением от доплаты; в 1907-м ему была присвоена стипендия им. А. П. Бородина, позволявшая обучаться бесплатно⁵⁵, а в 1908-м – стипендия им А. К. Глазунова.

В рамках первого года обучения практическому сочинению Штейнберг написал: романсы – «Зачарованный грот», «Колыбельная песня» (стихи К. Д. Баль-

⁵³ Золотарев В. А. О моих учителях, друзьях и товарищах // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: К 100-летию Ленинградской консерватории. Л., 1962. С. 34–35.

⁵⁴ О формах стипендиального поощрения в Санкт-Петербургской консерватории см.: Копытова Г. В. Яша Хейфец в России: Из истории музыкальной культуры Серебряного века. СПб., 2006. С. 79.

⁵⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 853. Глазунов А. К. Письмо к М. О. Штейнбергу от 8 января 1907 г. Л. 8.

монта), «Я ждал тебя» (стихи А. Н. Апухтина), «Фиалка» (стихи NN), 2 романса на стихи И. А. Бунина⁵⁶; фортепианные миниатюры – Prelude (Lento malinconico), Prelude II, Preludio с вариациями, Adagio molto (cis), Adagio (e, F), «Тема с вариациями».

Романсы часто исполняли К. О. Берсон⁵⁷ и Н. И. Забела на музыкальных вечерах в доме Римских-Корсаковых. Николай Андреевич называл эту музыку «аристократической»⁵⁸, что, по его мнению, свидетельствовало о «высокой одаренности художника»⁵⁹.

Процесс работы Штейнберга над вокальным произведением, а также требования учителя к выполненной работе можно проследить по сохранившимся автографам романса на стихи А. Н. Апухтина «Я ждал тебя»⁶⁰, написанного в трех разных тональностях. Первоначально – в тональности es-moll – Es-dur, в темпе *Andante tranquillo*, $\frac{4}{4}$ (5 октября 1903 г.). В рукописи романса в нотном тексте красным карандашом сделаны некоторые исправления, предположительно рукой Римского-Корсакова, и указание транспонировать его в тональность Des-dur. Второй автограф романса записан в указанной тональности Des-dur с темпом *Andante*, в размере C; окончательный вариант романса в

⁵⁶ Подробнее см.: Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: Художник и время. С. 26.

⁵⁷ Берсон Казимира Осиповна (в замужестве Гетц) (? – ?), камерная певица. Училась в Петербургской консерватории с 1907 по 1909 г.

⁵⁸ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания В. В. Ястребцева. Л., 1960. Т. 2: 1886–1908. С. 403.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1059. Штейнберг М. О. 3 романса на стихи А. Н. Апухтина и 1 на неизвестный текст: Автограф. См. также: КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 963. Штейнберг М. О. Романс «Я ждал тебя» на стихи А. Н. Апухтина: Автограф.

h-moll, в темпе Andante, вошел в первый опус сочинений Штейнберга⁶¹.

Предположительно, в первый год обучения практическому сочинению Штейнберг написал фортепианные миниатюры (Prelude (Lento malinconico), Prelude II, Preludio с вариациями, Adagio molto (cis), Adagio (e, F), «Тема с вариациями»), а также инструментальные миниатюры. К примеру, сохранились автографы трех пьес с выписанной строкой над фортепианным аккомпанементом, которая, судя по мелодическому развитию и ритмической организации, скорее всего, является инструментальной (Л. 9–12 об.). Например, в пьесе Largo ($\frac{3}{4}$, h-moll. Ед. хр. 1023. Л. 9–10 об.) такая строка обозначена «solo» (Л. 9 об.).

Так постепенно, от сочинения в простых и малых музыкальных формах, Штейнберг перешел к работе над крупными и серьезными симфоническими произведениями, такими как «Вариации для симфонического оркестра» (ор. 2). Симфония № 1 (D-dur, ор. 3), Струнный квартет № 1 (A-dur, ор. 5), Кантата «Русалка» на стихи М. Ю. Лермонтова (ор. 7).

По окончании консерватории по классу композиции в конце мая 1908 г. Художественный совет большинством голосов (24 против 7) постановил вручить Штейнбергу малую золотую медаль и Премию Михайловского дворца им. А. Г. Рубинштейна⁶² в 1200 рублей для поездки за границу. Выпускной работой Штейнберга стала Симфония № 1, а ее Скерцо исполнялось

⁶¹ Первый опус романсов был издан в 1906 г. издательством М. П. Беляева в Лейпциге.

⁶² *Лоскутов А.* Поощрение возникающих дарований, или Полтора века консерваторских стипендий: К 150-летию РМО // Альманах «Малоизвестные страницы истории Консерватории». Вып. X. С. 33–36 // URL: http://www.conservatory.ru/files/alm_10_06_loskutov.pdf (дата обращения 03.02.2016).

в концертной программе⁶³. Всем закончившим консерваторию с медалью в аттестате на звание свободного художника делалась приписка, текст которой для каждого был особый. В аттестате Штейнберга записано: «Во внимание к исключительно выдающемуся и разностороннему композиторскому таланту награжден малой золотой медалью»⁶⁴.

Изучение автографов учебных работ Штейнберга в период с 1901 по 1908 г. позволяет проследить процесс его обучения в консерватории по теоретико-композиторскому направлению в классах Лядова, Глазунова и Римского-Корсакова.

Освоение композиторского мастерства учениками строилось на постепенном усложнении как предметов, так и заданий. К практическому сочинению ученики приступали лишь на последних курсах консерватории, когда был пройден и усвоен теоретический материал: теория музыки и гармония, затем контрапункт, аккомпанемент, оркестровка, изучение форм и т. д. В обучении практическому сочинению Римский-Корсаков также придерживался принципа «от простого к сложному». Сначала предлагались задания по созданию музыки в вокальных жанрах (песни, романсы), фортепианных миниатюр, и только затем – работа с крупными симфоническими жанрами (например, вариации для симфонического оркестра, кантата). Наиболее сложными жанрами, требующими специальной подготовки, Римский-Корсаков считал симфонию и квартетную музыку.

Имея непреодолимое желание стать учеником Римского-Корсакова и освоить композиторское мастерство, Штейнберг, несмотря на то, что в начале ему

⁶³ См.: Отчет Санкт-Петербургского Императорского Русского музыкального общества и Консерватории. 1907–1908 гг. СПб., 1909. С. 153.

⁶⁴ Цит. по: *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Т. 2. С. 518.

не хватало музыкально-теоретических знаний, смог поступить в консерваторию. Обладая талантом, а также благодаря трудолюбию и организованности он за два года освоил музыкальную теорию и гармонию на хорошем уровне в классе Лядова, что позволило ему продолжить обучение в классах Римского-Корсакова и Глазунова. Аккуратное и тщательное выполнение заданий, качественное усвоение пройденного материала позволили постепенно раскрыться композиторскому таланту Штейнберга.

Еще в период обучения симфонические произведения Штейнберга («Балетная сюита», «Вариации для симфонического оркестра», Симфония № 1) исполнялись на крупных концертных площадках Петербурга. Во многих рецензиях отмечались высокая одаренность и техническая подготовка начинающего композитора, но при этом и некоторая незрелость, несамостоятельность (влияние музыки учителей).

Творческая атмосфера, окружавшая Штейнберга в период учебы, способствовали сочинению произведений не только по совету учителей («Вариации для симфонического оркестра», Симфония № 1, кантата «Русалка» и др.), но и вполне самостоятельных. Вдохновившись музыкой балета «Раймонда» Глазунова, Штейнберг написал «Балетную сюиту», «Торжественное шествие» по случаю юбилея Глазунова (25-летие творческой деятельности). В знак благодарности свои крупные сочинения он посвящал учителям: «Вариации» – Римскому-Корсакову, Симфонию № 1 – Глазунову. Профессионализм Штейнберга формировался при непосредственном общении с этими выдающимися композиторами. Усвоив их уроки, он оставался верен заветам своих учителей.

Представленные в статье материалы в дальнейшем можно дополнить сведениями из архивных документов, сохранившихся в Санкт-Петербургской консерватории, для создания полной биографии композитора.

**Кризис театра В. Э. Мейерхольда в 1928 г.
(По материалам фонда А. А. Гвоздева в КР РИИИ)**

В Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве хранится востребованный исследователями пространный стенографический отчет заседания ленинградского Дискуссионного клуба режиссеров от 2 октября 1928 г. под заголовком «В чем кризис театра Мейерхольда»¹. Практически все выступавшие ленинградские режиссеры упоминали в своих высказываниях доклад А. А. Гвоздева, открывший дискуссию на заседании, текст которого отсутствует в стенограмме. Эту лауну позволяет восполнить сохранившаяся в собрании Кабинета рукописей Российского института истории искусств стенографическая запись выступления Гвоздева², позволяющая соединить материалы двух архивохранилищ разных городов и ввести в научный оборот текст выступления Гвоздева, дополняющий картину художественной жизни России конца 1920-х гг. и показательный для творческой позиции этого ученого и критика. Выступившие на заседании ленинградские режиссеры (Н. В. Петров³,

¹ *Петров Н. В.* Выступления на заседаниях Дискуссионного клуба режиссеров при Центральном Доме искусств: о Театре им. Вс. Мейерхольда, о требовании общественности к профессиональным театрам, о «Дельце» В. Газенклевера, по докладу Голикмана «Диалектика в вопросах искусства, в частности – театра». Стенограммы заседаний. 2 октября – 11 декабря 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 2358 (Н. В. Петров). Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 1–14.

² КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. № 40.

³ Николай Васильевич Петров (1890–1964) – с 1925 по 1932 г. главный режиссер ленинградского театра Госдрамы, один из организаторов Дискуссионного клуба режиссеров при Центральном Доме искусств.

В. Н. Соловьев⁴, Б. В. Зон⁵) поддержали Мейерхольда, со стороны московских коллег подобной коллективной поддержки не последовало. Это раскрывает своеобразие позиции ленинградской театральной общественности, выступившей в защиту Мейерхольда и в канун страшного года «великого перелома».

Поводом к объявленному в 1928 г. «кризису Мейерхольда» послужили несколько причин.

Здание бывшего театра Зон, где шли спектакли Государственного театра имени Вс. Мейерхольда, нуждалось в ремонте, необходимы были серьезные дотации для продолжения работы коллектива⁶. Театральные помещения с традиционной планировкой, с узкой коробкой сцены были крайне неудобны для новаторских постановок режиссера, стремившегося вынести спектакль за пределы сценической площадки. Остро ощущалась необходимость нового здания, соответствующего задачам экспериментального театра.

Поставленная режиссерским коллективом ГосТИМа к 10-летию юбилею Советской власти поверхностная агитка – обзорное «Окно в деревню» (8 ноября 1927 г.) – выявила нехватку новых пьес в репертуаре театра. Современных драматургов настораживало свободное обращение Мейерхольда с текстом пьес, они неохотно отдавали в его театр свои произведения. Классика для юбилейной даты подходила мало. Премьерами 1928 г. стали две постановки Мейерхольда: новая сценическая редакция «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, показанная зрителям 26 января⁷,

⁴ Владимир Николаевич Соловьев (1888–1941) – сотрудник ГИИИ в 1920–1929 гг., ученик и соратник Мейерхольда, педагог, режиссер.

⁵ Борис Вольфович Зон (1898–1966) – актер и режиссер, с 1921 по 1935 г. в Ленинградском ТЮЗе.

⁶ См.: О театре Мейерхольда // Красная газета. Веч. вып. 1928. № 301, 10 ноября.

⁷ Впервые за 6 лет до этого, 25 апреля 1922 г., пьеса в переводе И. Аксенова была поставлена Мейерхольдом в Театре актера.

и комедия А. С. Грибоедова, шедшая в ГосТИМе под названием «Горе уму», премьера 12 марта. В 1928 г. зрительный зал театра заполнялся лишь наполовину⁸. Единственный выход, который видел Мейерхольд в данной ситуации, – длительные гастроли театра за границей.

Недовольство зрело и в самом театральном коллективе. Признаками этого стали уход из театра в 1926–1928 гг. актеров И. В. Ильинского⁹, М. И. Бабановой¹⁰, М. И. Жарова, художников и режиссеров В. Ф. Федорова, И. Ю. Шлепянова и еще нескольких человек¹¹.

В этом контексте отъезд Мейерхольда в конце июня 1928 г. во Францию на лечение и затянувшееся на пять месяцев возвращение в Россию были восприняты крайне негативно.

Положение усугублялось тем, что, находившийся тогда в Германии Михаил Чехов подписал контракт с Максом Рейнхардтом на два года¹², т. е. избрал для себя путь эмиграции. Одновременно с этим создатель и руководитель Государственного еврейского театра (ГОСЕТ, 1919–1928) Алексей Грановский¹³ также принял решение не возвращаться в Россию. Эти два события в значительной степени способствовали распро-

⁸ См.: *Золотницкий Д.* Мейерхольд: Роман с Советской властью. М., 1999. С. 207.

⁹ И. В. Ильинский с 1920 по 1935 г. с перерывами работал под руководством Мейерхольда.

¹⁰ М. И. Бабанова в 1927 г. по настоянию Мейерхольда покинула ГосТИМ.

¹¹ М. И. Жаров, а также режиссеры и театральные художники В. Ф. Федоров и И. Ю. Шлепянов, не имея возможности дальнейшей реализации своих творческих планов в труппе ГосТИМа, в 1926 г. покинули театр Мейерхольда и перешли в Бакинский театр.

¹² *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 349–352; Т. 2. С. 498–499.

¹³ См.: *Иванов В. В.* ГОСЕТ: Политика и искусство. 1919–1928. М., 2007. С. 331–438.

странению слухов о том, что эмиграцией обернется и длительное пребывание Мейерхольда за границей.

7 августа 1928 г. в печати сообщалось об обращении Мейерхольда к Правительству, в котором, указывая на тяжелый репертуарный кризис, режиссер просил «ассигновать необходимую сумму на капитальный ремонт театра, ликвидировать старую задолженность театра и разрешить временный выезд театра за границу (Германия, Австрия, Франция и Америка)...». Комментируя просьбу Мейерхольда, начальник Главискусства А. И. Свицерский¹⁴ сообщил, что «с точки зрения обмена культурными ценностями с заграницей и показа там наших театральных достижений, это предложение следует всемерно поддерживать», однако «окончательное решение относительно гастролей театра за границей будет принято только по приезде Мейерхольда в Москву»¹⁵. 27 августа со стороны Свицерского последовало запрещение гастролей театра¹⁶.

Начались резкие нападки на ГосТИМ. Особенно преуспели в этом два московских театральных издания: «Новый зритель» и «Современный театр»¹⁷.

¹⁴ Алексей Иванович Свицерский (1878–1933) – в 1928–1929 гг. начальник Главного управления по делам художественной литературы и искусства при Наркомпросе.

¹⁵ Б. н. В. Э. Мейерхольд о работе в наступающем сезоне. Театр находится в репертуарном тупике // Вечерняя Москва. 1928. № 181, 7 авг. См. также: Кризис театра им. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1928. № 34, 19 авг.

¹⁶ Мейерхольд В. Э. Переписка 1896–1939. М., 1976. С. 419.

¹⁷ Еженедельный журнал «Новый зритель» (1924–1929) слился с еженедельником «Современный театр» (1927–1929) и стал выходить как газета под заглавием «Рабочий и искусство» (1929–1930). См.: О Мейерхольде и Чехове: Наша анкета // Новый зритель. 1928. № 38. 16 сент. С. 8–13; Там же. № 39. 23 сент. С. 3–6; Астров И. Диспут о Мейерхольде в Доме Печати // Там же. № 40, 30 сент. С. 4; Орлинский А. Судьба театра Мейерхольда в его руках // Современный театр. 1928. № 41, 9 окт. С. 638; Мейерхольд или театр Мейерхольда (Б. н.) Обзор печати // Там же. № 44, 30 окт. С. 710.

9 сентября 1928 г. Б. А. Вакс¹⁸ в передовой статье «Нового зрителя» под заглавием «Кризис Мейерхольда», вспоминая «врагов» и «друзей» Мейерхольда, писал о сотрудниках ленинградского Института истории искусств: «Мы прекрасно помним, как два года назад, после постановки “Ревизора”, в Москву налетела жалкая стайка ленинградских формалистов, вкупе с мистиками и либералами довоенной пробы, чтобы защитить “своего” (он сразу стал для них своим) Мейерхольда от московской театральной общественности.

Мы помним, как в этот ароматный букет из Гвоздева, Мокульского, Слонимского¹⁹, Кугеля, Андрея Белого²⁰ вплелись московские лефы во главе с Маяковским и зачали с кликушьям запалом дикий хоровод вокруг Мейерхольда, сбив его с пути окончательно. Они оказались злейшими врагами революционного мастера (как мы видим теперь), самыми страшными ВРАГАМИ [выделено в оригинале – Ю. Г.] его»²¹.

Таким образом, ленинградский Государственный институт истории искусств, в котором под руководством Гвоздева с начала 1920-х гг. разрабатывались принципы театроведческой школы, был обвинен в непосредственной причастности к произошедшему кризису и вовлечен в обсуждение его проблем.

¹⁸ Борис Арнольдович Вакс (1889–1941) – театральный критик, драматург, переводчик, активно сотрудничал с журналом «Новый зритель».

¹⁹ Стефан Стефанович Мокульский (1896–1960), Александр Леонидович Слонимский (1881–1964) – в 1920-х гг. сотрудники разряда (отдела) истории театра ГИИИ, который возглавлял Гвоздев.

²⁰ Андрей Белый (1880–1934) – поэт, прозаик, драматург. В 1926 г. по предложению Мейерхольда переделал для сцены свой роман «Москва» (постановка не была осуществлена), выступал в защиту мейерхольдовской постановки «Ревизора» на диспутах, автор статьи «Гоголь и Мейерхольд» (1927).

²¹ Вакс Бор. Кризис Мейерхольда // Новый зритель. 1928. № 36/37, 9 сент. С. 1–2.

23 сентября в том же еженедельнике «Новый зритель» была напечатана принятая 17 сентября 1928 г. Резолюция Теа-Секции ВАПП «О театре Мейерхольда», где говорилось: «Распад театра Мейерхольда не представляет собой явления внезапного и неожиданного. И объяснить его механически и сводить к вопросам бюджета, дотаций и ремонта и т. п. не приходится. <...> В театре Мейерхольда надо различать два его периода. Период героический и период упадка. Период героический совпадает с годами военного коммунизма. Театр отражал тогда великий пафос великих дней борьбы. “Бойцы искусства – бойцам революции” – гордо звучал его лозунг. И театр оправдывал его. Не имея созвучного репертуара, – его тогда и не могло еще быть, – театр приспособлял, переделывал и создавал спектакли незабываемого революционного подъема.

Но с переходом к нэпу театр стал терять революционные позиции. Начиная с постановки “Леса”, стало замечаться сначала формальное скатыванье к старым приемам эстетической изощренности. Если в “Рычи, Китай” еще спасало содержание, то вслед за тем стал обнаруживаться и резкий отход от современной темы. И именно тогда, когда стали появляться первые ростки советской драматургии и когда, казалось бы, где, если не на сцене театра Мейерхольда, должны найти место и привиться эти ранние всходы. Но театр Мейерхольда их не замечал. Вместе с репертуарным тупиком в театре начала снижаться производительность труда. Создавалось впечатление падения энергии и творческих сил. <...>

Одновременно с этим происходит перемещение сил вокруг театра. **Правые беспринципно-эстетные художественные группировки, доселе никак не принимавшие театр Мейерхольда, теперь определенно берут под свою защиту его упадническую полосу**» (выделено в оригинале – Ю. Г.).

Резолюция завершалась заявлением: «В заграничном турне театру Мейерхольда должно быть категори-

чески отказано. Театр должен быть быстро перестроен...»²²

Сообщение о предстоящем закрытии и расформировании театра было опубликовано в центральной печати еще 19 сентября²³. В тот же день Мейерхольд отправил Луначарскому телеграмму, в которой, сообщая о своей болезни и необходимости завершить лечение, писал: «Убедительно прошу Вас заявить печати, что слухи о моем отъезде за границу навсегда абсолютно неверны. Уверен, что вы примете все меры не только к сохранению театра моего имени, но и к улучшению его положения. Руководство театром я не оставлял ни на одну минуту даже во время лечения. Буду неустанно переписываться с теми товарищами, которым мною предложено временно руководить труппой»²⁴. Неделю спустя газеты опубликовали другую телеграмму Мейерхольда: «Остановите действия ликвидационной комиссии. Не допускайте разгрома театра и уничтожения меня как художника»²⁵. В советской прессе печатались самые противоречивые сообщения.

24 сентября 1928 г. в Ленинграде состоялся диспут на тему «Должен ли существовать театр им. Вс. Мейерхольда?», организованный редакцией молодежной (орган Ленинградского областного комитета ВЛКСМ) газеты «Смена»²⁶. Это было невероятное по своей сплоченности выступление молодежи и художественной

²² Б. н. О театре Мейерхольда // Новый зритель. 1928. № 39, 23 сент.

²³ Известия. 1928. 19 сент. См. также: Театр Мейерхольда под угрозой закрытия // Комсомольская правда. 1928. № 218, 19 сент.; Янковский М. Трагическая близорукость // Смена. 1928. № 219, 20 сент.

²⁴ Мейерхольд В. Э. Переписка 1896–1939. М., 1976. С. 285.

²⁵ Телеграмма В. Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1928. № 225, 27 сент.; То же: Наша газета. 1928. № 226, 28 сент.; Ленинградская правда. 1928. № 227, 29 сент.

²⁶ Б. н. Диспут о судьбе театра Мейерхольда // Жизнь искусства. 1928. N 39. 23 сент. С. 16.

общественности города в защиту Мейерхольда. Диспуту предшествовала обширная публикация отзывов ленинградцев, протестующих против решения о закрытии театра Мейерхольда, в том числе отклик А. А. Гвоздева, который был озаглавлен «Величайшая, грубая ошибка»²⁷. Несколькими днями позже под заголовком «Театр Мейерхольда должен быть сохранен. На общегородском диспуте “Смены”» был напечатан подробный обзор выступлений. Дискуссия была расценена как «демонстрация горячих симпатий ленинградского зрителя к театру». В выступлениях звучало, что «рабочая молодежь ценит Мейерхольда», несущего свое искусство в рабочую массу, что «Театр Мейерхольда нам нужен. Постановление Главискусства не нашло ни одного защитника», «Мейерхольд создал единый фронт театральной революции». Представитель Акдрамы режиссер Петров и Гвоздев (от имени Института истории искусств) говорили о «громадном влиянии ТИМа на профессиональный и самодеятельный клубный театр». А. И. Пиотровский называл ТИМ «живым рассадником театральной культуры» и утверждал, что заграничная поездка этого театра «произвела бы настоящую революцию в передовых художественных кругах Европы, напряженно следящих за его работой»²⁸.

С той же энергией, с которой сторонники Мейерхольда выступили в его защиту²⁹, многие его противни-

²⁷ Б. н. Театр имени Мейерхольда и советская общественность // Смена. 1928. № 221, 22 сент. С. 6.

²⁸ Б. н. Театр Мейерхольда должен быть сохранен. На общегородском диспуте «Смены» // Там же. № 225, 27 сент. С. 6. См. также: *Городинский В.* Битва при театре Мейерхольда // Рабочий и театр. 1928. № 40, 30 сент. С. 5–6; *Жизнь искусства.* 1928. № 40, 30 сент.; *Голубов В.* Должен ли существовать театр им. Мейерхольда? // Там же. № 41, 7 окт.

²⁹ См.: *Золотницкий Д.* Мейерхольд: Роман с Советской властью. С. 210–212; *Янковский М.* Трагическая близорукость // Смена. 1928. № 219, 20 сент.

ки пытались утопить режиссера³⁰. Недопустимый тон взял В. Биль-Белоцерковский: «Представителю взбесившейся и пресытившейся мелкобуржуазной интеллигенции – каким является Мейерхольд – и представителю “прошлого” Чехову – в страхе перед грозно наступающей и культурно растущей массой, являющейся современным зрителем, в страхе быть раздавленным этой массой – единственное спасение – бежать»³¹.

Кризис театра Мейерхольда широко обсуждался не только в печати. 2 октября 1928 г. в ленинградском Дискуссионном клубе режиссеров при Центральном доме искусств (Невский, 86) состоялось заседание, посвященное ситуации в ГосТИМе.

Одним из главных инициаторов создания Дискуссионного клуба режиссеров был главный режиссер ленинградского Государственного театра драмы Н. В. Петров. Под его руководством в 1927 г. была организована профессиональная площадка для обсуждения театральных проблем в узком кругу специалистов. В первые годы существования Дискуссионного клуба режиссеров на его заседаниях открыто говорили о сложных процессах в жизни театра, идеологическое давление не мешало свободному обмену мнениями. Значительную роль в клубе играли представители ленинградской школы театроведения, которые вели активную преподавательскую, а некоторые – и режиссерскую деятельность. Ленинградские теоретики театра строили свои концепции, тесно связывая их с режиссерской деятельностью Мейерхольда³².

³⁰ См.: *Заславский Д.* Даешь Европу? – Нет, не даем // *Правда*. 1928. 16 сент.; *Орлинский А.* Судьба театра Мейерхольда в его руках // *Современный театр*. 1928. № 41, 9 окт. С. 637–638.

³¹ *Биль-Белоцерковский В.* Тоска по прошлому // *Новый зритель*. 1928. № 39, 23 сент. С. 6.

³² *Песочинский Н. В.* Мейерхольд и раннее театроведение // *Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи*. СПб., 1998. С. 179–225.

Главный доклад на диспуте о кризисе театра Мейерхольда делал А. А. Гвоздев³³, только что вернувшийся из двухмесячной командировки в Германию, где знакомился с деятельностью немецких ученых, занимающихся театроведческими исследованиями. Его позиция позволяла рассматривать положение дел в ГостИМе на широком фоне развития европейского театра. В то же время, оставаясь верным сторонником Мейерхольда и высоко ценя художественные искания его театра, Гвоздев ставил своей задачей необходимость сформулировать позицию театральные деятели Ленинграда, защитить Мейерхольда и вывести его из-под удара радикально настроенных критиков.

Речь Гвоздева сохранилась в стенографической записи, не всегда четко фиксирующей мысль докладчика, содержащей неточности, оговорки и просто непонятые стенографисткой фрагменты, тем не менее дающей интереснейший материал для понимания позиций ленинградской театроведческой школы и ее руководителя. Вот ее текст:

Товарищи, конечно, вы от меня не будете ждать доклада в должном смысле слова. Я не беру на себя смелости читать такой доклад со всеми обоснованиями, которые требуются от докладчика, но Николай Васильевич³⁴ предложил мне прочесть доклад сразу после диспута, который был устроен редакцией [газеты] «Смена» на тему: должен ли жить театр им. Мейерхольда. Диспут был очень оживленный, но и разноречивый, в частности, мы с Николаем Васильевичем разошлись в некоторых взглядах на театр им. Мейерхольда. Поэтому возникла мысль в более интимном кругу специалистов-театралов обсудить некоторые вопросы.

³³ См. отзыв о докладе Гвоздева: *Б. п.* В чем кризис театра имени Мейерхольда? // *Жизнь искусства*. 1928. № 43, 21 окт. С. 4–5.

³⁴ Н. В. Петров.

Мне хочется только дать толчок самому обсуждению вопросов, некоторые вехи наметить, по которым могли бы мы идти, хотя необязательно.

Я считаю, что кризис такого крупного художника, каким, несомненно, в области театра является Мейерхольд, что этот кризис, его судьба также не может быть отделена от общих судеб театра. Переживает ли этот кризис театр Мейерхольда как таковой или театр вообще переживает кризис – для меня это большой и основной вопрос. Мои наблюдения над театром в Европе и здесь говорят за то, что театр вообще переживает кризис, и очень большой. Постараюсь вкратце, как понимаю, наметить его. Мое мнение, что кризис театра им. Мейерхольда есть часть большого кризиса, частичное проявление такого громадного процесса, который происходит вокруг нас в театре. В чем заключается кризис театра в целом. На Западе о кризисе театра говорят очень давно, а за последние годы очень усиленно. Если возьмете немецкий журнал за 2–3 года, вы увидите, что из уст театральных деятелей раздается очень тревожное для театралов [мнение], что театр погибает и уступает место какому-то неприятному для многих немецких театралов искусству, кино, радио и т. д. Что они вытесняют и экономически театр и что в кино перешли лучшие актеры, начали работать лучшие режиссеры, в силу чего театр пустует, в то время как кино переполнено. Вот целый ряд таких соображений и опасений неоднократно высказывались на Западе. Лично мое впечатление от поездки на Запад мне подсказывает, что театр совсем не может считаться искусством современным. После того как вы поедите на всевозможных воздушных и подземных дорогах, в поездах, а кое-кто и на аэроплане, на автобусе, мотоцикле, автомобиле и т. д., когда поживете темпом большого промышленного города с 4-миллионным населением и после этого попадаете в театр, усаживаетесь на мягкие кресла с красным плюшем, и на сцене

начинают изображать психологические тонкости, интимные и любовные, вы чувствуете, что попали в круг старого мира, а вовсе не в современный храм искусства. Потому что современная техника, элементарный способ передвижения, проносят перед вами с громадной быстротой сотни тысяч образов, а здесь вам предлагают углубляться в какие-то интимности эротической драмы и совершенно изолируют вас от той громадной рабочей жизни, которая протекает вокруг вас, которую вы наблюдаете в городе. Но вот это чувство у вас не возникает, когда вы попадаете в кино, когда слушаете радио, которое передает из Америки и Австралии, а кино показывает все, что угодно, вплоть до изобретений последнего дня. Здесь ясно, что это непосредственное впечатление, это опасение театралов, подсказано некоторым экономическим крушением театра на Западе, некоторой перестановкой в актерской и режиссерской среде (кино притягивает к себе лучшие силы), все это может быть подкреплено целым рядом исторических соображений. Театр с профессиональным актером, как мы знаем, возник в определенную эпоху, во вторую половину шестнадцатого века, в эпоху городского капитализма, и он сопровождал все развитие буржуазии до настоящего времени, но, в сущности говоря, он сохранил свои первоначальные формы. Современный театр мало отличается по своей общей установке от театра Шекспира. Тот же живой актер, тот же драматург, та же сцена и тот же зритель. По существу, в них разницы принципиальной нет, тогда как эта разница должна была бы быть, т. к. жизнь коренным образом изменилась благодаря промышленности, технике, финансовому капиталу, империализму и т. д. Вся жизнь, которая нас окружает экономически и социально, коренным образом изменилась, а театр работает с тем же актером. Здесь есть противоречие безусловное. Изобретения техники создают кино, электромузыку, звучащее кино, и я считаю, что

20 век впадает в противоречие тем, что сохраняет старый театр, созданный другой эпохой для других интересов, для других социальных слоев и для других принципов культурного развития, в то время как накапливается новое искусство, которому еще нет имени. Это искусство кино говорящее, но уже тем самым кино уничтожается, раз оно заговорило, к нему присоединяется электромузыка, и все это передается по радио в разные части света, и пароход, находясь в далеком плаванье, принимает картины из Нью-Йорка. Тут мы накануне нового зрелищного искусства, которое стоит на высоте современной техники 20 века и в сравнении с этой громаднейшей силой, уже овладевшей музыкой, зрительным образом, словом, актер, который своим голосом пытается что-то передать, кажется микроскопической частицей. Эту мысль я сейчас не буду развивать, она требует гораздо более подробных доказательств, но я хочу привести один пример: лет пятьдесят тому назад в Японии существовали рикши, носившие людей на своих плечах³⁵, а сейчас в Японии эти рикши исчезают, там появилось огромное количество автомобилей, и рикши стали шоферами. Если вдуматься в психологию рикш и шоферов, у них совершенно иное отношение к своему труду, благодаря тому, что изменился трудовой процесс. Раньше рикша должен был напрягать всю свою мускульную силу для того, чтобы перенести одного человека, а здесь он управляет одним рычагом, везя огромное количество груза. Я думаю, что в новом зрелищном искусстве, которое нарождается на наших глазах через кино, радио, электромузыку и т. д., конечно, участие актерской личности коренным образом видоизменяется так же, как изменился рикша, превратившись в шофера, и может быть, будущий актер будет чем-то управлять, каким-то механизмом, а не будет пытаться

³⁵ Японские рикши перевозили людей, впрягаясь в повозки.

на самом себе везти весь спектакль. Почему это я связываю с кризисом театра Мейерхольда, потому что, мне кажется, в творчестве Всеволода Эмильевича за последние годы замечаются элементы не только театра будущего, но заключены элементы будущего зрелищного искусства как такового. Я поясню другим примером. К нам недавно приезжали японцы³⁶, которых я, к сожалению, не видел. Эйзенштейн, наш передовой режиссер кино, о японском спектакле написал замечательную статью, где говорит, что соотношение движения, слова и музыки у японцев таково, каким он представляет себе соотношение между словом, движением и музыкой в будущем говорящем кино³⁷. Т. е. Эйзенштейн человек 20 века, безусловно, передовой, он готов учиться по элементам зрелищного искусства, заключенным в японском театре, который имеет бытовую (вековую? – Ю. Г.) давность. Точно так же я считаю, что Мейерхольд как громаднейший художник, необычайно чутко понимающий современность, он за последние годы подошел к таким формам зрелищного искусства, которые, по существу, в актерский театр никак не вкладываются. Напомню вам о таком факте, что тот же самый Мейерхольд говорил еще в (19)24-м году у нас в Ленинграде³⁸ о том, что его театр готовится к выходу на улицу, что в здании театра, со сценой-коробкой, ему тесно. Я помню его фразу: вот когда мы выработаем новые формы спектакля, тогда мы взорвем академический театр, бомбу подложим. Это

³⁶ Гастроли труппы театра кабуки под руководством Итикава Садандзи II проходили с 20 по 26 августа 1928 г. в Ленинграде, на сцене Академического малого оперного театра.

³⁷ См.: *Эйзенштейн С. М.* Нежданный стык // *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв.: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 303–310.

³⁸ См.: Мейерхольд о прошлом и будущем русского театра. [Изложение доклада в Институте истории искусств] // *Жизнь искусства.* 1924. № 27, 1 июля; то же: *Новый зритель.* 1924. № 26, 8 июля. Также см.: *Ленинградская правда.* 1928. 28 июня.

было сказано в смысле здания и сцены. По этой линии он шел. Куда? К театру на площади. Может, это был бы не актерский театр, а скорей световая реклама, но это было бы новое зрелищное искусство, а не тот же самый театр. Следует отметить, что Мейерхольд пытался выйти из театрального здания на площадь, и в ряде своих работ [19]20–[19]22–[19]23 гг. он освобождается от сценической коробки³⁹, поворачивает сцену, и наступает такой момент, когда ему нужно выйти из этого здания в другое, но никто ему не предложил построить новое здание. Вот первый момент, который чрезвычайно важен в кризисе театра им. Мейерхольда. Его, вырабатывающего элементы нового зрелищного искусства (я подчеркиваю, не нового театра), не поддерживали в тот момент, когда он готов был что-то создать вне стен старого театра. Никто не предлагал ему построить театр, а вы знаете, что театры новые все-таки строились у нас в Ленинграде⁴⁰, но никто не подумал спросить Мейерхольда, как же строить театр, который будет существовать 20–30 лет. Всеволод Эмильевич был одинок⁴¹. Этот момент кризиса чрезвычайно важен. Его потом стали упрекать, что, оставшись в этом театре со сценой-коробкой, он не вышел на улицу, не создал революционный театр. Это первый момент кризиса. Мой взгляд: первая причина кризиса

³⁹ Имеются в виду постановки: «Зори» Э. Верхарна (1920), «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина (1922), «Земля дыбом» М. Мартине, «Доходное место» А. Н. Островского и «Озеро Люль» А. М. Файко (1923).

⁴⁰ В 1920-х гг. на рабочих окраинах Ленинграда в клубных центрах открывались новые концертные залы.

⁴¹ Гвоздев применил к Мейерхольду характеристику, которой ранее один из критиков определил основную черту Чацкого в его постановке «Горя уму» (см.: *Мстиславский С. С. Одинокий: (К дискуссии о «Горе уму») // Жизнь искусства. 1928. № 16, 17 апр.*).

театра – вынужденное отставание, скованность театральными стенами как таковыми. Приведем такие примеры. Вспомним, как Мейерхольд глубочайшим образом ревниво заинтересован вопросами архитектуры театра. Это подтверждается тем, что когда у нас режиссер и архитектор Каплан⁴² (заинтересованный идеями Мейерхольда) стал развивать проект нового здания для театра зрелищ, Мейерхольд, прознавши это, страшно насторожился и ужасно ревниво стал следить, как его идеи вдруг начинают разрабатываться. Сейчас, наверное, этот проект такого здания для нового зрелищного искусства существует как проблема у Пискатора⁴³. Мейерхольд был одинок, и в этом смысле его никто не поддержал, и в этом причина кризиса. Кризис еще и в том, что во многом наша советская общественность в руководящих сферах в Москве не прислушивалась к биению нового искусства, к новым требованиям этого перерождения, которое испытывает театр, считая все благополучным, если пойдет работа под Любимова-Ланского⁴⁴. Это второй момент кризиса, когда в руководящих кругах считают все спокойным, если затронута революционная тематика и театр Любимова-Ланского у публики имеет успех. Этот второй момент страшен, он создал очень сильную травлю Мейерхольда со стороны лиц, которых иначе как авантюристами нельзя назвать, вроде Павлова

⁴² Каплан Эммануил Иосифович (1895–1961) – артист оперы, режиссер, архитектор. Чертежи Каплана приведены в кн.: *Гвоздев А.* Театр им. Вс. Мейерхольда. Л.: Academia., 1927. См. также: *Ракитина Е.* От конструкции – к театральному зданию (к столетию Вс. Мейерхольда) // Декоративное искусство СССР. 1974. № 3. С. 24–28; *Бархин М.* Как создавалось здание Театра Вс. Мейерхольда // Там же. № 5. С. 37.

⁴³ См.: *Гвоздев А. А.* Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933.

⁴⁴ Евсей Осипович Любимов-Ланской (1883–1943) – актер, режиссер и театральный деятель. С 1923-го – в труппе Театра им. МГСПС, с 1925 по 1940 г. – директор этого театра.

(«Новый зритель»)⁴⁵, потому что люди не понимают, что происходит вокруг и только ориентируются на последнем заседании МГСПС⁴⁶, где объявляют, что все благополучно, если Любимов-Ланской имеет полный театр. Мейерхольда не поддержали в его громадном проекте, в реформе театра. В широких кругах не нашлось достаточного понимания, но нашлось много врагов в актерской среде. Это второй момент кризиса. В чем здесь дело? Раз Мейерхольд перерабатывает театр и изнутри, то вопрос об актере, о том рикше, который на себе везет весь спектакль, конечно, становится очень и очень острым. За последнее время Мейерхольд решительным образом вырабатывал режиссерский театр, полное подчинение актера режиссерскому заданию как таковому, и, конечно, актеры старой школы, старых воззрений, да и молодые актеры, воспитанные на старой школе, на пережитках старого театра, само собой разумеется, противятся новому театру. В очень редких случаях удавалось преодолеть актерское сопротивление, например, Станиславский сделал первый шаг по пути к преодолению этого актера-первача, индивидуалиста-одиночки. Это был только крошечный шаг. Мейерхольд пошел куда дальше и за малейший смешок, сделанный замечательной актрисой, но не входивший в план постановки, он удаляет ее из театра⁴⁷. Мне конечно жаль актрису, но я вполне понимаю Мейерхольда. По его заданию (видим из ряда постановок в Ленинграде, на которых Вы, Ник<олай> Вас<ильевич Петров>, присутствовали), ясно, что он хочет, чтобы весь театр работал на конвейере, чтобы все актеры работали по аналогии с рабочими, работа-

⁴⁵ Владимир Александрович Павлов (1899–1967) – один из ведущих критиков московского журнала «Новый зритель».

⁴⁶ Московский городской совет профессиональных союзов.

⁴⁷ Речь идет о М. И. Бабановой, артистке ТИМа с 1920 г., в которой Мейерхольд видел соперницу З. Н. Райх.

ющими на конвейере. Например, проходит перед ними лента, и данный актер навинчивает только гайку № 19, рядом с ним другой актер навинчивает гайку № 20. Ничего больше от актера ему не нужно. Я отлично помню, как Ник<олай> Вас<ильевич> запротестовал против такого фордовского подхода к театру, и как аудитория, слушавшая доклад Мейерхольда и состоявшая в большом количестве из актеров, горячо поддержала Николая Васильевича. Когда Николай Васильевич сказал: вы актеров забыли. А актеры зааплодировали. Актер сразу пошел на Мейерхольда. Тотчас после диспута я подошел к Ник<олаю> Вас<ильевичу> и сказал: Вы сигнализировали эти аплодисменты. Это был протест кустика против машины. Мы из истории прекрасно знаем, как кустика и ремесленник разрушает машину, потому что она отнимает у них заработок. Вот и это есть протест актера против Форда, который хочет актеров, как рикш, носивших на себе данное искусство, заставить только привинчивать гайку № 12. Критики а ля Кугель, конечно, протестуют против Мейерхольда. Кустарь и ремесленник будут протестовать, если их хотят заставить иначе работать или отнимают от них хлеб. Это основной момент. Значит, в актерской среде Мейерхольд имеет слишком много сопротивляющегося[ся] материала. А между тем право за ним, потому что сейчас развитие промышленности и техники идет от кустика к усовершенствованным организованным методам производства. Так и в области зрелищного искусства, само собой разумеется, подойдем к этому конвейеру. Посмотрите на работу в кино, там совершенно иная работа и такой же процесс перерождения рикши в шофера, управляющего машиной, происходит сейчас и, вероятно, быстро будет развиваться в области музыкальной, в симфоническом оркестре. Уже неоднократно высказывалось мнение, что симфонический оркестр есть не что иное, как собрание кустика: один на скрипке играет, соединяется с другим

кустарем, и получается сумма кустарей. На Западе существуют музыканты, которые абсолютно не удовлетворены симфоническим оркестром и очень задумываются над этой темой. Уже появляются музыканты, которые начинают играть на эфирах, электромузыке и ранее невиданных инструментах⁴⁸. Появляется другое соотношение между исполнителем и тем аппаратом, которым он владеет, и тем целым, в которое он входит. Даже в области симфонического оркестра можно говорить, что намечаются другие возможности музыкального образования и театр перерождается в новое искусство. По линии актерской есть кризис в непонимании этого. Лишь небольшая горсточка, Мейерхольда понявшая, – это молодежь. Когда Ник<олай> Вас<ильевич> на последнем диспуте говорил о том, что есть Мейерхольд, а театра Мейерхольда нет, я возражал, потому что считаю, что та небольшая кучка людей, которая, несмотря на все предрассудки и старые привычки мыслить идет за Мейерхольдом и поддерживает его целиком, это есть те помощники того театрального инженера Форда, которые перерабатывают театр в новое искусство. Уход Бабановой до известной степени, естественный процесс, неудивительно, что несколько раз уходил Ильинский. По существу, Мейерхольду нужны какие-то другие актерские силы, которые могли бы, как рабочие большой фабрики, специализироваться, а ведь актеры старой школы не хотят и не будут этого делать. Таким образом, со стороны актера тоже кризис: актер не желает терять своей обаятельности, когда он, одевшись и загримировавшись, привлекает к себе внимание тысячного зала. А здесь хотят, чтобы конвейер привлекал все внима-

⁴⁸ Имеется в виду электромузыкальный инструмент терменвокс, созданный в 1920 г. в Ленинграде физиком А. С. Терменом.

ние, а не актер. Вот тут происходит борьба, которую можно будет проследить в ее дальнейшем развитии. Теперь по линии драматургии. Я не считаю, что кризис по линии драматургической у Мейерхольтда заключается в том, что Мейерхольтд не хочет ставить пьесы революционной тематики. Это неверно. Мейерхольтд первый эту революционную тематику ввел в театр и разработал ее целиком, он первый строил политический театр и отказался от аполитического. Это очень важный момент. Наша драматургия идет по стопам того же Рышкова, который шел по стопам Сарду, а Сарду – по стопам Скриба, и т. д. А между тем драматургия могла бы идти совершенно иными путями. По линии сочувствия новому зрелищному искусству в этой области вы найдете, может быть, 2–3 человек. Да и почему драматургия по этому пути не идет. Все театры работают в другом направлении, и драматург не экспериментирует, а кто заинтересован новым искусством, работает в кино, там есть гораздо больше возможностей. Здесь происходит тоже громадный разлад. Мейерхольтд в своих исканиях, стремясь к рождению нового театра, не находит материала драматургии. Когда он хотел выводить театр на улицу, никто ему не дал таких художественных произведений, которые объединяли бы целую толпу. А позвольте указать на Америку, где профессора театральной литературы в Питсбурге и других городах работают над массовыми празднествами⁴⁹. Они сочиняют драматургические массовые празднества одновременно с разработкой постановок. Там есть люди, мыслящие в этом направлении. У нас же их нет. Здесь Мейерхольтд не мог питаться со стороны. В этом отношении он был одинок. Поэтому, естественно, он работал с такими людьми

⁴⁹ См.: Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Л., 1926. С. 5–52.

ми, как Третьяков⁵⁰, Маяковский и Эрдман, экспериментировавших хотя бы в соевой части, но все же выходявших из круга Рышкова, Скриба, из круга театра, который существовал в 19-м веке. Здесь вовсе дело не в том, и совершенно неправильно ставил вопрос в резолюции ВА<ПП>⁵¹, что Мейерхольд не хотел ставить советские пьесы и говорил: пусть Мейерхольд возвращается и ставит нас, иначе он нам не нужен. Ему нужно ответить, что пьесы, которые пишутся, не нужны, они не продвигают искусство вперед, и оно топчется на старой платформе. Теперь, может быть, вы мне возвратите и скажете, что Рышков (Петров? – Ю. Г.) делает громадное дело тем, что советскую тематику выбрасывает на сцену, заставляет ее обсуждать и т. д. Все эти явления должны иметь место, и я глубоко убежден, что такой театр долго будет существовать, но почему? Вы скажете, с одной стороны, что появился новый класс – пролетариат, который требует оформления своего содержания. Это верно. Но, с другой стороны, это есть театр старого типа 19 века, бытовой театр натуралистического порядка. Он будет долго существовать, так же как и актер, не признающий никаких шоферов, потому что мы в техническом отношении отсталая

⁵⁰ Сергей Михайлович Третьяков (1892–1939) – драматург, один из авторов обозрения «Вертунаф», готовившегося Мейерхольдом в 1922 г., но не показанного публике, автор переработки пьесы М. Мартине «Ночь», поставленной режиссером в 1923 г. под названием «Земля дыбом»; работа над его пьесой «Хочу ребенка» велась Мейерхольдом в 1927–1930 гг., но не была завершена.

⁵¹ Всероссийская организация пролетарских писателей, организованная в конце 1920 г., в 1922-м была переименована в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), в 1932 г. вошла в Союз писателей. См. публикацию Резолюции Теасекции ВАПП, принятой на заседании 17 сентября 1928 г.: Б. н. О театре Мейерхольда // Новый зритель. 1928. № 39, 23 сент. С. 1–2.

страна. Вот тут мы наталкиваемся на такое противоречие в нашей жизни, которое ведет к кризису такого крупного художника, каким является Всеволод Эмильевич. В чем заключается противоречие? Оно заключается в том, что лозунг нашей жизни, все строительство нашей страны говорит об индустриализации, о страшно интенсивном темпе роста машин, техники, промышленности вообще. Мы идеологически настроены на том, что мы индустриальная страна, что у нас будут машины и т. д., а на самом деле ходим по пустому Невскому, где разве проедет пожарный автомобиль. И тот пролетариат, который у нас появляется, он не владеет той громадной техникой, которая есть на Западе. Здесь есть противоречие, его трудно вскрыть, но я безусловно могу привести такой пример: я был в Гамбурге, он своим архитектурным обликом наглядно вскрывает классовое противоречие. С одной стороны, грандиозный квартал купеческих особняков, один лучше другого, где живет одна семья купца, в середине живут старики, внизу кухня и т. д. Другой квартал совершенно иной, квартал рабочих, работающих в громадных гаванях, куда приходят корабли из разных стран. Коммунистическая партия в Гамбурге очень сильна, но одновременно сильна и партия, возглавляемая купцами, имеющими бытовые традиции. Ясно, что тут назревает социальная борьба и что при росте пролетариата он овладеет городом. Я как советский гражданин, смотря на особняки, думал, сколько тут можно построить домов отдыха, какое огромное пространство, а потом подумал: что если пролетариат овладеет городом, будет ли он занимать эти особняки, не проще ли ему построить небоскребы, гораздо более приспособленные для его деятельности, для его коллективистической (ТАК!) культуры. Тут вернее последнее. Я вижу, как наряду со старыми особняками растут небоскребы, которые в 2–3 месяца выстраиваются на глазах путешественника. Я хочу сказать, что западно-

европейский пролетариат, овладев властью, получает всю технику, всю промышленность. У нас же эту технику, эту промышленность нужно насаждать. Вот почему у нас долгое время будет жить театр, в то время как на Западе разовьется новое зрелищное искусство, которое составит из говорящего кино, электромузыки, радио, но это новое искусство вберет в себя некоторые, подготовленные в последней стадии развития театра элементы. Эти элементы имеются в театре Мейерхольда. Это есть конвейер, освобождение от сценической коробки, построение эпизодов и т. д. имеется в зародыше в театре Мейерхольда и будет развиваться дальше. «Ревизор» я считаю крупнейшим произведением, которое показывает пути, например, будущего звучащего кино – вот почему для меня ужасна была мысль о закрытии театра Мейерхольда, о прекращении его деятельности. Я чувствую, что он один идет к новому зрелищному искусству, к перерождению старого театра, а все остальные работают на старых позициях – и Александринка, и Вахтангов, и театр МГСПС, новых позиций нет. Точно так же, как Эйзенштейн в японском театре увидел методы работы над будущим говорящим кино, точно так же и в театре Мейерхольда имеются методы будущего зрелищного искусства. По линии драматургии кризис заключается в том, что никто из драматургов не видит новых элементов в театре Мейерхольда и ориентируется на Рышкова. А тот пролетариат, который требует нового искусства, недостаточно индустриализирован в своей жизни, чтобы быть заинтересованным в этих новых технических формах нового искусства, но он недолго будет довольствоваться бытовой пьесой. Мне было очень грустно узнавать о закрытии театра Мейерхольда, но диспут, на котором мы с вами выступали, подбодрил меня. Совершенно неожиданно для нас, критиков, появилась новая волна, новый зритель – комсомол, который выступил на защиту театра им. Мейерхольда. Его поддер-

жала молодежь, «Комсомольская правда»⁵², «Смена». Тогда я понял, что кризис театр Мейерхольда не будет испытывать, если он сумеет связаться с новой советской общественностью. За последнее время он в своих новых опытах мог опираться на крайне жидкий слой технической интеллигенции, эстетически настроенную интеллигенцию. Он опирался на этот жидкий слой интеллигенции, потому что другой интеллигенции, которая могла бы его понять, не было, а на диспуте вдруг она выступила. Это было для меня радостной неожиданностью. Мне было радостно читать и видеть, что комсомольцы ратуют за театр Мейерхольда, за театр будущего и готовы пойти на какие угодно переделки этого театра. Тут является возможность для Мейерхольда продолжать работу, опираясь на передовые слои пролетариата – на комсомол и т. д. Но, само собой разумеется, только в больших городах, промышленных, он найдет поддержку, но чем ближе Мейерхольд подъедет к аграрной России, к деревне, тем он будет непонятнее. Это испытывает почти каждый театр, например, я слышал о Пищевкусе⁵³, который проехал по России со своими постановками, и такой постановки, как «На лесах»⁵⁴, отражающей интересы промышленного пролетариата, он не мог ставить, потому что провинция в целом ряде случаев страна отсталая в техническом отношении по сравнению с Ленинградом и население в культурном отношении совершенно иначе воспитано, мы – более аграрны, по образцу торгового капитализма, а не по образцу промышленного

⁵² См.: Комсомольская правда. 1928. 31 авг.

⁵³ Театральный коллектив профессионального союза «Пищевкус».

⁵⁴ Речь идет о пьесе Е. Г. Яновского «На лесах», поставленной в 1928 г. в 1-м Передвижном театре УМЗП (театр при Управлении зрелищными московскими предприятиями); см.: Жизнь искусства. 1928. № 32. С. 8.

капитализма. Вот это расслоение, которое существует между зрителем, чрезвычайно опасно для театра. Оно было до сих пор опасно и для театра им. Мейерхольда. За последние два года не было прослойки, которая бы его поддерживала, сейчас она появилась и через комсомол выступила на защиту театра Мейерхольда, гораздо решительнее и с гораздо большим весом, чем это могла сделать интеллигенция, которая поддерживала раньше этот театр. Кризис существует и в области зрителя, которой, несомненно, отражается на кризисе театра Всеволода Эмильевича. Но здесь есть наиболее легкие возможности для его преодоления, в то время как очень трудно преодолеть актера и его сопротивляемость новому искусству, с одной стороны, с другой стороны – трудно преодолеть косность наших драматургов и очень трудно, почти невозможно преодолеть устойчивость наших театральных зданий. Я считаю, что в общих чертах наметил те пункты, по которым можно более внимательно проанализировать, в чем заключается кризис театра им. Мейерхольда, который неразрывнейшим образом связан с нашей жизнью, с той ролью, которую театр играл в прошлом, играет еще и в настоящем, но которую театру будущего играть не придется, потому что на смену ему придет новое зрелищное искусство, созданное техникой 20 века и тем пролетариатом, который этой техникой овладеет. У нас он ею овладел уже, а на Западе ему это предстоит сделать. Тогда пролетариат, овладев техникой целиком, создаст новое зрелищное искусство, имя которому будет не кино и не театр»⁵⁵.

Наиболее значительную речь, содержащую, среди прочего, возражения докладчику, произнес друг и соратник Гвоздева по Институту истории искусств – В. Н. Соловьев:

⁵⁵ КР РИИИ. Ф. 31. № 40. Л. 1–11.

«Товарищи, вот какие у меня соображения по поводу тех мыслей, которыми с нами поделился Ал<ексей> Ал<ександрович Гвоздев>. Его своеобразные мысли для меня не совсем неожиданны. У (нас? – Ю. Г.) несколько было предварительных собеседований, и я понял принципиальную позицию, которую Вы, А<лексей> А<лександрович>, отстаиваете. Имея сегодняшнее сообщение, мне хотелось отметить, что те мысли, которые Вы высказываете, они мне кажутся аналогичными с теми положениями, которые в свое время выдвигал и выдвигает ЛЕФ. Примерно позиция Ваша в том, что определенные формы хозяйства соответствуют определенной идеологической надстройке в форме каких-то искусств. Ал<ексей> Ал<ександрович>, это вообще верно, но тут разрешите поставить те мысли, которые высказывает Иоффе⁵⁶ о принципе симультанности в каждый отдельный отрезок времени. Ссылка на Западную Европу, на то, что там театр не процветает, а находится в упадке, – это положение, в сущности говоря, не принимается. Кризис западноевропейского театра можно объяснить тем, что это есть театр капиталистического общества, которое само испытывает сложнейший кризис. С этой точки зрения, мне казалось, некоторые обобщения, которые Вы здесь ставите, они слишком общи и требуют большей детализации. Теперь разрешите мне подойти к вопросу о кризисе театра Мейерхольда с точки зрения узкой не столь кустаря-одиночки, хотя я склонен защищать эту точку зрения, каждый является ремесленником своего ремесла, сколько в связи с тем, что мне приходилось видеть Мейерхольда и его работу в течение долгого времени и тот случай, который сей-

⁵⁶ Иеремия Исаевич Иоффе (1891–1947) – искусствовед, теоретик искусства. И. И. Иоффе рассматривал «синтетическую историю искусств» как целостную систему, в которой все элементы взаимосвязаны.

час имеется, я лично считаю, что здесь из всех явлений для нас важно, что делается с Мейерхольдом – это перманентный кризис Мейерхольда. Возьмем историю его жизни, и всегда после определенного промежутка времени Мейерхольда закрывают, над ним устанавливается Дамоклов меч, потому что Мейерхольд по характеру своей деятельности, мне кажется, не столько инженер и не кустарь, но гениальный одиночка, гениальный экспериментатор. И вот, в сущности, тяжелое обострение процесса заключается в том, что Вс<еволод> Эм<ильевич> по существу экспериментатор, в силу вещей, должен стать производственником. Вот поэтому-то Мейерхольду нужно давать то количество проверок, которые обуславливаются производственным планом (5–6). В сущности говоря, и прошлая деятельность Мейерхольда говорит о том, что каждый период его производственной работы в значительной степени был подготовлен работой экспериментального характера. Например, т<еатр> Комиссаржевской и др. готовили пьесы, напр<имер> «Каменный гость», «Стойкий принц» и т. д. Студия <19>13–<19>17 г. подготовила все опусы Мейерхольда с <19>21 по <19>27 г. Мейерхольду нужен период экспериментальной деятельности, период лабораторных исканий, без которого он не может существовать. Теперь приходится говорить о самом трудном. Мейерхольд замечательно работал, хотя из первоклассных штабов Москва ему штаба не дала. У Мейерхольда штаба нет. Ал<ексей> Ал<ександрович>, я согласен с вопросом, что Вс<еволод> Эм<ильевич> в своих построениях может быть назван инженером театра, но ведь инженер имеет техников. Где же у Мейерхольда техники? Вот трагедия его в этом. Инженер предполагается как определенный мастер, обрабатывающий самый различный материал. И что бы мы ни говорили, у нас одним из родов материала несомненно является актерский материал. И вот вопрос об актере как таковом. У всех большое сомне-

ние. Будем говорить честно, если мы возьмем труппу Мейерхольда, за исключением Гарина, Зайчикова и Райх, актеров в ней не окажется, просто случайно пришедшие люди. Почему раньше это было возможно, потому что в лаборатории, в экспериментальном театре может работать не актер, там совершенно другой принцип, но этого нельзя сделать на спектакле. Чрезвычайно был ценен “Балаганчик” и студия 5-го года⁵⁷, потому что там был важен самый принцип исканий, а не принцип актера.

Я всецело присоединяюсь к Ал<ексею> Ал<ександровичу>, к его сообщению о существовании кризиса здания и кризиса драматургов. Кризисы эти сейчас существуют, это несомненно. Но кризис актера для меня неясен. Мне хотелось бы на это получить ответ от Вас, и Ник<олай> Вас<ильевич Петров>, наверное, этому вопросу уделит время. Здесь есть страшное противоречие: с одной стороны, режиссер-экспериментатор требует технически усовершенствованных актеров, но рост актера в смысле его дарований влечет за собой увеличение его диапазона в общем комплексе спектакля. Это внутреннее противоречие не так легко можно разрешить, и на этот вопрос я бы хотел получить ответ»⁵⁸.

Кроме Соловьева в диспуте участвовали Б. П. Обнорский⁵⁹, Узбеков⁶⁰, Дальский⁶¹ и др., которые в це-

⁵⁷ Студия на Поварской при МХТ (1905). Экспериментальная работа Мейерхольда над спектаклями была доведена только до стадии генеральной репетиции, публике результаты показаны не были.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 8–9.

⁵⁹ Борис Петрович Обнорский – партийный деятель, брат лингвиста Сергея Петровича Обнорского (1888–1962).

⁶⁰ Личность не установлена.

⁶¹ Возможно, Андрей Николаевич Дальский (1894–1983) – историк античного театра, связанный с деятельностью ленинградского ТЮЗа, Техникума сценических искусств и др.

лом поддержали Гвоздева, подтвердили правильность высказанных им мыслей. Дальский говорил об общем отставании театра от темпов промышленного строительства, подчеркнул поддержку театра молодежью, отразившуюся в публикациях «Смены» и «Комсомольской правды», и выразил мнение, что в Ленинграде к театру Мейерхольда настроены более сочувственно и более высоко оценивают его деятельность, чем в Москве⁶². Н. В. Петров заявлял о необходимости признать театр Мейерхольда экспериментальным (т. е. всегда революционным), а не производственным. Он повторял мысль Соловьева, что Мейерхольд, находясь за границей, вынашивает новые замыслы (это период накопления творческих сил), которые представит, вернувшись в Россию. Однако все выступавшие признавали, что в театре Мейерхольда, кроме отдельных артистов (Ильинского, Гарина, Бабановой, Зайчиковва), нет людей, владеющих методологией и техникой «театра Мейерхольда», рядом с Мастером нет его «технологов, образующих его “штаб”».

В заключительном слове Гвоздева, сохранившемся также в документах его фонда в КР РИИИ, докладчик говорил:

«Вот Вы⁶³ говорите, что сапожник-кустарь лучше производственника. Вот это и есть то, что нас, живущих на проспекте 25 Октября⁶⁴, где разве что пожарный автомобиль прокатит, отличает от технического Запада, но ведь помимо обуви существует асфальт, по которому Вы ходите, этого забывать никак нельзя. Ведь помимо общественного питания в наших столовых существует электрическая кухня, которая вкуснее домашней. Мы, живя в Ленинграде, не знаем темп боль-

⁶² РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 10–11.

⁶³ Обращено к В. Н. Соловьеву.

⁶⁴ Название Невского пр. в 1918–1944 гг.

шого индустриального города. Вот с этого-то и нужно начать все рассуждения об искусстве, театре и быте. Перерождается быт под влиянием техники, перерождается искусство, а мы, в идеале приняв индустриализацию за лозунг развития нашей страны, в силу технической отсталости вынуждены жить в старом быту, в старом окружении. Громадное противоречие существует между мною и вами в понимании вещей. Там тоже можно пойти заказать обувь у сапожника и питаться дома, но это делает ничтожное количество людей, а массовое производство обеспечивает всю массу обувью, машинами, питанием, точно так же обеспечивает массу кино, радио и т. д. Это техника и выносит всю нашу психику, массовую коллективную психологию на массовое коллективное искусство, которое мы здесь страшно хотим иметь, но создать не можем, так как нет средств. Товарищ Керженцев⁶⁵, выступая, в одном из докладов сказал: мы строим Днепрострой, а театр это совершенно не отображает. Вот это и есть отсталость между театром и нашим строительством. На это вы мне ответите: а может быть, совершенно нельзя в силу материала, <с> которым мы работаем, в силу исторического прошлого предлагать такие огромные задачи нашему театру, как изображение стройки Днепростроя. Может быть, участие всякой личности, индивидуума сможет изобразить кино, может в более полном виде – говорящее кино, еще в более полном виде – какое-нибудь искусство, которое сможет охватить все части, а театр не может это сделать. Театр может изобразить трагедию режиссера, который влюбился в комсомолку или увлекся проехавшей дамой, и т. д. Это темы театра, исторически сложившиеся, это От-

⁶⁵ В. Керженцев (1881–1940) – журналист, государственный деятель, сторонник идей развития рабоче-крестьянского театра, близких к идеям Пролеткульта.

елло, ревновавший свою Дездемону. Требовать от театра, чтобы он изображал Днепрострой, невозможно, и ваш актер-рикша не может проехать с быстротой 210 км в час, а будет бежать трусцой 2–4 км. Здесь есть противоречия между требованиями, предъявляемыми нами как передовой страной в области культурной и отсталостью нашей в области технической. Мы аграрная страна, которая хочет стать индустриальной, а средств у нас нет. Это противоречие прекратится не сегодня, и нужно найти средства для его преодоления. Само собой разумеется, я его не знаю и сейчас только делился с вами мыслями, которые меня волновали во время путешествия на Западе. Я ни в какой мере не могу считать их законченными, и глубоко прав Борис Петрович <Обнорский>, и действительно при более глубоком продумывании этих мыслей нужно говорить более доказательно. Говоря о перерождении театра, безусловно, надо учитывать наши условия, нашу бедность и пр. У меня есть целый ряд мыслей на эту тему. В истории искусства часто бывает так, что более отсталая страна в политическом и экономическом отношениях создает более развитые и интересные формы искусства. Например, в Италии в 11–12 веках бурно развивается городской капитализм, но там не создается искусство, а более медленно развивающаяся Франция и Голландия создают искусство. Может быть, и мы, развиваясь медленно в техническом отношении, предназначены для того, чтобы осуществить перерождение искусства, в то время как бурно развивающиеся Америка и Запад не сумеют в бурном процессе так созреть, чтобы появилось новое искусство. Очень возможно, что Запад создаст технику, а Эйзенштейн в № 1, 2-й и т. д. вложит в нее содержание. Здесь не надо упираться на то, что я не доказал, как говорит Борис Петрович, что театр должен умереть. Конечно, он будет очень долго жить, не знаю, может быть 50–100 лет и т. д. Но когда получит автодор⁶⁶, тогда он отом-

рет, как отмирает на Западе. Там отмирает громадными кусками быт. Я был в Германии 20 лет тому назад, тогда женщины ходили в длинных платьях и были хорошими женами своих мужей, сейчас они ходят даже не в коротких платьях, а в трусиках и, образуя громадную массу в 10–20 тыс<яч> человек, собираются на массовые празднества. Вот какие повороты быта совершаются там. Когда я влезал на верхушку автобуса, и он весь трясся, а рядом идут трамвай, грузовик, я чувствовал себя совершенно растерянным, я совсем не умел взбираться, а рядом совершенно покойно ползет трехлетний мальчик с отцом, я подумал: его психика будет совершенно другая, потому что он вырос в другой обстановке громадного технического города, его искусство, которое он будет создавать, будет тоже иным, чем наше искусство. Когда мы пешком ходим по пустому Невскому или по обширным степям, нам, конечно, требуется лошадь, а в Берлине лошадь показывают, как музейную редкость. Наш серп и молот там можно видеть только в музее, потому что на Западе сельское хозяйство начинается с серпа и кончается усовершенствованными сельскохозяйственными машинами, и ручной молот мы можем видеть только в музее, который заменен электрическим молотом. Конечно, у нас другие законы развития театра, у нас театр будет долго жить. Я не смотрю на это пессимистически, но считаю, что благодаря некоторой отсталости, замедленному нашему развитию в техническом отношении могут созреть какие-то высокие формы искусства. Смотреть на все это надо с точки зрения процесса, который происходит вокруг нас. Этот процесс надо видеть в передовых странах, с передовой техникой и культурой. Поэтому я считаю, что на театр

⁶⁶ Автодор – существовавшее в СССР в 1927–1935 гг. Общество содействия развитию автомобилизма и улучшению дорог.

можно смотреть, я бы сказал, диалектически (правда, слишком затасканное слово). Его перерождение в иных случаях будет скорее, в иных случаях более замедленно, но происходит громадный процесс, к которому нужно готовиться. В различных театрах эта подготовка идет. Когда мы говорим о культуре театра (культуре Станиславского № 1, о культуре Мейерхольда № 2 и появится еще № 3 и т. д.), важно видеть, как в отмирающем нарождаются элементы будущего. Конечно, вашу поправку я принимаю. У нас нужно говорить о перерождении театра, а на Западе придется говорить об отмирании. Конечно, процесс современной текущей художественной жизни не исследуется. Это трудно предвидеть, но я все-таки далеко не одинок в своих наблюдениях, хотя у меня единомышленников немного, но со стороны приходят люди, которые говорят то, что я хотел бы слышать. Я встретился с одним из ответственных работников, который из театра был переведен на радио. Через год он был совершенно неузнаваем, потому что попал из среды, где бесконечное количество интриг, закулисная богема, на чистую работу. В театре происходит бог знает что, сегодня рикша нервничает, волнуется, завтра он влюблен и т. д. Защита Вами, тов. Зон, актера есть защита богемы, и прав т. Керженцев, говоря, что актеры – это деклассированная среда, которую нужно воспитывать. Но ее речами, убеждениями не воспитаешь, нужно создать иные условия работы. Вот если вы рикшу посадите на автомобиль и заставите им управлять, он переродится. Николай Васильевич на диспуте выступал горячим защитником актеров, теперь он что-то выступает не так решительно. Актер, конечно, протестует: как меня, свыше одаренного, самую суть театра, вдруг хотят подчинить режиссеру. Так же рассуждал ткач, когда ему дали машину, и рикша – когда ему дали автомобиль.

Тот же самый процесс происходит с актером, когда его заставляют учиться. Теперь есть Техникум сцени-

ческих искусств, а раньше был Институт сценических искусств, но 100 лет тому назад никто не помышлял учить актера. Теперь спрашивается, чему вы будете его учить? (Зон: – Балетные школы существовали и раньше, где учились крепостные). Вместо того чтобы давать человеку нормально развиваться, ему давали развиваться ненормально. Теперь этот вопрос о технике обучения актера поставлен театральной культурой, а на Западе, например, в Германии, не было ни одной государственной театральной школы. Впервые два года тому назад она образовалась и теперь имеет 16 человек. У нас есть государственные театральные школы, и мы убеждены в их надобности. Сейчас встанет вопрос: чему учить актера. Учить ли актера старым навыкам или готовить его к усвоению и участию в новом зрелищном искусстве, которое в театре вырастет. Теперь о психологизме в кино. Я не отрицаю психологизма как такового, но другое дело, когда этот психологизм ничем не связан с окружающей нас действительностью и вращается только внутри какого-то абстрактного человека. Существует влюбленный человек Отелло, и эту пьесу обязательно ставят все театры. Спрашивается: зачем? почему? Говорят, она общечеловеческое значение имеет. Я, правда, не знаю. Кино целым рядом фильмов уничтожает этот психологизм. Когда в кино показывают сначала паровое отопление, потом ноги и, наконец, лицо, этот психологизм совершенно иного порядка. Отсюда есть громадные возможности, чем от копания в душе влюбленного Отелло, и если в кино существует такой психологизм, то он взят от театра. Передовые кинорежиссеры отказываются от этого. Пудовкин идет по линии театра, Эйзенштейн – по линии техницизма и инженерии. Об этом можно спорно говорить.

Вы говорите, что Мейерхольда не поддержали, так как у него не было готовой системы. У нас в десятках случаев бывает готовая система в области изобрета-

тельности. Нужно взять патент, и все будет ясно. Это гораздо труднее в области искусства. Нужно так сформулировать слова, так записать, чтобы наши театральные критики и общественность признали эту систему. В искусстве таких ясно сформулированных положений пока еще нет. Это очень трудно сделать. Я не упрекаю здесь никого, а только поясняю, что без поддержки очень трудно. Поддержки не было Мейерхольду, не могли технически помочь. В то время когда он собрался выходить на улицу, никаких речей не было о постройке нового здания. Сейчас построили неудачно, но хоть об этом заговорили, и на вопросе, нужно ли новое театральное здание, все направления сошлись. Да, во что бы то ни стало, здание нужно. Значит, вопрос поставлен, первый шаг сделан. Нужно поговорить с Мейерхольдом, что он думает, спросить инженеров, а дожидаться, пока выработается система, трудно, потому что система вырабатывается очень медленно. Может быть не Мейерхольд создаст эту систему, а тут нужна целая ассоциация инженеров. Он же важен тем, что частично дает почувствовать в художественном творчестве, что из этого может вырасти. Ник<олай> П<етров> совершенно справедливо сделал поправку, что не один Мейерхольд выходил на площадь. Мейерхольд черпал из тех масс, которые выходили на площадь. Я сплошь и рядом оперировал именем Мейерхольда как символом перед<о>вого театра. Вы спрашиваете, какие возможности работы у Мейерхольда сейчас. Да все, какие хотите. Тут очень трудно сказать. Если Мейерхольда направить в оперный театр, он вам сделает замечательную новую оперную постановку, которая продвинет оперу вперед, в балет – он балет двинет вперед, если оставить его на месте, он и тут пойдет вперед, так как на месте стоять он не может. Я на этот вопрос могу спокойно ответить. Мейерхольд фантаст грандиозный, но все-таки всегда реально работал, всегда осуществлял планы, он не неудач-

ник, который ходит и бродит, у которого грандиозные планы, но он ничего не сделал. Секрет его гениальности заключается в том, что он соразмеряет свои грандиозные планы с конкретными возможностями. Это включается в понятие гениальности. Я был бы спокоен за Мейерхольда на всяком посту работы, и, конечно, работая со старым, он будет все время вырабатывать новое, чувствуя процесс перерождения этого театра. Влад<имир> Ник<олаевич> меня решительно бьет тем, что говорит: театр в Европе капиталистический, раз он упал, ему и крышка, а для нас есть совершенно другой закон. По-моему, процесс развития техники и перерождения быта и там, и тут одинаковы. Этот момент остается. Вы отлично знаете, не так давно в Токио (Япония) спектакль начинался с 9-ти часов утра и кончался в 11 час<ов> вечера. Это было во время феодального порядка. Теперь начинают спектакль в 5 часов, а было время, когда начинали в 3 часа. Теперь собираются начинать в 8 вечера. Токио стал развиваться как промышленный город, и все большее количество людей вовлечено в работу, благодаря чему утро занято и театр переносится на вечер. Такие элементарные соображения действуют всюду, как закон. Если у нас в Ленинграде проведут электрифицированные железные дороги, мы будем жить в пригороде и мчаться на службу со скоростью 100 верст в час и больше, тогда спектакли не будут начинаться в 8 и кончаться в 12, а так же, как в Берлине, будут начинаться в 8 час<ов>, пойдут без антракта и через 1 час 40 минут вы свободны от театрального посещения, потому что вам нужно сесть на авто и ехать в пригороды. Этот момент до известной степени интернациональный, к нему нужно прибавить момент классово-идеологический. Нельзя видеть только, что там капитализм, а здесь социализм, ведь между капитализмом и социализмом есть очень много общих черт, и тут люди ездят на авто, и там будут ездить. Меня

этим не разобьешь. Вот тут защищали одиночек. Я готов тоже одного одиночку защищать. Вы вероятно все читали, что в каком-то городе Америки построена электростанция, которой управляет один человек, который за 5 километр<ов> от этой станции сидит в будке и управляет заводом. Вот этого одиночку я готов защищать, он нужен, а одиночка, который обувь делает, – не нужен. Это лишь пережиток старого времени. Ведь для наших критиков интересны не пережитки, а будущее, и в зависимости от этого он оценивает значение пережитков. Вы говорите, что кризис театра Мейерхольда в том, что есть инженер театра, но техников нет, что он человек без штаба. Мне кажется, у него есть штаб, но другой, чем тот, который сидел угол Невского и Казанской наверху⁶⁷. Такого штаба, который историю знает и в искусстве очень тонко разбирается, у него нет. Но для того, чтобы сделать такую вещь, как “Д. Е.” или “Мандат” нужен громадный штаб техников, который у него есть, например, И. Ю. Шлепянов⁶⁸ – он и свет делает, и площадки, а Арнштам⁶⁹ – великолепный музыкант и техник, а что они расходятся и вновь появляются, – это закон развития театра Мейерхольда. Мейерхольд возьмет от человека все, что ему нужно, и затем бросает. Так же и с актером. Он перерабатывает, если не годится, берет нового. Я, конечно, здесь исключаю момент, на который вы указали. Моменты индивидуальных конфликтов есть. Он тоже человек со всеми индивидуальными слабостями,

⁶⁷ Имеется в виду редакция журнала Доктора Дапертутто (Мейерхольда) «Любовь к трем апельсинам», располагавшаяся с осени 1915 г. на последнем шестом этаже дома за Казанским собором.

⁶⁸ Илья Юльевич Шлепянов (1900–1951) – театральный художник, оформил спектакли Мейерхольда «Д. Е.», «Учитель Бубус», «Мандат».

⁶⁹ Лев Оскарович Арнштам (1905–1979) – музыкант, зав. музыкальной частью ТИМа, кинорежиссер и сценарист.

но тут нужно почувствовать смысл его работы в целом. Потом вы указываете, что есть громадное противоречие в том, что для такого театра, как театр Мейерхольда, нужен технически развитый актер, и вы, Влад<имир> Ник<олаевич>, замечаете, что как только появляется такой актер, он требует себе больше места. По-моему, в этом нет опасности, если актер подчиняется конвейеру, тогда он вовсе не выделяет себя как одиночку, тогда он годен, или он не перерабатывается, не перерождается, не переключается в новую систему, тогда он не годен. Я благодарен товарищу Дальскому за то, что он сказал: молодежь, а не мы поддержали Мейерхольда. Московские театры не высказались по этому вопросу. По Зубцову⁷⁰ – он создает театр революционный не хуже Мейерхольда. Этим Москва всегда отличалась от Ленинграда. В данном случае она отличилась особенно. Почему Николай Васильевич считает Мейерхольда архи-кустарем, правда я не знаю. Вы хоть бы подтвердили это. Мне казалось, что вы свое мнение докажете, но вы его ничем не подкрепили. Упрек, что его собственный театр не поддержал, и “Лес” без самого Мейерхольда провалился. Ведь здесь тонкая штука, ведь дело мастера боится. Ведь тут актер на конвейере, а за конвейером нужен надсмотрщик. Говоря о “Земле дыбом” и “Ревизоре”, вы сильно разграничиваете форму от содержания. Это мне кажется несправедливо. В “Ревизоре” нет революционной тематики, но тонкость революционной сатиры столь же актуальна, как революционный пафос и тематика в “Земле дыбом”. Там и тут политическое значение налицо. Мне не на этом противоречии хотелось бы останавливаться. Не на противоречии отхода Мейерхольда к классикам, который был в “Ревизоре”, “Горе

⁷⁰ Иван Сергеевич Зубцов (1890–?) – актер, заместитель председателя совета ТИМа (Мейерхольда) и директор-распорядитель театра.

уму” и т. д. Это скорее объясняется моментом штиля, который наступил после революционной романтики, к оформлению которого Мейерхольд подготовился на классиках, не желая идти по стопам Рышкова. Товарищ Зон говорил, что я отрицаю театр. Дело не в отрицании театра, а в попытке посмотреть на него с какой-то более высокой точки зрения, взобраться на вышку и оттуда посмотреть, чтобы лучше понять, что происходит вокруг нас. Понять это очень сложно и трудно, и я думаю, что не ошибусь, если буду рассматривать театр с точки зрения тех технических возможностей, которые подарила нам техника 20 века. Она подарила нам очень многое, об этом следовало бы особо рассказать. Говорящее кино есть вместе с тем и звучащее кино. Здесь есть сочетание музыки со зрительными образами. Вот этот момент может повернуть наше зрелищное искусство. Вспомним, что Америка сделала заявку на 200 звучащих фильм<ов>, которые выпустит в текущем <19>28-<19>29 году. Можно сказать, что через год кино на Западе изменится, и появится новое искусство, которое будет владеть зрительными образами одновременно с музыкальными и звуковыми. Тем самым, в сущности говоря, стирается прежнее, до сих пор был “великий немой”, через год он не будет “великим немым”, а будет “великим говорящим” и в то же время видимым объектом. Вот, учитывая эти особенности, мне кажется, нужно вглядываться в театр, который может быть готовится к такому новому зрелищному искусству, которое, перерождаясь, созреет в более совершенную форму у нас, чем на Западе, от которого мы эту технику возьмем»⁷¹.

Устремленность к «новому зрелищному искусству» ярче всего проявилась в замысле нового здания для

⁷¹ КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 12–19.

театра Мейерхольда. Главную задачу режиссер видел в том, чтобы соединить сцену со зрительным залом, включить зрителя в действие. Он мечтал о раздвижном потолке над залом, чтобы в спектакле могла участвовать авиация (самолеты, дирижабли), и широких проходах, позволявших вводить в спектакль автомобили, устремленные по широким проходам зрительного зала на сцену, и шествия демонстраций.

В 1928 г. в эти дни вопрос стоял очень остро: Мейерхольд или театр Мейерхольда?⁷² Газеты печатали информацию об ответе режиссера, где он писал: «...Сыпались телеграммы, лейтмотивом которых было одно: “Немедленно выехать в Москву”. И даже тогда, когда я дал телеграмму о серьезном положении в состоянии моего здоровья, А. И. Свидерский твердил одно: «Немедленно выехать в Москву».

«...Зачем понадобилось т. Свидерскому так поставить вопрос в “Вечерней Москве”: “Все вопросы о существовании театра могут быть разрешены только тогда, когда Мейерхольд возвратится из-за границы”? Разве это не намек на бегство? Намек совершенно достаточный, чтобы сороки на хвостах по всей Москве понесли весточку: “А ведь Мейерхольд-то не собирается возвращаться в Москву!”

«...Разве тактично было со стороны А. В. Луначарского и А. И. Свидерского, когда они ставили и продолжают ставить под знак равенства невозвращение в Москву к сроку Чехова и невозвращение в Москву к сроку Мейерхольда?»

«...Вздор, если кому-нибудь придет в голову сказать: Мейерхольда можно использовать и на другой работе, в другом театре, с другими актерами!

⁷² Мейерхольд или театр Мейерхольда? (Ответ тов. Мейерхольда на открытое письмо «Комсомольской правды») // Комсомольская правда. 1928. № 244, 19 окт. То же в извлечениях: Со временный театр. 1928. № 44, 30 окт. С. 710.

Прошло то время, когда я мог, как мастер в драме, работать вне ансамбля моей труппы! Я могу продолжать свою работу на фронте культурной революции только в этом театре, только с моими, мною выученными актерами, только с моими учениками!»⁷³

Новый сезон театра им. В. Э. Мейерхольда начался 19 октября. Театр получил даже некоторую материальную поддержку со стороны правительства. Т. е. формально претензии Мейерхольда о материальной поддержке театра были частично удовлетворены.

Некоторое время спустя по поводу происшедшего инцидента высказался Сталин. Признавая чрезмерной брань Билль-Белоцерковского по адресу Мейерхольда, Сталин провозглашал: «Допустил ли т. Б.-Белоцерковский ошибку в своем заявлении о Мейерхольде и Чехове? Да, допустил некоторую ошибку. Насчет Мейерхольда он более или менее неправ – не потому, что Мейерхольд коммунист (мало ли среди коммунистов людей “непутевых”), а потому, что он, т. е. Мейерхольд, как деятель театра, несмотря на некоторые выверты, неожиданные и вредные скачки от живой жизни в сторону “классического” прошлого, несомненно связан с нашей советской общественностью и, конечно, не может быть причислен к разряду чужих»⁷⁴.

Этому предшествовало возвращение Мейерхольда в Москву 2 декабря 1928 г.⁷⁵ Он активно включился в работу и уже на следующий день заявил: «Я думаю до

⁷³ Ответ Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1928. № 244, 19 окт.

⁷⁴ Цит по: Нинов А. Мастер и прокуратор... // Знамя. 1990. № 1. С. 198. Также см.: Сталин И. В. Ответ писателям-коммунистам из РАППа (28.02.1929). К истории роспуска РАППа. Публ. М. Нике // Минувшее. 12. Paris, 1991. С. 362–376.

⁷⁵ См.: Возвращение Мейерхольда: (Из Москвы по телефону). Беседа // Красная газета. Веч. вып. 1928. № 333, 3 дек. То же: Вечернее радио. Харьков. 1928. № 332, 3 дек.

конца сезона поставить 3 пьесы»⁷⁶. В планах режиссера были: «Командарм 2» И. Сельвинского, «Самоубийца» Н. Эрдмана и «Клоп» В. Маяковского. Начинался новый период творческой деятельности режиссера. В апреле 1930 г. во время гастролей ТИМа в Берлине Мейерхольд и З. Н. Райх встретились с М. Чеховым. К. Рудницкий пересказал разговор Мейерхольда с Чеховым: «...Михаил Чехов уговаривал его остаться за границей, но, по собственным Чехова словам, предложение это было решительно отвергнуто. «В Советский Союз я вернусь», – сказал Мейерхольд. «На мой вопрос: – Зачем? – он ответил: – Из честности». От себя Михаил Чехов добавил: «Мейерхольд знал театральную Европу того времени. Ему было ясно, что творить так, как повелевал ему его гений, – он не мог нигде, кроме России»⁷⁷.

⁷⁶ Вернулся В. Э. Мейерхольд. «Я думаю до конца сезона поставить 3 пьесы». Репертуарный кризис на Западе. Беседа // Вечерняя Москва. 1928. № 280, 3 дек.

⁷⁷ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 398.

В процессе подготовки к печати настоящей статьи В. В. Ивановым был опубликован текст выступления В. Н. Яхонтова в защиту Мейерхольда, вносящего яркие черты в полемику 1928 г.: «У Мейерхольда волчьих глаза», или «Органы порядка – остановитесь». Выступление В. Н. Яхонтова в защиту ГостИМа (1928) / Публ., вступит. статья и коммент. Владислава Иванова // Вопросы театра. 2020. № 1–2. С. 316–339.

ИЗ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ
А. Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Введение

В значительном по масштабам наследии Андрея Николаевича Римского-Корсакова (1878–1940) – второго сына композитора, выпускника Страсбургского университета (1903), музыковеда, источниковеда, исследователя, редактора-издателя журнала «Музыкальный современник» (1915–1917), редактора сборника «Музыкальная летопись» (1922–1925), сотрудника Государственной публичной библиотеки (ныне – РНБ), где ученый работал в Отделе искусств и Рукописном отделе, выделяется большой пласт материалов, посвященных наследию Н. А. Римского-Корсакова. На основе документов семьи А. Н. Римский-Корсаков подготовил несколько изданий «Летописи моей музыкальной жизни» своего отца, опубликовал важнейшие научные труды, среди которых «Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество», М.; Л., 1933–46. Вып. 1–5; «М. П. Мусоргский: Письма и документы», М.; Л., 1932, целый ряд работ по проблемам русской музыки.

Архив самого А. Н. Римского-Корсакова, как и остальных членов семьи композитора, хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. Он включает обширный эпистолярный, мемуарный и научный материал, в котором отражены все основные виды деятельности ученого, включая черновые рукописи больших работ, оставшихся неопубликованными или вышедших в свет уже после смерти их автора. Значительные по масштабу сведения, собранные ученым в процессе подготовки публикации, становятся дополнительным материалом при изучении определенной проблемы и позволяют оценить методы научной работы Андрея Николаевича. Их ценность многократно умножается благодаря наличию личностного элемента в рассмотрении и оценке описываемых явлений: ученый, с детства общавшийся с выдающимися представителями русского искусства, привносит собственное отношение в оценку событий.

Центральной темой в трудах А. Н. Римского-Корсакова оставались, конечно, жизнь и творчество его отца, но наряду с этим значительный интерес вызывала личность П. И. Чайковского. Поэтому идея публикации переписки двух композиторов представляла, с точки зрения ученого, особый интерес. Замысел издания относится к 1930-м гг., когда А. Н. Римским-Корсаковым был собран практически весь доступный в то время материал. Ученый предполагал осуществить выверенную публикацию собственно текстов всех писем с комментариями и большой научной статьи, вскрывающей проблемы взаимоотношений двух великих композиторов. Научному замыслу не суждено было осуществиться. Уже после завершения работы А. Н. Римского-Корсакова стало известно, что она в полном объеме издана быть не может. Ученому было предложено издать отдельно переписку и научную статью, и он подготовил материалы. Однако его смерть в 1940 г. и начавшаяся война помешали осуществлению и этих планов: переписка в отредактированном виде вышла в свет в 1945 г.¹, статья же «Чайковский и Римский-Корсаков в их личных взаимоотношениях (1868–1893)» осталась неопубликованной², ее материалы представлены в РИИИ³. В настоящей статье публикуется один из документов, представляющий собой машинописный текст статьи, содержащий авторскую правку, дополнения и пагинацию красным карандашом. Из сносок в тексте А. Н. Римского-Корсакова нами оставлены лишь те, которые содержат дополнительную информацию; они сопровождаются соответствующими указаниями. Все сноски на издания приведены в соответствие с современными требованиями.

Также нами опущены небольшие фрагменты текста, касающиеся уже неактуальных ссылок на источники или неосуществленных намерений автора (выделение курсивом и пр.). Кроме того, пропуски сделаны при цитировании текстов, не имеющих прямого отношения к теме статьи.

¹ Советская музыка: В 6 т. М.; Л., 1945. Т. 3. С. 121–148.

² См.: Гусейнова З. М. «Чайковский и Римский-Корсаков в их личных взаимоотношениях» – неопубликованная статья А. Н. Римского-Корсакова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, № 4. С. 567–577.

³ КР РИИИ. Ф. 8 («Б»). Р. 1 б. Ед. хр. 21.

Л. 2 а

ЧАЙКОВСКИЙ И РИМСКИЙ-КОРСАКОВ В ИХ ЛИЧНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ (1868–1893)

Настоящая статья представляет собою часть небольшой книги, которую по соображениям технического порядка пришлось разбить на несколько частей (в основном на две). Одна (главная) из этих частей – именно сама переписка композиторов с весьма скромными комментариями – принята к печати и должна войти в состав тома «Переписка П. И. Чайковского с русскими композиторами». Другая составляет содержание здесь печатаемой статьи. К сожалению, не зависящие от автора обстоятельства помешали появлению обеих частей в одном издании или хотя бы одновременно. Главная, первая часть – переписка – должна была бы предшествовать появлению второй. При опубликовании же второй раньше первой происходит невольное забегание вперед, и часть материала остается затронутой слишком бегло. Идя навстречу редакции, я решил сознательно отказаться от многих соображений, ограничившись самым главным. Во всем же прочем ждате текста писем, часто разъясняющих неясное даже и без дальнейших комментариев.

Л. 1

Личное знакомство Николая Андреевича с Петром Ильичом¹ произошло у М. А. Балакирева на Пасхе 1868 г.² На первых же порах оно получило характер

¹ В статье имена композиторов иногда обозначены инициалами. При публикации текста сокращения нами раскрыты, синтаксис соответствует современным правилам.

² В 1868 г. Пасха приходилась на 12 апреля. Н. А. Римский-Корсаков пишет в «Летописи»: «К сезону 1866–67 года относится знакомство нашего кружка с П. И. Чайковским. <...> К Чайковскому в кружке нашем относились если не свысока, то несколько небрежно, как к детищу Консерватории, и, за отсутствием его в Петербурге, не могло состояться и личное

выраженных взаимных симпатий, в особенности после двух выступлений Петра Ильича в печати – одного в защиту Николая Андреевича в 1868 г.³, другого – также защитительного, в пользу М. А. Балакирева, – в 1869 г.⁴

В 1872 г. мы встречаем уже Чайковского в числе домашних гостей молодой четы Римских-Корсаковых. Петр Ильич показывает в присутствии нескольких друзей Николая Андреевича по кружку свою вторую симфонию⁵.

знакомство с ним. Не знаю, как это случилось, но в один из приездов своих в Петербург Чайковский появился на вечере у Балакирева (Невский проспект, дом 86, квартира 63. – З. Г.), и знакомство завязалось. Он оказался милым собеседником и симпатичным человеком, умевшим держать себя просто и говорить как бы всегда искренно и задумчиво. В первый вечер знакомства, по настоянию Балакирева, он сыграл нам 1-ю часть своей симфонии *g moll*, весьма понравившуюся нам, и прежнее мнение наше о нем переменилось и заменилось более симпатизирующим <...>. Пребывание Чайковского в Петербурге было кратко, но в следующие за сим годы Чайковский, заезжая в Петербург, обыкновенно появлялся у Балакирева, и мы видались с ним» (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни*. 8-е изд. М., 1980. С. 66).

³ Статья П. И. Чайковского «По поводу “Сербской фантазии” г. Римского-Корсакова». Впервые опубликована 10 марта 1868 г. в «Современной летописи» (воскресное прибавление к газете «Московские ведомости»), М., 1868, № 8, с. 9–10. То же: *Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи*. М., 1953. С. 25–27.

⁴ Статья П. И. Чайковского «Голос из московского музыкального мира». Опубликована 4 мая 1869 г. в «Современной летописи», М., 1869, № 16, с. 6–7. То же: *Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи*. С. 28–30.

⁵ В письме к брату, М. И. Чайковскому, от 13 февраля 1873 г. Чайковский пишет: «Когда я был в Петербурге, то играл финал [второй симфонии] на вечере у Римского-Корсакова, и вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга, а М-те Корсакова слезно просила аранжировать в четыре руки» (*Чайковский П. И. Письма к родным: В 2 т. / Ред. и примеч. В. А. Жданова*. М., 1940. Т. 1: 1850–1879. С. 192).

К этому времени Римский-Корсаков состоял уже свыше года профессором инструментовки и свободного сочинения в Санкт-Петербургской консерватории⁶. Как известно, новые обязанности вскоре заставили Николая Андреевича пережить тяжелые сомнения и внутреннюю борьбу. Вызваны были эти переживания в глубоко честной, правдивой и прямой душе Николая Андреевича сознанием его неподготовленности к делу, за которое ему пришлось взяться. Со времени состоявшегося приглашения Римского-Корсакова в консерваторию в глазах его личность Чайковского должна была приобрести еще и новый, особый интерес. Чайковский и Римский-Корсаков стали коллегами, правда, не по одному учреждению, а по двум, но зато тесно родственным (обе консерватории). Между ком-

Л. 2

позиторами к этому времени установились и по кружку, и за его пределами отношения еще более дружественные. Нам представляется невероятным, чтобы в Николае Андреевиче во время его встреч с Чайковским, в промежуток между 1871 и 1873 гг., не проснулось желание поделиться с Петром Ильичом своими беспокойными думами и сомнениями; другими словами, чтобы Николаю Андреевичу не захотелось посоветоваться с Петром Ильичом о способах, которые помогли бы ему выйти из трудного положения, с одной стороны, профессора без необходимых знаний, с другой – композитора, теряющего твердую почву под ногами⁷.

⁶ Н. А. Римский-Корсаков был приглашен для преподавания в Консерваторию в 1871 г.

⁷ Н. А. Римский-Корсаков пишет о событиях 1873–1875 гг.: «В течение следующего сезона занятия гармонией и контрапунктом, начатые еще в предыдущем сезоне, стали затягивать меня все более и более. Погрузившись в Керубини и Беллермана, запасшись кое-какими учебниками гармонии (между прочим, и учебником Чайковского) и всевозможными книгами хоралов, я усердно занимался гармонией и контрапунктом,

Казалось, переписка между Николаем Андреевичем и Петром Ильичом должна была каким-нибудь краеш-

начав с самых элементарных задач. Я был так мало сведущ, что систематические знания даже по элементарной теории приобретал тут же. Я много понаделал всяких гармонических задач, гармонизируя сначала цифрованные басы, потом мелодии и хоралы. Контрапунктом я занимался и по Керубини, т. е. в современном мажоре и миноре, и по Беллерману, т. е. в церковных ладах. Не утерпев, однако, и далеко не пройдя всего, что следовало бы пройти, я принялся за сочинение струнного квартета F-dur. Я написал его скоро и применил в нем слишком много контрапункта в виде постоянных фугато, которые под конец начинают надоедать. Но в финале мне удался один контрапунктический фокус. <...> Темой для Andante я взял мелодию языческого бракосочетания из моей музыки к гедеоновской “Младе”. Квартет мой был исполнен в одном из собраний Русского музыкального общества Ауэром, Пиккелем, Вейкманом и Давыдовым. На исполнении я не был; мне помнится, что я как будто несколько стыдился своего квартета, так как, с одной стороны, не приучен был к роли контрапунктиста, пишущего фугато, что считалось в нашей компании немножко постыдным, а с другой – я чувствовал невольное, что в квартете этом действительно “я” – не “я”. Случилось же это потому, что техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункта, оставаясь самим собою, а не притворяясь Бахом или кем-нибудь другим» (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 117*).

В тексте названы учебники: *Cherubini L. Le cours du Contrepoint et de la fugue. Paris, 1835*; *Bellermann H. Der Contrapunkt. Berlin, 1862*; *Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. М., 1872*.

Упомянутые Керубини и Беллерман сыграли важную роль в системе обучения. В статье по проблеме преподавания музыкально-теоретических дисциплин говорится, что «методы, разработанные для Парижской консерватории содружеством в составе Керубини, Мегюля, Лесюэра, Госсекса и Кателя, были восприняты З. Деном (от Б. Клейна – ученика Керубини), а затем – обучавшимся у него Н. Г. Рубинштейном, к мнению которого, в свою очередь, прислушивался П. И. Чайковский, ученик Н. И. Зарембы (верного последователя А. Б. Маркса)». (*Старостин И. С. К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 45.*)

ком, хотя бы, если уж не прямо, задеть эти вопросы. Спрашивается, есть ли для этого данные в переписке?

Прямых, к сожалению, пока нет; косвенные же, на наш взгляд, есть – притом очень веские. Подобное заключение напрашивается само собой, на основании письма Петра Ильича к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 г. «У меня хранится, – вспоминает Чайковский, – одно письмо его [Николая Андреевича – уточнение А. Н. Римского-Корсакова] из той эпохи. Оно меня глубоко тронуло и потрясло. Он пришел в глубокое отчаяние, когда увидел, что столько лет прошло без всякой пользы и что он шел по тропинке, которая никуда не ведет. Он спрашивал тогда, что ему делать? Само собою разумеется, нужно было учиться. И он стал учиться...»⁸ Это письмо в Клину не сохранилось.

Л. 3

Приятельство между Чайковским и Римским-Корсаковым выразилось, как видно из этих строк, в какой-то момент, точно для нас пока неопределимый, но относящийся, по-видимому, к началу консерваторской деятельности Николая Андреевича, в очень важной совещательной роли⁹ Петра Ильича. Он был не только тронут и потрясен, но в какой-то свойственной ему деликатной форме поспешил прийти на помощь Николаю Андреевичу и вместе с ним установил на ближайшие годы некую программу действий, могущую послужить путеводной нитью для дальнейших шагов Николая Андреевича по пути его запоздалой учебы

⁸ Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877/5 января 1878 г. (*Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3 т. / Ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина; Вступ. ст. Б. С. Пшибышевского. М.; Л., 1934–1936. Т. I. С. 135–136*).

⁹ Здесь и далее мы сохраняем подчеркивание фрагментов текста, выполненное А. Н. Римским-Корсаковым.

<...>¹⁰). Случаи дальнейших неоднократных обращений Николая Андреевича к Чайковскому происходили во исполнение именно этой программы, намеченной ими совместно. Со времени упомянутой дружеской консультации между Николаем Андреевичем и Петром Ильичом устанавливаются на срок нескольких ближайших лет отношения как бы старшего и младшего; отзвуки этих отношений слышатся еще в письмах 1875 г., например, в письме Николая Андреевича, сопровождающем присылку на просмотр Чайковскому собрания фуг¹¹. Вероятно, подобные же отзвуки могли бы быть услышаны и в недошедшем до нас предыдущем письме, лишь предудеждавшем об этой присылке, как слышатся они у Чайковского, в строках, словословящих личность Николая Андреевича и совершаемый им подвиг <...>¹².

До конца октября 1876 г. имеющиеся у нас 13 писем обоих композиторов дают ясную картину развития дружеских

Л. 4

отношений между старшим и младшим братьями по композиторству. Начиная же с этого срока наступает огромный восьмилетний перерыв в переписке композиторов.

¹⁰ Письмо П. И. Чайковского к Н. А. Римскому-Корсакову от 10 сентября 1875 г.

А. Н. Римский-Корсаков приводит нумерацию писем в соответствии с подготовленной им перепиской, опубликованной в отредактированном виде (с изменением нумерации писем) в издании: Переписка П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова // Советская музыка: В 6 т. М.; Л., 1945. Т. 3. С. 121–148. Далее ссылки на письма, сделанные в статье А. Н. Римского-Корсакова, приводятся нами по этому изданию (с уточненной нумерацией): Публикация писем. Письмо № 8.

¹¹ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к П. И. Чайковскому от 1 октября 1875 г. (Публикация писем. Письмо № 9).

¹² Письмо Н. А. Римского-Корсакова к П. И. Чайковскому от 10 сентября 1875 г. (Публикация писем. Письмо № 8).

Может быть, однако, мы имеем здесь дело лишь с кажущимся перерывом; это было бы так, если бы в эти годы письменный обмен возмещался устным при встречах в городах, где каждый из корреспондентов имел свое постоянное пристанище.

Наезды Чайковского в Петербург дают некоторый ответ на это предположение. Свидания и дружеские беседы Чайковского и Римского-Корсакова представляются вероятным во время приезда Чайковского на постановку оперы «Кузнец Вакула» (от конца октября по 1 декабря 1876 г.)¹³. Но в следующие годы насту-

¹³ П. И. Чайковский принял участие в конкурсе, в жюри которого был и Н. А. Римский-Корсаков. Партитура оперы «Кузнец Вакула» была им представлена девизом «Ars longa, vita brevis» (Искусство вечно, жизнь коротка). Она получила первую премию в 1500 руб. Опера была поставлена в Мариинском театре, но композитор оставался недовольным ею, в других театрах ставить не разрешал.

История возникновения оперы «Кузнец Вакула» представлена в исследовании М. И. Чайковского, там же автор приводит текст письма П. И. Чайковского к князю Д. А. Оболенскому по поводу объявленного конкурса. Письмо, на наш взгляд, важно и с точки зрения оперных принципов самого П. И. Чайковского; приведем его фрагменты: «...опера, как всякое вокальное сочинение, не подложит, подобно увертюре или симфонии, какой-нибудь традиционной форме, твердо установленной великими мастерами классического искусства. Известно, что в настоящее время существуют самые противоположные взгляды насчет того, каким образом следует относиться к оперному тексту. Одни, соглашаясь, что прежние, в особенности итальянские, оперы грешили отсутствием осмысленности в применении музыки к сцене, не отказались, однако же, от включения в оперную музыку оформленных музыкальных номеров (как то арий, дуэтов, ансамблей). Другие, в погоне за возможно большею реальностью, пришли к заключению, что опера, как последование хотя бы и органически связанных отдельных частей, есть художественный нонсенс, что как в жизни, так и в опере люди не говорят друг с другом в одно время и, наконец, что речитатив, рабски подражающий разговорным интонациям голоса, сопровождается оркестром,

пает, по-видимому, полный перерыв, длящийся по конец 1884 г.

За эти восемь лет жизни в обоих композиторах совершились огромные перемены.

Для Петра Ильича конец семидесятых годов является переломным в двояком отношении. Его музыкальное развитие, шедшее в нарастающем темпе с половины шестидесятых годов, доходит к 1877 г. до полной зрелости: он пишет, начиная с весны этого года, почти одновременно свою Четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин». И то и другое произведение, если не говорят еще о достигнутом пределе

Л. 5

мастерства, к которому тяготеет гений Чайковского, то, во всяком случае, свидетельствуют о полной зрелости его гения.

Консерваторское образование дало Петру Ильичу значительную формальную выправку; но оно не дало и не могло ему дать ясной указки для собственного художественного пути. Это было возможно лишь через постепенное познание самого себя, то есть своих находок и ошибок.

«Одна из главных причин той неправды, – пишет Г. А. Ларош, – которою заражены красивые и патетические страницы Чайковского и которую он в себе

выражающим настроением действующих лиц, есть единственно разумная форма для оперы.

<...> Чтобы выйти из этого затруднения, не найдет ли главная дирекция возможным точно указать на род музыки, который преимущественно соответствует тексту, – нужны ли отдельные номера или следует, напротив, держаться новейшего взгляда на оперное направление? (*Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. М.; Лейпциг, 1903. Т. 1. С. 410–412*).

Оболенский Д. А. (1822–1881) – государственный деятель, действительный статский советник, статс-секретарь. Вице-председатель Русского музыкального общества. Входил в круг великой княгини Елены Павловны.

смутно ощущал, но не мог определить, заключается в том, что он лишь поздно и как бы случайно нашел ключ к плодотворной, не смущаемой снаружи, вполне искренней деятельности на оперном поприще. Ключ этот может быть назван двумя¹⁴ словами: “мещанская драма”. Как материал для оперы мещанская драма была истинным хлебом насущным или, лучше сказать, “драгоценнейшею находкою”¹⁵.

Так называемая мещанская, или буржуазная драма (еще вернее для данного случая назвать ее интимной, реалистической или психологической драмой), о которой говорит Г. А. Ларош, в музыке – явление, сильно запаздывающее по сравнению с литературой. Те слова, которыми Чайковский, как увидим сейчас, характеризует свои новые требования к оперной сюжетике (но которым, заметим вскользь, не

Л. 6

всегда следует и позже), действительно характерны для художника, стремящегося от жанра «grand opera» к жанру «opera comique». Ларош считает, что произведением, сыгравшим роль поворотной точки в истории оперы вообще, была «Кармен» Бизе, так как на ней опера решительно шагнула из области истории, исторического анекдота, легенды, сказки и мифа в область действительной жизни, хотя на первый раз, как он выражается, в экстренной обстановке¹⁶.

¹⁴ Здесь А. Н. Римский-Корсаков от руки вписывает слово «условными», отсутствующее у Г. А. Лароша.

¹⁵ Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М.; Пг., 1924. Т. II: О П. И. Чайковском. Ч. 2 / Под ред. Вас. Яковлева. С. 80.

Сноска А. Н. Римского-Корсакова. – См.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893–1894 гг. Приложения, кн. 1. СПб., 1894 (статья Г. А. Лароша «П. И. Чайковский как драматический композитор», с. 112).

¹⁶ Сноска А. Н. Римского-Корсакова. – Там же. С. 113–114. Ларош пишет: «...из области истории, исторического анекдота,

«Евгений Онегин» сыграл для Чайковского ту же роль, что опера «Кармен» для Бизе. «К сожалению, – писал Чайковский С. И. Танееву, – я не умею найти сам ничего и не встречаю людей, которые могли бы натолкнуть меня на такой сюжет, как, например, “Carmen” Bizet, одна из прелестнейших опер нашего времени. Вы спросите: да чего же мне нужно? Извольте, скажу. Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей – словом, всего того, что составляет атрибут grand opera. Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое»¹⁷.

Про своего «Евгения Онегина» Петр Ильич писал тому же С. И. Танееву: «...если была когда-нибудь написана музыка с искренним увлечением, с любовью к сюжету и к действующим лицам оного, то это музыка к “Онегину”. Я таял и трепетал от невыразимого наслаждения, когда писал ее. И если

Л. 7

на слушателе будет отзываться хоть малейшая доля того, что я испытывал, сочиняя эту оперу, то я буду очень доволен, и большего мне не нужно»¹⁸.

С другой стороны, одновременное сочинение Четвертой симфонии, с ее выстраданным лирико-драматическим содержанием и характерной программностью, раскрыло Чайковскому глаза на задачи симфо-

легенды, сказки и мифа современная опера в лице “Кармен”, решительно шагнула в область современной действительной жизни, хотя на первый раз при экстренной обстановке» (*Ла-рош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор. С. 81–82*).

¹⁷ Письмо П. И. Чайковского от 2/14 января 1878 г. // Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / Сост. М. И. Чайковский. М., 1916. С. 18.

¹⁸ Письмо П. И. Чайковского от 24 января / 5 февраля 1878 г. // Там же. С. 24.

нического творчества вообще и на глубокую разницу, в известном смысле даже на противоположность задач симфонической и оперной музыки, равно как и на место, занимаемое самим Петром Ильичом в этом роде творчества. «Я теперь пришел к тому убеждению, – писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк, – что опера вообще должна быть музыкой наиболее общедоступной из всех родов музыки. Оперный стиль должен так же относиться к симфоническому и камерному, как декорационная живопись к академической»¹⁹. «Сочиняя оперу, автор должен непрерывно иметь в виду сцену, т. е. помнить, что в театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие; что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только слушать, но и смотреть, и, наконец, что стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно, быть простым, ясным, колоритным. <...> Музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадает в театре, где слушателю нужны ясно очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок. <...> Условия эти в значительной степени парализуют чисто музыкальное вдохновение

Л. 8

автора, и вот почему симфонический и камерный род музыки стоят гораздо выше оперного. В симфонии или сонате я свободен, нет для меня никаких ограничений и никаких стеснений, но зато опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком массе <...>. Несмотря на весь соблазн оперы, я с бесконечно большим удовольствием и наслаждением пишу симфонию или сонату и квартет»²⁰.

¹⁹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. II. С. 37.

²⁰ Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 27–28 ноября / 9–10 декабря 1879 г. из Парижа // *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. С. 268.

Итак, и с художественной, и с идеологической стороны, невзирая на последующие отклонения от пути, намеченного «Евгением Онегиным» («Чародейка», «Мазепа», «Иоланта»), Чайковский становится теперь вполне зрелым музыкантом, ибо, повторяем, в чем же называется эта зрелость, как не в отчетливом самопознании и собственном руководстве?

С другой стороны, как раз в годы перелома конца семидесятых годов Чайковский переживает и в душевном своем развитии тяжелый личный кризис, из которого выходит не только исцеленным, но в известном смысле и обогащенным. Этим счастливым выходом из кризиса он обязан одному почти случайному обстоятельству, использованному им, однако, с чудесным жизненным инстинктом.

Начиная с половины шестидесятых годов, примерно с двадцатипятилетнего возраста, в Петре Ильиче бродят думы о прочном устройении своего жизненного быта; в нем просыпаются планы создания своего домашнего очага, не временного сожительства на холостую ногу со случайными

Л. 9

попутчиками по ремеслу, а сожительства на началах прочной духовной связи с каким-либо близким существом. В нем сменяются в довольно причудливом порядке увлечение прелестной племянницей Тарновских²¹,

²¹ Чайковский писал Модесту в феврале 1866 г.: «Я бываю довольно часто у соседей Тарновских. Там есть одна племянница, которая до того прелестна, что я подобного еще ничего не видал. Я, признаться, очень ею занят, что дает Рубинштейну [Н. Г.] случай приставать ко мне наиужаснейшим образом. Как только мы приходим к Тарновским, ее и меня начинают дразнить, наталкивать друг на друга и т. д. Зовут ее дома Муфкой, и я в настоящее время занят мыслью, как бы достигнуть того, чтобы и я имел право называть ее этим именем; для этого стоит только покороче с нею познакомиться. Рубинштейн был в нее тоже очень влюблен, но уже давно изменил»

своеобразное, несколько болезненное, но несомненно любовное тяготение к В. Давыдовой²², артистическое увлечение певицей Арто, приведшее Чайковского было к объявленному уже жениховству²³, а во второй половине семидесятых годов, вслед за периодом раздумья

(*Чайковский П. И.* Письма к родным. Т. 1. С. 83). Но уже 16 апреля 1866 г. Петр Ильич пишет братьям Анатолию и Модесту: «У Тарновских бываю так же часто, как и прежде; к Муфке совершенно охладел. <...> Вообще я в ней очень разочарован» (Там же. С. 87).

²² *Сноска А. Н. Римского-Корсакова:* «См. ненапечатанное интереснейшее письмо П. И. Чайковского к его сестре Александре Ильиничне Давыдовой». А. Н. Римский-Корсаков говорит о письме П. И. Чайковского к сестре А. И. Давыдовой от 16 апреля 1868 г., где, в частности, Чайковский пишет о Вере Васильевне Давыдовой (1843–1923), младшей сестре Л. В. Давыдова: «Одно, что меня мучит и тревожит, – это Вера. Научи и наставь мне: что мне делать и как поступать в отношении ее? Я хорошо понимаю, чем бы это все должно бы было окончиться, – но что прикажешь делать, если я чувствую, что я бы возненавидел ее, если б вопрос о завершении наших отношений законным (зачеркнуто П. И. Чайковским. – З. Г.) браком сделался серьезным. Я знаю, что она из гордости, а другие по неведению или по посторонним соображениям нисколько не возражают об этом, но я знаю также, что, несмотря ни на какие препятствия, я бы должен был принять на себя инициативу в этом деле, и благоприятное решение его считать для себя величайшим счастьем, ибо таких чудных созданий, как она, – нет. Но я так пода и так неблагодарен, что не могу поступить, как бы следовало, а мучаюсь ужасно. Помогите мне успокоиться и, ради Бога, разорвите это письмо» (*Чайковский П. И.* Письма к родным. Т. 1: 1850–1879. С. 107).

В. В. Давыдовой посвящены Три пьесы для фортепиано op. 2 «Воспоминания о Гапсале» (1867). Гапсал – официальное название г. Хаапсалу в Эстонии до 1917 г. Здесь проводила лето мать Л. В. Давыдова, А. И. Давыдова, с дочерьми.

²³ В письме к отцу 26 декабря 1868 г. П. И. Чайковский сообщает о своем намерении жениться на французской оперной певице Д. Арто (1835–1907): «Вскоре мы воспламенились друг к другу весьма нежными чувствами, и взаимные признания в оных немедленно за сим воспоследовали. Само собой разумеется, что тут же возник вопрос о законном браке, которого

над «женитьбой вообще», без определенного объекта²⁴, то есть как бы «на предъявителя» – брак с А. И. Милюковой. «Предъявителем» в этом последнем случае оказалась Антонина Ивановна Милюкова – чистокровная мещанка (долгие годы к тому же находившаяся на

мы оба с ней весьма желаем и который должен совершиться летом, если ничто этому не помешает» (*Чайковский П. И. Письма к родным. Т. 1: 1850–1879. С. 118*). Ответное письмо И. П. Чайковского было написано 29 декабря 1868 г., в нем отец благословляет сына и объясняет различные жизненные ситуации. И. П. Чайковский, в частности, пишет: «Дезире, т. е. желанная, непременно должна быть прекрасна во всех отношениях, потому что мой сын Петр в нее влюбился, а сын мой Петр человек со вкусом, человек разумный, человек с дарованиями, и, судя по характеру, он должен избрать себе жену таких же свойств. О летах тут речи нет, оба вы уже возмужалые, а два года разницы не значат тут ничего, а что касается до состояния и положения каждого из вас, то об этом мы рассуждать станем. Ты артист, она тоже артистка, оба вы снискиваете капитал из ваших талантов, только она уже снискала себе и капитал, и славу, а ты едва только начинаешь снискивать и, Бог знает, достигнешь ли того, что она имеет. Друзья-приятели сознают твой талант, но боятся, чтобы ты не потерял его с этой переменной; я против этого. Если ты ради таланта бросил коронную службу, то, конечно, не перестанешь быть артистом даже и тогда, когда на первых порах не будешь счастлив: так бывает почти со всеми музыкантами. Ты горд, и тебе неприятно, что еще не приобрел настолько, чтобы содержать жену, чтобы не зависел от ее кошелька. Да, мой друг, я понимаю тебя, это горько, неприятно, но если ты и она в одно время станете трудиться и приобретать, то вам не завидно будет: иди ты своей дорогой, она пусть идет своей и помогайте друг другу» (*Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. I. С. 284*).

²⁴ Сноска А. Н. Римского-Корсакова: «Результатом всего этого раздумывания, – пишет Петр Ильич своему брату Анатолию, – вышло то, что с нынешнего дня я буду серьезно собираться вступить в законное брачное сочетание с кем бы то ни было» (*Жизнь П. И. Чайковского. Т. 1. С. 499* (из письма П. И. к брату А. И. от 10/IX-1876 г.)). В действительности здесь цитируется письмо П. И. Чайковского к Модесту Ильичу. – См.: *Чайковский П. И. Письма к родным. Т. 1: 1850–1879. С. 253*.

границе нервно-психического расстройства). Не сумев разгадать внутренней сущности подобной «любящей женщины», Петр Ильич приурочивает к ней свою надежду найти тихое домашнее пристанище, скрашенное женскою лаской. Эта идея домашнего очага вводит его еще и в другой соблазн – получить посредством официально закрепленной фикции брака с женщиной из так называемого «хорошего общества» значимость защитного цвета для себя лично со своими природными склонностями. Роковой характер шага Петра Ильича известен. Не приди к нему, как *deus ex machina*²⁵ на ампула «благодетельной феи» Н. Ф. фон Мекк, он в эти дни страшных брачных переживаний легко мог бы кончить если не сумасшедшим домом, то уголовщиной²⁶. <...>

Л. 10

В последующие годы разворачивается своеобразная дружба между Петром Ильичом и Н. Ф. фон Мекк. Выдержанная до конца заочность этой дружбы превращает ее едва ли не в уникам среди биографий великих людей.

²⁵ *Deus ex machina* – неожиданная, нарочитая развязка той или иной ситуации, с привлечением внешнего, ранее не действовавшего в ней фактора. Далее на л. 13 текст «без участия каких-либо *deus'ov ex machina*» А. Н. Римский-Корсаков переводит в сноске: «бутафорских механических богов».

²⁶ Сноска А. Н. Римского-Корсакова. – См.: П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. II. № 24. С. 32.

А. Н. Римский-Корсаков имеет в виду письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 28 июля 1877 г., где композитор, в частности, пишет: «Я впал в глубокое отчаяние, тем более ужасное, что никого не было, кто бы мог поддержать и ободрить меня. Я стал страстно, жадно желать смерти. Смерть казалась мне единственным исходом, – но о насильственной смерти нечего и думать. Нужно Вам сказать, что я глубоко привязан к некоторым из моих родных, т. е. к сестре, к двум младшим братьям и к отцу. Я знаю, что, решившись на самоубийство и приведши эту мысль в исполнение, я должен поразить смертельным ударом этих родных» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. С. 32).

Годы дружбы Петра Ильича с Надеждой Филаретовной, длившиеся свыше десяти лет, раскрывают перед нами в лице Петра Ильича всесторонне сложившегося человека. К чести Чайковского, эта дружба его с женщиной, от которой во вторую половину жизни Петра Ильича зависела в значительной мере его материальная судьба, отнюдь не связана с каким-либо приспособлением его ко вкусам и взглядам щедрой меценатки. Это верно, во всяком случае полностью, в отношении музыкальных установок Чайковского, хотя верно в значительной мере и в других отношениях. В целом, однако, интереснейшая переписка Петра Ильича с Надеждой Филаретовной несколько приторно надушена запахом вынужденно-искренней, не знающей меры благодарности со стороны Петра Ильича. В данной связи нас, разумеется, не могут касаться все те глубоко интересные темы, которые затрагиваются этой перепиской. Но поскольку последняя прямо или косвенно касается отношения Чайковского к группе музыкантов, возглавлявшейся Николаем Андреевичем²⁷, ее не может игнорировать эта наша статья.

В переписке Чайковского с фон Мекк имена Николая Андреевича и других членов «Могучей кучки», или Русской новой школы, встречаются сравнительно редко. Это переписка по большей части между двумя лицами, подолгу живущими за границей. Европейская же музыкальная жизнь не так щедро наводит в то время на русские имена. Тем не менее, как мы уже видели, в одном из своих

²⁷ А. Н. Римский-Корсаков здесь прямо называет Н. А. Римского-Корсакова главой Новой русской школы, хотя Чайковский в своем знаменитом, неоднократно цитированном письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 г. / 5 января 1878 г. из San Remo пишет: «Самая крупная личность этого кружка – Балакирев» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. С. 137).

Л. 11

писем в ответ на запрос Надежды Филаретовны Чайковский в большом письме высказывается обо всей группе петербургских музыкантов²⁸. Частично мы привели уже эти высказывания, поскольку в них запечатлелись отношения Петра Ильича не к Николаю Андреевичу, а к другим членам Балакиревского кружка. Что же касается именно Римского-Корсакова, то Чайковский в этом письме дает характеристику таланта Николая Андреевича, не только особо выделяя его из всей группы по отношению к его прошлому, но вместе с тем и отнюдь не желая ставить на нем, при всех своих отрицательных оговорках, креста, как на других в отношении его будущего. Поскольку это высказывание ограничено кругом ранних произведений Николая Андреевича и опытов его переходного времени, «он выдерживает теперь кризис, и чем этот кризис кончится – предсказать трудно»²⁹, – пишет сам Петр Ильич, было бы смешно возражать на отдельные преувеличения или просто ошибочные утверждения Чайковского. Печатаемая в виде соответственной большой выдержки этот отзыв Чайковского, как любопытный *pendant*³⁰ к его же письму к Николаю Андреевичу от 10/ IX 1875 г., мы воспроизводим отдельные его строки в скобках, как те места, которые явно вызывают на оспаривание, вернее, уже оспорены самой жизнью. В данном

²⁸ Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 г. / 5 января 1878 г., в котором он дает подробную характеристику композиторов Новой русской школы (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. С. 135–137). Часть письма, касающаяся Римского-Корсакова, цитируется А. Н. Римским-Корсаковым в статье дальше. Мы приводим остальной текст, связанный с членами «Могучей кучки», в сноске после данной цитаты.

²⁹ Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 г. / 5 января 1878 г. (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. С. 136).

³⁰ Пара к предмету (*фр.*).

случае эта выдержка должна пониматься не как окончательное мнение Чайковского о Римском-Корсакове вообще, а как преходящий симптом его отношения к Новой русской школе в целом (см. дальше), а вместе с тем – как и симптом отношения Петра Ильича к переходной поре Николая Андреевича.

«Все новейшие петербургские композиторы народ очень талантли-

Л. 12

вый, но все они до мозга костей заражены самым ужасным самомнением и чисто дилетантскою уверенностью в своем превосходстве над всем остальным музыкальным миром. Исключение из них в последнее время составляет Римский-Корсаков. Он такой же самоучка, как и остальные, но в нем совершился крутой поворот. Это натура очень серьезная, очень честная и добросовестная. Очень молодым человеком он попал в общество лиц, которые, во-первых, уверили его, что он гений, а во-вторых, сказали ему, что учиться не нужно, что школа убивает вдохновение, сушит творчество и т. д. Сначала он этому верил. Первые его сочинения свидетельствуют об очень крупном таланте, лишенном всякого теоретического развития. В кружке, к которому он принадлежал, все были влюблены в себя и друг в друга. Каждый из них старался подражать той или другой вещи, вышедшей из кружка и признанной ими замечательной. Вследствие этого весь кружок скоро впал в однообразие приемов, в безличность и манерность. Корсаков – единственный из них, которому лет пять тому назад пришла в голову мысль, что проповедуемые кружком идеи, в сущности, ни на чем не основаны, что их презрение к школе, к классической музыке, ненависть авторитетов и образцов есть не что иное, как невежество. У меня хранится одно письмо его из той эпохи и т. д.» – пропускаю несколько дальнейших строк, приведенных мною уже ранее (на стр. 2). Продолжаю прерванную

там выдержку. «Само собой разумеется, нужно было учиться. И он стал учиться, но с таким рвением, что скоро школьная техника сделалась для него необходимой атмосферой. В одно лето он написал бесчисленное множество контрапунктов и шесть-

Л. 13

десят четыре фуги, из которых тотчас прислал мне десять на просмотр. Фуги оказались в своем роде безупречные, но я тогда же заметил, что реакция произвела в нем слишком резкий поворот. От презрения к школе он разом повернул к культуре музыкальной техники. Вскоре после того вышла его симфония и квартет. Оба сочинения наполнены тьмой фокусов, но, как Вы совершенно верно замечаете, проникнуты характером сухого педантизма. Очевидно, он выдерживает теперь кризис, и чем этот кризис кончится, предсказать трудно. Или из него выйдет большой мастер, или он окончательно погрязнет в контрапунктических штуках...»³¹

³¹ Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 / 5 января 1878 г. (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. I. С. 135–136).

В продолжение данного высказывания Чайковский пишет: «Кюи – талантливый дилетант. Музыка его лишена самобытности, но элегантна, изящна. Она слишком кокетлива, прилизана, так сказать, и потому нравится сначала, но быстро приедается. Это происходит оттого, что Кюи по своей специальности не музыкант, а профессор фортификации, очень занятый и имеющий массу лекций чуть не во всех военных учебных заведениях Петербурга. По его собственному признанию мне, он иначе не может сочинять, как подыгрывая и подыскивая на фортепиано мелодийки, снабженные аккордиками. Напав на какую-нибудь хорошенькую идейку, он возится с ней, отделявает ее, украшает и всячески подмазывает, и все это очень долго, так что он, например, свою оперу “Ратклиф” писал десять лет! Но, повторяю, талант в нем все-таки есть; по крайней мере, есть вкус и чутье. Бородин – пятидесятилетний профессор химии в Медицинской академии. Опять-таки талант, и даже сильный, но погибший вследствие недостатка сведений, вследствие слепого фатума, приведшего его к ка-

Вернемся к переменам, совершающимся за этот же период в Николае Андреевиче Римском-Корсакове.

Эти перемены не менее значительны, чем в Чайковском, хотя и не отличаются столь драматическим характером, так как более органически без участия каких-либо *deus'ov ex machina* связаны с музыкальной эволюцией Николая Андреевича.

Почти одновременно с Чайковским, в годы с 1877 по 1881-й, наступает период зрелости таланта Нико-

федре химии вместо музыкальной живой деятельности. Зато у него меньше вкуса, чем у Кюи, и техника до того слабая, что ни одной строки он не может написать без чужой помощи. Мусоргского Вы очень верно называете отпетым. По таланту он, может быть, выше всех предыдущих, но это натура узкая, лишенная потребности в самосовершенствовании, слепо уверовавшая в нелепые теории своего кружка и в свою гениальность. Кроме того, это какая-то низменная натура, любящая грубость, неотесанность, шероховатость. Он – прямая противоположность своего друга Кюи, всегда мелко плавающего, но всегда приличного и изящного. Этот кокетничает, наоборот, своей безграмотностью, гордится своим невежеством, валяет как попало, слепо веруя в непогрешимость своего гения. А бывают у него вспышки в самом деле талантливые и притом не лишённые самобытности. Самая крупная личность этого кружка – Балакирев. Но он замолк, сделавши очень немного. У этого громадный талант, погибший вследствие каких-то роковых обстоятельств, сделавших из него святошу, после того как он долго кичился полным неверием. Он теперь не выходит из церкви, постится, говеет, кланяется мощам, и больше ничего. Несмотря на свою громадную даровитость, он сделал много зла. Например, он погубил Корсакова, уверив его, что учиться вредно. Вообще он – изобретатель всех теорий этого странного кружка, соединяющего в себе столько нетронутых, не туда направленных или преждевременно разрушившихся сил.

Вот Вам мое откровенное мнение об этих господах. Какое грустное явление! Сколько дарований, от которых, за исключением Корсакова, трудно ожидать чего-нибудь серьезного. Не так ли и все у нас в России? <...> Но силы эти все-таки есть. Какой-нибудь Мусоргский и в самом своем безобразии говорит языком новым. Оно некрасиво, да свежо» (Там же. С. 136–137).

лая Андреевича. В 1878–79 гг. он сочиняет «Майскую ночь», ту самую оперу, о которой приятель Петра Ильича, недруг Новой русской школы Г. А. Ларош в своей большой статье 1894 г. «Чайковский как драматический композитор», выражается, что эта «Майская ночь» покамест шедевр целой тридцатилетней деятельности»³². Эта же опера в известном смысле – эскиз к следующей опере Николая Андреевича – «Снегурочка». Зрелость этой третьей оперы Николая Андреевича

Л. 14

как художественного целого может быть подтверждена, думается, авторитетом общественного мнения не одного поколения, в том числе и устами самого Чайковского³³.

В начале восьмидесятых годов Николай Андреевич втягивается в педагогическую и административную деятельность по Певческой капелле, переделывает свою Третью симфонию³⁴, пестует молодого А. К. Глазунова и участвует в организации Беляевского издательства и Русских симфонических концертов³⁵. Это уже зрелость не только музыкальная, но и общественно-просветительская. Этим эволюционным процессам в Николае

³² Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор. С. 69.

³³ 26 марта 1887 г. П. И. Чайковский пишет в Дневнике: «Читал «Снегурочку» [Римского-]Корсакова и удивлялся его мастерству и даже (стыдно признаться) завидовал» (*Чайковский П. И. Дневники: 1873–1891 / Подгот. к печати Ип. И. Чайковским; Предисл. С. М. Чемоданова; Примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг., 1923. С. 135*).

³⁴ Третья симфония создавалась в 1866 и 1873 гг., редактировалась в 1886 г.

³⁵ Беляев Митрофан Петрович (1836–1903/04), меценат, лесопромышленник, нотоиздатель. В 1885 г. основал нотное издательство «М. П. Беляев в Лейпциге» (1885) с торговой базой в Санкт-Петербурге. М. П. Беляев также учредил Глинкинские премии (1884), организовал общедоступные «Русские симфонические концерты» (1885–1918).

Андреевиче способствует, как нельзя более, налаженная уже с 1872 г. его семейная жизнь. Она представляет, как известно, резкий контраст с бездомностью и скитальчеством Чайковского за те же годы.

Что знают друг о друге и как относятся друг к другу и направлениям, ими возглавляемым с начала восьмидесятых годов, Чайковский и Римский-Корсаков?

Лично они интересуются друг другом как будто в очень малой степени. Но это отсутствие интереса не есть последствие простой территориальной разобщенности или занятости каждого своим делом. Это, скорее, – результат ощущаемого в глубине внутреннего расхождения, которое становится тем яснее для обеих сторон, чем зрелее становятся их таланты и личности.

Третьестепенный факт дает повод Чайковскому высказать в годы создания Римским-Корсаковым «Снегурочки» свой взгляд на Новую русскую школу, не индивидуализируя его в соответствии с отдельными именами, а придавая ему форму неопределенного обобщения. Этот факт – запрос Н. Ф. фон Мекк о «Парафразах» Римского-Корсакова, Бородина, Кюи и Лядова. Петр Ильич, ви-

Л. 15

димо, раздражен этим шуточным произведением. Ему не хватает юмора для правильной оценки этих остроумных вариаций. Он стреляет по этим шуткам, как из пушек по воробьям. Но дело не в самих вариациях на тему «собачьего вальса» или, на языке В. В. Стасова, на тему «тати, тати». Дело в общих мыслях, ими порожденных. Они неоднократно повторяются Чайковским и в другом контексте, вне всякой мысли об этой коллективной шутке, столь восхитившей Франца Листа. Так, в письме к фон Мекк от 18 ноября 1879 г. из Парижа Чайковский пишет: «Вариации Римского-Корсакова и Ко мне известны. Произведение это, конечно, в своем роде оригинально и обнаруживает в авторах замечательные способности к гармонизации, –

но мне оно не симпатично. Как шутка, это слишком тяжело, объемисто и непереваримо вследствие назойливости бесконечного повторения темы. Как художественное произведение – это нуль. Неудивительно, что несколько талантливых людей ради своего удовольствия задалась задачей изобрести всевозможные вариации к кабачно-пошлой фразе, – но удивительно то, что эти дилетантские безделки печатаются и предаются гласности. Только дилетанты могут думать, что каждый пикантно придуманный аккордик достоин публичности. Что касается Листа, то этот старый иезуит на всякую присылаемую к августейшему его просмотру вещь отвечает преувеличенно восторженными комплиментами. <...> Возвращаясь к вариациям, скажу, что, во всяком случае, это – пикантный музыкальный курьез, обна-

Л. 16

руживающий в авторах большие таланты, к сожалению, односторонние, то есть направленные исключительно к гармонии»³⁶.

³⁶ Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 27–28 ноября / 9–10 декабря 1879 г. из Парижа (Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. II. С. 253).

П. И. Чайковский пишет о цикле «Тати-тати», парафразе на детскую неизменяемую тему для фортепиано в 3 руки (издано в 1879 г.), посвященном начинающим пианистам. Авторами цикла выступили А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, написавшие 24 вариации и 14 пьес на неизменную тему «Тати-тати». Вопреки мнению П. И. Чайковского, произведение вызвало большой интерес, и в дальнейшем к авторам присоединились Ф. Лист и Н. В. Щербачев. Во втором издании (1893 г.) цикл включал следующие пьесы:

1. 24 Вариации и Финал (Кюи, Лядов, Римский-Корсаков).

1а. Prélude (Ф. Лист).

2. Полька (Бородин).

3. Похоронный марш (Бородин).

4. Вальс (Лядов).

5. Колыбельная (Римский-Корсаков).

6. Галоп (Лядов).

Подобные же мысли, но с более широким обобщением мы встречаем в письме Чайковского от 17 июля 1880 г. «Мне кажется, что переживаемая нами эпоха отличается от предыдущих тою характеристическою чертою, что композиторы гоняются (во-первых, они гонятся, чего не делали ни Моцарт, ни Бетховен, ни Шуберт, ни Шуман) за хорошенькими пикантными эффектами. Что такое так называемая новая русская школа, как не культ разных пряных гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода чисто внешних эффектов? <...> Музыкальная идея ушла на задний план. Она сделалась не целью, а средством, поводом к изобретению того или другого сочетания звуков. Прежде сочиняли, творили, теперь (за очень немногим исключением) подбирают, изобретают. Такой процесс музыкального измышления, разумеется, чисто рассудочный, и поэтому современная музыка, будучи очень остроумна, пикантна и курьезна, – холодна, не согрета чувством. И вот является француз, у которого все эти пикантности и пряности являются не результатом выдуманности, а льются свободным потоком, льется слуху, но в то же время трогают и волнуют. Он как бы говорит нам: “вы не хотите ничего величавого, сильного и грандиозного; вы хотите хорошенького, вот вам хорошенькая опера” (Петр Ильич имеет в виду «Кармен» Бизе. – *Ред.*). И действительно, я не знаю в музыке ничего, что бы имело большее право

7. Жига (Лядов).

8. Маленькая fuga В-А-С-Н (Римский-Корсаков).

9. Тарантелла (Римский-Корсаков).

10. Менуэт (Римский-Корсаков).

11. Вальс (Кюи).

12. Реквием (Бородин).

13. Трезвон (Римский-Корсаков).

14. Мазурка (Бородин).

15. Комическая fuga (Римский-Корсаков).

16. Шествие (Лядов).

17. Bigarrures. Petit supplément aux Paraphrases (Щербачев).

Л. 17

представлять собой элемент, который я называю хорошеньким, *le joli*. Это обаятельно прелестно от начала до конца. Пикантных гармоний, совершенно новых звуковых комбинаций множество, но все это не исключительная цель»³⁷.

Подобным же образом Чайковский высказывается о Новой русской школе в параллель к Бизе в письме к С. И. Танееву от 21 июля 1880 г.³⁸ В дальнейшем эти мысли служат Чайковскому и Танееву предметом широкой эпистолярной дискуссии о направлении европейской музыки вообще. Они выходят, таким образом, за пределы занимающей нас здесь темы. Но в одном из писем этой серии Чайковский, отвечая на мысль Танеева о европейской и русской музыке, высказанную в письме от 18 и 19 августа 1880 г.³⁹, пишет: «Вооб-

³⁷ Сноска А. Н. Римского-Корсакова: «Увлечение оперой “Кармен” было, как известно, одним из глубоких и непоколебимых у Петра Ильича. В 1883 г. он пишет брату Модесту из имения Вербовки: «Увлечение “Юдифью” сменилось припадком страсти к “Сарген”, которую вот уж третий день проигрываю сплошь. Не без удовольствия играл также “Майскую ночь” Римского-Корсакова» (26 сентября 1883 г.) См.: *Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. Т. II. С. 521.

³⁸ Чайковский пишет: «Мне кажется, что эпоха наша отличается стремлением композиторов не к великому и грандиозному, а к хорошенькому и пикантному. Что такое, например, новая русская школа, как не фанатический культ всего приятного, вкусного? (Очень характеристическое выражение.) Прежде сочиняли, творили, теперь подбирают, изобретают разные вкусные комбинации» (Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. С. 45.).

³⁹ В письме от 18 августа 1880 г. С. И. Танеев пишет: «Европейские мелодии – зерно, из которого выросло целое дерево; наши – зерно, которое только пускает ростки. Европейцам выбора нет: они могут только продолжать растить свое дерево. У нас выбор есть: мы можем, с одной стороны, способствовать росту европейского дерева, а с другой – воспитывать собственные ростки». (Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. С. 55.)

ще, желая от души, чтобы наша музыка была “сама по себе”, и чтобы русские песни внесли в музыку новую струю, как это сделали другие народные песни в свое время, – я не люблю, когда преувеличивают их значение и хотят основать на них не только какое-то самостоятельное искусство, но даже музыкальную науку. Не вижу никакой надобности учиться и учить иначе, чем это делается в Лейпциге и Берлине...”⁴⁰

Как известно, именно изучение русских народных песен, а в связи с ними – русского фольклора, мифологии, культа солнца, боговщины и чертовщины послужило толчком, который вывел Николая Андреевича и его творчество из тупика учебы, грозив-

Л. 18

шей надолго, если не навсегда, превратить его из художника и ученого-этнографа в профессора.

В письмах Николая Андреевича, вообще не щедрых на теоретические высказывания общих мыслей идейно-художественного порядка, имя Чайковского, как знамя определенного направления, не рассматривается почти нигде, а если затрагивается, то только мимоходом. Тем не менее, по личной памяти мне известно, – да имеются на это намеки и в более интимных и откровенных письмах Н. А. (например, к С. Н. Кругликову⁴¹), – что на его ухо и вкус как балакиревца, уже с ранней поры в музыке Чайковского дает чувствовать себя временами безразличная и безличная музыкальная техника консерватора; это чувство все более и более усиливается в нем вместе с его художественным возрождением (конец 70-х – начало

⁴⁰ Письмо от 15 августа 1880 г. (Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. С. 60.)

⁴¹ Переписка Н. А. Римского-Корсакова и С. Н. Кругликова опубликована: *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. VIII а, VIII б: Переписка с С. Н. Кругликовым / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. М., 1981–1982.

80-х гг.), когда национальное чувство его находит себе в «Майской ночи» и «Снегурочке» новые живые формы. Для Николая Андреевича музыка Чайковского приобретает в эту пору, при всей великой его талантливости, нередко характер эклектической бескрасочности или устремлений, лишенных русского народного колорита, характерности или типа. Неудача Чайковского с его музыкой к сказке «Снегурочка» Островского – иначе как неудачу Николай Андреевич, со своей точки зрения, не мог воспринимать этого произведения; уклон Чайковского в балетную музыку, начиная с «Лебединого озера» и кончая «Спящей красавицей» и «Щелкунчиком»; тяготение к опере с французскими сюжетами («Орлеанская дева», «Иоланта»), а в симфоническом творчестве, начиная с Третьей симфонии, – к пути индивидуализма и субъективизма, пути углубления в лирические, драматические и трагические переживания своего «я», –

Л. 19

во всех этих устремлениях Чайковский выявляет для Николая Андреевича все более и более свою общечеловеческую сущность, другими словами, в глазах Николая Андреевича, в большей или меньшей мере, уклоняется от общественных, народных корней русской музыки.

С другой стороны, успех и удача в собственном сознании Николая Андреевича, как и в сознании его ближайших друзей (Бородин, Балакирев, Лядов, Кругликов, Бларамберг⁴² и др.) таких опер, как «Майская ночь» и в особенности «Снегурочка», должен был решительно оправдывать в его глазах тот национальный курс, который был им взят в эти годы.

⁴² Бларамберг Павел Иванович (1841–1907) – русский композитор, музыкальный критик и педагог. Занимался с М. А. Балакиревым, тесно общался с представителями Новой русской школы. Профессор Филармонического училища в Москве. Автор опер, крупных хоровых и инструментальных сочинений.

Мы не можем утверждать, что музыка Чайковского к сказке Островского была ближайшим образом изучена Николаем Андреевичем; правда, предполагать у Римского-Корсакова знакомство с этим произведением нам позволяет хотя бы то же письмо Николая Андреевича к Чайковскому, в котором он просит Петра Ильича указать на встречающиеся в «Снегурочке» народные напевы⁴³.

⁴³ В письме, датированном концом августа – началом сентября 1876 г., Римский-Корсаков пишет Чайковскому: «Кажется, у вас в “Снегурке” есть народные напевы (нищих, помнится, а может быть, и другие). Если Вы ничего бы не имели против того, чтоб они были напечатаны в сборнике народных напевов, и притом не имеете в виду сами издавать подобного сборника, то не можете ли дать их мне в первоначальном виде со словами?» (Публикация писем. Письмо № 12.)

7 сентября 1876 г. Чайковский пишет Н. А. Римскому-Корсакову: «В “Снегурочке” у меня следующие народные песни: 1. Мотив пляски птиц взят из сборника Прокунина (часть 1, стр. 35). 2. Хор провожания масленицы – у него же (часть 1, стр. 19). 3. Теноровое соло в этом же провожании – тоже у Прокунина (часть 1, стр. 8). 4. Allegro из первой песни Леля (a-moll) – оттуда же (часть 1, стр. 26). 5. Вторая песня Леля – оттуда же (часть 1, стр. 4). 6. Песнь Брусилы – оттуда же (часть 1, стр. 25). Все эти шесть песен, как Вы увидите, мною несколько изменены. Обратите вообще внимание на сборник Прокунина: он едва ли не богаче всех по выбору. [Русские народные песни для одного голоса с фортепиано, собранные и переложенные В. П. Прокуниным, под редакцией профессора П. И. Чайковского: В 2 ч. М., 1872–1873. Из данного сборника Чайковский использовал темы следующих песен: № 2 («Я по бережку похаживала»), № 6 («У князя Волховского»), № 19 («Давно сказано»), № 23 («У ворот, ворот, ворот»), № 25 («Где же ты была»), № 31 («Вот сизой орел»)].

Тема хора слепых гуляров заимствована из сборника Вильбоа, но только самое начало: остальное всё мое. [Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа, текст под редакцией Ап. Григорьева. СПб.: Изд-во Ф. Стелловского, ценз. 1860. Из данного сборника Чайковский использовал тему песни № 29 («Не хмель мою головушку»)]. (Публикация писем. Письмо № 13.)

Но чего мы уже окончательно не знаем, это – известно ли было Николаю Андреевичу о мечте Петра Ильича написать оперу на сюжет «Снегурочки». По-видимому, Николай Андреевич считал все вожеления Чайковского по адресу «Снегурочки» исчерпанными его сочинением музыки к сказке Островского⁴⁴. В действительности же Чайковский, «считая это драматическое произведение Островского перлом творения, откровенно сознавался, что не только любил музыку свою к этой вещи, но что

Л. 20

его мечтой было написать оперу на этот сюжет. Когда Римский-Корсаков предупредил его, рассказывает Модест Ильич, он очень был огорчен, как-то дулся на это произведение и долго не хотел с ним познакомиться. Только значительно позже, в конце восьмидесятых годов, он узнал партитуру оперы и тут, разом увидев ее красоты, примирился с совершившимся фактом и ужасно полюбил ее»⁴⁵.

По поводу постановки «Снегурочки» Римского-Корсакова Петр Ильич писал Юргенсону: «Неприятно, что наш сюжет от нас отняли, что Лель запоет другую музыку на те же слова, что как бы силой отняли от меня

⁴⁴ Исследователь А. А. Равикович отмечает: «Островский с восторгом отзывался о музыке к его пьесе, находя ее очаровательной. По воспоминаниям М. М. Ипполитова-Иванова, «Снегурочка» Чайковского была драматургу ближе, чем одноименная опера Римского-Корсакова: «С какой-то особенной душевной теплотой Александр Николаевич говорил о музыке к “Снегурочке”, и он не скрывал, что она была ему роднее как народнику» (*Равикович А. А. Музыка П. Чайковского к весенней сказке А. Островского «Снегурочка» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. Т. 31. С. 691–695. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/970153.htm> (дата обращения 15.12.2018).*

⁴⁵ *Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. I. С. 37.* Цитаты здесь и далее приведены А. Н. Римским-Корсаковым неточно.

что-то близкое, родное мне и преподносят в новом, разукрашенном в блестящем убранстве публике. Мне это до слез обидно»⁴⁶.

Нельзя ли в некотором как будто беспричинном раздражении, которое проглядывает в первом письме Петра Ильича после долгого перерыва, видеть затаенный отзвук некой обиды (он «дулся» в это время на Николая Андреевича), вызванной невольным соперничеством с ним Николая Андреевича по опере «Снегурочка».

Л. 21

Как известно, Петр Ильич вернулся в Россию в 1884 г. значительно изменившимся человеком. Разумеется, перелом произошел в нем не сразу, а постепенно, на протяжении всей первой половины восьмидесятых годов, именно, по мере отхода его от кризиса, вызванного браком и последующими отравляющими напоминаниями об этом сложном шаге; но, вместе с тем, в отмеченном переломе положительно сказались и запросы его собственного творческого «я»; наконец, немало содействовало душевному выздоровлению Петра Ильича постоянное благодетельное ухаживание за ним «доброй феи» – Н. Ф. фон Мекк; этот нелюдим, прячущийся от общества, но, вместе с тем, в одиночестве временами тоскующий до припадков чуть ли не черной меланхолии, постепенно поворачивается лицом к людям и к общественной деятельности.

Л. 22

Прямым поводом к возобновлению переписки у Чайковского и Римского-Корсакова было их свидание, состоявшееся в конце 1884 г. в Петербурге, куда Петр Ильич приехал на премьеру «Евгения Онегина».

⁴⁶ Там же. Во фрагменте цитируется письмо П. И. Чайковского к П. И. Юргенсону от 4/16 января 1882 г. из Рима (см.: *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном: В 2 т. / Ред. писем и коммент. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина; Вступ. статья Б. В. Асафьева. М., 1938–1952. Т. 1. С. 226).

Во время этого свидания Николай Андреевич передал ему первый выпуск своего литографированного первого издания учебника гармонии.

Николай Андреевич в «Летописи» касается истории происхождения своего учебника. Создание его связано с преподавательской деятельностью самого Николая Андреевича в Певческой капелле. Положительную роль в оформлении учебника играло постоянное общение Николая Андреевича с А. К. Лядовым.

До выработки своей собственной системы Николай Андреевич пользовался учебником Чайковского. Однако этот учебник его не удовлетворял. Занявшись систематизацией собственного педагогического материала по преподаванию гармонии и доведя его в отделе «гармонизации аккордами в пределах лада» до предварительного, так сказать, чернового вида, Николай Андреевич не преминул воспользоваться возобновлением своих встреч с Петром Ильичом в 1884 г. и познакомил его с этим своим наброском, дабы получить от него компетентный отзыв. Этот акт, хотя внешне как будто и включается в ряд подобных же актов половины семидесятых годов, т. е. в ряд проявлений той несколько пониженной авторской самооценки в Николае Андреевиче, о которой говорилось ранее, но тем не менее, в действительности, по внутренней сущности, принадлежит к проявлениям совершенно иного значения. Это уже не консультация как бы ученика с профессором, а попросту – попытка услышать мнение собрата по специальности.

В посвящении на экземпляре первого выпуска учебника гармонии читаем: «Милейшему и добрейшему Петру Ильичу Чайковскому от составителя с просьбой просмотреть и поговорить о книге сей с оным составителем Н. Римским-Корсаковым. 14 декабря 1884 г.». Не звучит ли это посвящение значительно иначе, чем слова Николая Андреевича при посылке фуг в 1875 г. («Прошу Вас, просмотрев их, сделать как можно больше замечаний и в тех-

Л. 23

ническом, и в эстетическом смысле; прошу перечиркать их карандашом и надписать заметки Ваши на самих нотах. Затем прошу Вас высказать Ваше общее мнение о них и об моих успехах, если они есть, то есть явилась ли у меня достаточная свобода и непринужденность в работе)⁴⁷.

Спокойствие и добродушие, с которыми Николай Андреевич встретил несколько придирчивые и раздраженные замечания Петра Ильича⁴⁸, позволяют нам уловить в нем полную уверенность в себе.

На наш взгляд, вторую часть этого письма, где Петр Ильич приглашает Николая Андреевича на должность директора [Московской] консерватории, не следует отрывать от первой части. В тех словах, которыми Петр Ильич обосновывает свое приглашение Николая Андреевича на пост директора консерватории, он как бы

⁴⁷ Цитата из письма Н. А. Римского-Корсакова к П. И. Чайковскому от 1 октября 1875 г.

⁴⁸ В письме от 6 апреля 1885 г. П. И. Чайковский писал, в частности: «как оказывается, в моей критике на Ваш учебник звучит, совершенно независимо от моей воли, какая-то раздражительность, злоба, придирчивость, почти недоброжелательство. Мне стало страшно, что я огорчу, обижу Вас ехидством, которым пропитана моя критика. Отчего это произошло (то есть ехидство), – я сам не понимаю». В письме от 15 апреля 1885 г. Н. А. Римский-Корсаков отвечал: «Большое вам спасибо за все ехидства и придирчивость. Большая часть из них однако касается, так сказать, литературной части <...>, а также к философской стороне (определение, что такое аккорд и т. д.). Я сам сознаю, что вся эта часть в учебнике моем весьма неряшлива <...>. Со многими же замечаниями Вашими, касающимися сути, я не согласен. <...> Милейший Петр Ильич, на ехидства Ваши я нисколько не сержусь: “Продолжайте, нам приятно!” В самом деле, если вам только не скучно, разбирайте дальше мой учебник и пишите мне. Всё, в чем Вы убедите меня, приму к сведению и по возможности исправлю, но в сути дела вряд ли Вы меня поколеблете».

с головой топит свои придирчивые замечания к учебнику Николая Андреевича⁴⁹.

В своем ответе Николай Андреевич разделяет замечания Петра Ильича на две категории. Большая часть из них касается, по его словам, литературной части; меньшая – существа дела. О первых Николай Андреевич пишет: «Все Ваши таковые замечания приму к сведению. Если буду печатать учебник».

Против замечаний же по существу он отчасти тут же, поскольку позволяли рамки письма, выставляет свои возражения.

Сличая литографированное издание учебника с печатным, мы можем заметить ряд изменений в изложении первых глав; вероятно, эти замечания навеяны за-

⁴⁹ В письме от 6 апреля 1885 г. П. И. Чайковский писал, в частности: «Есть ли надежда, что в случае, если Вам предложат директорство в Московской консерватории, Вы не откажетесь? Заранее Вам скажу, что в случае, если бы это осуществилось, я берусь устроить так, чтобы у Вас оставалось достаточно свободного времени для сочинения и чтобы никакой, так сказать, черной работы (а таковой было много у Николая Григорьевича Рубинштейна) на Вас не взваливали; так, чтобы Вы имели только высший надзор за музыкальной стороной дела. По-моему, в Вашем прямом, идеально честном характере, в Ваших превосходных артистических и педагогических качествах есть залог отличного директора. Я бы почел себя счастливым, если бы мог содействовать осуществлению этого плана. Я бы не посмел обратиться к Вам с этим вопросом, если бы не знал, что по семейным обстоятельствам Вы не можете, подобно мне, быть свободным».

В письме от 15 апреля 1885 г. Н. А. Римский-Корсаков отвечал: «Спасибо Вам за дружеское участие: Вы предлагаете содействовать моему избранию в директора Московской консерватории. Скажу вам на это следующее: <...> Считаю должность директора до последней степени не по себе; тут музыкальное дело натолкнет меня сейчас же на самые запутанные отношения с сослуживцами, а это мне не по характеру. Директор должен быть тактик и политик более даже, чем музыкант, я в этом убежден».

мечаниями Петра Ильича. Так, здесь сокращена часть отделов. В отделе предварительных понятий введены септаккорды; рассмотрены трезвучия и септаккорды на основе четырех ладов; минорное субдоминантовое трезвучие и сектаккорд 2-й ступени гармонического лада отнесены в конец отдела II (консонирующие сочетания) и т. д.

Замечания Петра Ильича, по-видимому, не учитывали в достаточной степени прямого назначения учебника (в его первоначальном виде) – именно его связи с Придворной капеллой, т. е. чисто практического его назначения, уровня аудитории и так далее. Эти условия несли с собою и известную ненаучность того или иного определения, и обилие правил, и медленный темп изложения, и так далее.

Л. 24

Из следующих двенадцати писем Чайковского и Римского-Корсакова громадное большинство принадлежит Петру Ильичу. Это преимущественно либо деловые письма (и с той и с другой стороны), письма вполне конкретного содержания, либо «покаянные» (письма Петра Ильича). Тон их во всех случаях сохраняется вполне дружественный. Даже в письме Петра Ильича <...>⁵⁰, в котором в очень экспансивной форме выражается его обида на слова Николая Андреевича, он сохраняет верность себе, и обмен этими несколько необычными для нас письмами не портит их дальнейших отношений (см. дальше).

19 октября 1886 г. Петр Ильич приехал в Петербург и пробыл здесь до 9 ноября (см. его Дневники, стр. 106–111). В Дневнике, среди другого, записан вечер у Римского-Корсакова, на котором присутствовали

⁵⁰ Письмо П. И. Чайковского от 5–6 октября 1889 г. (Публикация писем. Письмо № 26.)

также Лядов, Глазунов и Дютш⁵¹ (стр. 107). В том же Дневнике упомянута репетиция Русского симфонического концерта 29 октября [18]86 года и вечер у Балакирева 31 октября того же года. На последнем присутствовали, кроме Кюи и Бородина, все члены бывшей «Могучей кучки» и оба Стасовы. К этому вечеру относятся, по-видимому, воспоминания А. К. Глазунова о его знакомстве с Петром Ильичом, хотя сам Глазунов датирует начало своего знакомства с Петром Ильичом (ошибочно) осенью 1884 г.⁵² Из Дневника Петра Ильича видно, что в действительности он познакомился с Глазуновым в 1886-м, а так как вскоре после этого знакомства последовал вечер у Балакирева, то весь эпизод, описанный в воспоминаниях Глазунова о Чайковском, следует отнести, очевидно, к 1886 г.

Л. 25

Привожу выдержку из этих воспоминаний А. К. Глазунова, так как с тех дней, видимо, начинается некоторый поворот в отношениях между Петербургской и Московской группой композиторов. Мы имеем в виду не поворот в личном отношении Николая Андреевича, а лишь во всей прочей группе как целом.

⁵¹ Дютш Георгий Оттонович (1857–1891) – дирижер Русских симфонических концертов, общедоступных концертов РМО, один из авторов сборника «Песни русского народа, собранные в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 г. Слова записал Ф. М. Истомин, напевы – Г. О. Дютш». СПб.: Изд. «ИРГО», 1894. 276 с. Его отец, Дютш Оттон (Иванович) (1825–1863), – датский композитор и дирижер, большую часть жизни работавший в России. С 1862 г. преподавал в Петербургской консерватории, вел курсы элементарной теории музыки и сольфеджио.

⁵² Глазунов А. К. Мое знакомство с Чайковским // Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания: Избранное / Сост., вступ. статья и примеч. М. А. Ганиной. М., 1958. С. 460. Первые воспоминания Глазунова были опубликованы в кн.: Чайковский П. И. Воспоминания и письма / Сост. и ред. Б. В. Асафьев. Пг., 1924.

«В нас, в особенности молодых членах Балакиревского кружка, ожидаемая встреча с “не своим” Чайковским вызвала какой-то загадочный интерес. Мы собрались к Балакиреву к назначенному часу, с волнением стали ждать прихода Чайковского, и ввиду того что последний был не нашего лагеря, обсуждали вопрос о том, какой позиции нам держаться – вероятно, быть очень сдержанными. Появление Чайковского тотчас положило конец несколько натянутому настроению присутствовавших, в особенности молодежи. Чайковский соединением простоты с достоинством и утонченной, чисто европейской выдержкой в обращении произвел на большинство из присутствовавших самое благоприятное впечатление. Мы как-то свободно вздохнули. Петр Ильич влил своим разговором свежую струю в условия нашей несколько запыленной атмосферы и непринужденно заговорил о предметах, о которых мы помалкивали отчасти из-за чувства преклонения, связанного с каким-то страхом перед авторитетом Балакирева и других членов кружка.

Балакирев, несмотря на свойственные его характеру гостеприимство и радушие, любил, что называется, задевать присутствующих иногда довольно язвительно и насмешливо. В памятный вечер, обращаясь к Чайковскому, Балакирев позволил себе довольно резко охарактеризовать одного московского музыканта и его жену, состоявших в дружеских отношениях с Чайковским. Последний тотчас же вышел из неловкого положения и в шутливой, даже несколько фамильярной форме отразил Балакирева, спросив его, знает ли он его друзей. На уклончивый ответ Балакирева, что о них все говорят, Чайковский прибавил, что слухам не следует верить. Балакирев смутился, глаза его нервно забегали, он понял свою нетактичность и больше не повторял своих выпадов. Чайковский ушел ранее других, и с его уходом мы почувствовали себя опять в прежней несколько будничной обстановке. Многие из

молодых музыкантов, в том числе Ан. К. Лядов и я, вышли от Балакирева очарованными личностью Чайковского»⁵³.

Л. 26

В следующий приезд (1887 г.) Петр Ильич снова виделся несколько раз с Николаем Андреевичем. 4 марта Петр Ильич был у Балакирева и после этого ужина с Николаем Андреевичем, Дютшем, Глазуновым, Лавровым⁵⁴ и Щербачевым⁵⁵ в ресторане Палкина⁵⁶, а 6 марта, в день рождения Николая Андреевича, была на вечере у него в доме; 8 марта был у Глазунова и 9 марта у Дютша.

Вскоре по возвращении в Москву, а потом и в Майданово Петр Ильич в числе других произведений просматривал и «Снегурочку» Римского-Корсакова. В Дневнике под 23 и 26 марта читаем: «Играл «Снегурочку» Римского-Корсакова и Делиба...» (23. III); «Читал «Снегурочку» Корсакова и удивлялся его мастерству и даже (стыдно признаться) завидовал» (26. III).

Профессор В. П. Семенов-Тянь-Шанский, с жаром истинного энтузиаста увлекавшийся с 1887 г. «Снегурочкой» Римского-Корсакова, рассказывал нам, что, не пропуская ни одного представления возобновленной в тот год «Снегурочки», он не раз встречал в Мариинском театре на этих представлениях Петра Ильича Чайковского⁵⁷.

⁵³ Глазунов А. К. Мое знакомство с Чайковским. С. 461–462.

⁵⁴ Лавров Николай Степанович (1861–1927) – русский пианист и педагог, активный участник Беляевского кружка.

⁵⁵ Щербачев Николай Владимирович (1853–1922) – композитор, участник Балакиревского кружка.

⁵⁶ Знаменитый ресторан в Петербурге на углу Невского и Владимирского проспектов, завсегдатаями которого в разные годы были А. П. Чехов, Ф. М. Достоевский, П. И. Чайковский и др.

⁵⁷ Семенов-Тянь-Шанский Вениамин Петрович (1870–1942) – русский географ и статистик, сын выдающегося ученого П. П. Семенова-Тянь-Шанского, был увлечен творчеством

Через две недели читаем снова в Дневнике: «Играл “Вражью силу” (А. Н. Серова), какое-то почти отвратительное музыкальное безобразие и, вместе с тем, талант, чутье, воображение. По правде сказать, всего этого в Серове бесконечно больше, чем в пресловутой Могучей кучке. Но у этих зато порядочность, стремление быть изящными, одним словом, внешнее благообразие».

Последняя запись показывает лишний раз, с каким трудом давалось Чайковскому – несмотря на личные добрые отношения (как известно, немало способствующие не только личному, но и художественному сближению) – более объективное отношение к творчеству представителей «Могучей кучки». Если даже оставить

Н. А. Римского-Корсакова. В сохранившемся Дневнике ученого есть следующая запись: «В общем, услышав первый раз в жизни оперу, в сущности, так сказать, пейзажного содержания, я конечно уже по самой своей природе не мог остаться к ней равнодушен. Через год-другой “Снегурочка” сделалась моей любимейшей оперой на всю жизнь, и я старался не пропустить ни одного ее представления, тем более что шла она не часто. Помню, как на каждом ее представлении я встречал и другого энтузиаста, композитора Чайковского, оживленно в антрактах растолковывавшего ее каким-то молодым людям. <...> Для меня три местности стали как бы священными: Берендеево болото Переяслав-Залесского уезда Владимирской губернии, где зародилась народная легенда о Снегурочке, Щельково в лесах Кинешемского уезда Костромской губернии, где Островский сочинял свою драматическую сказку “Снегурочку”, Стелево Лужского уезда Петербургской губернии, где Римский-Корсаков воплотил эту сказку в музыкальные образы. Впоследствии я не раз втайне безрезультатно мечтал посетить все эти три местности, написать там этюды природы и по ним создать живописную картину Ярилиной долины во всем ее весеннем великолепии, когда в душе звучит последнее заклинание весны над заснувшей на несколько мгновений Снегурочкой» (А. П. Семенов-Тянь-Шанский и М. Н. Римский-Корсаков. О природе и музыке: Из эпистолярного наследия. – URL: <http://ecoethics.ru/old/b10/050.html> (дата обращения 14.12.2018).

в стороне творчество Николая Андреевича, которого Петр Ильич всегда выделял, как мы видим, из всей «Кучки», и поэтому в данном случае вероятно и не имел в виду, то все же нельзя не поддаться невольному изумлению, когда во всей «пресловутой» «Кучке» он видит бесконечно меньше таланта, чутья и воображения, чем в Серове. Ведь подумать только, что в эту «пресловутую» «Кучку» входят такие имена, как Балакирев, Мусоргский, Бородин, Кюи, Глазунов, Лядов и др.

Л. 27

С конца октября Петр Ильич снова в Петербурге. Еще в Майданове или в Москве он с сентября готовится к дирижированию «Чародейкой» в Мариинском театре. По приезде в Петербург ему удастся в три недели довести оперу до премьеры (правда, до него эта задача была основательно подготовлена Направником). Премьера состоялась 20 декабря 1887 г., и в один из ближайших после нее дней Петр Ильич был вечером у Николая Андреевича.

Глазунов и Н. А. Соколов вполне согласно рассказывали об этом вечере.

«Николай Андреевич, конечно, очень интересовался оперой Чайковского, – пишет Соколов, – но после первого представления пришел из театра совершенно разочарованный. Между тем в один из ближайших вечеров в семье Римских-Корсаковых ждали Петра Ильича. Растерянный хозяин в волнении ходил по комнатам, с отчаянием повторяя: “Что я ему скажу?” Такое настроение Николая Андреевича в конце концов действовало на присутствующих удручающим образом; положение действительно становилось неловким. К счастью, Чайковский первую же сказанной фразой – “Пожалуйста, ни слова о “Чародейке” – заставил всех вздохнуть свободно. В оправдание своей просьбы тактичный Петр Ильич, уже знавший из газет о неуспехе оперы, добавил, что он еще не остыл от впечат-

лений недавно законченной работы и что отнестись спокойно к критике пока не может»⁵⁸.

По-видимому, к этому приезду относится и случай, описанный в маленьких неизданных воспоминаниях М. Н. Римского-Корсакова⁵⁹. Оперу Бородина «Князь Игорь» после смерти А[лександра] П[орфирьевича], как известно, заканчивали Николай Андреевич и А. К. Глазунов. Весь петербургский кружок музыкантов, окружавший Николая Андреевича (это был уже беляевский кружок, а не балакиревская «Могучая кучка») был в это время увлечен творением Бородина. «Я помню, – рассказывает М. Н. Р[имский]-К[орсаков], – как игрались законченные номера из оперы в доме Николая Андреевича, а также, очевидно, и у других музыкантов, у А. К. Глазунова, у Ф. М. Блуменфельда и других. Николаю Андреевичу хотелось познакомить Петра Ильича с оперой Бородина, и в один из приездов его в Петербург было исполнено у Николая Андреевича несколько отрывков из «Игоря». Я помню, как талантливый певец Сигизмунд Михайлович Блуменфельд превосходно спел арию князя Игоря, которой все мы восхищались. Петр Ильич остался совершенно равнодушным к слышанному, ничего не говорил по поводу музыки Бородина, и я помню, что после был разговор

⁵⁸ Соколов Н. А. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. СПб., 1908. С. 26.

⁵⁹ Михаил Николаевич Римский-Корсаков (1873–1951) – старший сын композитора, зоолог, энтомолог, доктор биологических наук, профессор Петербургского–Ленинградского университета и Петроградского–Ленинградского лесного института.

В Кабинете рукописей РИИИ хранятся «Воспоминания и замечания о жизни Н. А. Римского-Корсакова и его семьи», написанные М. Н. Римским-Корсаковым (Фонд 11 («Ж»). Р. I. Ед. хр. 33). Первая глава воспоминаний опубликована: *Римский-Корсаков М. Воспоминания и замечания о жизни Н. А. Римского-Корсакова и его семьи / Публ. и коммент. Г. Копытовой // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 33–40.*

у Николая Андреевича с Глазуновым и другими об отношении Чайковского к этой музыке, выразалось удивление и т. д. Петр Ильич, конечно, не мог хвалить и даже вообще говорить о той музыке, которая была ему не по душе⁶⁰.

Л. 28

Конец 80-х годов – время полного расцвета инструментального мастерства Николая Андреевича. «Каприччио», «Шехеразада», «Воскресная увертюра» – произведения, следовавшие одно за другим в «Русских симфонических концертах». С именем П. И. Чайковского по времени связано появление на программах «Испанского каприччио». Петр Ильич присутствовал на репетиции 2-го Русского симфонического концерта, как и на самом концерте (31 октября 1887 г.), в программе которого стояло первое исполнение «Испанского каприччио».

«Помню хорошо этот концерт, происходивший в Малом театре, – вспоминает М. Н. Римский-Корсаков. – Петр Ильич пожелал поднести Николаю Андреевичу лавровый венок на “Каприччио”. Мы, то есть семья Николая Андреевича, сидели в ложе бельэтажа, а рядом в ложе находился Петр Ильич. С поднесением венка вышло недоразумение. В начале концерта исполнялась Первая симфония Глазунова, а “Каприччио” стояло под конец программы. Венок Петра Ильича был, очевидно, заранее отправлен на сцену, но капельдинер вынес его на эстраду и передал Николаю Андреевичу по окончании симфонии, что произвело несколько странное впечатление. Петр Ильич волновался и

⁶⁰ Сноска А. Н. Римского-Корсакова: «Если, впрочем, описанное молчание Чайковского должно быть приурочено к году позже, то это, разумеется, не меняет дела, а только заставляет приурочить также и новую каплю досады у Николая Андреевича на Чайковского к году позже».

Л. 29

досадовал на распорядителей концерта, не сумевших выполнить его намерение своевременно. Во время исполнения “Каприччио” Петр Ильич с горящими глазами слушал музыку и по окончании неистово аплодировал, вместе со всем залом, потребовавшим бисирования пьесы. На лентах венка была надпись: “Величайшему мастеру инструментовки от искреннего почитателя”. Первое время оставалось неизвестным, кто поднес венок, позже как-то это выяснилось. В этот же сезон “Каприччио” исполнялось в Москве в концерте [Русского] Музыкального Общества. Петр Ильич был тогда в составе дирекции Музыкального Общества и пригласил Николая Андреевича дирижировать в концерте “Каприччио”, причем сам играл на кастаньетах – случай небывалый в летописях концертов».

Присутствие Петра Ильича на репетиции «Каприччио» дало ему возможность сделать приписку к письму от 30 октября [1887 г.]: «Ваше “Испанское каприччио” есть колоссальный *chef-d’œuvre*⁶¹ инструментовки; Вы смело можете считать себя величайшим из всех мастеров»⁶².

Н. Д. Кашкин – один из достовернейших свидетелей среди ближайших друзей Чайковского – также рассказывает об увлечении Петра Ильича партитурой «Испанского каприччио». Его пленяли новизна и блеск оркестровых эффектов этого произведения; помнится, что, приезжая в Москву на несколько дней, он привозил и партитуру с собой, хотя, вероятно, знал уже наизусть все, но ему приятно было, не утруждая памяти, открыть ноты и прочитать еще раз уже хорошо ему известное»⁶³.

⁶¹ Шедевр (*фр.*).

⁶² Публикация писем. Письмо № 21.

⁶³ Сноска А. Н. Римского-Корсакова [Текст сноски из «Воспоминаний Н. Д. Кашкина»]: «С этой композицией Н. А. Римского-

Л. 30

Впечатление от инструментального мастерства Николая Андреевича, роскоши и прозрачности его оркестрового колорита не раз выражалось у Чайковского в словах искреннего восхищения, причем попутно он не отказывался и от довольно острой самокритики.

Один из ближайших приятелей Петра Ильича, И. Клименко⁶⁴, в своем неизданном письме в редакцию газеты «Русские ведомости» вспоминает, что в январе 1889 г. он посетил Петра Ильича во Фроловском. Петр Ильич на просьбу И. Клименко познакомить его с «Франческой», которой тот не имел возможности слышать ранее, живя все время в провинции, охотно стал играть ее по оркестровой партитуре и играл до тех пор, пока это было доступно для двухручного исполнения. «Выразив автору свой

Корсакова у Чайковского вышел случай, характеризующий его нервную конфузливость. “Испанское каприччио” должны были исполнять в концерте, но вдруг как-то оказалось, что некому играть на кастаньетах; Петр Ильич немедленно предложил свои услуги. Концертмейстер оркестра И. В. Гржимали полушутя, полусерьезно сказал ему: “Смотри, Петр Ильич, не просчитай вступления”. “Неужели ты считаешь меня за такого осла, – с негодованием отвечал Петр Ильич, – что с партитурой в руках (у него была своя) я не сумею вступить вовремя?” Увы! Так именно и случилось, партитура не помогла, потому что у нервного музыканта не хватило присутствия духа начать щелкать в свои кастаньеты как раз вовремя, хотя он превосходно знал, когда именно это нужно было сделать, – и пришлось ему в наказание выслушать немало насмешек». – Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском Н. Д. Кашкина. М., 1896. С. 153.

⁶⁴ Клименко Иван Александрович (1839 – после 1909). В 1857 г. окончил Строительное училище (Институт гражданских инженеров). Был близким другом П. И. Чайковского. В 1895 г. спроектировал корпус нотопечатни П. И. Юргенсона (Москва, Хохловский пер., 7).

Л. 31

восторг от его композиции, я сказал ему: “Воображаю, какое впечатление делает эта вещь в своей чудесной инструментовке!” На это он мне ответил: “Ну что моя инструментовка?! Она страшно груба в сравнении с инструментовкой Римского-Корсакова” – и затем добавил: “Какая обида, что ты не слышал его последних вещей; в оркестровом отношении это буквально волшебно”⁶⁵.

Г. А. Ларош в своей статье «Чайковский как драматический композитор» приводит от имени Чайковского (в кавычках и в первом лице) следующие его слова: «Как у Николая Андреевича (Римского-Корсакова) изумительно хорошо звучит оркестр!» – говорил он мне в 1889 или 1890 г. – “Трубы, тромбоны, ударные инструменты – все это в меру, все это там, где нужно, все как следует. А у меня медные? Дуют себе во все лопатки по целым страницам без надобности, без всякого толку”⁶⁶.

С этим свидетельством Г. А. Лароша любопытно сопоставить следующий отрывок из воспоминаний В. В. Ястребцева.

Излагая у себя в дневнике под 18 октября 1894 г. разговор с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым об инструментовке Чайковского, Ястребцев говорит о согласии своего собеседника (Николая Андреевича) с тем, что инструментовка Чайковского, в общем хотя и превосходная, тем не менее страдает рядом недостатков: в ней мало разнообразия, мало оркестровых контрастов (она до известной степени однотонна,

⁶⁵ *Клименко И. А.* Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. Рязань, 1908. То же: *Клименко И. А.* Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском / Публ. П. Е. Вайдман // П. И. Чайковский: Забытое и новое: Альманах / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 1995. Вып. 1. С. 64–92.

⁶⁶ *Ларош Г. А.* Чайковский как драматический композитор. С. 89.

благодаря почти постоянному tutti и частому удвоению голосов). К тому же «дерево» у Чайковского почти всегда гнусит, о чем Николай Андреевич неоднократно замечал самому Петру Ильичу; впрочем, последний вполне с этим соглашался. По этому случаю В. В. Ястребцев припоминает слова Чайковского, сказанные им еще в 1887 г. о музыке Берлиоза во время утреннего визита Ястребцева к нему:

Л. 32

«И у Берлиоза, и у меня, – сказал Чайковский, – весьма сложная фактура с тою, однако, разницей, что его произведения, представляя в общем громадные трудности, довольно легки для каждого инструмента; моя же музыка сложна и не слишком удобоисполнима не только для всего оркестра, но и для каждого отдельного артиста, требуя от него положительной виртуозности. Я вовсе не хочу этим сказать, – продолжал Петр Ильич, – что меня нельзя было бы сыграть, – нисколько: я желаю констатировать только тот факт, что манера писать технически трудно есть мой основной недостаток, от которого я, вопреки всем стараниям, никак не мог освободиться». «Надеюсь, обо мне “оркестр” этого не посмеет сказать, – заметил Николай Андреевич, – так как мои партитуры значительно легче и технически элементарнее партитур Чайковского, исключая разве “Египта” из “Млады”⁶⁷ и еще кое-чего»⁶⁸.

⁶⁷ «Млада» – опера-балет Н. А. Римского-Корсакова (1891). «Египет» – эпизоды, связанные с образом царицы Клеопатры.

⁶⁸ А. Н. Римский-Корсаков цитирует первое издание труда В. В. Ястребцева: *Ястребцев В. В. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове*: В 2 вып. Пг., 1917. Позднее он, в отредактированном виде, был издан как: *Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. В. Ястребцева*: В 2 т. Л., 1959–1960. Данное высказывание в новом издании приведено по кн.: *Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. В. Ястребцева*. Т. 1. С. 215.

12 декабря 1887 г. Чайковский дирижировал в концерте Русского музыкального общества своей «Моцартианой». Через несколько дней после этого он должен был отправиться в концертное турне за границу. Начиная с июня Петр Ильич был засыпан рядом приглашений в различные европейские города для оркестрового исполнения своих произведений. Вслед за приглашением от Гамбургского филармонического общества последовали приглашения из Вены, Дрездена, Копенгагена, Праги, Лейпцига, Берлина и Лондона. Как сам Петр Ильич рассказывал в автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 г., он лелеял надежду, что ему удастся, наряду с пропагандой собственных произведений, сослужить службу русскому искусству, пропагандируя произведения и других русских композиторов.

«Вообразивши, – рассказывает он, – что имевшихся у меня денежных средств достаточно для того, чтобы рискнуть дать в Париже на свой страх русский концерт, украшенный именами Глинки, Даргомыжского, Серова, Рубинштейна, Балакирева, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренского, – я принял твердое решение вслед за концертом, устраиваемым г. Маккаром⁶⁹ (исключительно из моих сочинений), дать другой, составленный из произведений названных мною авторов <...>. Накануне моего отъезда я провел несколько часов в обществе трех высоко ценимых мною музыкальных друзей: Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова, с коими вместе мы до мельчайших подробностей выработали программу задуманного мною предприятия»⁷⁰.

⁶⁹ Маккар Феликс (1837–1903) – парижский издатель, пропагандировавший произведения П. И. Чайковского.

⁷⁰ *Чайковский П. И.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи / Вступ. ст. и поясн. В. В. Яковлева. М., 1953. С. 336.

Предположенный в Париже русский концерт оказался, по выражению самого Петра Ильича, ребячески невозможным мечтанием. Письмо его к Николаю Андреевичу от [8/]20 марта 1888 г., в котором подробно рассказывается и объясняется эта неудача, может служить обстоятельным свидетельством, что Петр Ильич на этот раз принял эту неудачу в гораздо большей мере к сердцу, чем прежние неудачи с исполнением произведений Римского-Корсакова и Глазунова в Москве⁷¹.

Л. 33

Любопытно, что Чайковский при огромном собственном мастерстве как будто не отдавал себе ясного отчета в сущности мастерства Римского-Корсакова. Это можно видеть в забавном, можно сказать, в детски-наивном желании скрыть, засекретить от Николая Андреевича свое «открытие» – новый оркестровый инструмент, нечто среднее между фортепиано и гlockеншпилем «с божественно чудным звуком». Этот инструмент – челеста Мюстель⁷². Сообщая об этом открытии в письме к П. Юргенсону и прося его написать челесту в Петербург, Петр Ильич прибавляет: «...при этом я желал бы, чтобы его никому не показывали, ибо боюсь, что Римский-Корсаков или Глазунов пронюхают и раньше меня воспользуются его необыкновенными эффектами. <...> Я предвижу колоссальный эффект от этого нового инструмента»⁷³. Увлеченный своим открытием, Петр Ильич в этом случае явно не хотел видеть, что столь восхитивший его «колоссальный шедевр инструментовки» – «Испанское каприч-

⁷¹ Публикация писем. Письмо № 22.

⁷² В 1886 г. фирма «О. Мюстель» (Париж) изготовила инструмент, использованный П. И. Чайковским (опера «Воевода», 1891; балет «Щелкунчик», 1892) и другими композиторами.

⁷³ Письмо П. И. Чайковского к П. И. Юргенсону от 3 июня 1891 г. // *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. II. С. 213.

чию», – как и большинство других у Николая Андреевича, осуществлен с помощью самых простых средств, без введения каких-либо новшеств в состав оркестра (если к последним не причислить старого заслуженного инструмента – кастаньет).

Введя «челесту» в партитуру своей симфонической поэмы «Воевода», Петр Ильич этим своим опытом показал лишь, как не следовало применять этот прекрасный инструмент. Очевидно, что соблазнительная погоня за приоритетом даже у такого мастера, как Чайковский, пошла ему не на пользу, а во вред.

Л. 34

Прекращение переписки Римского-Корсакова и Чайковского отнюдь не означает конца их отношений. Петр Ильич умер 20 октября⁷⁴ 1893 г. Таким образом, почти три года прошли без письменного общения между композиторами. Как показывает приложенная мною таблица приездов⁷⁵ Чайковского в Петербург, Петр Ильич за последние три года приезжал в Петербург не менее 14 раз, и встречи его с Николаем Андреевичем были, несомненно, многочисленными. Проследить их в отдельности не входит в мою задачу. Однако, прежде чем делать общие выводы из только что раскрывшейся перед нами переписки, существенно важно познакомиться с документами, заключающими в себе прямые указания на направление, в котором могли и должны были развиваться дальнейшие отношения Римского-Корсакова и Чайковского, вплоть до момента, когда их внезапно оборвала смерть Петра Ильича.

В этом отношении несомненный интерес представляет одно обстоятельное письмо Николая Андреевича,

⁷⁴ А. Н. Римский-Корсаков ошибся: смерть П. И. Чайковского наступила 25 октября (6 ноября) 1893 г.

⁷⁵ Таблица приездов П. И. Чайковского в Петербург к данному документу не приложена.

раскрывающее последние три года его общения с Чайковским с несколько неожиданной стороны.

В те годы, когда Петр Ильич так охотно выражает свое

Л. 35

восхищение мастерством Николая Андреевича, он сам в быстром темпе завоевывает сердца петербургских музыкантов молодого поколения. Появление вместе с ним его друга – умного, но внутренне неустойчивого «виртуоза слов», глубокого и закоренелого западника и консерватора Г. А. Лароша несет с собой для многих членов Беляевской группы великий соблазн. По мнению Н. А. Римского-Корсакова, в этой группе, вместе с тяготением к Чайковскому и Ларошу, появляются вкусы и влечения, враждебные национальному течению в русской музыке, к памяти «Могучей кучки», к Бородину, Мусоргскому, а в известной мере, пожалуй, и самому Николаю Андреевичу⁷⁶. С другой стороны, растут симпатии к эклектизму в духе Чайковского и [А. Г.] Рубинштейна. В письмах Николая Андреевича и в строках его «Летописи» дается некоторое объяснение подавленному настроению в Николае Андреевиче, возникающему на почве этих новых веяний. К тому же в начале девяностых годов в нем, вместе со взрывом симпатий к лиризму в музыке, возникает известное разочарование в творчестве молодых членов его собственной школы. Все эти настроения, поощряемые физическим недомоганием, рядом несчастий и болезней в его семье и мучительным разрывом с М. А. Ба-

⁷⁶ Здесь А. Н. Римский-Корсаков имеет в виду в первую очередь М. М. Иванова (1849–1827), музыкального критика и композитора, ученика П. И. Чайковского, в 1880–1917 гг. заведовавшего музыкальным отделом газеты «Новое время», регулярно выступавшего с критикой по адресу композиторов «Могучей кучки»; А. С. Фаминцына (1841–1896), музыковеда и композитора, активно полемизировавшего с В. В. Стасовым, и др.

лакиревым, временами в глазах Николая Андреевича заостряются на имени П. И. Чайковского, как знамени целого направления.

В одном из писем к С. Н. Кругликову (9.V.1890) Николай Андреевич так выражает эти мысли и настроение: «С нынешнего сезона у нас в Питере завелся Ларош, который очень лез к Беляевским концертам и вообще заигрывал. Со мной это ограничилось любезной вежливостью, но сердца Лядова и затем и Глазунова им весьма пленены. Завелись обмены посещениями и ужины в ресторанах. Этому сближению значительно содействовал и Чайковский во время своих наездов в Петербург.

2 недели тому назад Чайковский с Лядовым и Глазуновым и опять-таки с Ларошем были в Ли-

Л. 36

дERTAФЕЛЕ⁷⁷. Чайковского там приветствовали с радостью, что косвенно относилось и к его спутникам. Чайковский сказал речь, в которой обещал написать для Лидертафеля квартеты, причем пообещал и за своих оруженосцев то же самое. Все это в отдельности мелочь, и отчего бы им и не написать квартет для немцев; но, наблюдая разные незначущие обстоятельства, приходится выводить многое, довольно значительное.

⁷⁷ Лидертафель (нем. *Lied* – песня, *Tafel* – стол) – мужские любительские хоровые общества-братства в Германии, Австрии, Швейцарии. В 1840-х гг. они появляются и в Петербурге (см.: Романовский Н. В. Хоровой словарь. Изд. 2-е, доп. Л., 1972. С. 65). Немецкое певческое общество «Лидертафель» просуществовало в Санкт-Петербурге с 1880 по 1904 г. и располагалось по адресу: наб. реки Мойки, 40 (директор Ф. Черни). В комм. 1 к письму отмечается: «Петербургский Лидертафель <...> – мужское хоровое общество любителей музыки. Принимало участие в исполнении “Вавилонского столпотворения” А. Г. Рубинштейна под управлением Чайковского 22 ноября 1889 г., в юбилейном концерте, посвященном пятидесятилетию артистической деятельности автора» (*Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. VIII-а. С. 183*).

Чайковский говорил мне, что намерен (это секрет, может быть) покинуть Москву и перенести центр своего тяготения в Петербург с будущего сезона. Это факт весьма знаменательный. Раз он изберет для минут своей оседлой жизни Петербург, то около него, ясно, образуется кружок, в который войдут Лядов и Глазунов, а за ними и многие другие; тут же, как умница, будет и Ларош; Чайковский со своим врожденным житейским тактом пленит и покорит всех, а окружать себя талантами Чайковскому весьма приятно. Новый кружок будет граничить и с областью рубинштейновского культа. Не забывайте, что Лядов уже теперь под сильным влиянием Антона Григ[орьевича]. Вы знаете вкусы Чайковского? Знаете вкусы Лароша? А вкусы и убеждения Рубинштейна! А затем все промежутки будут заполнены разными бездарными прихвостнями и безличными обожателями. Ну вот и потонет наша молодежь и отчасти не молодежь (например, Лядов) в море эклектизма, который ее обезличит.

Только что я написал последнее слово, как ко мне позвонил и вошел Глазунов и посидел несколько минут. Вот и отношения с ним становятся какие-то другие: он ко мне, видимо, холодеет, разбрасывается между ухаживанием за консерваторскими барышнями, собутыльничаньем с Вержбиловичем и всяким проведением (так! – З. Г.) самого себя посредством сближения со всеми. Заметьте, коварного тут ничего нет, а только обезличенье и эклектизм. Я пола-

Л. 37

гаю, что в искусстве дурно только уродливое; напротив, не уродливое, а только крайнее именно и желательно; оно-то и двигает искусство. Лист был крайний, Берлиоз – тоже, Вагнер – тоже, и мы были такими же, а теперь конец...⁷⁸

⁷⁸ Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. VIII-а С. 182–183.

Этот «плач» по *крайнему* в музыке в устах музыканта, достигшего ко времени только что приведенного высказывания полного мастерства в развитии своего таланта, является сам по себе поистине знаменательным и достойным удивления.

Если я выразился ранее, что ко времени, о котором идет речь, на имени Чайковского, как знамени в глазах молодого поколения, заостряется подавленное настроение Николая Андреевича, то, с другой стороны, Чайковский, как художественная личность, продолжает горячо приветствоваться Николаем Андреевичем, в особенности в его симфонических произведениях. Он восхищается, как и прежде, его мелодическим даром, поразительной способностью к развитию музыкальных идей, широким и разнообразным полетом его воображения, богатейшим даром гармонии, мастерством инструментовки и так далее.

Желая проверить свои выводы из переписки Римского-Корсакова и Чайковского, я обратился в конце 1935 года к А. К. Глазунову с вопросом о сохранившейся в его памяти картине взаимоотношений между Римским-Корсаковым и Чайковским. Незадолго до кончины Александра Константиновича я получил от него следующие драгоценные строки:

«Могу утверждать, что эти отношения были в высшей степени корректны, более сдержанны со стороны Римского-Корсакова и его семьи, но во всяком случае искренне дружелюбны. Оба великих композитора верили друг в друга и взаимно преклонялись друг

Л. 38

перед другом главным образом за мастерство. Это доверие со стороны Римского-Корсакова еще более утвердилось после смерти Чайковского, о чем Вы узнаете ниже. Я позволю для примера привести два эпизода. Когда Римский-Корсаков заканчивал оркестровку «Ночи на Лысой горе», то, будучи недоволен расположением медной группы в самом заключении пьесы, он

обратился к Чайковскому за советом. Тот в один миг разрешил сомнение Николая Андреевича. Эти четыре такта в изданной партитуре представляют собою именно то, что посоветовал Чайковский. Николай Андреевич поблагодарил его и изумился его быстрой сообразительности, о чем с восторгом рассказывал мне и Лядову.

Другой эпизод таков: как-то осенью, вернувшись с дачи, Николай Андреевич рассказывал мне, что много играл с Надеждой Николаевной в четыре руки преимущественно русских авторов, и между прочим хорошо изучил и восхищался “Пиковой дамой”, находя ее лучшей оперой Чайковского. При этом Николай Андреевич добавил: “Как жаль, что мне не удалось высказать этого Чайковскому при жизни, – наверно, мое мнение было бы ему приятно услышать”.

Первым сделал шаги к сближению с Николаем Андреевичем несомненно Чайковский, присутствовавший в 1887 г. на триумфе “Испанского каприччио” и поднесший Николаю Андреевичу венок.

Одним из последних, известных мне выражений симпатии Чайковского к музыке Римского-Корсакова было его мнение об опере “Млада”.

В 1892 году Петру Ильичу удалось присутствовать на представлении оперы “Млада” в Мариинском театре. Во время антракта на иронический вопрос “одной дамы из абонементов”, что он думает о “Младе”, Петр Ильич с несвойственной ему резкостью от-

Л. 39

ветил: “Конечно, публика глупа и художественно неразвита, а потому ей нет никакого дела до этого произведения, между тем нам, музыкантам, есть что послушать, есть чему поучиться!”⁷⁹

⁷⁹ Сноска А. Н. Римского-Корсакова: См. Ястребцев. Воспоминания. Вып. I, стр. 55. Запись Ястребцева относится к 20 октября 1892 г. (Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. С. 59.)

За несколько дней до своей смерти Петр Ильич дирижировал впервые своей Шестой симфонией.

«Помню, – рассказывает Николай Андреевич в “Летописи”, – как в антракте после исполнения симфонии я спросил его, нет ли у него какой-либо программы к этому произведению? Он ответил мне, что есть, конечно, но объявлять ее он не желает. В этот последний его приезд я виделся с ним только в концерте. Через несколько дней облетело известие о его тяжелой болезни»⁸⁰.

Прежде чем перейти, в заключение, к собственно итоговым выводам, я приведу здесь письмо Николая Андреевича к брату Петра Ильича, Модесту Ильичу⁸¹:

«Многоуважаемый Модест Ильич!

Душевное спасибо Вам за выраженное в письме Вашем приветствие, хотя я лично, сказать по правде, никаких особых заслуг за собою не вижу: я люблю искусство, имею некоторые способности к нему, а потому деятельность моя является по части музыки просто естественной и лежащей в порядке вещей. На моем месте всякий бы делал то же самое.

Пользуюсь случаем, чтобы выразить Вам, что память Петра Ильича, драгоценная для всей России и для всего музыкального искусства, мне дорога, в осо-

⁸⁰ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 250.

⁸¹ В рукописи простым карандашом зачеркнуто окончание фразы: «в ответ на какое-то приветствие его, высказанное по адресу Николая Андреевича».

П. Е. Вайдман отмечает: «26 октября 1896 Николай Андреевич прислал благодарственное письмо М. И. Чайковскому за его приветствие по случаю 25-летия педагогической деятельности Римского-Корсакова» (*Вайдман П. Е.* Материалы и документы Н. А. Римского-Корсакова и его семьи в фондах ГДМЧ // Память о великом земляке. Выпуск III: Н. А. Римский-Корсаков – музыкальная гордость России / Материалы науч. конф. Март 2005. Тихвин, 2005. – URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/120528.html> (дата обращения 23.03.2018).

бенности, вследствие содружественного ко мне расположения, постоянно проявлявшегося во все время нашего продолжительного знакомства с ним и совместной деятельности.

Искренно уважающий и преданный Вам
Н. Римский-Корсаков.
26 октября [18]96»⁸².

Л. 40

Итак, подводя заключительный итог отношениям между Чайковским и Римским-Корсаковым за двадцать три года их переписки, точнее, за 25 лет их знакомства (1868–1893), мы не можем не отметить следующих фактов внешнего параллелизма их общественного склада.

П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков – почти сверстники. Между ними лишь четыре года разницы: Чайковский родился в 1840 г., Римский-Корсаков – в 1844-м. Они жили и творили в одних и тех же городах своей Родины – Петербурге и Москве. Отцы их были видными представителями служилого дворянства: один – администратор-инженер, носивший по условиям времени на плечах эполеты, другой – гражданский губернатор.

Оба отдали своих детей в привилегированные дворянские учреждения – в Училище правоведения и Морской кадетский корпус. И молодой Чайковский, и Римский-Корсаков в результате такого семейно-школьного воспитания и образования попали сначала не на свою настоящую дорогу: Чайковский – на путь гражданского чиновничества, Римский-Корсаков – на путь военно-морского ремесла, и каждый лишь с запозданием утвердился в своем естественном призвании.

⁸² Письмо приведено в издании: *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни*. 5-е изд., испр. и доп., с введ., примеч., прилож., указ., хроногр. и ил., сост. А. Н. Римским-Корсаковым. М., 1935. С. 356.

нии, порвав с начатой было банальной служебной деятельностью.

Оба – и Чайковский, и Римский–Корсаков, – благодаря исключительным своим природным талантам, во второй половине XIX века выдвинулись среди других выдающихся русских композиторов и приобрели значение определяющих, ведущих сил русской музыкальной школы XIX–XX вв.

Оба вели преподавательскую деятельность, правда, в различных масштабах, в специальных музыкальных школах. Оба были слушателями первых своих музыкальных произведений на тех же эстрадах и театрах и оба, правда,

Л. 41

один (Чайковский) несколько раньше, другой (Римский-Корсаков) позже, завоевали себе мировое признание.

Оба издавались частично у тех же издателей (Бесель, Юргенсон, Беляев). Оба были типичными профессионалами в своем искусстве. Оба отличались огромной любовью к собственной работе. Более того, Чайковский и Римский-Корсаков были близко знакомы друг с другом и питали, как мы видели выше, явные симпатии один к другому, симпатизируя не только личным качествам, но и творческим методам друг друга. Оба они хорошо знали главные сочинения, составлявшие славу каждого из них, и состояли в переписке, касающейся многих важных тем.

И вместе с тем активного стремления к углублению этих отношений ни с той, ни с другой стороны никогда в сущности не было.

Лишь в определенный период жизни эти симпатии подавали надежду на более углубленное развитие. То были годы, когда Николай Андреевич, после блестящего периода первого цветения собственного таланта, временно задержался на пути своего дополнительного запоздалого учения, а Чайковский взял как бы шефство над ним.

В эти годы Петр Ильич получил в глазах Николая Андреевича значение старшего направляющего собрата по искусству, а Николай Андреевич в глазах Чайковского – значение выдающегося и многообещающего, но отставшего в своем музыкально-техническом развитии таланта и вместе с тем высокой по моральному уровню личности.

Индивидуальная судьба каждого из них разорвала как будто нарождавшуюся их дружескую связь.

Они встретились вновь через семь лет (1884 г.), уже зрелыми людьми и мастерами.

Л. 42

Былые взаимные симпатии, несмотря на попутные легкие колебания, продолжали в них жить и в этих новых условиях, правда, в более поверхностных, чем раньше, слоях – их души. Оба чувствовали, что художественные пути их значительно разошлись.

В Чайковском интерес к творчеству Николая Андреевича продолжал быть более острым, как и вообще интерес к людям, будучи, быть может, вместе с тем уже слегка отравленным невольным соревнованием между ними («Снегурочка»).

В Римском-Корсакове отмеченные только что симпатии уживались под конец с некоторой опаской перед Чайковским как знаменем – опаской за судьбу своей школы, за неизбежность национальных идеалов, за их чистоту от всяких уклонов в сторону эклектизма.

В Чайковском этой опаски не было и не могло быть. У Петра Ильича были подражатели, но школы как таковой не существовало.

В дальнейшем взаимные симпатии в том и в другом вошли в спокойное русло обоюдного восхищения мастерством – у Чайковского оркестровым прежде всего. Это восхищение сложилось в Чайковском несколько раньше; в Римском-Корсакове – позже.

Здесь, помимо отмеченной опаски в Николае Андреевиче (как главы школы), отразилась, быть может,

разница в судьбе творчества каждого из композиторов. Чайковский утвердил себя прежде и больше всего – по крайней мере в пределах России – в жанре оперы. Симфонии его исполнялись сравнительно редко. Их как бы заново открыл уже после смерти Чайковского дирижерский гений Никиша⁸³. Оперы же Петра Ильича удовлетворяли Николая Андреевича в целом мало – и по заданиям, и по исполнению; ему была чужда их стилистическая пестрота, а порою в нем вызывала

Л. 43

сомнение, как было с «Евгением Онегиным», и чрезмерная близость сюжета к современности – вкус Николая Андреевича требовал большего от нее отхода; наконец, музыка «Евгения Онегина», может быть, несколько отталкивала Николая Андреевича сознательной родственностью своею с эпохой так называемого русского дилетантизма⁸⁴.

В Чайковском же творчество Николая Андреевича натывалось на внутренние возражения в силу некоторого однообразия своей фактуры, чрезмерной связи с русским фольклором, неизжитости элементов кучкизма и близости к общим приемам Новой русской школы.

⁸³ Никиш Артур (1855–1922) – венгерский дирижер, один из основоположников современной школы дирижирования. Часто гастролировал в России, общался с членами Беляевского кружка. Симфонии П. И. Чайковского в его исполнении звучали в Западной Европе и США.

⁸⁴ В русской философии проблемами дилетантизма в науке и искусстве занимался А. И. Герцен (он полагал, что данная проблема актуальна именно для России); основная черта личности дилетанта, по Герцену, – отсутствие способности к систематическому труду. В музыке проблемы дилетантизма рассматривал Б. В. Асафьев (см.: *Асафьев Б. В.* Композиторы первой половины XIX века // *Асафьев Б. В.* Избр. труды. М.: АН СССР, 1955. Т. 4. С. 39–58.

В советском музыкознании – от Сабанеева⁸⁵ до Соллертинского⁸⁶ – приобрели характер как бы неоспоримых общих мест положения, гласящие примерно, что Чайковский был трагическим певцом обреченного и предчувствовавшего свою гибель помещного дворянства, а Римский-Корсаков представлял собою правое крыло либерально-буржуазной интеллигентской группировки, тяготевшей своей либеральной стороной к просветительству.

Не оспаривая этих общих мест со всеми вытекающими из них последствиями, как своего рода социологическое ближайшее родовое понятие в определении общественного лица каждого из интересующих нас композиторов, мы полагаем, что безоговорочно повторять здесь эти положения значило бы всего только платить дань вульгарному социологизму. Углубление же подобных ходячих характеристик возможно лишь на почве дальнейшего изучения фактического документального материала, и прежде всего – сравнительного изучения творчества Чайковского и Римского-Корсакова. Эта задача, как всякому понятно, не может входить в наши скромные цели⁸⁷.

⁸⁵ Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) – музыковед, музыкальный критик, композитор, сотрудничал в журналах «Музыка», «Музыкальный современник» (возглавлявшийся А. Н. Римским-Корсаковым), «Современная музыка» и др. С 1926 г. жил за границей.

⁸⁶ Соллертинский Иван Иванович (1902–1944) – музыковед, балетовед, музыкальный и театральный критик. Основные работы опубликованы в авторских сборниках: Избранные статьи о музыке. Л.; М., 1946; Исторические этюды. М., 1963.

⁸⁷ В одном из высказываний П. И. Чайковский отмечает: «По общераспространенному в русской музыкальной публике представлению я отнесен к партии, враждебной тому из живых русских композиторов, которого я люблю и ценю выше всех других, – Н. А. Римскому-Корсакову. Он составляет лучшее украшение “новой русской школы”; я же отнесен к старой ретроградной. Но почему? Н. А. Римский-Корсаков

ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ КР РИИИ

1. Фонд 8 («Б»). Р. I б. Ед. хр. 21.
2. Фонд 11 («Ж»). Р. I. Ед. хр. 33.

подчинялся в большей или меньшей степени влияниям современности – и я также. Он сочинял программные симфонии – и я также. Это не помешало ему сочинять симфонии в традиционной форме, писать охотно фуги и вообще работать в полифоническом роде – и мне также. <...> Это не помешало ему вставлять в свои оперы каватины, арии, ансамбль в старых формах – и мне, в большой степени, не помешало также. Я много лет был профессором консерватории – якобы враждебной “новой русской школе”, – и Н. А. Римский-Корсаков также! Словом, несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, с своей стороны, горжусь иметь такого спутника» (Беседа с П. И. Чайковским в ноябре 1892 г. в Петербурге // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1953. Т. II / Подгот. В. В. Яковлевым. С. 372). Статья впервые опубликована: *Петербургская жизнь*. 1892. № 2. С. 16–19. Подписана: «Г. Б.». Предположительно, текст беседы принадлежит поэту и журналисту Г. А. Блоху (1867–1927).

Письма А. К. Боровского к В. В. Алперс и А. И. Зилоти: к биографии пианиста

Пианист Александр Кириллович Боровский (1889–1968) вошел в историю музыкальной культуры как один из ярких интерпретаторов сочинений А. Н. Скрябина и последовательный пропагандист фортепианной музыки С. С. Прокофьева. Представитель петербургской пианистической школы, в 1912 г. закончивший консерваторию по классу А. Н. Есиповой¹, Боровский в 1920 г. покинул советскую Россию, заняв выдающееся место на мировой концертной эстраде, а во второй половине XX в. прославился и как яркий мемуарист, оставивший воспоминания о Московской консерватории, где ему довелось преподавать в период революционного лихолетья – с 1915 по 1920 г. Воспоминания Боровского, впервые опубликованные в 1966 г., к столетнему юбилею Московской консерватории, вошли в золотой фонд отечественной музыкальной мемуаристики и неоднократно переиздавались².

Имя Боровского как выдающегося пианиста и ценного мемуариста продолжает привлекать исследователей по сей день. Примером тому служат работы профессора Московской консерватории С. В. Грохотова,

¹ А. К. Боровский закончил Санкт-Петербургскую консерваторию с малой золотой медалью и был удостоен Рубинштейновской премии, получив рояль фирмы К. М. Шредера.

² См.: *Боровский А. Воспоминания (1915–1920) // Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной. М., 1966. С. 207–215 (ГЦММК им. М. И. Глинки); Боровский А. Воспоминания (1915–1920) // Пианисты рассказывают. М., 1979. С. 43–52; Боровский А. Воспоминания (1915–1920) // Пианисты рассказывают / Сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Г. Соколова. Изд. 2-е. М., 1990. Вып. 1. С. 32–38.*

вышедшие в свет в минувшее десятилетие. Первая статья посвящена детальному изучению творческого пути Боровского и анализу его воззрений на специфику пианистической выразительности³. Вторая работа С. В. Грохотова представляет собой обращение к мемуарам Боровского на новом уровне – это публикация текста воспоминаний по оригиналу, хранящемуся в Российском национальном музее музыки, с подробным освещением истории их написания⁴. Эти воспоминания стали откликом Боровского на предложение составителя сборника «Воспоминания о Московской консерватории» Е. Н. Алексеевой⁵ написать текст для этого юбилейного издания. В первой половине 1960-х гг., когда велась составительская работа над сборником, Боровский, уже закончивший активную концертную деятельность, преподавал в Бостонском университете и охотно откликнулся на призыв Е. Н. Алексеевой, прислав текст на русском языке, напечатанный на пишущей машинке латинскими литерами. Публикация С. В. Грохотова 2007 г., осуществленная по оригиналу, восполнила те купюры, которые были сделаны 40 лет назад, при первой публикации мемуаров. Однако историю происхождения текста, изложенную С. В. Грохотовым, можно дополнить. Боровский, согласившись поделиться воспоминаниями о своей преподавательской деятельности в Московской

³ См.: *Грохотов С. В.* Пианист Александр Боровский // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. М., 2002. Вып. 2. С. 5–22.

⁴ См.: *Боровский А. К.* Воспоминания бывшего профессора Московской консерватории (1915–1920) [Публ., предисл. и примеч. С. В. Грохотова] // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. М., 2007. Вып. 3. С. 7–36.

⁵ Екатерина Николаевна Алексеева (1899–1988), певица и музыковед, в те годы возглавляла ГЦММК им. М. И. Глинки, на базе которого создавался сборник «Воспоминания о Московской консерватории».

консерватории 1915–1920-х гг., не писал специальный текст, посвященный этому периоду, – он вычленил 20-страничный фрагмент из автобиографических воспоминаний, которые к середине 1960-х гг. были уже завершены и представляли собой масштабное полотно в 555 страниц. Эту информацию я получила в ходе личной переписки с бостонским учеником Боровского Уильямом Джонсом (William J. Jones Jr.), который унаследовал его архив и в память о своем педагоге в 2014 г. создал интернет-сайт «Alexander K. Borovsky – Master Pianist»⁶. Фрагмент англоязычных воспоминаний Боровского, включая годы работы в Московской консерватории, представлен в разделе «Borovsky’s Memoirs».

В 2019 г. исполнилось 130 лет со дня рождения А. К. Боровского. Учитывая интерес к разным областям деятельности выдающегося пианиста, педагога и мемуариста, представляется важным ввести в научный оборот его письма из фондов Кабинета рукописей, адресованные персонам профессионально-дружеского круга первой половины 1910-х гг.

* * *

Первые две корреспонденции Боровского относятся к лету 1912 г. и хранятся в личном фонде В. В. Алперс (КР РИИИ, ф. 117, оп. 1, ед. хр. 29). Вера Владимировна Алперс (1892–1982) – пианистка, соученица Боровского по Петербургской консерватории. Их общим другом был другой консерваторец той поры – Сергей Прокофьев, чьи письма к Вере Алперс также хранятся в Кабинете рукописей и опубликованы в полном объеме⁷.

⁶ <http://alexanderkborovsky.blogspot.com/> (дата обращения 19.04.2019).

⁷ См.: С. С. Прокофьев и В. В. Алперс: Переписка / публ. Л. М. Кутателадзе // Музыкальное наследство. М., 1962. Т. 1. С. 422–444. Не вошедшие в эту публикацию письма см.: «Шлю Вам старо-дружеский привет» / вступ. ст., публ. и примеч. Г. Копытовой // Советская музыка. 1991. № 4. С. 99–100.

Корреспонденции Боровского, адресованные 20-летней Вере Алперс, полны отзвуков того, что она рассказывала ему в своих письмах. Лето 1912 г. Вера провела с семьей на даче в Териоки (нынешнем Зеленогорске), где ее в качестве пианистки привлекли к подготовке спектаклей Териокского театра – «Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев» под руководством В. Э. Мейерхольда, располагавшегося на вилле Лепони. Вряд ли Вера писала Боровскому о своих сердечных увлечениях той поры – о влюбленности в Сергея Прокофьева и о романтических надеждах на ответное чувство, о вспыхнувшей к ней, как она полагала, любви Николая Гумилева, жившего летом 1912 г. там же, в Териоки. Всю сердечную, до экзальтации, романтику она поверяла дневнику⁸. Зато в дружеской переписке рассказ о ходе репетиций в Териокском театре занимал важное место. Отсюда и вопросы Боровского, как общего характера («Как дела Ваших театральных друзей?»), так и детальные – о репетициях конкретного спектакля («Подошел ли Кальдерон к финской речушке?»). Новые театральные начинания для консерваторцев были не менее важны, чем события музыкальной жизни.

Со своей стороны, Боровский делился с Верой Алперс событиями жизни в восхитительном уголке Харьковской губернии, где вместе с семьей провел лето 1912 г. На фоне удовольствий от природы и общения с друзьями тревожной доминантой звучит тема занятий «науками» для предстоящих осенью экзаменов в Университет. Суть дела заключалась в том, что параллель-

⁸ Отдел рукописей РНБ. Ф. 1201. Ед. хр. 78–83. Цитаты из дневников В. В. Алперс о ее взаимоотношениях с С. С. Прокофьевым и Н. С. Гумилевым см.: *Измайлов А. «Как иногда бывает хорошо и странно жить!»* // Нева. 2016. № 5. С. 194–200; *Рамазанова Н. В., Иванова М. Г. Сергей Прокофьев в документах архива Веры Алперс* // http://expositions.nlr.ru/ex_manus/prokofev/alpers.php (дата обращения 20.04.2019).

но с учебой в консерватории Боровский, по настоянию родителей, не веривших в перспективу музыкальной карьеры сына, учился на юридическом факультете Петербургского университета⁹. Поступив туда в 1907 г., он был уволен из числа студентов в декабре 1911 г. за невнесение по стесненным семейным обстоятельствам платы за обучение¹⁰; 15 марта 1912 г. он подал прошение о восстановлении и после уплаты необходимых 25 рублей был возвращен в число студентов. Осенью 1912 г. ему предстояло записаться на текущие лекции его курса и сдать экзамены за пропущенное. Все эти перипетии отражены в документах студенческого дела Боровского, хранящегося в фонде Императорского Санкт-Петербургского университета в ЦГИА СПб (ф. 14, оп. 3, № 48986). В результате Боровский, прослушав полный курс юридического факультета Петербургского университета, диплом об его окончании не получил: последним документом в студенческом деле является его прошение от 18 июня 1914 г. в канцелярию Петербургского университета о пересылке его документов в Московский университет, где он намеревался пройти экзаменационные испытания на получение диплома¹¹. Судя по тому, что в фонде Московского университета в Центральном государственном архиве Москвы (ЦГАМ, ф. 418) документов А. К. Боровского не обнаружено, его намерение получить диплом в Московском университете не было осуществлено.

⁹ Отец Александра Боровского – Кирилл Николаевич Боровский – был юристом по образованию (закончил Московский университет в 1890 г.) и являлся присяжным поверенным Красноярской, а с 1900 г. – Санкт-Петербургской судебной палаты (см.: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. № 48986. Л. 12).

¹⁰ Материальное положение Боровских пошатнулось в связи с тем, что глава семьи, Кирилл Николаевич, к тому времени ослеп и не мог вести полноценную юридическую практику.

¹¹ ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. № 48986. Л. 44.

Второе письмо Боровского к Вере Алперс в большей мере посвящено делам музыкальным, которые влекли его куда сильнее, чем юридические науки. Здесь и перечисление всего, что он пианистически освоил за лето, и оценка новейшего в мире музыки – только что вышедшего из печати фортепианного концерта А. К. Глазунова.

1. КР РИИИ. Ф. 117. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 1.

Письмо на почтовой карточке с адресной строкой:

Ст. Териоки, Финляндской жел. Дор.

Гора Пето, дача Кареева. ЕВР [Ея Высокородию] Вере Владимировне Альперс¹.

Здравствуйтесь, Вера Владимировна! Пишу из Украины; тепло, солнце, поля, хлеба, леса, ягоды, прогулки, темные ночи, тишина – это всё типично для всякой деревни; мы не катаемся на автомобиле, играем в теннис, я лично занимаюсь «науками»². Как Ваши все здравствуют? Как дела Ваших театральных друзей?³ Может быть, черкнете пару слов? Буду очень, очень рад.

Пришлите, кстати, карточку, т. е. снимок, Вашего брата⁴. Привет всем.

Ваш А. Боровский.

[30.06.1912]⁵.

От А. Боровского.

Ст. Рублевка, Харьковской губ., им[ение] Милорадово П. И. Кулябко-Корецкого⁶.

¹ Правильное написание фамилии – Алперс, однако многие, даже из ближайшего окружения, допускали ошибку в ее написании.

² Речь идет о подготовке к экзаменам на юридическом факультете Петербургского университета.

³ Участие Веры Алперс в деятельности Териокского театра подтверждают фотографии, на которых Вера и ее брат Сергей запечатлены в группе обитателей виллы Лепони с В. Э. Мейерхольдом, О. М. Мунт, Л. Д. Блок, А. А. Мгебровым и др. (КР РИИИ. Ф. 58. Оп. 1. Ед. хр. 64).

⁴ Имеется в виду Сергей Владимирович Алперс (1896–1931), подающий большие надежды пианист.

⁵ Дата на штемпеле отправления из Одессы.

⁶ Имение Милорадово принадлежало Петру Ивановичу Кулябко-Корецкому, там семья Боровских проводила летний отдых на правах друзей, о чем сказано в «Borovsky's Memoirs».

2. КР РИИИ. Ф. 117. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 2–3.

Письмо на согнутых листах почтовой бумаги, оборотная сторона которых является конвертом, с маркой, почтовыми штемпелями и адресной строкой:

Ея Высокородию Вере Владимировне Альперс
Ст. Териоки, Финляндской ж. д.
Гора Пето, дача Кареева

Хотя я и сам очень скоро буду уже в Петербурге, но, тем не менее, хочу поделиться с Вами той тоской, какая связана с расставанием с прекрасной природой, с беспечной сельской жизнью, с той милой и веселой молодежью, которая здесь наполняет всё своими играми. Жаль мне еще то, что я, приезжая в Петербург так сравнительно рано, не смогу воспользоваться остатками лета, так как должен буду рьяно готовиться к экзаменам в Университет. Здесь я часа по 3–4 в день проходил «права» и зубрил пункты, параграфы, примечания, объяснения и т. д. Правда, одновременно с этим я выучил целых два новых концерта: с-moll Рахманинова и f-moll Глазунова. Как мил Александр Константинович: распорядился прислать мне в деревню экземпляр нот немедленно после выхода в свет¹ – какое это внимание! Концерт по-моему очень удачен: звучит богато, темы длинные и разработаны великолепно, по мотивам. Вариации же 2-ой части поразительно выразительны, чем обыкновенно не отличаются другие вещи нашего директора. Меньше меня удовлетворяет финал. Он очень разбросан, и мало ритма. Кроме этих концертов я ничего как следует не прошел до конца. Начал Сонату h-moll Листа, Чаконну Баха и

Сонату f-moll Листа. Мелочь я не считаю. У нас много было гостей и пикников, что не могло не отразиться на моих занятиях, посему я не доволен результатами своей летней музыкальной работы. Как Вам ездило на Черную речку? Подошел ли Кальдерон к финской речушке?² Привет всем Вашим. Спасибо брату за карточки. Нукале³ особый поцелуй. Всех благ желаю Вам от души

А. Боровский
14 VIII 1912.

¹ Имеется в виду первое издание партитуры Концерта № 1 для фортепиано с оркестром А. К. Глазунова (ор. 92, f-moll), напечатанной в 1912 г. в Лейпциге, в издательстве М. П. Беляева.

² Речь идет о спектакле по пьесе П. Кальдерона «Поклонение кресту» в постановке В. Э. Мейерхольда, премьеры которого в Териокском театре состоялась 29 июня 1912 г. и вызвала большой зрительский интерес. «Поклонение кресту» Мейерхольд хотел поставить еще раз в необычных условиях – на природе, в имении писательницы М. В. Крестовской «Мариоки» на Черной речке. Спектакль, по замыслу, должен был идти ночью, «при свете горящих факелов, с огромной толпой всего окрестного населения» (цит. по: *Мейерхольд В.с. Лекции: 1918–1919 / Сост. О. М. Фельдман. М., 2001. С. 177–179*). Этот проект не был осуществлен.

³ Личность не установлена.

* * *

Другая группа писем А. К. Боровского адресована пианисту и дирижеру Александру Ильичу Зилоти (1863–1945) и хранится в его личном фонде (КР РИИИ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 31). Письма относятся к 1915–1916 гг., когда Боровский по приглашению К. Н. Игуменова приступил к преподавательской деятельности в Московской консерватории, а его исполнительская карьера стремительно набирала высоту. Сам факт приглашения Боровского в «Концерты А. Зилоти» в качестве камерного исполнителя и солиста симфонического вечера говорит о высоком реноме пианиста. Первые две корреспонденции посвящены уточнению программы сольного концерта Боровского, намеченного на осень 1915 г. Концерт организовывался в па-

мать безвременно скончавшегося весной этого года А. Н. Скрябина, и программа состояла исключительно из его фортепианных сочинений. Письма свидетельствуют о тщательности, с которой Боровский отнесся к подбору программы, и о богатстве его скрябинского репертуара. Камерный концерт состоялся 5 октября 1915 г. в Малом зале консерватории²¹ и получил одобрительную оценку прессы²². В конце того же сезона о нем писали как об одном из талантливых русских пианистов, способном «закрепить за собой славу лучшего исполнителя Скрябина»²³.

Третья корреспонденция Боровского посвящена его участию в «Концертах А. Зилоти» в качестве солиста в четвертом абонементном симфоническом концерте, состоявшемся 19 ноября 1916 г. в Мариинском театре. Во втором отделении Боровский исполнил Первый фортепианный концерт П. И. Чайковского под дирижерским управлением А. И. Зилоти²⁴.

1. КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 1–2.

15 августа 1915 г.

Многоуважаемый Александр Ильич.

Я очень был рад получить Ваше письмо, и с большим удовольствием приму участие в устраиваемых Вами концертах. Досадно, что письмо Ваше шло так долго, но я живу в деревне, где почта бывает три раза в неделю. Числа 25–27 я буду в Петрограде, после чего отправлюсь к месту своей службы, в Москву. Теле-

²¹ Печатная программа камерного концерта хранится в КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 13.

²² См.: Б. Т-в [Тюнеев Б. Д.] Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 42. Стб. 648–649.

²³ Браудо Е. Музыка в Петрограде: Скрябинский вечер «Музыкального современника» (А. К. Боровский) // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 76.

²⁴ Печатная программа симфонического концерта хранится в КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 14.

грамму я Вам отправил тотчас по получении Вашего письма, т. е. 13-го числа.

Что касается программы, то при составлении ее пришлось от многого того отказаться, что я исполнил бы охотно. В результате я предлагаю программу и прошу ее разделить на 3 отделения, причем порядок программы прошу сохранить в том же виде. Вся эта программа рассчитана приблизительно на 1 ч. 10 или 15 минут. Вот она:

I отделение

1. 12 этюдов оп. 8

cis, fis, h, H, E, A, b, As, gis, Des, b, dis

II отделение

1. Feuillet d'Album оп. 45¹

2. а) Poeme |

б) Enigme | оп. 52²

в) Poeme languide |

3. Poème tragique³

4. Sonate № 9, оп. 68⁴

III отделение

1. 2 Preludes, оп. 11⁵

2. Prelude, оп. 9⁶

3. Sonate № 3, оп. 23

Рояль Я. Беккера

На всякий случай, прошу Вас дать мне возможность внести потом кое-какие изменения в программу, ибо здесь, в деревне, я не имею полного собрания сочинений Скрябина. Во всяком же случае Этюды оп. 8 и Сонаты 9-я и 3-я остаются неизменными.

Жму Вашу руку

Остаюсь уважающий Вас

А. Боровский

С[ело] Милорадово

¹ Три пьесы для фортепиано оп. 45: № 1 Листок из альбома.

² Три пьесы оп. 52 (1907): Поэма, Загадка, Поэма томления.

³ Трагическая поэма ор. 34 (1903).

⁴ Соната № 9 ор. 68 именуется также «Черная месса» (1912–1913).

⁵ Из цикла: 24 прелюда ор. 11 (1888–1896). В печатной программе уточнено, что в концерте прозвучали прелюды № 16 и 18.

⁶ Прелюдия для левой руки ор. 9, cis-moll.

2. КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 4.

Многоуважаемый Александр Ильич.

Пишу Вам по поводу программы 5-го октября. Так как Вы не советуете ничего выбрасывать из первоначальной программы, то я ничего и прибавлять не смогу, ибо программа достаточна для обычного клавирибенда (простите за выражение!). Одно только я Вас все-таки попрошу сделать, а именно во 2-ом отделении, в Роете (вторая пьеса) просто изменить ор. и №. Вместо Роете ор. 52 № 1, я сыграю Роете ор. 71 № 2¹. Если вечерние программы у Вас будут готовы до октября, не откажите прислать их сюда: Москва, Площадь Смоленского рынка, д. Орлова, кв. 11².

Остаюсь глубоко уважающий Вас

А. Боровский

11 сентября 1915 г.

3. КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 4–5.

3 июля 1916 г.

Многоуважаемый Александр Ильич.

Я ждал от Вас подробностей моего участия в Ваших концертах. Теперь же, через неделю, я уезжаю в деревню и потому обращаюсь к Вам с просьбой сообщить мне точный срок симфонического концерта, где я буду играть (в середине ноября). Будьте добры также указать, какой именно концерт я должен готовить, чтобы в деревне я мог бы уже им заняться. Мы говорили о двух: b – Чайковского и Es – Листа. Так как перед отъездом из Петрограда мне нужно будет зафиксировать сроки моих собственных концертов,

то я Вас очень прошу написать также, взяли ли Вы Малый зал консерватории на: 1) среду – четверг до и 2) вторник – среду после симфонич[еского], о чем мы говорили в Скрябинском обществе³.

Примите искренний привет Вам, Вере Павловне и сыну⁴.

Преданный Вам

А. Боровский

Петроград, Вас. О., 10 лин., д. 15а, кв. 2⁵.

¹ Из цикла: Две поэмы ор. 71 (1914). Согласно печатной программе концерта, А. И. Зилоти учел пожелание пианиста и замена была произведена. См.: КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 13.

² По современной топографии, московский адрес Боровского читается так: Смоленская площадь, д. 1/4, кв. 11. Дом наследников Е. Е. Орлова – многоэтажное здание в стиле модерн с уникальными рельефами – был построен в 1906 г. по проекту архитектора В. В. Шервуда.

³ Скрябинское Петроградское общество было создано А. И. Зилоти совместно с С. К. Маковским и Ф. Ф. Зеленским в 1916 г.

⁴ Имеются в виду жена А. И. Зилоти, Вера Павловна (урожд. Третьякова, 1866–1940), и их младший сын, Лев Александрович Зилоти (1897–1984).

⁵ По этому адресу располагались музыкальная школа и детский сад, которые содержала мать Боровского.

Ю. А. Кремлёв в переписке с Бенджамином Бриттеном

В архиве Российского института истории искусств, в фонде Юлия Анатольевича Кремлева¹, хранится небольшая коллекция материалов, свидетельствующих о контакте советского музыковеда с британским композитором.

Виделся ли Ю. А. Кремлев с Бриттеном, и где это могло быть, не удалось установить.

Дневник путешествий Питера Пирса², откуда можно было бы почерпнуть сведения о встрече, не охватывает визита в Советский Союз в 1963 г., когда под эгидой Министерства культуры СССР состоялся фестиваль британской музыки в Москве и Ленинграде³.

В записных книжках Бриттена, которые мне довелось в разные годы просматривать в The Britten-Pears Library, не встречаются ни имя Кремлева, ни его домашний либо институтский адрес, а, между тем, Бриттен фиксировал в конце каждого ежегодника необходимые ему адреса.

Тем не менее, клави́р⁴ оперы «Питер Граймс» был Кремлевым получен. Сохранилась откры́тка, напи-

¹ КР РИИИ. Ф. 79 (Ю. А. Кремлев).

² The Travel Diaries of Peter Pears. 1936–1976 / Ed. by Philip Reed. The Boydell press. The Britten-Pears Library. 1995.

³ Фестиваль начался в Ленинграде 6 марта 1963 г. и закончился 19 марта в Москве. В рамках фестиваля состоялись два симфонических и пять камерных концертов, где прозвучали сочинения Перселла, Типпета, Уолтона, Холста, а также произведения Бриттена под управлением автора (Фестиваль английской музыки // Советская культура. 1963, 5 марта).

⁴ Был ли то клави́р (vocal score) или партитура (score), неясно из-за разночечия в письмах (см. ниже).

санная рукой Бриттена, которая, по всей видимости, была вложена в подаренный клавир «Питера Граймса».

*For Mr Kremlev
with best wishes from
Benjamin Britten⁵*

*М-ру Кремлеву
с наилучшими пожеланиями
от Бенджамина Бриттена.*

На обороте открытки внизу рукой Ю. А. Кремлева – приписка: *Получ<чено> 17. VI. 1963 в Ин<ститу>те через А. Brooke-Turner (сек<ретарь> и культ<урный> атт<аше> англ<ийского> посольства)⁶.*

В ответ Кремлев сделал свое приношение. 21-м июня 1963 г. он пометил для Бенджамина Бриттена почтовый конверт, куда вошли две его музыкальные композиции с дарственными надписями, три акварели и письмо. Ниже привожу тексты по автокопии (черновику), хранящейся в фонде Кремлева⁷.

Дарственная надпись на нотах Вариаций для флейты и фортепиано (Соч. 8. М.: Сов. композитор, 1958):

*For Mr B. Britten with best wishes from author
Y. Kremlev
21 June 1963
Leningrad*

*Г-ну Бенджамину Бриттену с наилучшими
пожеланиями от автора
Ю. Кремлев
21 июня 1963
Ленинград*

⁵ Здесь и далее перевод с английского выполнен публикатором переписки.

⁶ КР РИИИ. Ф. 79, оп. 1, ед. хр. 337. Л. 2.

⁷ КР РИИИ. Ф. 79, оп. 1, ед. хр. 155.

Дарственная надпись на нотах Сонаты для фагота с фортепиано (Соч. 22. Л.: Сов. композитор, 1961):

To Mr B. Britten with genuine sympathy and esteem from author.

*Y. Kremlev
21 June 1963
Leningrad*

*Г-ну Б. Бриттену
с искренней симпатией и уважением
от автора
Ю. Кремлев
21 июня 1963
Ленинград*

Dear Mr Britten!

I have received vocal score of «Peter Grimes». Thank you very sincerely! It is a true pleasure for me!

What a pity that you read not Russian – just therefore I send you not my books.

But I desire to express my warm feelings for you with a help of international languages: music and painting.

I send you in this letter my musical works (Variation for flute and Sonata for bassoon) and three water-colours of mine: winter in Leningrad (outside a town), spring in the Caucasus and sunset at the Baltic sea. You are very fond of sea; I also! Excuse my English.

*Sincerely yours
Yulius Kremlev*

*21 June 1963
Leningrad⁸*

Дорогой М-р Бриттен!

Я получил клавир «Питера Граймса». Искренне благодарю Вас! Это истинное удовольствие для меня!

⁸ Незначительное число грамматических ошибок здесь и далее исправлено без специальных оговорок.

Как жалко, что Вы не читаете по-русски – именно поэтому я не посылаю Вам мои книги.

Но я хочу выразить мои теплые чувства к Вам с помощью международных языков: музыки и живописи.

В этом письме я посылаю Вам мои музыкальные сочинения (Вариации для флейты и Сонату для фагота), и три мои акварели – зима в Ленинграде (загородом), весна на Кавказе и закат на Балтийском море. Вы ведь очень любите море, я – тоже!

Простите мне мой английский.

Искренне Ваш – Юлий Кремлев

21 июня 1963 года

Ленинград

Какие же свои книги Ю. А. предполагал или же, в принципе, мог отправить Бриттону, если только это не было формулой вежливости, *façon de parler*. К тому моменту его монографии о французских композиторах рубежа веков – Дебюсси, Массне, Сен-Сансе⁹ – еще не вышли в свет. А вот фундаментальное трехтомное исследование «Русская мысль о музыке»¹⁰ широко использовалось как обязательная литература в музыкальных вузах страны. В своих трудах (добавим многочисленные статьи и выступления)¹¹ Кремлев выступал верным сыном режима, исповедовал идеологические принципы коммунистической системы, о чем свидетельствовали все его работы без какого-либо исключения. Его возмущал «идейный нейтралитет молодежи», а из текущих событий эпохи «оттепели» – что начали, к примеру, печатать Шенберга, устроили концерт из произведений Стравинского¹² и т. д. Эти детали, а также строки из переписки с коллегами вполне крас-

⁹ Соответственно: 1965, 1969, 1970.

¹⁰ Соответственно: 1954, 1958, 1960.

¹¹ Кремлев Ю. Избранные статьи и выступления. М., 1959.

¹² Кремлев Ю. По поводу статьи А. Николаева // Советская музыка. 1957, № 10. С. 93.

норечиво говорят о вкусах Ю. А. Кремлева, его эстетических предпочтениях и идейных принципах. Но устроило ли бы все это Бриттена? – безусловно, нет! К счастью для русского адресата, Бриттен ничего о том не ведал.

В ответ Ю. А. Кремлеву пришло письмо из Олдборо.

The Red House. Aldeburgh. Suffolk
1st July, 1963

Dear Mr Kremlev,

It was kind of you to write to Benjamin Britten, and to send your two pieces and the three water-colours. He was most pleased to have them, and would be writing himself to you, but unfortunately after a very exhausting Festival here he has immediately gone abroad. He was so pleased that you have received safely the score of «Peter Grimes».

Yours sincerely,

Jeremy Cullum (подпись)

J. W. Cullum

Secretary¹³

Красный дом, Олдборо, Саффолк
1 июля 1963 года

Уважаемый М-р Кремлев,

было любезно с Вашей стороны послать Бенджамину Бриттену Ваши две пьесы и три акварели. Он был очень рад получить их и написал бы Вам сам, но, к сожалению, после ужасно утомительного фестиваля, который здесь прошел, он тут же уехал за границу. Он был очень рад узнать, что Вы получили партитуру «Питера Граймса».

Искренне Ваш

Джереми Каллум,

Секретарь

¹³ КР РИИИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 1.

В следующем году Кремлев написал Бриттену о своем впечатлении от оперы «Поругание Лукреции», которую ленинградской публике показали артисты Малой оперной труппы Ковент Гарден. Эти гастроли оставили глубокий след в сознании музыкантов и публики: три камерные оперы – комическая «Альберт Херринг», лирическая трагедия «Поругание Лукреции» и мистический триллер «Поворот винта» – представили оперный мир Бриттена в его прекрасном разнообразии¹⁴.

Dear Mr Britten!

I find your opera «The Rape of Lucretia» very interesting. I appreciate in this opera especially the fine sense of the antique and the wonderful economy of the musical expedients. Your orchestra is extremely supple and so to say always ready to create the most different images. The birds at end (the birds which appear to symbolize the day-break) touch as a very real trait of the nature. For my, personally, it was pleasing to find in «Lucretia» some good tradition of «Peléas».

All the more sorrowful is to me that unexpected and grave illness rob me of «The Turn of the Screw»...

I suspect a fine poetry of this opera and I have a great favour to ask of you: to send me (if it is not difficult for you) «The Turn of the Screw» – the score, or the vocal score, or the record (33¹/₂).

With sincere sympathy for you and your music

Y. Kremlev

Leningrad

4 October 1964¹⁵

¹⁴ См.: Конен В. Дж. Взгляд на оперы Бриттена // Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке. Сб. статей. М., 1975. С. 326–329.

¹⁵ КР РИИИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 2.

Уважаемый М-р Бриттен!

Я нахожу очень интересной Вашу оперу «Поругание Лукреции». Особенно высоко я ценю в этой опере прекрасное чувство древности и прекрасную экономию точно найденных музыкальных средств. Ваш оркестр – исключительно гибкий и, если можно так сказать, постоянно готовый создавать самые различные образы. Птицы в конце (птицы – символы рассвета) трогают как весьма реальные штрихи природы. Для меня лично было так приятно обнаружить в «Лукреции» традиции «Пеллеаса».

Мне горько, что неожиданная и серьезная болезнь лишила меня «Поворота винта»...

Подозреваю, какая прекрасная поэзия в этой опере, и у меня к Вам огромная просьба – послать мне (если это не слишком сложно для Вас!) «Поворот винта» – партитуру, клавиш или пластинку (в 33 с половиной оборота).

С искренней симпатией к Вам и Вашей музыке

Ю. Кремлев

Ленинград

4 октября 1964 года

Отправил ли Кремлев это письмо? А если отправил, получил ли его Бриттен? В КР РИИИ ответа композитора нет. Не нашла я следов этого эпизода и в Britten-Pears Archive.

В то время, которое затрагивает переписка Кремлева с Бриттеном и его секретарем, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения Ю. А. Кремлев (1908–1971) руководил сектором музыки Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии¹⁶. Важно отметить, что долж-

¹⁶ В прошлом и ныне – Российский (Зубовский) институт истории искусств.

ность эта была не выборной, а назначаемой и согласовывалась в высоких инстанциях, где Кремлев, судя по всему, пользовался авторитетом и доверием.

Есть еще одна важная сторона жизни и деятельности Ю. А. Кремлева, в особенности как корреспондента Бенджамина Бриттена: Ю. А. был убежденным противником Шостаковича и, в отличие от многих хулителей и гонителей гениального композитора, его взгляды и позиция в отношении Шостаковича и его музыки были принципиальными и от конъюнктуры не зависели¹⁷. Красноречиво опубликованное научно-публицистическое наследие Кремлева. Во вступительных статьях к его сборникам имя Шостаковича вообще не упоминается. Вместе с тем, им написано несколько специальных работ о Шостаковиче, точнее – две с половиной (это в обширном списке трудов!)¹⁸. Особенно его «прославила» статья о Десятой симфонии, появившаяся как отклик на премьеру, – то было выступление с резкой критикой нового сочинения в дискуссии в Союзе композиторов. Что же инкриминирует критик симфонии ее автору? Казуистически трактуя положения марксистско-ленинской эстетики о соотношении формы и содержания произведения искусства, Кремлев убежден и стремится убедить своего читателя в том, что блистательное и вдохновенное мастерство композитора лишь маскирует порочное содержание его произведения. Всё что в музыке Десятой симфо-

¹⁷ См. *Ковнацкая Л. Ю.* А. Кремлев в диалогах о Д. Д. Шостаковиче: вокруг Десятой симфонии // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. Г. В. Копытова. СПб., 2010. Вып. 5. С. 148–166.

¹⁸ См.: Виолончельные сонаты Ю. Кочурова и Д. Шостаковича // Советская музыка. 1935, № 11. С. 60–68; Струнный квартет Шостаковича // Советская музыка, 1939. № 11. С. 46–52; О Десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. 1957. № 4. С. 74–84.

нии предрасполагает к многослойному и многосмысленному осознанию духовного послания гениального композитора, квалифицируется критиком как авторское лукавство, неискренность и идейная фальшь.

Кремлеву словно отвечает В. П. Бобровский – выдающийся интерпретатор музыки Шостаковича, его преданный и чуткий толкователь: «Он <Шостакович. – Л. К.> не мог не сознавать внутренней фальши нашего бытия; и боль за нас, за нашу душевную нечистоту, за повседневную поругаемость правды и вызвала к жизни его музу»¹⁹. Не станем развивать сюжет противостояния шостаковичеведов Кремлеву²⁰. Вернемся к Бриттену.

Знай Бриттен больше о личности и взглядах своего корреспондента, о роли, которую тот играл в дискуссиях о сочинениях гениального современника, он вряд ли проявил бы радушие и щедрость по отношению к ярому противнику Шостаковича – художнику, бережное и трепетное отношение к которому зародилось у Бриттена при первом знакомстве и с годами превратилось в трогательное и преданное чувство.

Кажется, что на Ю. А. Кремлева распространилась атмосфера сердечной и душевной благорасположенности, которая сложилась между Бриттеном и его ближайшими русскими друзьями (Ростропович и Вишневецкая, Рихтер и Дорлиак, супруги Шостаковичи). В Советском Союзе они были первыми интерпретаторами Бриттена, создателями традиции исполнения его музыки в России, к которым мгновенно присоединились в Ленинграде Дж. Э. Далгат, Н. С. Рабинович,

¹⁹ Бобровский В. Шостакович в моей жизни: Личные заметки // Советская музыка. 1991. № 9. С. 24.

²⁰ См., в частности: Ковнацкая Л. Ю. А. Кремлёв в диалогах о Д. Д. Шостаковиче: вокруг Десятой симфонии. Там же.

Е. П. Кудрявцева, В. М. Буяновский, В. М. Курлин²¹. В их замечательных интерпретациях музыка Бриттена вызвала огромный интерес слушателей²². Столь плодотворная и воодушевляющая атмосфера, помноженная на взаимные творческие подношения (музыка и живопись), приподняла общение двух музыкантов, Бриттена и Кремлева, на высоту, где властвует Искусство и только оно одно.

²¹ См.: Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен и Россия // Ковнацкая Л. Главные темы. Бриттен, Шостакович и другие. СПб., 2018. С. 13–23.

²² Пирс П. Из Дневника путешествий // Русско-британские музыкальные связи / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Л. Г. Ковнацкая, М. П. Мищенко, О. Н. Чумикова / Пер. О. Манулкиной; вступ. ст. Л. Ковнацкой; коммент. Л. Адэр, Л. Ковнацкой, О. Манулкиной. СПб., 2009. С. 297–342.

Из фонда Н. И. Голубовской:
Заметки о музыке и исполнительстве
Интуиция. Язык

Фонд Н. И. Голубовской¹ находится на хранении в КР РИИИ с начала 1990-х гг. (описание фонда впервые появилось в Путеводителе по Кабинету рукописей издания 1996 г.). В него входят рукописи книг, статей и докладов, письма самой Голубовской и письма к ней (среди авторов – Б. Бриттен и Н. Буланже, В. Клайберн, С. С. Прокофьев, Г. Г. Нейгауз, Г. М. Коган, Р. Р. Керер, А. Фишер и др.), фотоархив, нотные рукописи, афиши, программы концертов и другие материалы.

В одном из писем Голубовская упрекала себя: «Отчего я не написала книги, 10 книг? Мне столько есть сказать, чего нигде не написано»². Однако при всем обилии замыслов ей удалось опубликовать лишь одну крупную работу – «Искусство педализации»³ и ряд небольших статей и рецензий. Литературное наследие Надежды Иосифовны включает рукописи статей и стенограммы докладов, множество заметок и набросков разной степени завершенности, а также большой труд, оставшийся неоконченным, – «О музыкальном исполнительстве». Изучением и систематизацией материалов после смерти Голубовской занималась Е. Ф. Бронфин (при содействии Н. В. Платоновой), а позже – Т. А. Зайцева. По многим причинам работа растянулась на десятилетия и до сих пор не доведена до конца.

¹ Надежда Иосифовна Голубовская (1891–1975) – музыкант, пианистка, педагог, автор трудов по теории исполнительского искусства, профессор Ленинградской консерватории.

² Письмо к В. В. Нильсену от 01.03.1943. См.: Владимир Нильсен – артист и учитель / Ред.-сост. С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов. СПб., 2004. С. 410.

³ *Голубовская Н. И. Искусство педализации.* М.; Л., 1967; 2-е изд. 1974.

В 1978 г. была издана книга «Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог»⁴. В ней автор излагает творческие и педагогические взгляды Голубовской, опираясь на ее неопубликованные работы и обильно цитируя их. В 1985 г. вышел из печати сборник «О музыкальном исполнительстве»⁵. В него вошли книга «Искусство педагогизации», а также ряд небольших статей и заметок.

Почти десять лет прошло до следующей публикации. В 1994 г. Санкт-Петербургская консерватория выпустила небольшим тиражом сборник⁶, содержащий новые важные тексты Голубовской: два диалога «Педагог и ученик» и неоконченную статью «Из заметок о музыкальном ритме». Диалоги, написанные живым, разговорным языком, говорят о принципиальных для Голубовской предметах: как читать и понимать нотный текст; как эффективно заниматься, чтобы приходиться к цели наиболее прямым путем. Доступные любому школьнику, они заслуживают того, чтобы стать настольной книгой не только для студентов-исполнителей, но и для педагогов.

Проблемы, связанные с исполнительским ритмом, – организация звучащей материи во времени, природа музыкальной пульсации и ее восприятие слушателем, проявление исполнительской индивидуальности и закономерности в отклонении звучащего ритма от арифметически записанных длительностей – занимали Голубовскую долгие годы. Доклады и лекции на эту тему она читала многократно. Стенограмма одного из таких докладов подготовлена к печати и опубликована Т. А. Зайцевой в 2004 г. в сборнике, посвященном

⁴ Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. Л., 1978.

⁵ Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / [Сост. Е. Ф. Бронфин] Л., 1985.

⁶ Голубовская Н. И. Диалоги. Избранные рецензии и статьи. СПб., 1994.

памяти В. В. Нильсена⁷. Здесь же приведены еще два документа: план доклада «Об элементарных свойствах и законах исполнительского ритма» и тезисы к докладу «Выразительные средства пианиста»⁸.

Наиболее полное собрание работ Голубовской – «Искусство исполнителя» – вышло в свет в 2007 г.⁹ Оно включает все опубликованные ранее работы, в том числе заметки и рецензии, выходявшие в газетах, а также – впервые – книгу «О музыкальном исполнительстве», рукопись которой хранится в КР РИИИ¹⁰.

Таким образом, наиболее значительные работы Голубовской по вопросам фортепианного исполнительства и педагогики уже опубликованы. Тем не менее, в архиве до сих пор обнаруживаются материалы, представляющие интерес для музыкантов-исполнителей и педагогов.

Публикуемые тексты отражают не только взгляды Голубовской, но самый дух ее мышления. Стиль ее изложения скорее лежит в русле свободной эссеистики, притом что мысль по-научному отточена. Многие отмечали свойственное ей уникальное, почти парадоксальное сочетание научного и художественного начал. Заметка «Интуция»¹¹ в какой-то степени объясняет

⁷ Об исполнительском ритме // Наше святое ремесло: Памяти В. В. Нильсена (1910–1998) / М-во культуры РФ, СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; [Ред.-сост. Т. А. Зайцева; Ред. А. Г. Петропавлов] СПб., 2004. С. 317–341. Доклад был прочитан в декабре 1936 г. в РИИИ (тогда – Государственный музыкальный научно-исследовательский институт при Ленинградской консерватории); стенограмма хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 81.

⁸ Там же. С. 315–316 и 342–343 соответственно.

⁹ Голубовская Н. И. Искусство исполнителя / Ред.-сост. Т. А. Зайцева, С. С. Закарян-Рутстайн, В. В. Смирнов. СПб., 2007.

¹⁰ Автограф оказался разделен на две части, которые попали в разные единицы хранения: КР РИИИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 5 и Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 9.

¹¹ КР РИИИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 9_16 б.

это. Голубовская пишет о том, что интуиция, лежащая в основе художественного творчества, развивается с опытом и в этом смысле не противоречит анализу, но идет с ним «рука об руку».

Наличие эпиграфов и аккуратный характер рукописи, почти без исправлений, позволяет предположить, что статья готовилась к печати. Сами эпиграфы – цитаты из Ленина и Энгельса – в точности совпадают с эпиграфами к докладу «Мой творческий метод», прочитанному в Консерватории весной 1950 г.¹² На этом основании можно предположительно датировать работу началом 1950-х гг. В то время ссылки на классиков марксизма были обязательными, а позже, в 60-е годы, в работах Голубовской они не встречаются¹³.

Более объемная рукопись, озаглавленная автором «Язык»¹⁴, занимает две тетради в картонной обложке; маркировка содержит аббревиатуру ММП РСФСР, что расшифровывается как «Министерство местной промышленности РСФСР». Поскольку образование этих органов управления произошло в 1965 г., рукопись можно отнести к промежутку 1965–1968 гг. (позже Голубовская в силу болезни уже не писала).

Музыкальная речь, ее сходство и отличие от словесной речи, общепонятность музыки и возможность трактовать музыку как язык, происхождение музыкальной выразительности, параллель между языковым в музыке и музыкальным в языке – вот круг проблем, которые затрагивает Голубовская. Современному читателю ее наблюдения могут показаться несколько наивными, ведь за истекшие полвека в этой области создано множество трудов, в которых вопрос о языке музыки изучен в самых разных аспектах. Но в нача-

¹² Стенограмма доклада хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 871. Подготовительные материалы – в КР РИИИ. Ф. 131. Ед. хр. 2.

¹³ В конце рукописи карандашом вписано: «1960-е гг.», вероятно, рукой Е. Ф. Бронфин.

¹⁴ КР РИИИ. Ф. 131. Оп. 1. Ед. хр. 9_4. Л. 1–47.

ле 1960-х на эти темы писали еще сравнительно мало, так что по широте проблематики данную работу можно считать новаторской.

Кроме того, чем больше наука вооружается специальными инструментами и методами исследования, тем дальше ее результаты уходят от непосредственного восприятия, тем менее они доступны «невооруженному глазу». Но музыкант, будь то композитор или исполнитель, в своем творчестве не может не опираться на непосредственное переживание, ощущение своего материала – краски, звука, слова. В итоге исследуют музыкальный язык и читают эти исследования одни, а музицируют другие.

Записки Голубовской адресованы тем, кто музицирует и слушает, кто ищет живого чувства. Ее наблюдения – это заметки художника, который любит и знает как музыку, так и поэтическое слово. В своем подходе к музыке Надежда Иосифовна выработала метод, который сама назвала «художественным исследованием», в основе его «любовь, внимание, наблюдательность. Не просто любовь, а действенная, страстная влюбленность в музыку; не просто внимание, а неустанное бдительное. Не равнодушная наблюдательность, а острое, ревнивое изучение»¹⁵. Такова и предлагаемая работа, автор которой столь же чуток к поэтическому слову, сколь к своей родной стихии – музыке.

Текст написан чернилами, нередко помарки и исправления; в некоторых случаях вычеркнутые слова сохранены. Рукопись заполняет правую сторону разворота, на левой стороне встречаются дополнения и вставки (оговорены в сносках). Без оговорок исправлены неточности в пунктуации и очевидные описки. Сохранено авторское написание отдельных слов: «шопот», «чорт». Нотные примеры в рукописи лишь намечены, часто даже без линеек. Раскрытые сокращения и другие конъектуры показаны квадратными скобками.

¹⁵ Голубовская Н. И. Диалоги. Избранные рецензии и статьи. СПб., 1994. С. 23.

ИНТУИЦИЯ

*Наука сокращает
нам опыты быстротекущей жизни*
(Пушкин)

Практика без теории слепа
(Ленин)

*Принципы не применяются
к действительности,
а абстрагируются из нее*
(Энгельс)

Жизнь – опыт плюс знание. Опыт порождает знание. Знание организует опыт. Но знание не может заменить опыта. Оно извлекается из опыта и прилагается к следующему.

Так опыт обогащается знанием и обогащает знание. Опыт включает в себя какое-то знание, опыт без знания возможен на первых стадиях развития сознания. Ребенок, боящийся огня, обжегшись однажды, уже обладает знанием.

Творческий опыт художника включает в себя знание, чем оно больше, тем богаче и разнообразнее его творчество.

Но развивая знание, наблюдая и обобщая явления, устанавливая объективные закономерности, художник не должен отрываться от своего непосредственного восприятия, впечатления, специфического момента познания искусства.

Музыкальное искусство – сложный комплекс. Мы можем и обязаны изучать составные части этого комплекса. Но искусством становится сочетание этих частей, которое нельзя теоретически предусмотреть. Сочетание в своей единственности пригодное для выражения того или другого образа, содержания нельзя построить искусственно. Чувство меры художника, его талант, его воображение, его такт подсказывает ему нужное сочетание.

В жизни тоже наши действия управляются сложным комплексом целей, мыслей, чувств. Мы и в жиз-

ни говорим о чувстве такта. Такт можно воспитывать, можно привить известные правила, руководящие поступками человека. Но в общении с другим человеком собственная впечатлительность, наблюдательность, опыт, быстрота реакции решают вопрос.

Человек хочет быть тактичным, приятным в общении. Он встречает человека, явно переживающего неприятность. В одних случаях этот человек нуждается в сочувственном вопросе, даже выпрашивании, в других необходимо не заметить его состояния. Как узнать, как нужно поступить? Человек, имеющий твердый кодекс поведения, может из боязни быть назойливым пропустить возможность помочь другому. И наоборот, из желания помочь может быть неприятно-навязчивым. Поведение диктуется внутренним тактом, чувством, интуицией.

Вот оно, это таинственное слово, интуиция! Как часто принято под ним подразумевать что-то иррациональное, наитие свыше. Это потому, что человек не может часто сразу обозреть, отличить пружин, составляющих, рождающих эту интуицию. Но он также мало способен точно осознать, что заставляет его, споткнувшись, принимать причудливые положения, спасающие его от падения. Инстинкт, управляющий движениями тела, воспитывается опытом. Горцы, бегая по покатым, узким уступам гор, с детства изучая на опыте все возможные препятствия и неудобства, натренированы не только в смысле выносливости, силы, гибкости, но в основном в смысле ловкости, приспособляемости к этим неудобствам. Их тело отличается от любого сильного и ловкого тела быстротой реакции, изобретательностью, но в отношении именно данной природы препятствий.

Их движения интуитивно подсказываются им, интуиция тела – сумма опыта, дающая убыстренную реакцию. Интуиция душевного такта покоится на опыте общения с людьми. Нужно видеть и знать много людей,

чтобы распознавать их индивидуальные особенности. Но мало видеть и общаться, надо еще уметь наблюдать. Для этого надо обладать впечатлительностью, живым интересом к людям. И этого мало – нужно сочувствие, доброта, человечность, помогающие понять другого. Интуиция понимания другого возможна, во-первых, при наличии этой последней способности, таланта – живого сочувствия к другому, живого ощущения человека. Эта способность живого ощущения, опираясь на длительный опыт, наблюдаемый и обобщаемый непрерывно, создает интуицию – способность быстро реагировать, быстро оценивать положение, быстро подсказывать верное действие.

Интуиция может быть и ошибочной. Она не «сверхчеловеческого», не божественного происхождения. Она – чудесное свойство нашего сознания, организма, ею необходимо пользоваться, но ей не всегда можно безоговорочно верить. В основе интуиции лежит всегда сильное чувство, быстро мобилизующее свои средства, знания и опыт. Желание понять помыслы другого человека может руководиться страхом, завистью, недоверием. Интуиция будет безотказно работать и здесь, но доверяться ее результатам неосмотрительно.

Творческая интуиция художника опирается в первую голову на его способность живого ощущения, восприятия его искусства. Если человек не чувствует музыку, если она не производит на него непосредственного впечатления, если ее образный мир не находит в нем отклика, опыт и знание могут развить его впечатлительность, но только до известной степени. Профессиональным музыкантом он не сможет стать. Музыкальный талант в первую очередь предполагает способность живо откликаться чувством на музыку. Это необходимое условие для того, чтобы научиться постигать смысл и содержание музыкальной речи. Опыт и знания углубляют, расширяют это умение, но на основе первичной способности реагировать.

Для исполнителя-музыканта особенно важна способность непосредственно реагировать на музыку – он ведь проводник между произведением и массой, глашатай, передатчик.

Но передача произведения требует не только способности воспринять. Исполнитель должен уметь разобраться в своих впечатлениях, сознательно организовать свое творческое поведение.

Поддаваясь действию музыки, интересно и поучительно прислушаться, что именно и как на нас действует. Ряд закономерностей средств музыкальной выразительности компози[ции?] натаалкивает и на закономерности исполнения. Исполнение – только выявление средств выражения, заложенных в музыке.

Познавая жизнь чувственным опытом, человек ставит себе вопрос: чем объективно вызван его опыт.

Воспринимая искусство непосредственно, мы вправе и должны спросить, почему и чем оно на нас действует. Не профессионал может довольствоваться полученным впечатлением, музыкант не может себе не ставить вопрос, не исследовать свое искусство.



Исследуя пружины музыкальной выразительности, он должен исследовать и свои исполнительские выразительные средства, их соответствие выразительным целям музыки. Комплекс выразительных средств сложен, особенно у пианиста. Отдельные звенья, части поддаются наблюдению и изучению. Но следует всегда помнить, что из арсенала выразительных средств в каждый данный момент творчества интуиция выбирает единственно нужные и в единственно нужном сочетании для данного образа и содержания. Как тело горца для прыжка или скольжения по отвесной тропе выбирает единственно нужные движения из бесконечного числа умений, арсенала ловкости. Цель руководит отбором, интуиция на службе у цели, быстрый мост между целью и средством.

Необходимо воспитывать владение бесконечно тонкими и разнообразными исполнительскими средствами. Но цель, образ, чувство, живое ощущение руководит отбором и дозой, творческая интуиция в едином комплексе, в единственно нужном, пользуется этими средствами, не выбирая их поодиночке.

Чем больше мы знаем, наблюдаем, чем острее можем анализировать музыкальную речь, чем многограннее, гибче, разветвленное наш ответ на нее, наши исполнительские средства, тем богаче, острее, тоньше в своем выборе созидающее, творческое чувство. Анализ не убивает чувства, наоборот, он заостряет их, так как верный анализ не отрывается от жизни, изучает самую реакцию, непосредственное воздействие музыки. Именно поэтому анализ не может заменить художественного восприятия, а только помочь ему.

Анализ не может научить играть, но он должен расширить рамки воображения, сделать осязаемыми ускользающие от невооруженного наблюдением восприятия выразительные факторы, воспитать бдительность к кажущимся незначительными элементам музыкальной речи, установить закономерности музыкальной речи и ее произнесения, найти объективные признаки оценки музыки и исполнения, развить музыкальное мышление и логику на помощь непосредственному необходимому живому чувству музыки.

ЯЗЫК



Но человеческая речь еще не прообраз музыки¹. Человеческая связная речь создалась в итоге многотысячелетнего развития человека, ею не владеет еще маленький ребенок. А разве крик ребенка, интонация и разнообразная притом интонация издаваемых ребен-

¹ Начало текста утрачено; вероятно, был лист (или листы), вложенный в тетрадь. Ср. примечание 10.

ком звуков, еще не членораздельных, не говорит нам, не передает нам происходящее в его душевном мире. Радость, гнев, страдание, обида – все находит отражение в его звуках.

Звук, издаваемый голосом и взрослого человека, часто первичный выразитель его чувства и эмоции. Научившийся сдерживать себя, дисциплинировать волей выражение своих чувств обществ[енный] человек в моменты неожиданности не может удержаться вскрика радости, горя, изумления, стона страдания².

Обычно такой вскрик или стон – не одна нота, взятая голосом, а некий мотив. Ряд односложных восклицаний приобретают свое значение от манеры произношения.

Сравните повелительно понукающее  с изумленным  ну

² На обороте 1 и 2-й страниц содержится следующий текст:

Мир звуков организуется в речь и в музыку через понятия и через отражение непосредств[енного] восприятия.

Музыка, искусство вообще, отражает чувственн[ое] восприятие, реальность опыта. Гроза. Приближение поезда.

Мир в отражении восприятия, реакция человека на окружающий мир.

Его чувства, переживания. Через них реальность окружающего мира.

Нечленораздельная речь – не язык.

Мир звуков – не язык.

Речь – членораздельность.

Отгранич[енность] слов – понятий.

В музыке – микрообраз.

Музыка вбирает отраженно не только слуховой мир человека, но и зрительный, осязательный, мир движения. Непосредственно через ритм, интонацию, опосредованно через ставшие символически образными музыкальные обороты.

Чувства человека ориентируют его на отнош[ение] реального мира к нему самому.

Первобытный человек до научного изучения рассматривал явления как направленные на него, против него. Мир для него.

Религия подтвердила взгляд, что все сущ[ествует] для человека. Гроза – гнев божий.

Восклицание «ах», вошедшее в нашу речь, как произносимое слово, наверно родилось из стопа «а» и вдыхаемого ртом воздуха «х».

Стону свойственно некоторое длительное пребывание на более высокой ноте, а потом падение, уход вниз, спуск.

Общепонятность музыки имеет в своей основе эти первичные эмоционально-смысловые признаки разных звуков.

Стон в Зол[отом] Пет[ушке]
Финал 6 й симф[онии] Ч[айковского]
Плач Ксении, юродивого³

Звуков, вернее звуковых мотивов, выражающих наше душевное состояние, бесконечно много. Как в примере со словом «Ну», эти мотив[ы] придают смысловое значение ряду слов. Как много может выразить слово «что», сказанное вопросительно. Мы привыкли считать, что в языке, т.е. в речи, мы имеем дело со словами, выражающими незыблемые понятия. Посмотрев пристальнее, мы увидим, что большинство слов имеет огромную емкость и только в сочетании с другими дает точное определение понятия.

Камень. Булыжник, драгоценный камень, камни в почках, сердце – камень, каменная воля и т. д.

Огромный – крошечный.

Огромная муха меньше крохотного слона, а это однозначные определения величины.

Как много значений могут иметь простые слова – открывать, чаша, доска, сила, стол, стул и т. д.

Такая кажущаяся неопределенность, на самом деле емкость слова, вовсе не уменьшает выразительность языка, наоборот, обогащает его. Понятие выкристал-

³ Имеется в виду опера Мусоргского «Борис Годунов».

лизовывается в сочетании, и тут область уточнения безгранична. Но слово-понятие мы воспринимаем опосредованно. Мы учимся языку⁴, мы научаемся понимать условное, ставшее общеупотребительным смысловое значение каждого звукосочетания. Условное, так как то же звукосочетание на разных языках означает разное. Мус[с] по-русски кушанье, по-немецки – должен, по-французски – пена. Мир – «мне» – «отражай» – «только» и т. д.⁵.

Слово-понятие может выразить все, в чем мы себе отдаем ясный отчет, что мы можем точно охватить и всесторонне представить себе нашей мыслью.

Но не все мы можем точно и отчетливо определить. Мир наших чувств, эмоций не так легко поддается точному определению. Эмоция – слово, происходящее от понятия «двигаться». Эмоция точно – движение. Именно благодаря движению, зыбкости, изменемости мир эмоционально-чувственный плохо уловим точным определением. Мы знаем слово «страх». Но характер этого страха бесконечно разнообразный – у ребенка и взрослого, у храброго и труса, перед публичным выступлением и холодной водой и так до бесконечности. Можно определить физиологические признаки страха, его длительность, указать на интенсивность, – но не измерить!

Между тем с гораздо большей ясностью и точностью страх выражает себя в звуке. Характер восклицания страха или интонация говорящего в страхе человека непосредственно передает образ данного страха.

Выразительный язык интонации не беднее языка понятий. Ему отказано в предметности, но зато область точнейшего выражения разнообразнейших

⁴ Напротив этих слов на соседней странице добавлено карандашом: «Ребенок учится ассоциировать с предметами слова».

⁵ На нижнем поле дописаны соответствующие слова: немецкое *mir*, французское *mire*, английское *mere*.

чувств, непосредственной жизни эмоции, жизненной реакции человека на все окружающее его, эта область безгранична. А ведь область переживаний человека дает нам ключ к пониманию огромной сферы жизненных явлений. Это – область непосредственного общения людей между собой.

И в этом сила музыки, черпающей из источника непосредственного выражения человека.

Звуки, издаваемые человеком, – возгласы, восклицания, стоны, смех, плач, а также звуковая сторона произнесения им слов-понятий, – все эти звуки непосредственно отражают эмоционально-чувственный и душевный мир человека.

По тому, как звучат слова человека, мы судим не только о смысле его речи, но о чувстве, с которым он говорит и о нем самом.

Человек говорит: Здравствуйте, я вам рад. Мы его видим впервые, но уже делаем ряд выводов: что он нам действительно рад, что он добрый, искренний, что ему можно довериться. Или наоборот, что ему некогда и он нас посылает к чорту, что он подозрителен, хитер и т. п.

Конечно, играет роль и другой фактор выявления себя – мимика, но мимикой человек управляет легче, звуками он выдает свои более сокровенные чувства. Мы звоним по телефону. Незнакомый голос нам отвечает: «его нету дома», и мы [можем] услышать в этих трех словах любезность, предупредительность, холодную вежливость, грубость, высокомерие говорящего, даже его отношение к тому, кого нет дома.

Бесконечно разнообразная звуковая форма произносимых слов придает им наряду с конкретным смыслом понятий – с передачей сообщения о факте – второй смысл, раскрывая душевный мир говорящего человека и его отношение к факту.

А как часто наши слова и сообщения друг другу о фактических, предметных вещах являются лишь по-

водом для обмена дружескими или наоборот недружелюбными чувствами.

Встречаются два хорошо, тепло относящихся друг к другу человека. Им хочется остановиться, поговорить. Они заранее не знают, о чем. Говорят зачастую о безразличных, обоим известных вещах, о погоде, завтрашнем футболе. А вы знаете, а вы читали, а вы слышали? Да, и слышали, и читали. И оба это знают. Но их тянет поговорить. Правда, какая чудесная книга? Правда, какой прекрасный спектакль? Они расстаются, не узнав ничего нового, но удовлетворенные в глубине своих чувств, удовлетворенные дружеским обменом, к которому стремится человек. Общение с другим – тяга к общению присуща человеку.

В глубине эти люди говорили друг другу: я тебе рад, ты мне приятен, мне приятно быть с тобой. Этот подтекст говорил не самими словами, а манерой их произнесения, звуковым обликом произнесения.

Мы можем смотреть спектакль на незнакомом языке и быть захваченными игрой актеров.

Мы понимаем, не слыша слов, ссорятся ли люди или мирно разговаривают.

Крошечный ребенок понимает интонацию взрослого, не понимая слов.

Даже животное разбирается в интонации человека и остро на нее реагирует.

Мир звуков неизмеримо богат по возможностям выражения и бесконечно разнообразен.

Ему подвластна вся жизнь чувственно-эмоционального и душевного мира человека, тонкая, неуловимая игра его переживаний, все ступени интенсивности от еле выявленных до могуче страстных чувств, душа ребенка и старика, единицы и коллектива, нежность и грубость, все тончайшие оттенки нашего восприятия мира и реакции на него.

И так как познание реального окружающего нас мира дается нам в первую голову опытом, чувствен-

ным восприятием, то и отражение этого восприятия в звуках приближает нас к реальному познанию мира.

Музыка черпает из источника не только издаваемых человеком звуков, но и из окружающего его мира, отраженного в его звуковом восприятии.

И тут она передает его чувственный опыт. Мы знаем, что молния и гром происходят одновременно. Однако человек при отдаленной грозе слышит их врозь.

В шестой симфонии Бетховен рисует картину грозы через воспринимающего ее человека. Сначала отдаленный (от человека) потому тихо рокочущий гром, потом приближение грозы, молнии и гром в непосредственной близости и т. д.

В картине грозы отражена и реакция человека на грозу, его страх перед разбушевавшейся стихией.

Гроза стихает. Но фактически, с точки зрения научного исследования, она пронеслась над данным местом и бушует в другом.

Но для искусства, для симфонии центром является человек, к которому она приближается и от которого отдаляется.

Слушая симфонию, мы сопереживаем приближение грозы, волнующие сельского жителя чувства, с ним вместе слушаем громовые удары, «видим» сверкание молнии, ощущаем стихийность бури.

Мысль позволяет человеку абстрактно отвлеченно охватить явление; чувство, опыт ориентирует его еще и на отношение реального мира к нему самому. Усиление звука, увеличение объема видимого ориентируют его на приближение опасности.

Посредством музыки, как и посредством каждого искусства, в отличие от науки, опирающейся на отвлеченное представление о предмете, мы постигаем мир через процесс участия человека в этом мире, через жизненный пульс его чувствований и переживаний.

Наука сообщает нам точные факты жизни. Искусство передает нам представление о жизни. Статистика

сообщает нам точный перечень количества стройматериалов, рабочей силы, затраченного времени на постройку грандиозного сооружения.

Литературное произведение через чувства, поведение людей на стройке стремится дать нам почувствовать размах, величие, жизненный процесс стройки⁶.

Образ явления вытекает из восприятия человеком явления и обращается к нашему восприятию – в этом сила искусства.

Музыка опирается на звуки, издаваемые голосом человека, и на звуки, отраженные в его восприятии.

Таким образом она получает доступ ко всему реальному миру, к природе, к звуковой жизни вещей, сделанных руками человека.

Шелест листьев, шопот ручья, пение птиц, вой ветра, грохот поезда, стук молота и т.п.

Но музыка вбирает не только слуховой мир человека, но отраженно и зрительный, осязательный.

Слуховой мир передается музыкой непосредственно через интонацию и ритм, мир же иного чувственно-

⁶ Рядом с этими словами на соседней странице карандашом вписано:

Мы не можем реально вообразить миллион тонн. Сто тысяч тонн или миллион одинаково недоступны нашему непосредств[енному] воображению.

Сопереживая чувствам человека, свидетеля и участника грандиозной стройки, мы сами становимся ее участниками, включаемся в ее процесс, постигаем ее значение не через абстрактные цифры, а через захватывающий нас пульс, ритм творческого процесса.

Разум, воля организуют нашу жизнь, но сильные чувства толкают нас на яркие действия. [далее чернилами] Любовь к родине заставляет героя прикрыть телом отверстие азота, чтобы спасти товарищей, победить, погибнуть.

Лозунг «борьба за мир» не только разумен и справедлив, он волнует, захватывает, он обращается к чувству возмущения простых людей, страха матерей за своих сыновей. —

го опыта – косвенно через родственные по производимому впечатлению музыкальные обороты.

Мы ведь говорим – девушка, как цветок, хмурый, как туча. Девушка ничем не похожа реально на цветок. Схожесть в нашем восприятии чистоты, нежности, красоты обоих явлений. Высокий, короткий звук в пасторальной симфонии воспринимается нашим слухом в своей неожиданности, яркости, остроте, регистровом отличии от всей ткани – как молния воспринимается нашим зрением. Язык наш полон образов, отраженных из одного мира восприятия в другой.

Яркий, острый звук – такое выражение само по себе – перенос в слуховую область понятий зрительного и осязательного мира.

Точно так же отраженно, косвенно в звуковую область переносятся впечатления иного чувственного опыта.

Так мы видим, что музыка корнями своими уходит в действительность, черпает из реального мира, связана с ним неразрывными узами.

Но звуковой материал, звуки жизни сами по себе еще не музыка. Необходимо понять, что их делает музыкой. В чем признак музыки, отличающий ее от звуков человека и природы.

Как для поэзии – слова-понятия, для изобраз[ительного] иск[усства] – зрительные образы, так для музыки бесконечно разнообразный мир звуков является материалом, живой, реальной базой, на которую⁷ опирается создание музыкальных образов. В этом ее общепонятность.

Музыка может быть речью, может отражать даже и самое действие. [Но можем ли мы говорить о музыкальном языке в том смысле, как мы понимаем речевой язык.

⁷ В оригинале «на который» – явная описка.

Нечленораздельная речь, состоящая из несвязных междометий, не может считаться развитым языком.

Можно ли в музыке говорить о подобии словарного состава и грамматического строя или она представляет собой ряд несвязных подражаний звукам человека и природы?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять основной признак музыки, отличающий ее от звуков человека и природы.]⁸

Это отличие заключается в организации этих звуков, организации при помощи лада и ритма.

Мелодия произнесения остается речью, а не музыкой, если она не заключена в рамки ладо-тональных соотношений.

Наша европейская музыка основана на семиступенной гамме с промежуточными между целыми тонами полутонами.

Трезвучие из первой, третьей и пятой ступени гаммы дает нам ощущение устойчивой ладотональности.

Точно записанная высотная интонация произнесения фразы не обязательно уложится в рамки двенадцати полутонов.

Ритмическое течение музыки также отличается единым пульсом, различимым, измеримым соотношением во времени составляющих музыку единиц – нот, аккордов.

Наша речь более анархична. Точная фиксация ритма ее с трудом уложится в ~~доступные~~ нашему метрические рамки музыкальной записи.

Правда, бывают случаи, когда свободный речитатив, свободный от метрической иерархии, вливается в музыку составной частью. Но все же основное, неотъемлемое качество музыки – приведенное к одному знаменателю в каждом отрезке, пульсирующее, подобно стихотворному ритму в речи, течение во времени.

⁸ Фрагмент в квадратных скобках вычеркнут карандашом.

Если возможен внеметрический речитатив, то мелодия, потерявшая ладотональные очертания, перестает быть музыкой.

Правда, в состав оркестра входят инструменты, не имеющие вовсе различной высоты – барабаны, тарелки, треугольник. Но они возможны только как колористический эффект, или они могут стать носителями одного только оторвавшегося от музыкального целого ритма.

Фразу вне ладо-тональной схемы мы ощущаем или как раздирающе-фальшивую, если она спета певческим голосом на длинном дыхании, или как речь, если она произнесена в ритме речи.

Музыкальный ритм, организующий звуки во времени, сам по себе не является только элементом искусства, придающим жизненным явлениям стройность, им не присущую.

Музыкальный ритм сам по себе глубоко коренится в жизненном процессе. Подобно тому, как звуки человека и природы служат базой, источником для музыкальных звуков, базой, делающей возможным⁹ существование и понятность музыки как выразителя нашего мира чувств, так и музыкальный ритм имеет в своей основе ритмы человека и природы, дающие нам ключ к пониманию образной стороны ритма, идейно-эмоционального содержания ритмической структуры музыки.

Ритмическое единство, лежащее в основе музыки, симметрия тактов и периодов, единство метрической записи – не условная схематизация живой жизни природы и человека.

Ритмическое единство свойственно самим процессам жизни.

Музыкальный ритм тесно связан с ритмическ[ими] жизненн[ыми] процессами, произвольными, но обуславливающими жизнь. Это, в первую очередь,

⁹ В оригинале описка: «возможной»

пульс и дыхание. В основе здорового пульса и дыхания лежит мерность.

Мерность – свойство музыки. Деление на такты, на равные метрич[еские] единицы, повторяем, не является искусственно созданной метрической формулой, а берет свое начало в живом пульсе жизни.

Мерность, стойкий ритм, свойственный музыке, радует и организует наше восприятие. Недаром ничто так не раздражает слушателя, как шаткая неритмичная игра.

Ритмическая жизнь природы, прилив и отлив волны, мерный шум дождя, мерное последование крика кукушки, скачка лошади и т. п. вливают в музыку свой ритм.

Не только произвольный ритм жизненного процесса участвует в создании музыкального ритма, но и волевые действия, движение, работа, танец, ходьба и бег, и, наконец, разнообразный ритм человеческой речи.

Тысячью нитей связан музыкальный ритм с действительностью и способен отразить всю гибкость и сложность реальной жизни¹⁰.

Одновременное звучание нот, входящих в ладо-тональную систему нашей музыки, дает нам новое понятие гармонии. Гармония не связана с реальной действительностью такими ясно различимыми узлами, не так прямо, как мелодия и ритм. Но и гармония образно выражает состояние нашего душевно-эмоционального мира через конфликтные и успокаивающие созвучия, мажор и минор, задержания и разрешения, переходы в другую тональность и т. д.

Может быть, ощущение мажорного трезвучия, как безусловно консонирующего, удовлетворяющего чувство устойчивости, лежит в природе чистого звука и его

¹⁰ На соседней странице добавлено: «о марше стр. 7 листов». О каких листках идет речь, осталось неясным.

недоступных различению, но фиксируемых органом слуха вне сознания первых 4х обертонов. Возможно, что пугающие нас в жизни звуки, звук голоса сердитого человека при¹¹ переводе составляющих их обертонов на одновременное различимое звучание даст резкий диссонанс, а ласковый голос имеет чистые обертоны.

Как бы там ни было, понятие консонанса и диссонанса безусловно. И если в различные эпохи и в разных социальных условиях меняется отношение человека к этим первичным признакам гармонии, усложняются потребности и меняется вкус к ним, то все же самое представление о благозвучии и неблагозвучии остается безусловным и незыблемым. Если вкус человека, потерявшего содержание в жизни, ищущего подхлестывающего, горячительного возбуждения для своих нервов, если такой вкус удовлетворяется какофонией как самоцелью, ~~этот факт не изменяет значения~~ это подтверждает только, что по музыкальному произведению можно читать характер его потребителя, но не делает условным и бессодержательным понятие благозвучия¹².

¹¹ Здесь заканчивается первая тетрадь. На обороте последней страницы запись карандашом:

Талант верно чувствует язык музыки

Чем отличается его исполнение

Не теми нюансами, которые он делает, кот[орые] можно записать (размечают по нотам)

А верным пониманием ткани, языка. Эти нюансы тончайшие. Их нельзя подсмотреть, но можно исследовать их источник.

На обложке второй тетради заглавие: «Язык 2».

¹² На соседней странице добавлено другими чернилами (видимо, позже): «С другой стороны, композитор, создавая новые формы, новые...» (фраза оборвана).

Здесь же вписано: «Чайк[овский] цитата». Не исключено, что Голубовская имела в виду первую фразу финала Шестой Симфонии – пример, к которому она неоднократно обращалась и который упомянут выше в этой работе. Эту фразу она подробно анализирует в книге «О музыкальном исполнительстве» и пишет: «Резкая гармоническая конфликтность первого аккорда придает всей фразе оттенок не просто скорби, а раздирающего страдания» (*Искусство исполнителя*, с. 149).

Управляемая тремя началами, мелодией, гармонией и ритмами, музыка несомненно представляет собой связную речь.

Мы установили, что все эти начала имеют непосредственную связь с действительностью, отражают и самую действительность и чувственное ее восприятие человеком и его отношение к ней, его идейно-эмоциональный, душевный, чувственный мир.

Другими словами, музыка, как и любое другое искусство, связанное с жизнью словом или зрительным образом, имеет свое безусловное, понятное, неотъемлемое идейно-эмоциональное содержание.

Возникает вопрос, передается ли это содержание неуловимым последованием¹³ объединенных мелодий, ритмом и гармонией звуков или можно говорить о муз[ыкальном] языке, о подобии слов, словарного состава, о подобии грамматического строя, уловимой закономерности их сочетания¹⁴.

Не надо только забывать, что речь не идет о словах-понятиях. Музыка отражает, как мы это видели, самое чувство, его жизнь и изменения, которые своей изменчивостью, индивидуальной единственностью в каждый данный момент трудно уложить в слова-понятия.

Казалось бы, что поскольку речь идет об индивидуализированном чувстве, невозможны какие-то объединяющие «слова»: слово-понятие «скорбь» включает все возможные виды скорби. Музыка выражает более тонко и точно скорбь о погибшем герое, об утраченной любви, об умирающем ребенке, и т.п. Но в том-то и дело, что индивидуализированное чувство мы пони-

¹³ На соседней странице добавлено, потом зачеркнуто: «Но вправе ли мы говорить о музыкальном языке в том смысле, в каком мы понимаем речевой язык?»

¹⁴ На соседней странице добавлено: «в том смысле, в каком мы говорим о речевом языке, о музыкальном слове, о музыкальном грамматическом строе».

маем как индивидуализированное от собирательности, отвлеченности слова-понятия. Сами же чувства во всей их сложности и тонкости свойственны не одному человеку, а человечеству. В стремлении поделиться и сочувствовать другому и создается искусство, одно из средств непреодолимой потребности индивидуума общаться с коллективом.

Именно поэтому возможны музыкальные образы, понятные всем, так как каждый способен пережить, хотя бы в воображении, все богатство человеческих чувств.

[Так возможно ли музыкальное «слово», первичная ячейка музыкальной речи?

Возможно. При всем разнообразии, разностильности музыкальной литературы можно наблюдать даже повторяющиеся, возвращающиеся в веках музыкальные формулы-интонации.

Посмотрим, например, на такое последование, о котором мы упомянули в начале. Последование двух рядом лежащих нот – падение на полутон или на тон.

Это прообраз стона.

Он присутствует в музыке, как отдельно стоящее, явно выражающее стон междометие.

Плач Ксении. Юродивый.]¹⁵

Музыка может быть понятной речью, может отражать и самое действие.

Ведь очень многие слова-понятия также таят в себе образное значение и применяются в образном, не только прямом значении.

Острый вкус, сладкий звук, железная воля, деревянная походка, легкий характер и т. п. Это – применение слов как образов, а не как понятий. Это – сравнение различных понятий по схожим качествам и впе-

¹⁵ Фрагмент в квадратных скобках вычеркнут карандашом.

чатлениям от них. Воля – неподатливая, как железо, вкус резко ощущаемый, как прикосновение острия, характер, не оказывающий давления на окружающих.

Наш язык полон образов, без них не скажешь ни одной фразы. Другими словами, не только в искусстве, но и в обыденном общении человек стремится увидеть и ощутить мысленно, пережить впечатление, для того, чтобы познать мир.

Человек стремится увидеть и услышать явление, включиться в него. Целый ряд слов не только применяются образно, но содержат в себе звуковой образ. Русский язык особенно богат в этом смысле. Напр[имер] слова, передающие понятие звука, часто отражают самый образ звука.

Шум, шорох, шопот, журчать, шуршать, писк, визг, свист, треск, хлопать, топтать и т. д.

Некоторые слова не передают самого звука, но косвенно звучанием отражают образ явления. Недаром ни на одном языке, кроме русского, нет слова, точно передающего во всем обаянии понятие «уют».

Кроме изобразительного, слова имеют и музыкальное значение. Музыка слов – соответствие звучания выбранных слов определенному настроению. И в этом смысле мы вправе говорить о музыкальном языке. Здесь словами являются не определяющие понятия, а звуковые первообразы, звуковые отражения чувств и эмоций, пронизывающих нашу жизнь.

Именно потому, что это не слова-понятия, отграниченные и ограниченные в своем значении, нельзя эти звуки-слова точно определить. Терция – это грусть, кварта – радость и т. д.

Лежащие в основе выразительности звуков мотивы – по высоте, высотному соотношению, и ритму так же безгранично разнообразны, как и сами чувства-эмоции.

Но можно все [же] наблюдать некоторые типовые особенности, как в примере со стоном.

Слово в музыке – микрообраз, мельчайший мотив, имеющий образную выразительность. Словарный состав – безграничен и все время пополняется.

Грамматический строй – конструктивная логика, ритмическая организация, сопоставление и развитие, как в обычнов[енной] челов[еческой] речи.

Характерным для этого языка является индивидуализация, единственность, так сказать, образа, его односторонность в противовес суммарности слов-понятий. Но и здесь мы имеем дело с емкостью. Кажущиеся сходства интонаций могут оказаться ложными в зависимости от сочетания всех образных факторов. Стон и баюканье внешне схожи, музыка при помощи ритма и гармонии показывает разницу между ними.

Поэтический язык богаче обыкновенного языка.

Язык музыки богаче языка звуков.

Хороший рассказчик отличается образной речью, умеет не только сообщить нам факты, но показать их, заставить увидеть, услышать. Он обращается непосредственно к нашему воображению, не только к мысли.

Недаром так часто при описании бывших событий обращаются к настоящему времени, особенно в момент напряжения действия. Это для того, чтобы слушатель включился в действие, как реально при нем происходящее. «Мы сидели... Вдруг входит человек...». «Вот он прицеливается...» – прямое обращение к вниманию: «вот», т. е. «смотри».

Включить слушателя в действие, через воображение в реальный мир – задача каждого повествования, требующего сочувствия от слушателя.

Искусство – конденсация, высшая форма обращения к воображению человека, через него к переживанию, пониманию, познанию действительности.

Поэзия широко пользуется образными возможностями языка.

Пользуясь звучанием слов с одной стороны и образной сущностью сочетаний понятий, она расширяет рамки слов-понятий и воздействует непосредственно на наше представление, заставляя нас пережить мысленно опыт познания жизни, а не только логически отвлеченную мысль о действительности.

«Мчатся тучи»... Если сказать, что тучи движутся очень быстро, чрезвычайно быстро, необыкновенно быстро, – никакая количественная характеристика не заставит нас пережить того, что содержится в двух словах «мчатся тучи». Это потому, что мчатся – действие, свойственное одушевленному предмету, – мчатся могут люди, кони... В этом глаголе огромная действенная сила. «Мчатся тучи» – одушевление явления природы, благодаря элементу воли, заложенному в слове «мчатся», мы включаемся в действие туч, кроме того увеличивается ощущение жути от представления одушевленной, бушующей природы. Так сопряжением далеко отстоящих в своем прямом значении слов поэт обогащает и как бы напрягает содержание каждого из них, заполняя содержанием бездну между ними.

Тот же прием: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя».

А затем какая конденсация образов – семь слов – семь образов. В обыденной непозитической, не пушкинской при том речи потребовалось бы несколько фраз для выражения внешней стороны события. Вихревая же действенность, будящая переживание, волнующая воображение, достигается образностью – здесь и одушевление бури, и взрывчатость, напряженная действенность, и мощь звучания, и железная ритмическая воля.

А слова «ночной зефир струит эфир», самым волшебным звучанием окунающие нас в теплую мглу южной ночи. Или «ненастный день потух».

Но такая головокружительная смелость лепки образа словами – свойство может быть одного Пушкина.

И поэзия иногда останавливается перед невозможностью выразить полно и точно самое впечатление, самое душевное движение. В поэзии, как и в жизни, часто вместо бесплодных попыток выразить словами-понятиями всю богатую сложность явления, прямо обращаются к собеседнику, слушателю, читателю и предлагают ему самому вложить содержание в намеченный образ.

«Как хороши, как свежи были розы». Розы были свежи и хороши – это ничего не говорит. «Как хороши» – поэт делает слушателя сотворцом.

«Как мне больно, как хочется жить». Эпитет «какой» стал выразителем объемности, силы чувства или явления.

«Какая ночь, во всем какая нега!». Слово «какая» вмещает целый мир образов. Поэт отказывается его определить. «Вы знаете белую ночь? Вы знаете, какая это ночь? Я умолкаю, напрягите ваше воображение».

Какая чудесная ночь, какая дивная и т. д. – все это меньше, чем «какая». Все эти определения лишние, они ненужны.

И вот тут-то вступает в силу музыка, единственное искусство, которому дано непосредственно возбудить наше чувственное восприятие и передавать ему самую сущность переживаний, самый процесс душевно-эмоциональной жизни.

«Тут именно слов-то и не нужно, и там, где они бессильны, является во всеоружии своем более красноречивый язык, т.е. музыка», пишет Чайковский¹⁶.

¹⁶ «Я совершенно не согласен с Вами, что музыка не может передать всеобъемлющих свойств чувства любви. Я думаю совсем наоборот, что только одна музыка и может это сделать. Вы говорите, что тут нужны слова. О нет! тут именно слов-то и не нужно, и там, где они бессильны, является во всеоружии своем более красноречивый язык, т. е. музыка. Ведь и стихотворная форма, к которой прибегают поэты для выражения любви, уже есть узурпация сферы, принадлежащей безраздельно музыке. Слова, уложенные в форму стиха, уже

Слова «Какая ночь, во всем какая нега» и т. д. служат эпиграфом к ф[орте]п[ьянной] пьесе Чайковского «Белые ночи». Музыка Чайковского вскрывает недосказанное поэтом. Вся первая часть (и ее повторение) передает негу белой ночи, восторг перед ее волшебной красотой, растворение чувства человека в обаянии природы. Музыка с первых нот, интонационно как бы повторяющих возглас: «Какая ночь!»¹⁷, вводит нас в душевное состояние человека, переживающего обаяние белой ночи. Музыка наполняет реальным содержанием скупой поэтический намек:



какая ночь, какая нега. Прочтя стихи, человек может на мгновение вообразить, вспомнить свое переживание белой ночи. Музыка же будит это переживание, ведет слушателя за собой, заставляет его не вспоминать свое чувство, а реально его ощущать, отдаваться ему, погружаться в него, выключаясь из остального мира. Музыка не только зажигает воображение, она подчиняет его, подчиняет волю слушателя. В этом тайна воздействия и силы музыкального искусства. На то время, что длится музыка, тот образный мир, который она несет, всецело завладевает слушателем. Включаясь в музыку, человек включается в душевно-эмоциональный мир, который становится его собственным на это время.

перестали быть просто словами: они омузыкалились. Лучшим доказательством того, что стихи, пытающиеся выразить любовь, суть уже более музыка, чем слова, служит то, что очень часто подобные стихотворения (укажу Вам на Фета, которого я очень люблю), будучи внимательно прочтены как слова, а не как музыка, не имеют почти никакого смысла. Между тем, смысл в них не только есть, но в них есть глубокая мысль, только не литературная, а чисто музыкальная». (П. И. Чайковский, письмо к Н. Ф. фон Мекк от 9/21 февраля 1878 г.)

¹⁷ Этот и последующие нотные примеры у Голубовской лишь намечены (ноты мелодии без линеек).

Если попытаться выразить словами, что заключено хотя бы в этой первой части «Белых ночей», – слова, которые трудно и подыскать, – останутся словами. Восторг, сладостное упоение, растворенность и т. д. и т. д. Слова вызывают ассоциацию чувств, музыка передает их непосредственно.

Вопрос в том, есть ли музыка такое же несвязное, стихийное последование звучаний, отражающих и возбуждающих чувственный мир, как эта зыбкая, неуловимая душевно-эмоциональная сфера.

Или это членораздельная речь, в которой мы можем различить слова и их закономерное объединение, взаимозависимость, связующее построение?

Ответ ясен. Стихийную сферу чувств музыка отражает стройно, гармонично и закономерно.

Можно ли говорить о слове?

Можно, но нужно помнить, что музыкальное слово – не слово-понятие, а слово-образ и потому бесконечно изменяемо. Мы видели, что и слово-понятие легко становится словом-образом. Но в речевом языке словарный состав определен и изменяется медленно. Музыкальных слов может быть бесконечное множество и у них нет точного значения, определяемого понятием.

И все же можно говорить и о типовых, повторяющихся словах-образах в музыке.

Словом в музыке мы можем считать мотив, мельчайшую выразительную единицу, микрообраз, неразложимую молекулу музыкальной ткани.

Выразительное значение мотива определяют все три фактора – мелодия, гармония и ритм. К этому прибавляется еще сила и краска – тембр.

Мелодия не есть механическое соединение мотивов, но общий образ мелодии вырастает – не слагается! – из последования, развития, связи, вrastания мотивов. Так мысль развивается по соотношению слов между собой.

Подобно предложению, мы и в музыке видим законченность фразы, периода. Трудно говорить о полной аналогии синтаксического построения, но о музыкальном синтаксисе можно вполне говорить.

Возьмем, напр[имер], мелодию «Во саду ли в огороде».



Первый отрезок представляет известную законченность, но только сыграв его¹⁸ целиком, мы воспринимаем всю музыкальную мысль¹⁹.



И в этой музыкальной мысли, когда мы уже знаем основную тональность, первый отрезок представляется нам полузаконченным (подобием придаточного предложения), неустойчивым и получающим свое значение благодаря второму. Первый отрезок сам делится на два повторяющихся, также полузаконченных, кот[орые] мы можем считать тоже маленькими фразами.





В этой первой фразе можно различить «слова» разного синтаксического значения. Если мы остановим фразу на первых 4 х нотах



она повиснет в воздухе. Основа этой первичной фра-

¹⁸ Вероятно, это описка. Следует читать «ее», т. е. мелодию.

¹⁹ Этот нотный пример у Голубовской отсутствует.

зы  , мелодическое ее ядро. Подобно тому как фразе «солнце светит» мы можем развить в «весеннее солнце светит на небе», или «ярко светит» или «на голубом небе», так и ядро фразы  , являющееся гармоническим и ритмическим стержнем фразы, развивается в более выразительную и сложную мелодию. В этом смысле ноты ядра представляют как бы подобие, а вернее образ подлежащего и сказуемого, обрастающих определениями, дополнениями и т.д. Это образ, а не аналогия, так как ядро не обязательно состоит из 2х нот. Но принцип стержневых опорных точек музыкальной фразы схож с принципом синтаксического построения речи. Подобно этому сопоставление двух фраз, связанных наподобие примера, – сходно с соотношением придаточного и главного предложений, или 2х – в которых второе дает окончательный смысл первому.

«Дождь еще не прошел». Фраза закончена. Но если мы прибавим «но уже видно голубое небо», изменим смысл и первого предложения. Если мы говорим «дождь еще не прошел» и больше ничего, частица «еще» имеет отношение только к прошедшему времени. Еще не прошел и будет идти еще неделю может быть. Вторая фраза придает словечку «еще» ограниченное существование, предопределяет его будущее. Мы всю первую фразу воспринимаем в другом свете. Отдельно взятая, она только пессимистична, вторая же фраза придает первой оптимистическую направленность.

Чем же управляется мотив, слово-образ? Всеми взаимосвязями. Интонационной, гармонической, ритмической и в частности, как ритмической разновидностью, архитектурикой, конструктивным началом.

В приведенном примере мы имеем ярко выраженную конструктивную симметрию. Фраза в целом построена, как 4-строчная строфа стихотворения – 4-стопный хорей с женскими окончаниями 1-й и 3-й

строчки и мужскими – 2-й и 4-й. Здесь выдержана полная симметрия мотивов. Это не обязательный принцип в музыке, но, как правило, 4-тактовость периода выдерживается в очень подчас сложных произведениях и облегчает возможность охвата целого. Если не во всем течении музыки, то основные, законченные мысли укладываются обычно в легко уловимый размер с возможными отступлениями.

Фонд композитора и дирижера
Игоря Сергеевича Миклашевского
в Кабинете рукописей
Российского института истории искусств

К 125-летию со дня рождения И. С. Миклашевского

В Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ) содержится фонд ленинградского композитора и дирижера Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942)¹. В нем представлены документы из семейного архива Игоря Сергеевича и Александры Николаевны Миклашевских, которые были переданы в КР РИИИ, по всей видимости, женой композитора. Фонд состоит из 34 единиц хранения, объединенных в шесть разделов: рукописи-ноты И. С. Миклашевского, рукописи И. С. Миклашевского, письма И. С. Миклашевскому, материалы из жизни и деятельности И. С. Миклашевского, изобразительные материалы.

Самым ранним документом фонда является диплом об окончании Императорского Санкт-Петербургского университета Сергеем Петровичем Миклашевским (отцом композитора) в 1888 г.² Другой ранний доку-

¹ КР РИИИ. Ф. 59. В отдельный фонд документы из семейного архива Миклашевских были выделены в 1984 г. До этого они содержались в Ф. 1 (Собрание рукописей и писем деятелей музыки и театра).

² С. П. Миклашевский закончил естественный разряд физико-математического факультета Петербургского университета. Сведения о нем см.: РГИА. Ф. 1102. Оп. 2. Д. 1275; в справочнике «Весь Петербург на 1914 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга» / Под ред. А. П. Шашковского. [СПб.]: издание т-ва А. С. Суворина – «Новое время», [1914]; в кн. «Владимирский округ. Большая и Малая Московские улицы и улица Правды». URL: <https://books.google.ru/books?isbn=5457078582> (дата обращения 03.02.2020).

мент относится к 1894 г. Это сведения о рождении самого И. С. Миклашевского:

Свидетельство. Сим свидетельствуем, что в метрических книгах церкви С. Апостола Никанора при Доме Призрения Малолетних Бедных, в С.-Петербурге, за 1894 год, в первой части о родившихся в мужской графе под № 6 значится: у кандидата С.-Петербургского Университета Сергея Петровича Миклашевского и его законной жены Ольги Валерьяновны³ обоих православного вероисповедания от первого их брака, родился сын Игорь тысяча восемьсот девяносто четвертого года Апреля восемнадцатого числа; крещен того же года Мая девятнадцатого числа. При крещении приемниками были: Подполковник Владимир Александрович Фрезе и вдова Тайного Советника Людмила Алексеевна Миклашевская. Священник Александр Соколов. Псаломщик Алексей Александров. № 86. 21 мая 1894 г.⁴

Комплекс самых поздних документов фонда связан с творческой деятельностью И. Миклашевского в блокаде Ленинграда приблизительно с ноября 1941 г. по март 1942 г.⁵ После эвакуации основного состава Государственной академической капеллы в город Киров (19 августа 1941 г.) осенью 1941 г. И. Миклашевский был назначен художественным руководителем и главным дирижером оставшейся в Ленинграде части коллектива⁶. В личных бумагах Миклашевского сохранился ряд ценных материалов, связанных с работой Капеллы во время блокады. Среди них: сведения о выступлениях на разных площадках города в июле-

³ О матери композитора, Ольге Валерьяновне, из документов фонда известно, что она частным образом училась у педагога Санкт-Петербургской консерватории С. А. Малоземовой (КР РИИИ. Ф. 59. Л. 1).

⁴ КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 3.

⁵ На некоторых из документов не проставлены даты, но по их содержанию понятно, что все они относятся к данному временному периоду.

⁶ См. биографию И. Миклашевского в Приложении.

августе-ноябре 1941 г. (в том числе открытых концертов в филармонии и радиокомитете, их концертов на вокзалах, в госпиталях, клубах, домах культуры и других площадках); репертуар в 1941–42 гг.; печатный и рукописный план работ на I квартал 1942 г., пояснительная записка к нему с трагическим упоминанием о количестве скончавшихся к тому моменту от истощения работников хорового коллектива и прошением об «увеличении продовольственного снабжения», а также письмо заведующего музыкальным отделом Управления по делам искусств Ленгорисполкома А. С. Лемана в Союз композиторов Грузинской ССР с просьбой оказать возможное содействие в обеспечении жилплощадью и работой жене композитора в городе Тбилиси. Данное письмо было составлено уже после его смерти – 29 марта 1942 г.⁷

Жизнь И. С. Миклашевского оборвалась в блокадном Ленинграде в ночь с 8 на 9 марта 1942 г. в больничном стационаре, который размещался в гостинице «Астория». Он похоронен на Литераторских мостках Волковского православного кладбища.

В том же стационаре вместе со своей женой находился коллега Миклашевского – дирижер симфонического оркестра ленинградского радиокомитета Карл Ильич Элиасберг (1907–1978). Вспоминая о событиях того времени, он писал: «Стационары были для многих спасением. В них люди получали медицинскую помощь; больным переливали кровь, давали витамины. В стационарах был установлен усиленный паек – 500 граммов хлеба, 30 граммов масла»⁸. Во время блокады отдельными концертами оркестра ленинградского радиокомитета дирижировал и Миклашевский. Его имя,

⁷ Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 1–27.

⁸ Элиасберг К. Оркестр ленинградского радиокомитета в дни Великой Отечественной войны // В годы Великой Отечественной войны. Л., 1959. С. 45.

в частности, значилось на афише концерта, состоявшегося 14 декабря 1941 г. в Большом зале Ленинградской филармонии. В программе концерта звучала музыка П. И. Чайковского – Шестая симфония, Концерт для фортепиано с оркестром (солист – профессор А. Д. Каменский), увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Подробные воспоминания об этом концерте оставила Александра Дмитриевна Бушен⁹. В 1959 г. под псевдонимом «Д. Шен» была опубликована ее статья «В осажденном Ленинграде (Город. Люди. Музыка). Заметки музыканта».

В этот день оркестром Радиокomiteта управлял оставшийся в Ленинграде дирижер Игорь Миклашевский, не раз выступавший за пультом в Филармонии и до войны. И. Миклашевскому не понадобилось много репетировать с оркестром. Ведь все исполняемые сегодня произведения принадлежали к числу любимых и публикой, и музыкантами и крепко вошли в репертуар оркестра. Утомлять измученный голодом коллектив было незачем. <...> Солист [А. Д. Каменский]¹⁰ и дирижер не согласны выступать в пальто. Оба они выйдут на эстраду в обычной для концертантов одежде – в черном фраке и белом жилете. Как и до войны. Публика должна видеть солистов такими, какими привыкла видеть их всегда. <...>

Игорь Сергеевич, сойдя с эстрады, почувствовал себя больным, но стойко преодолевал физическое недомогание и усталость. Он был доволен сегодняшним концертом, считал, что симфония прозвучала на редкость удачно; благодарил и подбадривал артистов оркестра; говорил о возможности

⁹ Александра Дмитриевна Бушен (1894–1991) – музыковед, писатель, переводчик. Автор книг: «Рождение оперы (Молодой Верди)» (М., 1958), «Трубадур». Опера Дж. Верди» (Л., 1933), «Аида» (Л., 1933), «Джузеппе Верди и его “Реквием”» (Л., 1935); «Доменико Чимароза и его опера “Тайный брак”» (Л., 1939), «Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества» (Л., 1961) и др.

¹⁰ Об А. Д. Каменском см. кн.: Бушен А. Д. Александр Данилович Каменский: Очерк жизни и творчества. Л., 1982.

исполнить в осажденном Ленинграде скрябинского “Прометей”. <...> Многие музыканты выступали сегодня в последний раз <...> И в последний раз стоял перед пультом на возвышении перед оркестром дирижер Игорь Сергеевич Миклашевский¹¹.

Имена дирижеров К. Элиасберга и И. Миклашевского встречаем в одном из эпизодов романа А. Б. Чаковского «Блокада»:

Только мы успели сесть, как на эстраду вышел человек в ватнике и в валенках и тихим, простуженным голосом сказал:

– Товарищи! Объявленный сегодня в программе дирижер Элиасберг дирижировать оркестром не сможет. Он болен. – Сделал паузу и уже громко объявил: – Людвиг ван Бетховен. Девятая симфония. Дирижер – Миклашевский.

Оркестранты, тоже в ватниках, в валенках, ничем не отличались от людей, сидевших в зале. К удивлению своему, я заметила, что все музыканты в перчатках. «Как же они смогут играть?» – недоуменно подумала я.

– Ты слышала Девятую симфонию? – тихо спросил Алексей.

– Да, конечно, – кивнула я, – слышала, и не раз.

Промелькнула мысль, что «Ода к радости», которой заканчивается симфония, как-то неуместна в сегодняшнем Ленинграде – ведь на улицах валяются закоченевшие трупы...

Из-за кулис появился дирижер. Я не верила своим глазам: Миклашевский был во фраке!.. Это походило на видение из прошлого...

Раздались аплодисменты. Они были негромкими, приглушенными, потому что люди хлопали, не снимая варежек и перчаток. Только сейчас я почувствовала, что в зале очень холодно, пожалуй, холоднее, чем на улице¹².

¹¹ Шен Д. [А. Д. Бушен] В осажденном Ленинграде (Город. Люди. Музыка): Заметки музыканта // В годы Великой Отечественной войны. Л., 1959. С. 113–118.

¹² Чаковский А. Б. Блокада: Кн. 5. Л., 1976. С. 514–515.

Последнее выступление Капеллы¹³ под управлением И. Миклашевского состоялось 11 января 1942 г.¹⁴ Концерт прошел в жанре литературно-художественного утренника под названием «Полгода Великой Отечественной войны». В нем приняли участие писатели, ученые, художники и артисты, а также композиторы: Б. В. Асафьев, В. М. Богданов-Березовский, В. В. Желобинский. Дирижировал Миклашевский. Весь сбор от концерта должен был поступить в Фонд обороны. По типографской ошибке в афише концерта значился не январь 1942-го, а январь 1941 г. Для многих ленинградцев время тогда остановилось.

Со слов Александры Николаевны Миклашевской, в сезон 1941–42 гг. Миклашевский вел не только «интенсивнейшую работу, репетируя и непрестанно выступая в концертах Лен. Филармонии и с хором Гос. Ак. Капеллы». «Попутно, – отмечает она, – И. С. М. работал над своей оперой и писал мелкие вещи»¹⁵.

К сожалению, как композитор Миклашевский в настоящее время малоизвестен. В музыковедческих трудах последних десятилетий его имя чаще фигурирует в контексте издания оркестровых сочинений А. Н. Скрябина. В юности Миклашевский был его учеником. В одном из документов фонда КР РИИИ есть следующие сведения о подготовке к исполнению Первой симфонии Скрябина: «Партитура и партии имеют <...> собственноручно-авторские ремарки, частью сделанные Игорем Миклашевским при прохождении партитур с автором. В этом виде симфония исполнялась 1 раз в Петрограде на одном из симфонических кон-

¹³ См. об этом: *Райскин И.* Музыка в блокадном Ленинграде // Петербургский театральный журнал. 2015. № 2 [80]. С. 107–115.

¹⁴ Как пишет А. Н. Миклашевская, «в середине января 1942 г. И. С. М. начинает слабеть физически» (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 2).

¹⁵ Там же.

цетров Государств. экспер. театра¹⁶ весной 1923 г.»¹⁷. В 2011 г. издательством «Музыка» был выпущен первый том запланированного Полного собрания сочинений Скрябина¹⁸. Началом масштабного проекта стала партитура Первой симфонии из нотной библиотеки Миклашевского, содержащая собственноручную правку Скрябина.

В 2015 г. по материалам КР РИИИ вышла статья Е. В. Махмутовой «Памяти большого артиста»¹⁹, в которой Миклашевский представлен не только как дирижер, но и как композитор. В статье дан краткий обзор основных этапов его творческого пути. В 2018 г. также по материалам КР РИИИ вышла наша статья об экслибрисе Миклашевского, выполненном в мае 1926 г. художником и изобретателем Г. И. Гидони²⁰. Экслибрис содержит фрагменты светоцветовых аранжировок произведений Беллини и Бетховена, созданных художником для запатентованных им светоцветовых аппаратов. Наличие светоцветовых аранжировок в экслибрисе позволяет сделать предположение о совместных планах художника и дирижера: исполнить «Прометей» Скрябина в светоцветовом сопровождении²¹. Особое

¹⁶ В 1920-е гг. И. Миклашевский был директором симфонического оркестра Петроградского государственного экспериментального театра (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 18). Создателем театра был В. Н. Всеволодский-Гернгросс.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Александр Николаевич Скрябин: 140 лет со дня рождения // Музыкальное обозрение. 2012. № 3 (339). С. 21.

¹⁹ Махмутова Е. Памяти большого артиста // Musicus. 2015. № 3 (июль-август-сентябрь). С. 29–32.

²⁰ Колганова О. В. Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: История одного экслибриса // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 1 (32). С. 132–147.

²¹ Важно упомянуть, что именно в 1926 г. выходит в свет статья Г. М. Римского-Корсакова о расшифровке световой строки скрябинского «Прометей». В качестве приложения к ней

внимание в статье также уделено композиторскому творчеству Миклашевского, в частности, поэме «Сизиф».

Большую часть фонда И. С. Миклашевского в КР РИИИ – порядка 1000 листов (!) – составляют именно рукописи его сочинений. В их числе около 50 произведений малых и крупных форм. К другим материалам, насчитывающим более 200 листов, относятся личные бумаги, служебные удостоверения, письма по поводу реабилитации после его осуждения в 1937 г., письма об организации концертов под управлением Миклашевского и изданиях произведений Скрябина, отзывы о его дирижерской и композиторской практике, проекты программ и афиши симфонических концертов с его участием, вырезки из журнальных и газетных статей о творческой деятельности Миклашевского, шаржи, фотографии с дарственными надписями и др.

К сожалению, нам не удалось обнаружить ни одного изданного произведения Миклашевского. Однако в материалах фонда есть сведения о приобретении поэмы «Сизиф» государственным музыкальным издательством (Музгиз)²². Кроме того, на некоторых рукописях сохранились печати, свидетельствующие об их регистрации в Управлении по охране авторских прав СССР 5 и 10 мая 1941 г. Эти данные относятся к таким вокально-инструментальным сочинениям, как «Бусы», «Танго», «Песня о Ленинграде» (текст Н. В. Ардавина [Павлова]), «Близнецы» (текст Н. П. Кончаловской). На первых страницах некоторых сочинений есть также рукописные пометки о том, что они «под-

опубликована строка «Luce», созданная Г. М. Римским-Корсаковым на основании светокрасочной системы Г. Гидони (см.: Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометей» // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Л., 1926. С. 94–102.

²² КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 1.

лежат охране». Датировки помет относятся к периоду с 29 января по 5 июля 1941 г. Среди них – сочинения для голоса и фортепиано «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальней...» (на тексты А. С. Пушкина)²³; «Колыбельная подруги пилота» из поэмы «Открытое небо» Л. М. Поповой; «На байдарке» (слова Б. Н. Тимофеева); «Парнишка» / «Мой герой») (слова Н. В. Ардавина), а также партитуры сочинений Миклашевского для джаз-оркестра, созданные в конце 1940-го – начале 1941 г.: «Оборонная увертюра», «Марш», «Jazz-Marcia», «Блюз», «Джаз-этюд».

Над первым крупным симфоническим сочинением – поэмой «Сизиф» – Миклашевский начал работать через несколько месяцев после смерти Скрябина, в июле 1915 г. До этого молодой композитор пробовал свои силы лишь в жанрах фортепианных пьес и романсов. Со слов автора, поэма создавалась на сюжет из индусской мифологии. На титульном листе партитуры было отмечено: «Посвящается Александре Николаевне Родзевич»²⁴. Любопытное совпадение – возлюбленная Миклашевского, Александра Николаевна, была тезкой А. Н. Скрябина, только в симметричном женском варианте. Возможно, для молодого автора в этом совпадении имен было нечто магическое. Кроме симфонической поэмы, композитор посвятил ей ряд романсов и фортепианных пьес.

Миклашевский считался одним из лучших исполнителей симфонических произведений Скрябина²⁵.

²³ Оба этих произведения были задуманы автором в переселенческой тюрьме весной 1938 г. Судя по справке из прокуратуры, сохранившейся в фонде, под стражей И. Миклашевский содержался с 29 июля 1937 г. по 26 января 1939 г. (Ед. хр. 25. Л. 17). Сочинения закончены сразу же после выхода из тюрьмы в феврале 1939 г.

²⁴ На А. Н. Родзевич Миклашевский женился в 1918 г. (КР РИИИ. Дело фонда 59. Л. 1).

²⁵ КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 1.

В проектах программ концертов под его управлением имя Скрябина всегда стояло на первом месте. В примечаниях к программам дирижер писал, что скрябинские сочинения наиболее ему удаются²⁶. К ним относились Первая симфония, Концерт для фортепиано с оркестром, «Поэма экстаза», «Прометей». Среди других композиторов, чьи произведения Миклашевский включал в свои программы, были также Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и др.

В списке дирижерских удач Миклашевского значилась и его симфоническая поэма «Сизиф». Однако здесь также не обошлось без Скрябина. Характеризуя поэму, И. Глебов (Б. В. Асафьев) писал:

В стороне от консерваторских влияний рос Игорь Миклашевский, автор симфонической поэмы «Сизиф», в которой так неожиданно свежо и оригинально сказалось его самостоятельное чисто-инструментальное творчество и зазвучало своеобразное претворение скрябинизма. В Миклашевском виден пронизательный, пытливый гармонизатор и инструментатор. Его инструментовка не имеет ничего общего с инструментовкой по готовым схемам, «на глаз». Он испытывает звук, ищет тембры и ничего не принимает на веру. В «Сизифе» есть незабываемые моменты чистой инструментальной песенности²⁷.

О влиянии Скрябина на творчество Миклашевского говорилось и в газете «Вечернее время»:

Это произведение смелое и оригинальное по приемам. Закваска Скрябина. В музыке поэмы – сплошное увлечение красочностью гармонической и инструментальной. Здесь, прежде всего, нервность, склонность к патетизму, припод-

²⁶ КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 11.

²⁷ Цит. по: Глебов И. Про композиторов-современников // Жизнь искусства. 1919. 15 января. (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 26.)

нятости, вечная тревога. Счастливая мысль, смелые краски, остроумные звуковые сплетения перемешаны с крайностями модернизма, с выходками современного анархизма. В приемах письма чувствуется некоторое однообразие и густая, крикливая оркестровка, слишком густо навешанные друг на друга диссонансы и общая расплывчатость подчас утомляют слушателя. Но при всем при этом поэма Миклашевского заслуживает большого внимания, так как в ней чувствуется несомненный, многообещающий талант²⁸.

Цитируемая заметка была опубликована после исполнения «Сизифа» в Павловском вокзале 22 августа 1917 г. под управлением автора. Первое исполнение поэмы состоялось там же 16 июня 1917 г. (дирижер Н. А. Малько). Позже поэма «Сизиф» исполнялась в Петрограде и Москве (в частности, в 1922 г.).

Первые рукописи сочинений Миклашевского, сохранившиеся в КР РИИИ, датируются 1912 г.²⁹ Многие из них хранят трогательные посвящения будущей жене композитора на русском и французском языках³⁰. В числе произведений ранних лет в основном фортепианные пьесы (прелюдии, этюды, поэмы, эскизы) и романсы для голоса и фортепиано. Далее автор как будто пробует себя в самых разных жанрах. Среди его сочинений появляются симфонические поэмы, Концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для валторны с оркестром, Татарская симфония, Оборонная увертюра, музыкальная комедия в трех актах «Биос. Остров обезьян (Там, где пляшут шимми)» и др. Последним упоминаемым в материалах фонда крупным произведением, над которым работал автор, являлась, по всей видимости, опера на исторический сюжет из

²⁸ Цит. по: Павловский вокзал // Вечернее время. 1917. 23 августа (5 сентября). (Там же.)

²⁹ КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 17.

³⁰ Все посвящения приведены в приложении к статье.

украинской жизни (см. упоминание о ней в биографии композитора в приложении). Однако, кроме упоминания оперы, никаких черновиков или набросков к ней в фонде нет. Последним из сохранившихся в КР РИИИ сочинений автора является Увертюра на русские темы для джаз-оркестра. На ее финальной странице значится дата – 6 сентября 1941 г.

В приложении к статье впервые публикуется список сочинений композитора, составленный на основе материалов его фонда в КР РИИИ. Список разделен на две части. В первой помещены сочинения с указанием номера опуса, во второй части – без опусов. Вторая часть списка, насколько это возможно, организована по хронологическому принципу. Судя по упоминаниям о различных сочинениях Миклашевского в документах фонда, в целом этот список можно назвать достаточно полным.

В приложении также публикуется биография Миклашевского. Документ никем не подписан, но мало сомнений в том, что автором биографии является жена композитора. Именно ей была посвящена большая часть ранних произведений композитора: *«Бесконечно доброй, милой и отзывчивой Александре Николаевне Родзевич от вечно благодарного ей И. Миклашевского»*³¹.

³¹ Посвящение к Поэме Des-dur. КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 13.

Приложение

РУКОПИСИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. МИКЛАШЕВСКОГО С УКАЗАНИЕМ ОПУСОВ

Op. 1. Etude. № 2. Для фортепиано. gis-moll (Ед. хр. 1. Л. 1–2).

Reverie orientale. Для фортепиано. Op. 2. № 4. Посвящение: «Александре Николаевне Родзевич, эта жалкая попытка северянина перенестись на знойный юго-восток. От Автора». Петроград 13.XI.1915 (Ед. хр. 1. Л. 3–4).

Op. 3. Quatre Preludes. Pur Piano. № 1 e-moll (Ед. хр. 1. Л. 5). № 2 h-moll (Ед. хр. 1. Л. 6). № 3 H-dur (Ед. хр. 1. Л. 6 об.). № 4 es-moll (Ед. хр. 1. Л. 7 об.).

Op. 5. «Сизиф» (Sisiphus). Поэма для оркестра. Начато в июле 1915 г. Окончено: 16.XII.1915. Посвящается Александре Николаевне Родзевич. Две рукописи партитуры. Переложение для фортепиано в 4 руки (Ед. хр. 3). Партии (Op. 1. Ед. хр. 4).

Op. 7. Ночные часы. 6 стихотворений для голоса с фортепиано. Слова А. Блока. № 1. Красавица-Рыбачка. № 2. На закате. № 3. Мой милый, будь смелым... № 4. Грустя и плача... № 5. Дожнула жизнь... № 6. Я сегодня не помню...

Op. 8. Quatre Esquisses Lyriques pour piano. 1922 г. (№ 1–4). A ma femme¹. Окончено 25.IV.22 (Ед. хр. 1. Л. 8–11).

Op. 10. L'Incarnation. Для большого оркестра. Посвящение: A ma femme. Poeme symphonique. Pour grand orchestre (Ед. хр. 5. Л. 4–26). Партитура². Набр[оски] начаты 7.IX.23. Окончено 21.X.23. Оркестр 24.XII.23. – 9.III.24.

Poème fantasque. Lento. Mystérieux. Партитура (Ед. хр. 5).

Op. 14. Концерт для фортепиано с оркестром As-dur. Партитура (Ед. хр. 14. Л. 1–31). Переложение для двух фп. (Л. 32–52). Партии (Л. 53–108). 1941 г.

Op. 16. Концерт для валторны с оркестром. Партитура. Авторский экземпляр. 23.06.35. Ед. хр. 15. Л. 1–36.

¹ Моей жене (*франц.*).

² Вариант рукописи поэмы хранится также в Российском национальном музее музыки. Партитура с приложением записки [Миклашевского – Голованову].

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК РУКОПИСЕЙ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. МИКЛАШЕВСКОГО
БЕЗ УКАЗАНИЯ ОПУСОВ

Valse. Для фортепиано. Посвящение: «Дорогой Александре Николаевне для пополнения коллекции моих никчемных вещей от Миклашевского И. Петроград. 13.XI.915». Сочинено 3 сентября 1912 г. (Ед. хр. 1. Л. 23–24)³.

Nocturne. Для фортепиано. Посвящение: «Александра Николаевна, видите, я не забыл Вашей просьбы; не забудьте же и Вы моей: “простите меня”! Ваш душевно Миклашевский И. Петроград. 15.X.915 г.». Сочинено 20.XI.1912. (Ед. хр. 1. Л. 19–20).

«Тучи». Романс для пения с аккомпанементом фортепиано. Слова М. Ю. Лермонтова. Сочинено 10 июля 1913 г. Посвящение: «Дорогой Александре Николаевне – кусочек моего далекого прошлого во имя наших теплых дружеских отношений посвящаю. Автор. Петроград. 22.I.916». f-moll (Ед. хр. 2. Л. 5–6).

Роème⁴ cis-moll. Посвящение: «Александре Николаевне Родзевич. Mersi большое, дружеское за тот теплый, уютный маленький “asile”⁵, уделенный мне в Вашей душе. Душевно преданный Вам Автор. Петроград, 2.VIII.915». Сочинено 31 января 1913 г. (Ед. хр. 1. Л. 15–16).

Роème⁶ Des-dur. Посвящение: «Бесконечно доброй, милой и отзывчивой Александре Николаевне Родзевич от вечно благодарного ей И. Миклашевского. Петроград. 2.VIII.915». Сочинено 20 февраля 1914 г. (Ед. хр. 1. Л. 13–14).

Prélude. Для фортепиано. Посвящение: «Если хронология лишила меня возможности Вам посвятить эту вещь, Александра Николаевна, то кто же помешает мне подарить Вам эту лучшую по-моему мою вещь во имя той дружбы, которая так завладела моим сердцем. Автор». Сочинено 21 февраля 1915 г. (Ед. хр. 1. Л. 25–26).

³ В описании опущены номер фонда (59) и номер описи (1).

⁴ Первоначальное Prélude исправлено на Роème.

⁵ Убежище (*франц.*).

⁶ Первоначальное Prélude исправлено на Роème.

Prélude. Посвящение: «Александре Николаевне Родзевич. Дорогой Александре Николаевне, как залог нас соединяющей теплой, милой дружбы посвящаю. Автор. Петроград. 12.VIII.915». Сочинено 10 августа 1915 г. (Ед. хр. 1. Л. 17–18).

Berceuse Triste. Для фортепиано. Посвящение: «Александре Николаевне Родзевич посвящается это маленькое настроение – невольный отзвук души на слезы друга. Автор. Петроград. 11.X.915» (Ед. хр. 1. Л. 27–28).

La Tendresse. «Посвящается Александре Николаевне Родзевич, во имя той нежности и дружеской теплоты, которыми так полна моя душа. Автор. Петроград. 19.X.915» (Ед. хр. 1. Л. 21–22).

«Слышишь ли ты?» Романс для пения с аккомпанементом рояля [меццо-сопрано]. Слова Г. Елагича. «Посвящается дорогой Александре Николаевне с надеждой, что при этом удобном переложении ничто уже не помешает автору услышать свою вещь в Вашем исполнении. И. Миклашевский. Петроград. 16.11.1915». cis-moll. (Ед. хр. 2. Л. 1–2).

Романс. «Ты сидела. Рука твоя бледная разрывала завядшую лилию...» Для пения с аккомпанементом фортепиано [меццо-сопрано]. Слова Гавр. Елагича. Посвящение: «Александре Николаевне Родзевич». h-moll. (Ед. хр. 2. Л. 3–4)⁷.

Élégie. Sous l'impression du concert de Serge Rachmaninoff⁸. Посвящение: «Дорогой Александре Николаевне посвящается эта вещь во имя того бесконечно милого, искреннего и теплого, в чем моя душа нашла отклик. От Автора. Петроград. 27.III.916» (Ед. хр. 1. Л. 29–30).

Без названия. Пьеса для фортепиано. Á madame A. Rodsévitich. «Посвящается дорогой Александре Николаевне во имя наших простых, теплых, дружеских отношений. От Автора. Петроград. 23.IV.916» (Ед. хр. 1. Л. 51–52).

Prélude [pour la main gauche seule]. Для фортепиано. Посвящение: «Дорогой Александре Николаевне Родзевич посвящается эта попытка сказать одной рукой то, что не в силах было выразить двумя. Ну не дерзко ли это? От всей

⁷ Вероятно, дата создания близка к 16.11.1915 (романс «Слышишь ли ты?» написан также на слова Г. Елагича).

⁸ «Под впечатлением от концерта Сергея Рахманинова» (франц.). И. Миклашевский был знаком с С. В. Рахманиновым.

души преданного Автора. Петроград. 26.IV.916» (Ед. хр. 1. Л. 31–32).

Etude espagnole. Для фортепиано. Посвящение: «Дорогой Александре Николаевне на “забвение” многого того, что так ее просить (sic! – О. К.) позабыть. Всею душой ея Автор. Петроград. 29.IX.916» (Ед. хр. 1. Л. 33–34).

Prélude. En SI mineur par Igor Miclachevsky. Для фортепиано. Посвящение: «Дорогой Александре Николаевне этот крик души в тяжелую минуту жизни посвящает Ея всем сердцем Автор. Петроград. 16.X.916» (Ед. хр. 1. Л. 35–36).

Etude. Для фортепиано. «Посвящается Александре Николаевне Родзевич»⁹. (Ед. хр. 1. Л. 37–38.)

Prélude. Pour piano. Посвящение: «Дорогому другу и жене после долгого молчания посвящаю эту вещь. Бесконечно любящий Автор. Петроград. 8.VIII.918» (Ед. хр. 1. Л. 39–40).

Prélude. (Для фортепиано). № 4. «Á m-me A. Miclachevsky». Петроград. Начато 22.V.19. Окончено 24.V.19 (Ед. хр. 1. Л. 12).

Etude (c-moll)¹⁰. Для фортепиано. (Ед. хр. 1. Л. 41–44).

Etude (gis-moll). Для фортепиано. (Ед. хр. 1. Л. 45–46).

Tamara [Fox-Trott] by Henry May. Русский текст Евг. Геркена. Петербург, 23 [28] января 1925 г. «Живы воспомина- нья былой любви моей. Ах, мне не забыть свиданья прежних светлых дней». Для голоса и фортепиано (Ед. хр. 7. Л. 31–32).

Биос. Остров обезьян¹¹. Слова Е. Геркена (Ед. хр. 6).

Увертюра. Закончено: 28.X.25.

№ 1. I сцена. Бал в доме [Купона].

№ 2. Квартет.

№ 3. Дуэт Лоло, Брайт[он].

№ 4. Valse.

№ 5. Дуэт Лоло, Купон.

№ 6. Dense érotique.

⁹ Без даты.

¹⁰ Без даты.

¹¹ На одном из листов партитуры обозначено: «Там, где пляшут Шимми». Автор Арецкий (псевдоним И. С. Миклашевского). Слова Геркена. «Шла целый сезон в Музыкальной комедии при [И. М.] Орловой и [М. Д.] Ксендзовском в главных ролях» (см.: Ед. хр. 6. Л. 31 об.).

№ 7. Заключительная сцена 1-го действия.

№ 8. Музыкальная картина «Полет и падение «Биоса» (экран).

№ 9. Выход Джесси. 5.II.26.

№ 10. Вальс (II акт). 13.VII.25.

№ 11. Дуэт Лоло, Купон. 12.X.25.

№ 12. Квартет. Фике, Вильяр, Ридони, Штольц. 1.IX.25.

Trois Esquisses Fantasques. 1) 23.IX.30 – 27.IX.30.
2) 25.IX.30 – 3.X.30. 3) 26.IX.30 – 6.X.30 (Ед. хр. 1. Л. 47–50).

«Заклинание». Слова А. Пушкина. Задумано в перес[еленческой] тюрьме весной 1938 г. Для голоса и фортепиано. *Misterioso*, *Non troppo*. Закончено 11.II.39. На 1-й стр. чернилами – подлежит охране. 29/I 41 (Ед. хр. 9. Л. 1–6).

«Для берегов отчизны дальней...» Задумано в перес[еленческой] тюрьме весной 1938 г. Для голоса и фортепиано. Закончено 28.2.39. На 1-й стр. чернилами – подлежит охране. 29/I 41 (Ед. хр. 9. Л. 7–10).

«Колыбельная подруги пилота» (Чкалова) из поэмы «Открытое небо». Слова Людмилы Поповой¹². Для голоса и фортепиано. Закончено 28 марта 1939 г. На 1-й стр. чернилами – подлежит охране. 29/I 41 (Ед. хр. 10. Л. 1–2).

«Щенок» (На двери висел замок...). Слова С. Михалкова. Закончено 15 мая 1939 г. Для голоса и фортепиано (Ед. хр. 10. Л. 5–6).

«На байдарке». Слова Б. Тимофеева. Муз. И. Миклашевского. Закончено 16 мая 1939 г. На первой стр. чернилами – подлежит охране. 29/I 41. Для голоса и фортепиано. «На байдарке в полдень жаркий...» (Ед. хр. 10. Л. 7–8).

«Уезжает девушка». Слова М. Исаковского. Для голоса и фортепиано¹³. Пометка автора: 171 такт. 11 инст. + 1 певец. Закончено 17 мая 1939 г. (Ед. хр. 10. Л. 9–10).

Татарская симфония. 1932 г. Клавири. I ч. *Allegro non troppo*. 7.11.32 – 20.11.32 (Ед. хр. 8. Л. 1–5). II ч. *Energico*. *Andantino*. 20.11.32 – 30.11.32 (Ед. хр. 8. Л. 5–7). III ч.

¹² Текст поэмы опубликован. См.: *Попова Л. М.* Открытое небо: Поэма, посвященная перелету Чкалова, Байдукова и Белякова; [Предисл. ген.-лейт. авиации Героя Сов. Союза А. Белякова]. [Чкалов], 1948.

¹³ Вступление с указанием инструментов.

A la marcia. 5.12.32 – 14.12.32 (Ед. хр. 8. Л. 89–91). IV ч. Allegro molto. 18.12.32 – 22.12.32 (Ед. хр. 8. Л. 92–97).

Партии второй части Татарской симфонии. Состав оркестра: Скрипки: 1 – 7, вторые – 6. Альты: 4. Вч.: 3. Кб.: 2. Флейты: 2, гобои: 2, кл.: 1, Бас-кларнет: 1. Fagotti: 2. Corni: 2. Trombe: 2. Tromboni: 2. Tuba: 1. Timpani: 1. Piatti: 1. (Ед. хр. 8. Л. 22–88).

Партитура второй части Татарской симфонии (Ед. хр. 8. Л. 8–21).

Канцона. Для пения с джаз-оркестром. Слова Ник. Ардавина. Партитура (Ед. хр. 11. Л. 7–9).

Бусы (Лирическая песенка). Для пения с джаз-оркестром. Слова Н. Ардавина. Партитура и партии. Печать: «Настоящее произведение на 8 листах зарегистрировано в Управлении по охране авторских прав СССР 10 мая 1941 г. № 527». Текст песенки «Бусы», подтекстованный в настоящей партитуре, написан мной. Николай Васильевич Ардавин (Павлов). На первой стр. – «подлежит охране» (Ед. хр. 11).

Танго. Текст Н. Ардавина. Партитура и партии. На первой стр. – «подлежит охране». Текст, подтекстованный в настоящую партитуру, написан мною, Николаем Васильевичем Ардавиным (Павловым). Печать: «Настоящее произведение на 8 листах зарегистрировано в Управлении по охране авторских прав СССР 10 мая 1941 г. № 528» (Ед. хр. 11).

Близнецы. Текст Н. Кончаловской. Печать: «Настоящее произведение на 8 листах зарегистрировано в Управлении по охране авторских прав СССР 5 мая 1941 г. № 511». На первой стр. – «подлежит охране». Окончено 20. II. 41 (Ед. хр. 11).

Песня о Ленинграде. Партитура¹⁴. Текст Ел. Ривинной (Ед. хр. 11).

Над Невою (Песня о Ленинграде). Для голосов и фп. (Ед. хр. 11. Л. 20–21).

Песня о Ленинграде. Текст Н. Ардавина. Хоровые партии в сопровождении фп. Окончено 7.IV.40. На первой стр. – «подлежит охране». Печать: «Настоящее произведе-

¹⁴ Партитура сохранилась без окончания. «Песня о Ленинграде» входила в репертуар Государственной академической капеллы в 1941 г.

ние на 8 листах зарегистрировано в Управлении по охране авторских прав СССР 10 мая 1941 г. № 529». Текст песни о Ленинграде написан мной. Ник. Вас. Ардавдин (Павлов) (Ед. хр. 12. Л. 23–28).

Роман в трамвае. Текст Н. Ардавина. Для голоса и фп. (Ед. хр. 12. Л. 18–19).

Парнишка. («Мой герой».) На первой стр. – «подлежит охране. 30.I.41» (Ед. хр. 12. Л. 16–17).

Наш ответ белофиннам. Текст Н. Ардавина (Ед. хр. 12. Л. 13–14).

Оборонная увертюра. Для джаз-оркестра. Партитура. На первой стр. – «подлежит охране. 29.I.41». Окончена 22.X.40 (Ед. хр. 13. Л. 43–49).

Марш. Для джаз-оркестра. На первой стр. – «подлежит охране. 29.I.41» (Ед. хр. 13. Л. 50–53).

Jazz-Marcia. Подлежит охране. Закончено. 29.I.41. Партитура и партии гитары, аккордеона и баса (Ед. хр. 15. Л. 37–54).

Блюз. Партитура и партии для джаз-оркестра. На первой стр. – «подлежит охране. 10.II.41» (Ед. хр. Л. 70–87).

Джаз-этюд. Партия фортепиано и другие партии. Окончено 3.VI.1941 (Ед. хр. 13. Л. 1–12). Партитура. Окончено 30.V.41. На первой стр. – «подлежит охране 5.VII.41» (Ед. хр. 13. Л. 56–68).

Увертюра на русские темы. (Русская.) Для джаз-оркестра. Партитура (Ед. хр. 13. 29–42) и партии (Ед. хр. 13. Л. 14–28). Окончено 6.IX.41 (Ед. хр. 13. Л. 13–42).

БИОГРАФИЯ КОМПОЗИТОРА И ДИРИЖЕРА ИГОРЯ СЕРГЕЕВИЧА МИКЛАШЕВСКОГО¹

И. С. Миклашевский родился 18 апреля 1894 г. в г. Петербурге, где окончил среднее и высшее образование. Музыкальное образование получил, беря уроки у лучших профессоров. И. С. М. по национальности русский. Беспартийный.

¹ Текст написан от руки на двух тонких, почти прозрачных листах. По всей видимости, биография составлена женой композитора – А. Н. Миклашевской. КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 1–2.

Летом 1942 года должно было исполниться 25 лет артистической деятельности И. С. М., как композитора и дирижера (Члена Л[енинградского] Союза Композиторов, Члена Музфонда СССР, Члена сначала Ц. К. У. Б. У.², потом С. Н. Р.³). Впервые И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] появился на Симфонических эстрадах Союза в 1917 г. в симфонических концертах Павловского курзала. Сперва в симфоническом концерте под управлением Н. Малько, исполнявшего в первый раз Симфоническую поэму И. С. Миклашевского «Сизиф», вторично под управлением самого автора. Тогда же исполняются и его фортепианные произведения, пианистом Т. Мелех. «Сизиф» приобретает Гос. издатом в Москве и исполняется под управлением автора в Ленинградской Филармонии и в Москве.

После этого И[горем] С[ергеевичем] М[иклашевским] была написана вторая Симфоническая поэма, первая Симфония на татарские темы, вторая Симфония (неоконченная), Концерт для валторны с оркестром, Концерт для рояля с оркестром (должен был исполняться в Ленингр. Филарм. в сезоне 941–942 г.), две сонаты, сюита, целый ряд этюдов, прелюдов, романсов на слова Пушкина, Блока и т. д. и другие произведения, исполнявшиеся на концертных площадках Союза.

Летом и осенью 1941 г. И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] работал над оперой на исторический сюжет из украинской жизни по сценарию, который прорабатывал для него сотрудник Госуд. публичн. библ., специалист по Украине. Кроме того, И[горем] С[ергеевичем] М[иклашевским] написано [множество] всевозможных увертюр, маршей и песен для джаз-оркестра, исполнявшихся начиная от оркестра Л. Утесова и кончая джазами кино.

Как дирижер И. С. Миклашевский был известен как обладатель большой культуры, темперамента и огромной памяти (т. к. дирижировал всегда наизусть). Дирижировал на крупнейших Эстрадах Союза. В последнее время провел с неизменным успехом целый ряд концертов в Ленинградской

² Центральная комиссия по улучшению быта ученых (Цекубу).

³ Союз научных работников.

Филармонии и с оркестром Союза ССР в зале Чайковского в Москве из произведений: Бетховена, Вагнера, Скрябина, Танеева и современных авторов.

И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] считался одним из лучших исполнителей А. Н. Скрябина, в свое время проходил под скрябинским руководством его симфонические и фортепианные произведения и имел целый ряд указаний и пометок самого автора в партитурах.

И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] провел ряд концертов с Гос. Академ. Капеллой в Ленингр. Филармонии как: «Прометей» Скрябина, «Иоанн Дамаскин» Танеева и т. д. – после чего был назначен Комитетом по Д[елам] искусств, с осени 1941 г. художественным руководителем и Главным дирижером Гос. Ак. Капеллы.

Сезон 1941–42 г. в Ленинграде, в условиях блокады: бомбардировок, обстрелов, голода и холода И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] вел интенсивнейшую работу, репетируя и непрерывно выступая в концертах Лен. Филармонии и с хором Гос. Ак. Капеллы. Так: 1 января 42 г. в Гос. Филармонии, 11 января в Ак. Капелле⁴ и т. д. Последний Симфонический в сезоне 41/42 г. 14 дек. 41 г. в зале Г[осударственной] Филармонии из произведений Чайковского был также проведен И[горем] С[ергеевичем] М[иклашевским]. Попутно И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] работал над своей оперой и писал мелкие вещи.

В середине января 1942 г. И[горь] С[ергеевич] М[иклашевский] начинает слабеть физически. В середине февраля 42 г. К. П. [нрзб.] Иск.⁵ помещает его в стационар в Асторию, где, проболев 3 недели, он скончался от дистрофии в ночь с 8 на 9 марта 1942 г.

⁴ Афиша концерта опубликована в статье Б. Асафьева, который также принимал в нем участие (см.: *Асафьев Б. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны // В годы Великой Отечественной войны. Л., 1959. С. 33).*

⁵ Комитет по делам искусств.

Сведения об авторах

Юлия Евгеньевна Галанина – филолог, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор источниковедения). Автор статей, посвященных истории литературы и театра начала XX в., автор экспозиций на эту тему

Зивар Махмудовна Гусейнова – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Известный специалист в области древнерусской и классической русской музыки. Автор более 160 научных работ

Семен Глебович Денисов – пианист, педагог, доцент кафедры музыкального искусства Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, автор учебных пособий; статей по вопросам фортепианного искусства; работает над диссертацией «Школа Н. И. Голубовской – В. В. Нильсена – явление отечественного фортепианного искусства (этические, эстетические и методологические аспекты)»

Екатерина Юрьевна Золотова – историк искусства, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела классического искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва), специалист по западноевропейской книжной миниатюре Средних Веков и Возрождения

Людмила Григорьевна Ковнацкая – музыковед, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор музыки). Автор книг и статей по истории музыкальной культуры Великобритании и Бенджамине Бриттене, об отече-

ственной музыкальной культуре 1920-х гг.; о наследии Д. Д. Шостаковича, его жизни и окружении

Ольга Викторовна Колганова (Пахомова) – музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор инструментоведения). Автор более 50 статей, редактор и составитель сборников статей, член оргкомитетов конференций «Благодатовские чтения», «Орловские чтения», «М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство», «Искусство звука и света»

Галина Викторовна Копытова – заведующая Кабинетом рукописей РИИИ. Автор ряда монографий и статей об отечественной музыкальной культуре. Ответственный редактор и составитель продолжающегося издания «Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств» (вып. 1, 3–7)

Ирина Александровна Синица – музыковед, сотрудник Российского института истории искусств (Кабинет рукописей); работает над диссертацией «Творческий архив М. О. Штейнберга: опыт текстологического исследования»

Алексей Викторович Чувашов – оперный и камерный певец (баритон), лауреат Международных конкурсов. Исследователь светского творчества Д. С. Бортнянского. Осуществил монографические нотные издания светской музыки Д. С. Бортнянского и арий из ранних комических опер Дж. Россини, сопровождающиеся развернутыми аналитическими статьями