

ISSN 2079-9438 (PRINT)
ISSN 2713-1807 (ONLINE)

научный

вестник

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

Том 14 Выпуск 4 (2023)
Vol. Issue

научный

ВЕСТНИК

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



Том 14 Выпуск 4 (декабрь 2023)

Journal
of Moscow | 
CONSERVATORY

NAUCHNYY VESTNIK MOSKOVSKOY KONSERVATORII

VOL.14 ISSUE 4 (DECEMBER 2023)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

«Научный вестник Московской консерватории» — рецензируемый научный журнал, посвященный вопросам истории и теории музыки, исполнительской практики, музыкальной эстетики, общей теории искусства.

Миссия журнала — развитие лучших традиций российского музыковедения и его интеграция в мировую научную среду. Редакционная политика журнала нацелена на объединение усилий отечественных и зарубежных ученых в исследовании прошлого и настоящего русской музыки и на создание условий для плодотворного международного диалога по широкому кругу проблем современной музыкальной науки.

В журнале публикуются работы по всем темам, относящимся к научной специальности «музыковедение», в частности таким, как история русской и зарубежной музыки, музыкальная терминология, анализ музыкальных форм, современные техники композиции, история и теория музыкальных жанров, история музыкальных инструментов, духовная музыка, музыкальный театр, музыкальная психология, музыкальная социология, источниковедение и музыкальная текстология, музыкальная эстетика, философия музыки. Основную часть публикаций составляют оригинальные статьи, отражающие результаты научных исследований в области музыкознания. Большое значение придается также публикации музыкально-исторических документов (аннотированным научным изданиям музыкальных трактатов, переписки выдающихся музыкантов, воспоминаний и т. п., в том числе в переводе на русский язык). Также принимаются к публикации: рецензии на монографии и сборники научных статей; обзорные статьи; переводы научных статей, опубликованных в зарубежных журналах (при согласии правообладателя на перевод и публикацию); дискуссионные материалы, эссе.

Журнал строго придерживается международных стандартов публикационной этики, обозначенных в документе COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

Редакционная коллегия:

Юрий Семенович Бочаров
доктор искусствоведения (Москва)
Наталья Александровна Брагинская
кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)
Наталья Ивановна Дегтярева
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Марина Геннадьевна Долгушина
доктор искусствоведения, профессор (Вологда)
Патрик Зук
доктор, ассоц. профессор (Дарем, Великобритания)
Алла Германовна Коробова
доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)
Татьяна Суреновна Кюрегян
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Сергей Николаевич Лебедев
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Григорий Иванович Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Егор Данилович Резников
доктор, почетный профессор (Париж, Франция)
Елена Владимировна Ровенко
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Светлана Ильинична Савенко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Елена Михайловна Смирнова
доктор искусствоведения, профессор (Казань)
Иванка Стоянова
доктор, профессор (Париж, Франция)
Виолетта Николаевна Юнусова
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Филипп Юэлл
доктор, ассоц. профессор (Нью-Йорк, США)

**научный
вестник
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

**Том 14 № 4
ДЕКАБРЬ 2023**

Выходит 4 раза в год

**Основан в 2009 году
Издается с 2010 года**

Главный редактор:
Константин Владимирович Зенкин
доктор искусствоведения,
профессор (Москва)
Ответственный редактор:
Марина Львовна Насонова
кандидат искусствоведения (Москва)
Редакторы:
А. С. Лосева, К. Н. Рычков
Корректор:
К. Н. Рычков
Верстка и нотная графика:
Н. С. Игнатьева

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям
Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

Адрес редакции:
125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7(495)629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций,
полностью или частично,
в печатной или электронной форме,
без письменного разрешения
редакции не допускается.

“Journal of Moscow Conservatory” (“Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii”) is a peer-reviewed scholarly journal, covering questions of music history and theory, musical performance, musical aesthetics, general theory of art.

The Journal’s mission is to support the best traditions of Russian musicology and to contribute towards its integration into the international academic community. The editorial policy of the Journal is oriented to uniting the efforts of Russian and foreign scholars in the study of the past and present of Russian music and to creating conditions for a fruitful international dialogue on a wide range of current academic issues.

The Journal publishes papers on all musicological topics, such as the history of Russian and European music, musical terminology, analysis of musical forms, modern composition techniques, history and theory of musical genres, history of musical instruments, sacred music, musical theater, musical psychology, musical sociology, source studies and musical textual criticism, musical aesthetics, philosophy of music. The bulk of the publications are original research articles. Great importance is also attached to the publication of primary sources (annotated scholarly editions of musical treatises, correspondence of prominent musicians, memoirs, etc., including translated into Russian). Also the Journal accepts for publication book reviews, review articles, translations of published articles from foreign journals (with the consent of the right holder for translation and publication), materials of roundtable discussions, essays are also accepted for publication.

The Journal is published in accordance with the policies of COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

Editorial Board

Yury S. Bocharov

Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya

Ph.D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Natalia I. Degtyareva

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina

Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Philip Ewell

Ph.D., Assoc. Professor (New York City)

Alla G. Korobova

Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Tatyana S. Kyureghyan

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Sergey N. Lebedev

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Grigory I. Lyzhov

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Tatyana I. Naumenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexei A. Panov

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff

Ph.D., Professor Émérite (Paris)

Elena V. Rovenko

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Elena. M. Smirnova

Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Ivanka Stoianova

Ph.D., Professor (Paris)

Violetta N. Yunusova

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Patrick Zuk

Ph.D., Assoc. Professor (Durham, UK)

Journal OF MOSCOW CONSERVATORY

Vol. 14 no.4
DECEMBER 2023

Quarterly

Founded 2009

Has been issued from 2010

Editor-in-Chief:

Konstantin V. Zenkin

Doctor of Fine Arts,

Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova

Ph.D. (Moscow)

Editors:

Anna S. Loseva,

Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Nadejda S. Ignateva

Registered in the Federal Agency
for Press and Mass Communications

Registration certificate

PI FS77–79474

of 5th April 2010

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow

125009 Russia

Tel.: +7(495)629–41–43

E-mail: journal@mosconsv.ru

Reproduction of publications,
fully or partially, in printed or electronic
form, strictly prohibited without
the prior written permission
of the publisher.

Научные статьи

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- [592](#) **Людмила И. Сундукова.** «Ложь» во имя красоты: *musica ficta* в композициях XIV века
- [612](#) **Татьяна В. Шабалина.** Неизвестные мотеты Иоганна Кунау 1682 года: открытие в Санкт-Петербурге
- [646](#) **Екатерина Г. Окунева.** Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

- [674](#) **Григорий А. Моисеев.** «Во дни балетов и блинов...» Отражение столичной балетной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

- [750](#) **Жанна В. Князева.** Жак Гандшин и Международное музыковедческое общество. Несколько размышлений в связи с конгрессами 1920–1940-х годов

МУЗЫКА И КИНО

- [772](#) **Дарья А. Журкова.** Расшифровывая известное: песни в фильмах Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич меняет профессию»

Рецензия

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

- [798](#) **Роман А. Насонов.** Дары «Библиороссики» (и что нам с ними делать)
- [806](#) Об авторах
- [810](#) Информация для авторов
- [818](#) To the authors

Research Articles

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- [592](#) **Lyudmila I. Sundukova.** “Falsehood” in the Name of Beauty: *Musica Ficta* in 14th-Century Compositions
- [612](#) **Tatiana V. Shabalina.** Unknown Motets of 1682 by Johann Kuhnau: A Discovery in St. Petersburg
- [646](#) **Ekaterina G. Okuneva.** The Symphonic Work of Per Nørgård: The Trajectory of the Genre Development

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- [674](#) **Grigory A. Moiseev.** “On the Days of Ballets and Pancakes...” Reflection of the Russian Imperial Ballet in the Personal Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich

FROM THE HISTORY OF MUSICOLOGY

- [750](#) **Jeanna V. Kniazeva.** Jacques Handschin and the International Musicological Society. A Few Thoughts on the Congresses of the 1920s and 1940s

MUSIC AND CINEMA

- [772](#) **Darya A. Zhurkova.** Deciphering the Well-Known: Songs in Leonid Gaidai’s Films “The Diamond Arm” and “Ivan Vasilyevich Changes His Profession”

Book Review

REVIEWS

- [798](#) **Roman A. Nasonov.** Gifts from “Bibliorossika”(and What Should We Do with Them)
- [806](#) Contributors to This Issue
- [818](#) To the authors



Научная статья

УДК 781.8

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>

«Ложь» во имя красоты: *musica ficta* в композициях XIV века

Людмила Ивановна Сундукова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
milasundukova@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Аннотация. Статья посвящена проблеме *musica ficta* (хроматики) в старинной музыке. Фокус сосредоточен на конкретном временном этапе — XIV веке (в Италии и Франции), когда хроматика начинает активно проникать в многоголосие. В одних случаях хроматика фиксировалась специальными знаками в рукописях, в иных — понималась контекстуально. Последнее обстоятельство приводит к тому, что современные редакторы, осуществляющие транскрипции, и исполнители вынуждены самостоятельно принимать решение о расстановке акциденций. Анализируется ряд трактатов XIV века (Просдочимо де Бельдоманди, Уголино Орвиетского, Якоба Льежского и других), в которых идет речь о хроматике: ее происхождении, правилах и причинах введения. При этом цель исследования заключается не столько в том, чтобы суммировать руководства теоретиков прошлого на предмет *musica ficta*, сколько в анализе современной практики. Он, в свою очередь, показывает, что исполнители прибегают к различным стратегиям, в некоторых случаях внемля заветам музыкантов прошлого, в иных — избирая собственный путь. Но все же, при любых сценариях, они завершают прежде завершенное, создавая новый звуковой облик композиции.

Ключевые слова: *musica ficta*, *musica recta*, акциденции, хроматика, Уголино Орвиетский, Просдочимо, *Ars nova*, Trecento

Благодарности: Выражаю глубокую признательность кандидату искусствоведения, доценту С. Н. Лебедеву за ценные указания, а также помощь в переводе латинских текстов.

Для цитирования: Сундукова Л. И. «Ложь» во имя красоты: *musica ficta* в композициях XIV века // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 592–611. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research article

“Falsehood” in the Name of Beauty: *Musica Ficta* in 14th-Century Compositions

Lyudmila I. Sundukova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
milasundukova@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Abstract: The article is devoted to the problem of *musica ficta* (accidentals) in early music. The focus is on a specific time period — the 14th century (in Italy and France), when chromatics begins to actively penetrate polyphony. In some cases, accidentals were fixed

by special signs in manuscripts, in others they were understood in context. The latter circumstance leads to the fact that modern editors, transcribers and performers are forced to make their own decisions about the arrangement of accidents. The author analyzes a number of treatises of the 14th century (Prosdocimo de' Beldomandi, Ugolino of Orvieto, Jacob of Liege, and others), dealing with chromatics: its origins, rules, and reasons to use them. At the same time, the purpose of the study is not so much to summarize the guidelines of the theorists of the past on the subject of *musica ficta*, but to analyze modern practice. It, in turn, shows that performers resort to various strategies, in some cases heeding the precepts of the musicians of the past, in others choosing their own path. But, nevertheless, in any scenarios, they complete what was previously completed, creating a new, unique sound image of the composition.

Keywords: *musica ficta*, *musica recta*, accidentals, chromatics, Ugolino of Orvieto, Prosdocimo, Ars nova, Trecento

Acknowledgements: I express my deep gratitude to Ph.D., Associate Professor Sergey N. Lebedev for valuable instructions, as well as assistance in translating Latin texts.

For citation: Sundukova, Lyudmila I. 2023. " 'Falsehood' in the Name of Beauty: *Musica Ficta* in 14th-Century Compositions." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 592–611. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>.

В 1470-х годах Иоанн Тинкторис в трактатах «Определитель музыкальных терминов» и «Книга об искусстве контрапункта» вводит термин *resfacta*. Выступая своего рода панданом к понятию *super librum cantare*, ресфакта и синонимичное словосочетание *cantus compositus* понимается как «вещь сделанная», то есть «многоголосная композиция, записанная прежде, чем быть исполненной» [9, 649]. Несмотря на то что это определение было зафиксировано на заре Возрождения¹, практика записи многоголосия к тому времени насчитывала не одно столетие.

Общеизвестно, что нотация Средневековья (это во многом справедливо и для следующего за ним Возрождения) значительно отличается от современной. Помимо фиксации высоты и ритма, в различных видах старинной нотации (речь идет прежде всего о мензуральной на различных этапах ее эволюции) доля контекстуально понимаемого значительно выше, нежели в более поздних нотных памятниках, начиная со зрелого барокко. К примеру, музыканты прошлого обходились без указания динамики, агогики и (условно) темпа, поскольку все это не только понималось само собой, но и могло варьироваться. Исходить из контекста могли и куда более конкретные музыкальные феномены — альтерации (хроматизмы, акциденции²), называемые обычно *musica ficta* или *musica falsa* [11, 251]. Таким образом, «вещь сделанная», завершенная, оставалась во многих аспектах незавершенной, «открытой» для исполнительских трактовок и способной меняться.

¹ В современной музыкальной науке начало эпохи Возрождения все чаще ассоциируется с серединой XV века. Подробнее об этом: [2].

² Термин «акциденция» в данном случае понимается с философской точки зрения — как случайное, в противоположность существенному, субстанциональному [1]. В роли субстанции выступает миксодиадонический (с двойным *b / h*) интервальный род, а акциденции — отклонение от него.

Обсуждению категории *musica ficta* в старинной музыке посвящены многочисленные научные публикации. В некоторых из них проблема рассматривается в ее историческом разворачивании, прослеживаются метаморфозы в понимании хроматики [15; 16; 17; 29]. В иных более или менее подробно анализируются представления о *musica ficta*, изложенные в трудах отдельных теоретиков (Маркетто Падуанского [8; 10], Уголино Орвиетского [23] и прочих [26]).

В ряде работ внимание уделяется вопросу расстановки невыписанных (подразумеваемых³) акциденций в разрезе стиля того или иного времени. Важные практические рекомендации, касающиеся музыки XIII века, есть в статье Х. Тишлера [34]; размышления о контекстуально понимаемой хроматике в некоторых образцах *formes fixes* Г. де Машо находим в публикации Т. Бразерса [18]. Проблематика контрарных (противоречивых) сигнатур⁴ раскрывается в работах Р. Хоппина [21; 22] и Э. Ловинского [27]. Разносторонне проблема *musica ficta* освещается в работах С. Н. Лебедева. В них предлагается подробная систематика акциденций и сигнатур [7, 123–129; 8], рассматриваются различные аспекты хроматики XIV века [6; 7, 86–92]. Особо стоит выделить исследование Ю. Н. Холопова, в котором содержится теоретическое обоснование *musica ficta*, встроенное в контекст эволюции хроматической модальности [11].

В настоящей статье, посвященной конкретному временному этапу — XIV веку — ставится цель не столько дать представление о понимании *musica ficta* учеными той эпохи (что было неоднократно предпринято в иных работах), сколько обозначить те положения их трудов, которые могли бы пролить свет на механизмы расстановки *не зафиксированных* в рукописях знаков хроматики, а также проанализировать современные научные и исполнительские интерпретации сочинений XIV века. Это позволит понять, в какой степени практика сегодняшнего дня следует заветам музыкантов прошлого, и вынести оценочное суждение: всегда ли оправдано введение тех или иных акциденций?

К XIV веку ученые в полной мере осознали потребность в теоретическом обосновании звуков, не входящих в состав диатонического (точнее — миксодиатонического) звукоряда. Отдельные упоминания о хроматике присутствуют еще в текстах начала XI века. Так, Брат Петр в «Музыкальном искусстве» «допускает в *cantus planus* дополнительный полутоп *es* и *B* (*си-бемоль*) в нижнем регистре» [4, 19]. С развитием многоголосия альтерации используются в практике все чаще, а теоретики, в свою очередь, уделяют все больше внимания этому явлению в своих трактатах.

В трудах периода *Ars antiqua*, равно как и на протяжении практически всего XIV века, в разговоре о хроматике музыканты чаще оперируют понятием *musica falsa* (ложная музыка), антонимом которому является *musica vera* (истинная музыка). К примеру, в «*Introductio musicae*» Псевдо-Гарландии (2-я половина XIII века) «ложная музыка» объясняется так:

³ Согласно систематике С. Н. Лебедева [7, 123–129].

⁴ Контрарная сигнатура — термин С. Н. Лебедева [там же].

Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium, et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari [24, 166].

Ложная музыка — когда тон делается полутоном и наоборот. Каждый тон делится на два полутона, и, следовательно, знак полутона может распространяться на все тоны⁵.

Необходимость *musica falsa* подчеркивается и композитором последующего поколения — Филиппом де Витри в знаменитом трактате «Ars nova» (ок. 1320):

<...> non falsa, sed vera et necessaria, quia nullus motetus, sive rondellus sine ipsa cantari non possunt [14, 18].

<...> не ложная, а истинная и необходимая; никакой мотет или рондель не может быть спет без нее.

В анонимном трактате (Псевдо-Витри) с инципитом «Volentibus» (inc. «Volentibus introduci») дается иное определение. Автор использует хоть и синонимичную, но все же иную синтагму — *musica ficta* (вымышленная музыка):

Est ficta musica quando de tono facimus semitonium, et e converso de semitono tonum [30, 26].

Вымышленная музыка — это когда тон превращается в полутон и наоборот — полутон в тон.

Перемена в наименовании явления, окончательно произошедшая лишь к концу XIV века, кажется весьма симптоматичной. Негативные коннотации, сопутствующие прилагательному *falsus* (ложный, неверный, ненастоящий, фальшивый), заметно смягчаются в пришедшем ему на смену слове *fictus* (вымышленный, выдуманный, воображаемый), что несомненно связано с постепенным изменением парадигмы восприятия хроматики. Важное терминологическое преобразование если и не постулирует легитимность хроматики в «Новом искусстве», то, по крайней мере, снимает с нее своего рода «клеймо» [33, 726]. Парой к *musica ficta* теперь становится *musica recta* (*rectus* — прямой, ровный, правильный). Эта оппозиция также выглядит куда более нейтральной, нежели «ложная — истинная».

Генезис *musica ficta* и *musica recta*, равно как и принципы введения альтераций, в эпоху Средневековья мог пониматься по-разному. Условно можно выделить два вектора, которые не только не противоречили друг другу, но и беспрепятственно сосуществовали в умах ученых. Первый — объяснение через сольмизационную систему гвидоновых гексахордов. К примеру, Франко Кёльнский в трактате «Compendium discantus» (вторая половина XIII века) пишет:

⁵ Здесь и далее — перевод автора статьи.

Debet etiam discantor firmiter in mente tenere claves tam tenoris quam discantus, ut infallibiter discantare valeat sub et supra. Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat [19, 156].

Каждый дискантист должен твердо держать в памяти клавиши как тенора, так и дисканта, чтобы безошибочно дискантировать⁶ и под, и над [ним]. А когда не сможет получить музыку правильную, пусть поет ложную, как ему заблагорассудится.

В трактатах времени Франко *musica falsa* все же не получает полного теоретического обоснования. Теоретики *Ars nova* уделяют этому вопросу куда больше внимания. В XV веке глубокую разработку в русле гексахордовой системы *musica ficta* получает в трактате «Declaratio musicae disciplinae» (ок. 1430) итальянского теоретика Уголино Орвиетского⁷. В 34-й главе второй книги Уголино предлагает выводить гексахорды не только от «правильных» клавиш — *C*, *F* и *G*, но также и от «неправильных» — *B*, *D* и *Es* [33, 729], в результате чего и образуются характерные для *musica ficta* полутоны.

Вторым вектором в объяснении этимологии *musica ficta* становится ее трактовка с позиции деления монохорда, ведущая происхождение от античной теории музыки. Тот же Уголино Орвиетский в десяти главах «Трактата о монохорде» рассматривает основные положения учения древних греков и Боэция. Он пишет:

Duplex est monochordi divisio, altera qua secundum rectam musicam per tonos, semitonia minora, diatessaron, diapente et diapason monochordum dividitur, altera qua omnes toni secundum rectam musicam dispositi in maiora atque minora semitonia dividuntur, quorum tonorum partitio non recta sed ficta musica <...> [35, 230].

Деление монохорда двояко: первый [способ — тот], которым монохорд, в соответствии с правильной музыкой, делится на тоны, малые полутоны, кварту, квинту и октаву; второй — [тот], которым все тоны, расположенные в соответствии с правильной музыкой, делятся на большие, а также малые полутоны; деление этих тонов — не правильная, а вымышленная музыка <...>.

Звукоряд *musica recta*, согласно Уголино, начинается от *A* (теоретик не включает туда введенный еще в XI веке звук *sol* большой октавы, обозначавшийся заглавной греческой гаммой — *Γ*), а в малой октаве содержит двойную ступень \sharp / \flat ⁸.

В большинстве трактатов Средневековья описаны три случая, когда исполнителю надлежало ввести не обозначенную в нотах альтерацию. Аноним II Кусмакера, теоретик франконской школы, в своем «Tractatus de discantu» (XIII век) одним из первых сформулировал два из них:

⁶ То есть ритмически согласовываться в технике простого контрапункта.

⁷ Уголино Орвиетский — итальянский теоретик и композитор (ок. 1380 — январь 1452). Основной труд Уголино — трактат «Declaratio musicae disciplinae» в пяти книгах, приложением к которому служит «Tractatus monochordi», состоящий из 10 глав.

⁸ Знаками \sharp и \flat обозначены звуки *h* и *b* соответственно. Здесь обнаруживается противоречие с приведенным ранее высказыванием, поскольку интервал между \sharp и \flat является большим полутоном, появление которого Уголино ассоциирует исключительно с *musica ficta*.

Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet causa necessitatis, et causa pulchritudinis cantus per se [12, 312].

Ложная музыка была изобретена по двум причинам, а именно: ради необходимости и ради красоты самого напева.

Далее он дает пояснение двух этих «причин», которое можно сформулировать следующим образом:

1. *causa necessitatis* (ради необходимости) — с целью сохранения перфектности консонансов;
2. *causa pulchritudinis* (ради красоты) — с целью украшения мелодической линии.

Causa necessitatis связывается главным образом с возникновением тритона, образованного звуками *f* и *h* или *b* и *e* при контрапунктировании голосов (правило *mi contra fa*⁹). Обычно теоретики в таких случаях предлагают заменить *b* квадратное на круглое, что находится в русле понимания *musica recta* и *musica ficta* через систему гвидоновых гексахордов. Однако Уголино Орвиетский в своем «Трактате о монохорде» дает наставление, проистекающее из практики деления монохорда:

Ipsa autem vox fa in F secundo posita suam quintam remissam habet in ♯ quadro secundo, quae cum sit imperfecta si ei semitonii maioris inter ipsum ♯ et A secundum <...> [35, 243].

И если вокс фа [помещен] на F второй [*f'*], нижней квинтой он имеет ♯ квадратное второе [*h*], к которой [квинте], поскольку она несовершенная, должен быть добавлен большой полутоп [лежащий] между этим самым ♯ и A вторым [*a*] <...>.

Суть *causa pulchritudinis* весьма удачно выразил Э. Ловинский: «<...> красота связана с правилами, касающимися несовершенных консонансов» [28, VIII–IX]¹⁰. В трактатах это явление обычно объясняется через вертикальный параметр, при переходе консонансов несовершенных в совершенные (то есть при формировании сонантной ячейки), первые из которых должны быть максимально приближены к последним. К примеру, Уголино пишет:

Nam tertia minor sive imperfecta quae est a D primo ad F primum, id est, re fa, debet esse maior si post eam fit quinta perfecta, quae fiet maior si ei fiat semitonii maioris additio quod semitonium set in fictae musicae <...> [35, 242].

Так, терция малая, она же несовершенная, что образуется от D первого до F первого, то есть [может быть выражена воксами] ре-фа, должна быть большой, если после нее следует совершенная квинта; она [терция] становится большой, если к ней добавлен большой полутоп — тот, что есть в ложной музыке <...>.

⁹ Подробнее см.: [5].

¹⁰ «Necessity deals with rules pertaining to perfect consonances, beauty with rules pertaining to imperfect consonances».

Псевдо-Мурис в трактате «Ars discantus» (первая половина XIV века), начав свое объяснение сходным образом (в интервальной плоскости), дополнил его уточнением через мелодический, горизонтальный параметр. Он предлагает подменять воксы тонового соотношения парой *mi-fa*:

Quamdocumque in simplici cantu est la sol la, hoc sol debet sustineri et cantari sicut fa mi fa <...> Quamdocumque habetur in simplici cantu sol fa sol, hoc fa sustineri debet et cantari sicut fa mi fa <...> Quamdocumque habetur in simplici cantu re ut re, hoc ut sustineri debet et cantari sicut fa mi fa <...> [13, 73].

Всякий раз, когда в одном голосе появляется [ход] ля-соль-ля, это соль надо подтянуть и петь будто бы фа-ми-фа <...> Всякий раз, когда в одном голосе появляется [ход] соль-фа-соль, это фа надо подтянуть и петь будто бы фа-ми-фа <...> Всякий раз, когда в одном голосе появляется [ход] ре-ут-ре, это ре надо подтянуть и петь будто бы фа-ми-фа <...>.

1 Расстановка акциденций «ради красоты»



Указанная Псевдо-Мурисом трехзвучная последовательность, представляющая собой нижнеполутоновый вспомогательный оборот, несомненно, является своего рода прообразом дискантовой клаузулы, осознанной как категория в эпоху Возрождения.

Автор анонимного трактата из Севильи, предположительно созданного в конце XIV — начале XV века, рассуждая о выборе певца между *b quadratum* и *b rotundum*, обосновывает еще одну причину расстановки акциденций — *causa tritoni*:

Causa tritoni tunc est quando cantus ascendit de f grave usque a¹¹ b acutum, et non ascendit amplius, et descendit in f grave, et tali modo cognoscitur quando b molle habetur causa tritoni, quod debemus vitare in mutations <...> (цит. по: [16, 91]).

По причине тритона — когда голос (напев) восходит от f низкого к b высокому, не поднимается выше и опускается к f низкому; отсюда понятно, когда b мягкое применить по причине тритона, которого следует избегать при мутациях <...>.

Категория *causa tritoni*, безусловно, родственна *causa necessitatis* в свете общей их связи с проблемой тритона. При этом имеет место важное различие. *Causa necessitatis* возникает исключительно при контрапунктировании голосов, тогда как *causa tritoni* — при их линейном развертывании. Надо сказать, что проблема мелодического движения в амбитусе тритона обсуждалась отнюдь не только автором анонимного трактата из Севильи. К примеру, Якоб Льежский в трактате «Speculum musicae» (1330) пишет:

¹¹ Ошибка, следует читать — ad.

Considerantes antiqui musici diezeugmenon tetrachordum in eius disiunctione a mese cantibus multa offendicula praetendere propter inconsonantiam ipsius tritoni inter \sharp et F ut tritus authenticus et plagalis, idest quintus et sextus tonus, supra suam propriam vocem finalem, quae est F, per diatessaron posset procedere, tetrachordum synemmenon ceteris addiderunt tetrachordis, idest cantum per b molle <...> [25, 59].

Древние музыканты полагали, что тетракорд отделенных с его отделением от мезы¹² доставляет музыке много препятствий из-за диссонанса, а именно тритона, между \sharp и F в трите автентическом и плагальном, то есть в пятом и шестом тонах; над их финалисом, коим является F, кварту следует проходить тетракордом соединенных, который добавили к [другим] тетракордам, то есть [чтобы таким образом] петь через b мягкий <...>.

Musica ficta, каковой она предстает в рассуждениях средневековых теоретиков, по сути, призвана выполнять две основные модальные функции — воксов *mi* и *fa*. В первом случае (функция *mi*) это альтерация пенультивы. Полутоновый ход от субфиналиса к финалису, который в ладовой системе григорианского хорала характерен лишь для V и VI тонов, начинает распространяться и на другие модусы. Вокс *fa* служит прежде всего для корректировки тритона, образующегося гармонически или мелодически.

Важно подчеркнуть, что в миксодиатоническом звукоряде полутоном *mi-fa* мог быть образован лишь клавирами *e-f*, *a-b*, *h-c*. Эти варианты высотной диспозиции полутона характерны для *musica recta*, к которой, в частности, относится корректировка тритона посредством замены \sharp на b. Перенос воксов *mi-fa* на иное место представляет собой *musica ficta*.

В музыкальной практике нередко можно встретить случаи, когда введение альтераций, обусловленных соблюдением одного правила, приводят к нарушению другого. Косвенное указание на «легитимность» такого явления можно получить из «Трактата о контрапункте» (1412) итальянского теоретика, творившего в первой четверти XV века, — Просдочимо де Бельдоманди. Мысля назначение *musica ficta* в русле «колорации какого-либо консонанса»¹³, автор дает указание, сопровождаемое нотным примером:

Hinc est quod quanto consonantia imperfecta magis appropinquat perfecte ad quam accedere intendit, tanto perfectior efficitur, et inde dulcior armonia cantus [31, 199].

Потому, чем ближе имперфектный консонанс к перфектному, к которому он [имперфектный консонанс] стремится приблизиться, тем совершеннее он [перфектный консонанс] делается и тем сладостнее получается гармония.

¹² Меза — серединный звук античного полного звукоряда, условно соответствует звуку *a*. Тонем выше, после разделительного тона, расположен тетракорд отделенных (состав тетракорда — *e-d-c-h*); примыкает к мезе тетракорд соединенных (состав тетракорда — *d-c-b-a*).

¹³ «Item sciendum est quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam» [31, 198].



Вторая лигатура тенора образует мелодический ход на тритон, оправданный с точки зрения «красоты». Однако стоит при этом иметь в виду, что приведенный Просдочимо пример носит скорее дидактический характер.

Вышеупомянутые руководства, безусловно, помогают сегодняшним музыкантам в осуществлении практической транскрипции композиций XIV века. Несмотря на это, трудности все же остаются. Один из ключевых вопросов звучит так: на контрапункт каких голосов (если их больше двух) следует ориентироваться при расстановке подразумеваемых акциденций в случае, если знак исправит диссонанс в одной паре голосов, но при этом создаст его в другой? За ответом обратимся к анонимному трактату «*Quatuor principalia*» (1351)¹⁴:

Qui autem triplum aliquod operari voluerit, respiciendum est ad tenorem. Si discantus itaque discordat cum tenore, non discordat cum triplo, et e contrario, ita quod semper habeatur concordantia aliqua ad graviorem vocem, et procedat ulterius per concordantias, nunc ascendendo, nunc descendendo cum discantu, ita quod non semper cum altero tantum. Qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit, inspicere debet cantus prius factos, ut si cum uno discordat, cum aliis non discordat, ut concordantia semper habeatur ad graviorem vocem, nec ascendere vel descendere debet cum altero ipsorum sed nunc cum tenore nunc cum discantu, etc. [32, 295].

Кто желает написать какой-либо триплум, должен иметь в виду тенора. Если дискант не согласуется с тенором, [он должен] согласовываться с триплумом и наоборот; таким образом, всегда должно быть благозвучие с нижним голосом, и если он [нижний голос] продолжает согласоваться с дискантом, поднимаясь или опускаясь, то не должен всегда [согласоваться] с другим. Тот, кто желает написать квадруплум или квинтуплум должен принять во внимание голоса уже созданные, и если с одним из них [новый голос] не согласуется, то с другими должен, и всегда [должен] сочетаться с нижним голосом; ни поднимать, ни опускать его по отношению ни к какому другому голосу не следует, если [он уже делает это по отношению к] тенору, дисканту и так далее.

Из вышесказанного следуют два важных заключения: во-первых, об определенном функциональном превосходстве тенора, поскольку следует стремиться, чтобы именно с ним вышележащие голоса образовывали консонирующие

¹⁴ Автор трактата неизвестен, однако, предположительно, им являлся Джон из Тьюксбери.

созвучия; во-вторых — о допустимости диссонансов в паре с тенором, при условии отсутствия таковых между остальными участниками многоголосия.

Однако в практике встречаются неоднозначные случаи. Например, в мотете Филиппа де Витри «Garrig gallus / In nova fert» (авторство спорно) из «Романа о Фовеле» в мотетусе — нисходящее движение от c^2 до d^1 . Необходимость в *musica ficta* возникает в связи с выписанным бемолем в триплуме. В результате возникает конкорд $c^1-e^1-b^1$, содержащий два диссонанса одновременно: тритон в верхней паре голосов и малую септиму в крайней. При этом введение понижающей акциденции на e приведет к образованию неблагозвучного мелодического хода в мотетусе — $es^1-d^1-e^1$, а также дополнительного (помимо уже имеющегося h^1-f^1) движения в амбитусе тритона (a^1-es^1) в том же голосе. Таким образом, расстановка знаков хроматики не позволит избежать диссонансов. В данной ситуации, как мне кажется, менять зафиксированный нотный текст не стоит.

3

Филипп де Витри. Мотет «Garrig gallus / In nova fert», такты 62–64¹⁵

Исполнители и редакторы транскрипций, опубликованных в научных изданиях, также не вносят акциденций в конкорд $c^1-e^1-b^1$, предлагая при этом иные варианты оформления нисходящего поступенного хода (от c^2 к d^1) в мотетусе. Р. фон Фикер в 76-м томе серии «Памятники музыкального искусства Австрии»¹⁶ в т. 126 (равен второй половине т. 62 в нотном примере 3) вводит акциденцию b в мотетусе, обусловленную, по всей видимости, *causa tritoni*. При этом в мелодии образуется тритон между b^1 и e^1 ¹⁷.

¹⁵ Транскрипция осуществлена по факсимиле манускрипта Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris, France. F-Pnm Français 146, 44 v. Эта и последующие транскрипции выполнены автором статьи.

¹⁶ *Anonym.* Garrig gallus — In nova fert // Sieben Trienter Codices / hrsg. von R. von Ficker. Wien: Universal-Edition, 1933. S. 2–3. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich; Bd. 76).

¹⁷ Образующаяся при этом в двух верхних голосах уменьшенная кварта fis^1-b^1 не нарушает средневековых норм контрапунктирования: характерные интервалы в это время еще не были осознаны как категория.

Еще одним важным вопросом является выставление акциденций в каденционных зонах. Нередко перед транскриптором возникает проблема выбора: какой из описанных «причин» *musica ficta* отдать предпочтение? Допустимо ли образовать мелодический или гармонический тритон, вводя акциденцию «ради красоты»? В современной исполнительской практике подобное явление — не редкость, и обусловлено оно, по всей видимости, желанием усилить диссонантность звучания в преддверии готовящегося разрешения. К примеру, в исполнении ансамбля «The Readers»¹⁸ ритуфель мадригала «Quando i oselli canta» из кодекса Росси звучит следующим образом¹⁹:

4 Аноним, мадригал «Quando i oselli canta», ритуфель²⁰

В первом такте: Ba - | - | sar la | vol - si | e dé - me | del - la |

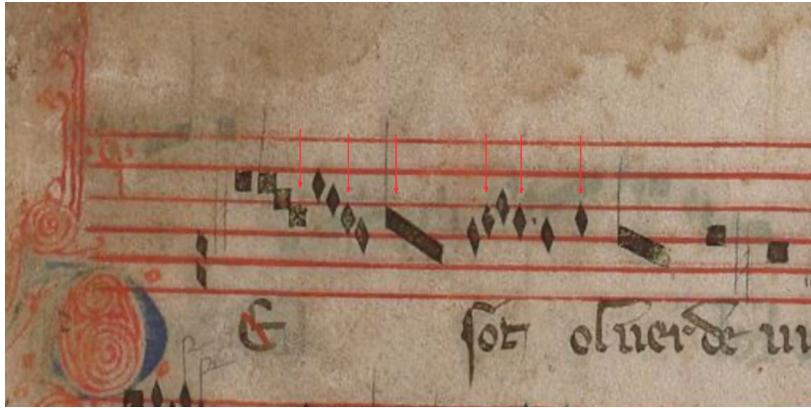
Во втором такте: ro - | - | - | - | - | - | cha

Музыканты предлагают нетривиальный подход к нотному тексту. В начальном построении отказываются от выписанного в рукописи бемоля, руководствуясь, очевидно, желанием подчеркнуть квинту c^1-g^1 , создав сопряжение «диссонанс-консонанс» посредством разрешения тритона, то есть акциденция в данном случае мыслится в духе *causa pulchritudinis*. Однако трудно согласиться с исполнителями, поскольку акциденцию «ради красоты» старинные ученые связывают с парой диссонанс-консонанс, но не относят к паре двух консонансов. Помимо этого, отмена выписанной акциденции идет вразрез с единственным зафиксированным вариантом нотного текста. Более правомерным представляется оформление финальной каденции. Образующиеся тритоны, хотя и противоречат наставлениям теоретиков, все же находятся в русле хроматики ради красоты. Альтернативным вариантом клаузулы тенора может послужить финальный ход $b-cis^1-d^1$. Именно таков выбор участников ансамбля «Continens

¹⁸ Запись мадригала на платформе YouTube: <https://youtu.be/0USdIm5bEYU?si=g6w67xY1XtuAH-nx> (дата обращения: 08.12.2023).

¹⁹ Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy. Шифр: V-CVbav MS Rossi 215.

²⁰ Транскрипция осуществлена по факсимиле манускрипта Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy. V-CVbav MS Rossi 215, f. 2v-3. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.215 (дата обращения: 08.12.2023).



Ил. 1. Мадригал «De soto l'verde» из Кодекса Росси

Plate 1. Madrigal “De soto l’verde” from Codex Rossi

Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy.

V-CVbav MS Rossi 215, f. 1r.

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.215



Ил. 2. Гильом де Машо. Рондо «Doulz viare gracieus»

Plate 2. Guillaume de Machaut. Rondo “Doulz viare gracieus”

Machaut Vogüé, US-NYw, f. 316v.

The reproduction of the manuscript on the DIAMM website:

<https://www.diamm.ac.uk/sources/3774/#/images>

paradisi»²¹ в первой полустроичной каденции мадригала «Dal bel chastel» из того же Кодекса Росси. Аналогичное построение получает иное решение: *fis* в теноре отсутствует, тритон не образуется.

5

Аноним. Мадригал «Dal bel chastel», такты 1–4²²

В «Трактате о контрапункте» Просдочимо оставляет замечание, имеющее отношение к еще одной проблеме, зачастую возникающей при практической транскрипции. Сформулировать ее можно следующим образом: сколько длится выписанный в манускрипте знак акциденции? Относится ли он к одной ноте или распространяется на последующие той же высоты?

Scias tamen quod, quando hec signa ponuntur propter aliquam consonantiam colorandam, semper poni debent immediate ante notam que in voce propter talem consonantiam colorandam varianda est, sive talis nota sit in tenore sive in discantu; et sive ipsa sit in linea sive in spatio, cum quodlibet tale signum non deserviat, nisi note immediate sequenti ipsi [31, 198].

Знай, однако, что когда эти знаки ставятся, чтобы окрасить консонанс, то следует всегда их ставить непосредственно перед той нотой, звук которой должен окраситься для такого консонанса; будь то нота тенора или дисканта и будь то на линейке или в промежутке [между линейками], любой такой знак не употребляется иначе, кроме как с нотой, следующей сразу за ним.

В мадригале «De soto l'verde», открывающем кодекс Росси, в партии мотетуса сразу вслед за ключом выписан знак, вводящий акциденцию *fis*. В начальном мелодическом построении клавиш *f* встречается шесть раз (см. цв. ил. 1 на вкладке).

Контрапунктирующий тенор не проясняет ситуацию, поскольку не содержит никаких перечений с предполагаемым *fis* в мотетусе. Однако, согласно руководству Просдочимо, акциденцию стоит соотносить лишь с первым звуком *f*. Именно так поступают участники ансамбля «The Readers»²³, в исполнении

²¹ Continens Paradisi, альбом «Donna s'amor m'invita». Eremo di Ronzano, Bologna. Symphonia 95142. Дата релиза: 10.1995. URL: <http://www.medieval.org/emfaq/cds/sym95142.htm> (дата обращения: 08.12.2023).

²² Транскрипция осуществлена по факсимиле манускрипта Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy. V-CVbav MS Rossi 215, f. 2v–3. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.215 (дата обращения 08.06.2023). Знаки «.o.» в начале строки обозначают ритмическую пропорцию *octonaria*.

²³ Запись мадригала на платформе YouTube: https://youtu.be/Z5Ai_FLwsVE?si=PSjanuJ9bnHvTnax (дата обращения: 08.12.2023).

которого мадригал открывается причудливым мелодическим ходом с введением и немедленной отменой знака.

Иной случай — рондо Гильома де Машо «*Doulz viaire gracieus*», избыточное выписанными акциденциями (см. цв. ил. 2 на вкладке). Отнестись к ним серьезно следует хотя бы потому, что Машо в поздние годы сам готовил полное рукописное собрание своих сочинений [3]. В начале мотетуса выписан си-бемоль. Тот факт, что знак расположен сразу после ключа, в то время как звук *h* появляется лишь после первого бревиса, в отделенной от него группе длительностей, позволяет предположить, что акциденция распространяется на всю систему, коей и ограничивается. Таким образом, последним звуком в партии мотетуса является *b*. При этом у тенора отсутствует как знак при ключе, так и бемоль перед последней лигатурой, оканчивающейся на *h*. Финалис триплума — *f¹* — согласуется с *b* мотетуса, что приводит к необходимости введения акциденции в теноре, а конечный конкорд рондо — *b-b-f¹* — указывает на лидийский транспонированный лад. И все же, несмотря на отсутствие ключевого знака в крайних голосах, си-бемоль в них выписан при первом появлении. Возможно, знак после этого распространяется на всю систему? В таком случае мы неоднократно столкнемся с потребностью в его отмене. К примеру, в т. 7, вскоре после появления си-бемоля, в триплуме возникает необходимость звучания *h*, ради согласования с выписанным *fis* в теноре.

6

Гильом де Машо. Рондо «*Doulz viaire gracieus*»

The image shows a musical score for a three-part setting. The top staff is the Tenor part, the middle is the Motet, and the bottom is the Triplum. The music is written in mensural notation with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Doulz vi - a - re gra - ci - eus, De fin cuer vous ay fer - mi". The score includes various accidentals (sharps and flats) and a complex system of mensural notation.

Так или иначе, на первое место здесь выходит проблема лада. Вопрос в том, допустимо ли звучание звука *h* в рамках *b*-лидийского? И, еще важнее, правомерно ли утверждать, что рондо принадлежит этому тону, или же перед нами редкий образец децентрализованного миксодиатонического лада со стертым финалисом и окончанием на побочном конкорде? Ответы на эти вопросы позволяют определиться со стратегией расстановки хроматики. Немногочисленные исполнители рондо весьма единодушны в интерпретациях. Все кадансируют в конкорд *b–b–f¹*, а в процессе разворачивания *b* и *h* сменяют друг друга в соответствии с нормами контрапунктирования.

Столь необычная структура лада, равно как и средства хроматики, вероятно, продиктованы поэтическим текстом. Рефренная строка «*Doulz viaire gracieus*» с каждым проведением воспринимается все более трагично в контексте непрерывно обновляющихся стихов. Признание в любви к Прекрасной даме оборачивается мольбой и отчаянием; то же пытается выразить музыка.

музыка	Текст	Перевод
a	<i>Doulz viaire gracieus,</i>	Милое, доброе личико,
b	De fin cuer vous ay servi.	Искренним сердцем служил я вам.
a	Vueilliés moy estre piteus,	Сжалитесь ли надо мной,
a	<i>Dous viaire gracieus.</i>	Милое, доброе личико?
a	Se je sui un po honteus,	Коль окажусь я бесславным,
b	Ne me metés en oubli:	Меня не позабудьте.
a	<i>Doulz viaire gracieus,</i>	Милое, доброе личико,
b	De fin cuer vous ay servi.	Искренним сердцем служил я вам.

В ходе размышлений на тему контекстуальности знаков *musica recta* и *musica ficta* справедливо возникает вопрос, по какой же причине некоторые акциденции выписывались, а другие лишь подразумевались. Было ли это обусловлено желанием зафиксировать лишь обязательные хроматизмы, в то время как не обозначенные могли меняться от исполнения к исполнению? Или же отсутствующие акциденции были настолько очевидны певцам того времени, что их фиксация казалась напрасным маранием пергамента?

Вероятно, одна из причин данной проблемы заключается в том, что певцы Средневековья и Возрождения обучались так же, как композиторы. Их пути начинались одинаково: в придворных или монастырских певческих школах. Многие сочинители музыки служили одновременно певцами и участвовали в исполнении собственных творений. Скрипторы, фиксировавшие нотный текст, могли не видеть смысла в намеренном написании безусловно понятных вещей. По всей видимости, акциденции в то время воспринимались примерно так же, как темповые, артикуляционные и динамические указания. Они, с одной стороны, были интуитивно понятны, с другой — давали определенную свободу исполнения, исходя из контекста и случая. Весьма красноречиво выразился относительно использования двух видов *b* теоретик XV века Иоанн Французский (Johannes Gallicus), или Жан Легранс (Johannes Legrense):

Dicunt namque nostri moderni non cantemus per b molle, nisi sit signatum, et alii dicunt imo cantemus cum dulce sit magis quam b quadrum, sic musicam ut vina probare putantes. Quae quaeso frivola sunt haec carissimi, quaeque pueriles ac insipidae nimis opiniones? Ergo ne psalmos introituum de quarto tono carere debemus per b quadrum, qui toti iacent in tritono, dulcesque sanctorum et angelicas magisquam humanas modulationes ob nostram ignorantiam duras atque rusticanas reddere?

Si nobis non licet absque signo puerorum ac rudium bene canere, non liceat etiam absque signo tubarum aut campanarum manducare. Dulce quidem est b rotundum, ob quandam minoris semitonii molliciem, sed dulcius est mel, quod nimie sumptum facit dolere ventrem. Sint ergo signa b mollis et b quadri pro pueris et qui non intelligunt tonum ac semitonium rudibus, nos vero sectari decet rationem, quibus sapere donavit Deus [20, 28].

[Некоторые] современники наши говорят, [что мы] не поем b мягкое, если нет знака, а иные — [что] напротив, поем [его и] с большим наслаждением, чем b квадратное, то есть [будто мы] судим о музыке как о вине. Что ж, это легкомысленно, мои дорогие, что за детские и нелепые помыслы? Уж не следует ли нам упразднить псалмы интроита IV тона с b квадратным, которые поются с тритоном, и превратить сладостные, божественные и ангелоподобные, а не человеческие песнопения в жесткие и даже простоватые, из-за нашей глупости?

И если нам не дозволено петь [b] без знака [нужного лишь] мальчишкам и невеждам, то может не дозволено также и есть без сигнала [к тому] труб или колоколов? Сладко воистину b круглое из-за определенной мягкости малого полутона, но мед слаще; и если им упиваться — заболит живот. Так оставим же знаки b круглого и b квадратного для детей и тех невежд, которые не понимают [разницу] между тоном и полутоном; нам же должно следовать за разумом, ведь осознание [этого различия] даровал нам Господь.

Проблема расстановки акциденций сохранилась в музыке вплоть до эпохи барокко, в музыкальном языке которой хроматика заняла прочное место. Однако и в нотной записи сочинений того времени, когда культура рукописей отошла на второй план, уступив место куда более дешевому нотопечатанию, знаки вводнотоновой и альтерационной хроматики (в средневековой традиции — *musica ficta*), возникающей в каденциях и в типовых аккордовых прогрессиях внутри формы, порой отсутствуют.

Сегодня сложно сказать наверняка, в какой степени «вещь сделанная» — ресфакта — была открыта к интерпретациям в эпоху Средневековья. Не исключено, что даже при условии исполнения сочинения самим автором новые интерпретации влекли за собой изменения в темпе, динамике, нюансировке и, возможно, в расстановке *musica ficta*. Косвенно об этом может свидетельствовать распространенность импровизации, порой даже зафиксированная в манускриптах: записи одной и той же композиции могли значительно различаться и мелодически (включая выписанные акциденции), и ритмически. Так или иначе, доля личного участия современных исполнителей старинной музыки в создании интерпретации весьма значительна. Каждый в меру своего разума завершает «прежде завершенную» композицию, пытаясь создать новый звуковой образ, красивый и неповторимый.

Использованная литература

1. Акциденция // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 17.
2. Бочаров Ю. С. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // Старинная музыка. 2021. № 3 (93). С. 1–8.
3. Лебедев С. Н. Гильом де Машо // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/gil-om-de-masho-9a8d74/?v=7263154> (дата обращения: 03.07.2023).
4. Лебедев С. Н. Двое неизвестных и великий Гвидо // Научный вестник Московской консерватории. Том 10. № 2 (июнь 2019). С. 8–23. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Лебедев С. Н. Мутация // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2239874> (дата обращения: 03.07.2023).
6. Лебедев С. Н. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 5–33. (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных; вып. 92).
7. Лебедев С. Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: дис. ... канд. иск. 17.00.02. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 411 с.
8. Лебедев С. Н. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.) / отв. ред. Ю. К. Евдокимова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. С. 34–59.
9. Поспелова Р. Л. Index regum // Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. С. 632–656.
10. Сторчак Н. С. Ладовая теория семь веков назад. К изучению трактата «Lucidarium» Маркетто Падуанского: дисс. ... канд. иск. 17.00.02. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2018. 261 с.
11. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке / О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 219–259.
12. Anonymi 2 Tractatus de Discantu // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. I. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 303–319.
13. [Muris J. de]. Ars discantus secundum Johannem de Muris // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 68–113.
14. Philippi de Vitriaco Ars Nova // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 13–22.
15. Bent M. Counterpoint, Composition and Musica Ficta. New York, London: Routledge, 2002. XI, 336 p. (Criticism and Analysis of Early Music).
16. Bent M. Musica Recta and Musica Ficta // Musica Disciplina. Vol. 26 (1972). P. 73–100.

17. *Berger K.* Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. XVII, 265 p.
18. *Brothers T.* Musica Ficta and Harmony in Machaut's Songs // *The Journal of Musicology*. Vol. 15. No. 4 (October 1997). P. 501–528. <https://doi.org/10.2307/764005>.
19. [*Franco de Cologne*]. Compendium discantus Magistri Franconis // *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker*. T. I. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 154–156.
20. *Johannes Gallicus*. Ritus canendi [Pars secunda] / ed. by A. Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981. (Critical Texts; no. 14). URL: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/GALRC2> (дата обращения: 11.06.23).
21. *Hoppin R. H.* Conflicting Signatures Reviewed // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 9. No. 2 (Summer 1956). P. 97–117. <https://doi.org/10.2307/829675>.
22. *Hoppin R. H.* Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 6. No. 3 (Autumn 1953). P. 197–215. <https://doi.org/10.2307/830229>.
23. *Huges A.* Ugolino: The Monochord and musica ficta // *Musica Disciplina*. Vol. 23 (1969). P. 21–39.
24. [*Garlandia J. de*]. Introductio musice secundum Magistrum de Garlandia // *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker*. T. I. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 157–175.
25. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae. Liber quartus / ed. by R. Bragard*. Rome: American Institute of Musicology, 1965. 126 p. (Corpus Scriptorum de Musica; vol. 3).
26. *Lockwood L.* A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome // *Analecta musicologica*. 1965. Vol. II. No. 27. P. 24–40.
27. *Lowinsky E. E.* Conflicting Views on Conflicting Signatures // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 7. No. 3 (Autumn 1954). P. 181–204. <https://doi.org/10.2307/829496>.
28. *Lowinsky E. E.* Foreword to *Musica Nova accomodata per Cantar et Sonar Organi // Monuments of Renaissance Music*. Vol. I / ed. by C. Slim. Chicago: University of Chicago Press, 1964. P. V–XXI.
29. *Otaola P.* Les coniuunctae dans la théorie musicale au moyene âge et à la Renaissance (1375–1555) // *Musurgia*. Vol. 5. No. 1 (1998). P. 53–69.
30. [*Vitry P. de*]. *Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker*. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 23–27.
31. *Prosdocimi de Beldemandis Tractatus de contrapuncto // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker*. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 193–199.
32. [*Tunsted S.*] *Quatuor principalia musicae per Simonem Tunstede // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker*. T. IV. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 200–298.
33. *Seay A.* The 15th-Century Coniuuncta: a Preliminary study // *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese / ed. by J. LaRue*. New York: Pendragon Press, 1978. P. 723–737.

34. Tischler H. "Musica ficta" in the Thirteenth Century // *Music & Letters*. Vol. 54. No. 1. P. 38–56 (January 1973). <https://doi.org/10.1093/ml/LIV.1.38>.
35. Ugolini Urbevetanis Tractatus de monocordii // *Ugolini Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae* / ed. by A. Seay. [Rome]: American Institute of Musicology, 1962. P. 227–253. URL: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/UGOTRAM> (дата обращения: 03.07.2023). (*Corpus scriptorum de musica*; vol. 7, no. 3).

Получено: 27 июля 2023 года

Принято к публикации: 21 ноября 2023 года

Об авторе:

Людмила Ивановна Сундукова — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Il'ichev, Leonid F., Petr N. Fedoseev, Sergey M. Kovalev, and Viktor G. Panov (eds.). 1983. "Aktsidentsiya [Accident]." *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary], 17. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
2. Bocharov, Yuriy S. 2021. "On the Problem of Genre Typology of Instrumental Music of the Renaissance." *Starinnaya muzyka* [Early Music], no. 3 (93), 1–8. (In Russian).
3. Lebedev, Sergey N. n. d. "Gil'om de Masho [Guillaume de Machaut]." *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya: nauchno-obrazovatel'nyy portal* [Great Russian Encyclopedia: Scientific and Educational Web Portal]. Available at: <https://bigenc.ru/c/gil-om-de-masho-9a8d74/?v=7263154> (accessed July 3, 2023). (In Russian).
4. Lebedev, Sergey N. 2019. "Dvoe neizvestnykh i velikiy Gvido [The Two Unknowns and the Great Guido]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 8–23. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Lebedev, Sergey N. 2017. "Mutatsiya [Mutation]." *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. Elektronnaya versiya* [Great Russian Encyclopedia. Electronic version]. Available at: <https://old.bigenc.ru/music/text/2239874> (accessed July 3, 2023). (In Russian).
6. Lebedev, Sergey N. 1987. "O modal'noy garmonii XIV veka [On Modal Harmony of the 14th Century]." In *Istoriya garmonicheskikh stiley: zarubezhnaya muzyka doklassicheskogo perioda* [History of Harmonic Styles: Foreign Music of the Preclassical Period], collected papers, 5–33. Moscow: Gnesins Musical Pedagogical Institute. (In Russian).
7. Lebedev, Sergey N. 1987. "Problema modal'noy garmonii v muzyke rannego Vozrozhdeniya [The Problem of Modal Harmony in the Music of the Early Renaissance]." Ph.D. diss., Gnesins Musical Pedagogical Institute. (In Russian).
8. Lebedev, Sergey N. 1983. "Uchenie o khromatike Marketto iz Padui [Doctrine of the Chromatics by Marchetto da Padova]." In *Problemy teorii zapadnoevropeyskoy muzyki (XII–XVII vv.)* [Issues of Theory of Western European Music (12th–17th Centuries)], edited

- by Yuliya K. Evdokimova, 34–59. Moscow: Gnesins Musical Pedagogical Institute. (In Russian).
9. Pospelova, Rimma L. 2009. “Index rerum.” In *Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa s prilozheniem polnogo russkogo perevoda onykh* [Treatises on Music by Johannes Tinctoris Accompanied with the Complete Russian Translation of Them], 632–56. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
 10. Storchak Natal’ya S. 2018 “Ladovaya teoriya sem’ vekov nazad. K izucheniyu traktata “Lucidarium” Marketto Paduanskogo [Theory of Modes Seven Centuries Ago. On “Lucidarium” Treatise by Marchetto da Padova].” Ph.D. diss., Zhiganov Kazan State Conservatory. (In Russian).
 11. Kholopov, Yury N. 2015. “Prakticheskie rekomendatsii k opredeleniyu lada v starinnoy muzyke [Practical Recommendations for Determinating the Mode in Early Music].” In *O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki. Stat’i i materialy* [On the Principles of Composition in Early Music. Articles and Materials], edited by Tatyana S. Kyuregyan, 219–59. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 12. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. “Anonymi 2 Tractatus de Discantu.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 1, 303–18. Parisiis: apud A. Durand.
 13. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. “Ars discantus secundum Johannem de Muris.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3, 68–113. Parisiis: apud A. Durand.
 14. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. “Ars Nova Philippi de Vitriaco.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3. Parisiis: apud A. Durand.
 15. Bent, Margaret. 2002. *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. New York; London: Routledge.
 16. Bent, Margaret. 1972. “Musica Recta and Musica Ficta.” *Musica Disciplina* 26, 73–100.
 17. Berger, Karol. 1987. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press.
 18. Brothers, Thomas. 1997. “Musica Ficta and Harmony in Machaut’s Songs.” *The Journal of Musicology* 15, no. 4 (October): 501–28. <https://doi.org/10.2307/764005>.
 19. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. “Compendium Discantus Magistri Franconis.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 1, 154–56. Parisiis: apud A. Durand.
 20. Seay, Albert, ed. 1981. *Johannes Gallicus. Ritus canendi [Pars secunda]*. Critical Texts, no. 14. Colorado Springs: Colorado College Music Press. Available at: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/GALRC2> (accessed July 3, 2023).
 21. Hoppin, Richard H. 1956. “Conflicting Signatures Reviewed.” *Journal of the American Musicological Society* 9, no. 2 (Summer): 97–117. <https://doi.org/10.2307/829675>.
 22. Hoppin, Richard H. 1953. “Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources.” *Journal of the American Musicological Society* 6, no. 3 (Autumn): 197–215. <https://doi.org/10.2307/830229>.
 23. Hughes, Andrew. 1969. “Ugolino: The Monochord and Musica Ficta.” *Musica Disciplina* 23, 21–39.
 24. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. “Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 1, 157–74. Parisiis: apud A. Durand.

25. Bragard, Roger, ed. 1965. *Jacobi Leodenisis Speculum musicae. Liber quartus*. Corpus Scriptorum de Musica 3, no. 4. Rome: American Institute of Musicology.
26. Lockwood, Lewis. 1965. "A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome." *Analecta Musicologica* 2, no. 27, 24–40.
27. Lowinsky, Edward E. 1954. "Conflicting Views on Conflicting Signatures." *Journal of the American Musicological Society* 7, no. 3 (Autumn): 181–204. <https://doi.org/10.2307/829496>.
28. Lowinsky Edward E. 1964. "Foreword to Musica Nova accomodata per Cantar et Sonar Organi." In *Monuments of Renaissance Music* 1, edited by H. Colin Slim, V–XXI. Chicago: University of Chicago Press.
29. Otaola, Paloma. 1998. "Les Coniunctae dans la Théorie Musicale au Moyen Âge et à la Renaissance (1375–1555)." *Musurgia* 5, no. 1: 53–69.
30. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. "Philippi de Vitriaco Ars contrapuncti." In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3. Parisiis: apud A. Durand.
31. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. "Prosdocimi de Beldemandis Tractatus de contrapuncto." In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3, 193–99. Parisiis: apud A. Durand.
32. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. "Quator principalia musicae per Simonem Tunstede." In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 4. Parisiis: apud A. Durand.
33. Seay, Albert, ed. 1978. "The 15th-Century Coniuncta: A Preliminary Study." In *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, edited by Jan LaRue, 723–37. New York: Pendragon Press.
34. Tischler, Hans. 1973. "'Musica Ficta' in the Thirteenth Century." *Music & Letters* 54, no. 1 (January): 38–56. <https://doi.org/10.1093/ml/LIV.1.38>.
35. Seay, Albert, ed. 1962. "Ugolini Urbevetanis Tractatus de monocordi." In *Ugolini Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae*, 227–53. Corpus Scriptorum de Musica 7, no. 3. [Rome]: American Institute of Musicology, 1959. Available at: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/UGOTRAM> (accessed July 3, 2023).

Received: July 27, 2023

Accepted: November 21, 2023

Author's information:

Lyudmila I. Sundukova — Ph.D. (Art Criticism), Lecturer at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Научная статья

УДК 78.034.7(430):78.071.2

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.02>

Неизвестные мотеты Иоганна Кунау 1682 года: открытие в Санкт-Петербурге

Татьяна Васильевна Шабалина

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Театральная площадь, 3, Санкт-Петербург 190068, Российская Федерация
jsb3@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6872-1494>

Аннотация: В Иностранном книжном фонде Российской национальной библиотеки автором статьи обнаружено оригинальное печатное издание двух неизвестных ранее мотетов выдающегося немецкого композитора, кантора школы Св. Фомы и музикадиректора в Лейпциге Иоганна Кунау (1660–1722). Сочинения написаны для четырех голосов и опубликованы в виде исполнительских партий. На основе изучения текста, предшествующего мотетам в найденном конволюте, и обстоятельств биографии композитора выяснено, что исполнение произведений состоялось в дрезденской Фрауэнкирхе 29 декабря 1682 года на траурной службе по знаменитому в те годы математику, химику, медику и астроному Михаэлю Крюгенеру (1610–1682). К этому времени Кунау находился уже в Лейпциге, и обнаруженные сочинения можно считать первыми известными на сегодня его лейпцигскими опусами. Дается анализ формы мотетов и их музыкального языка, делается вывод о значимости найденных произведений для изучения раннего периода творчества композитора и пополнения наших знаний о его вокальной музыке. Статья основана на материале одной из глав книги автора «“Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts» (Beeskow: Ortus, 2021) и впервые на русском языке представляет находку мотетов Кунау.

Ключевые слова: Иоганн Кунау, мотеты, Михаэль Крюгенер, траурная музыка, Российская национальная библиотека, Лейпциг, Дрезден, Фрауэнкирхе

Благодарности: Автор статьи благодарит сотрудников Российской национальной библиотеки — в особенности главного библиотекаря Иностранного книжного фонда Марию Ивановну Ткаченко — за разнообразную помощь в работе с источниками и любезное разрешение факсимильного воспроизведения фрагментов оригинальных изданий мотетов и других документов. Велика признательность Веронике Карлак из библиотеки Университета Вроцлава и Александре Шестесте из библиотеки Герцога Августа в Вольфенбюттеле за сведения об источниках, хранящихся в их собраниях. Кроме того, автор выражает благодарность Максиму Анатольевичу Серебрянникову (Санкт-Петербургская консерватория) за помощь в подготовке партитуры мотетов.

Для цитирования: Шабалина Т. В. Неизвестные мотеты Иоганна Кунау 1682 года: открытие в Санкт-Петербурге // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 612–645. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.02>.

Research Article

Unknown Motets of 1682 by Johann Kuhnau: A Discovery in St. Petersburg

Tatiana V. Shabalina

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

3 Teatralnaya Sq., St. Petersburg 190068, Russia

jsb3@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6872-1494>

Abstract: An original print of two unknown motets by Johann Kuhnau (1660–1722), the outstanding German composer, the cantor of the Thomas school and music director in Leipzig, was discovered by the author of this article in the Foreign Books Department of the National Library of Russia. The works were written for four voices and published as individual parts. Based on the research of the preceding text in the found convolute and the events of the composer’s biography it is revealed that the motets were performed in the *Frauenkirche* in Dresden on 29 December 1682 at the funeral service for Michael Krügener (1610–1682), a famous mathematician and chemist, as well as medico and astronomer. By that time Kuhnau had lived in Leipzig and the discovered pieces can be considered his first known works composed in that city. The analysis of the motets and their musical language is given in the article. The conclusion about their significance for the study of the early period of the composer’s work and widening of our knowledge of his vocal music is drawn. The article is based on the chapter of the book “‘Texte zur Music’ in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts” (Beeskow: Ortus, 2021) and presents the finding of the motets for the first time in the Russian musicology.

Keywords: Johann Kuhnau, motets, Michael Krügener, funeral music, the National Library of Russia, Leipzig, Dresden, Frauenkirche

Acknowledgements: The author of the article thanks the workers of the National Library of Russia, in particular Maria I. Tkachenko, the main librarian of the Foreign Books Department, for their various help in the research of the sources and the kind permission for the facsimile reproduction of the fragments of the original edition of the motets and other exemplars. The author is also grateful to Weronika Karlak (*Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka*) and Alexandra Schebesta (*Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek*) for their friendly information about the sources kept in the libraries. Besides, the author is thankful to Maxim A. Serebrennikov (St. Petersburg State Conservatory) for his help with the preparation of the score of the motets.

For citation: Shabalina Tatiana V. 2023. “Unknown Motets of 1682 by Johann Kuhnau: A Discovery in St. Petersburg.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 612–45. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.02>.

В ряде недавних публикаций, в том числе на страницах «Музыкальной академии» и «Научного вестника Московской консерватории», речь уже шла о находках в Российской национальной библиотеке и о том, что неожиданно они открыли неизвестные ранее документы творческой биографии Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750), позволили по-новому узнать историю создания отдельных его сочинений, обнаружить утерянные их версии [7; 8; 9; 10]. С тех пор открытия всё продолжаются и продолжаются. Сегодня количество найденных в Санкт-Петербурге

источников — произведений Баха, его предшественников и современников — превышает уже 1000 единиц хранения¹. И не устаешь поражаться, что многие из них — это редчайшие экземпляры, не сохранившиеся нигде больше в мире, считавшиеся утраченными, а подчас и абсолютно неизвестные ранее!

В настоящей статье речь пойдет о находке двух мотетов непосредственного предшественника Иоганна Себастьяна Баха в Лейпциге, Иоганна Кунау (1660–1722). Вспомним, что именно Кунау был кантором школы Св. Фомы и музидиректором в этом городе на протяжении большей части своей творческой жизни, и после его кончины, случившейся 5 июня 1722 года, был объявлен конкурс на освободившееся место, которое в конечном итоге занял И. С. Бах. По утверждению Иоганна Маттезона, как органист, ученый и как «великий музыкант, композитор и хоровой регент» Кунау не имел себе равных [45, 158]. Но, как это ни удивительно, о найденных в Петербурге сочинениях одного из наиболее значительных композиторов своего времени ранее никаких сведений — даже у немецких специалистов — не было, и новое открытие сразу же удвоило количество дошедших до нас мотетов Иоганна Кунау². Действительно, до недавнего времени были известны лишь два произведения в данном жанре, бесспорно принадлежащие перу этого автора: пятиголосный мотет «Ach Gott, wie läßt du mich verstarren» 1681 года, написанный на смерть кантора Циттау Эрхарда Титиуса (1653–1681)³, и пятиголосный мотет «Gott hat uns nicht gesetzt zum Zorn» 1707 года на кончину лейпцигского купца Иоганна Георга Рихтера (1671–1707) [34]⁴.

В Иностранном книжном фонде Российской национальной библиотеки, в историческом ее корпусе, который был построен к 1801 году и высится сегодня на углу Невского проспекта и Садовой улицы, хранится богатейшая теологическая литература XVII–XVIII веков на латыни, немецком, французском,

¹ Большая их часть теперь представлена в двухтомной монографии автора этой статьи, недавно опубликованной в Германии [51].

² Упоминания о таких сочинениях отсутствуют в монографиях о жизни и деятельности И. Кунау, а также биографических статьях о нем в новейших музыкальных энциклопедиях [47; 48; 17, 7–11; 35, 824–833; 5, 193–196]. Эти произведения не входят также в недавнее издание всех сохранившихся мотетов Иоганна Кунау (см.: Johann Kuhnau. Drei Motetten für fünf Vokalstimmen nebst einem Anhang zweifelhafter Zuschreibung. Three Motets for Five Vocal Parts Along with an Appendix of Doubtful Attribution / hrsg. von D. Erler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018. IX, 31 S.).

³ В единственном дошедшем до нас источнике назван арией (см.: [32, II, VI; 33; 34, 2, 4]). Текст принадлежит поэту, драматургу и педагогу, ректору гимназии из Циттау Кристиану Вайзе (1642–1708); написан на основе библейского стиха (Исаия 40:31), избранного Э. Титиусом для своей траурной службы (см.: [32, II, VI]).

⁴ Авторство Кунау в отношении пятиголосного мотета «Tristis est anima mea» не без оснований подвергается серьезному сомнению (см.: [34, 2, 4; 46, 148–149]). К сожалению, до нас не дошли ни автограф сочинения, ни какие-то другие достоверные источники, которые позволили бы разрешить этот вопрос. Произведение сохранилось в единственной копии, которая была изготовлена, по всей вероятности, уже после смерти Кунау (ныне хранится в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. 12263/13; во второй половине XVIII века рукопись принадлежала лейпцигскому кантору Иоганну Готфриду Шихту). В стилистическом отношении мотет сильно отличается от других дошедших до нас произведений Иоганна Кунау, и на этом основании приписывание ему «Tristis est anima mea» оспаривается. Подробнее, хотя и с некоторыми аргументами в пользу его авторства, см.: [32, III–IV, VII–VIII].

английском, польском и других европейских языках⁵. Отдельные печатные тексты сравнительно небольшого формата соседствуют с громадными конволютами, содержащими проповеди, траурные и венчальные оды, всевозможные другие публикации, так или иначе связанные с религиозной тематикой. Среди них нередко можно обнаружить оригинальные издания того времени с нотным текстом, воспроизведенным либо в виде партитур, либо в виде исполнительских партий. Создавались такие произведения по тем или иным случаям; но чаще всего в конволютах встречаются траурные сочинения — арии, оды, мотеты, — написанные на кончину того или иного знаменитого деятеля, правителя или менее известного, но зажиточного человека, чьи родственники могли позволить себе заказ и издание подобной композиции. В Германии к концу XVII — началу XVIII века сложилась уже богатая традиция создания и публикации траурных опусов, которые были более или менее постоянной частью творчества композиторов того времени и, помимо всего прочего, поддерживали их материально⁶.

Включение музыкальных пьес в объемные конволюты (формата ин-фолио либо ин-кварто) не являлось в XVII–XVIII веках чем-то необычным: современники рассматривали их, наряду с другими траурными и поздравительными текстами, как сочинения «по случаю» (*Gelegenheitswerke, Gelegenheitsmusik*) и помещали в состав собраний наравне с прочими аналогичными публикациями⁷. Как правило, в подобных конволютах один за другим следуют опусы — поэтические, прозаические, музыкальные, — написанные разными авторами по одному и тому же поводу: от двух-трех до десяти и более единиц хранения. Типографы же изобретали разнообразный и порой весьма изощренный дизайн для воспроизведения заставок, виньеток или даже больших, в формате целого листа, изображений, соответствовавших тому или иному заказу. Особенно богата и причудлива была графика траурных текстов с их черепами, костями, прочими подобными атрибутами и проросшими сквозь них листьями, цветами, ветвями (см. ил. 1 а-е).

⁵ 16 (27) мая 1795 года Императрица Екатерина II утвердила проект постройки здания для Императорской Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге, разработанный Егором Соколовым (1750–1824), что и вошло в историю как дата ее основания. Но процесс подготовки библиотеки к открытию оказался чрезвычайно сложным и занял почти двадцать лет. Хотя строительство здания было завершено в 1801 году, торжественное ее открытие состоялось 2 (14) января 1814 года (см.: [1, 76–78; 6, 19–20; 7, 118]). Ныне в этом корпусе располагаются научные читальные залы Российской национальной библиотеки, Отдел редкой книги, часть Иностранного книжного фонда и другие подразделения.

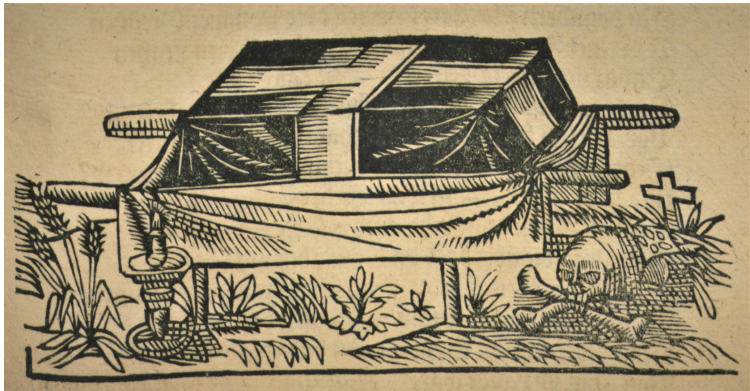
⁶ Вспомним, что в письме к другу детства Георгу Эрдману от 28 октября 1730 года И. С. Бах сетовал на свой заработок в Лейпциге и на то, что тогдашняя служба давала ему только около 700 рейхсталеров: «<...> А когда похорон бывает больше, чем обычно, соразмерно повышаются и акциденции; но при здоровом воздухе таковые понижаются, как то было в прошлом году, когда я понес потери, недополучив в порядке похоронных акциденций на 100 с лишним рейхсталеров против обычного» [2, 5].

⁷ Этим, кстати сказать, объясняется, почему такие издания нотных текстов — не только в Российской национальной библиотеке, но и во многих других хранилищах — находятся не в нотно-музыкальных отделах, а в книжных фондах вместе с литературой самого разного содержания. Оригинальный переплет подобных конволютов чаще всего был сделан очень прочно и представляет собой ценность, которую в библиотеках стараются не разрушать.



Ил. 1 а-е. Фрагменты оригинальных печатных изданий траурных текстов.
РНБ: 6.36.1.933–1270 и 6.36.2.806–1221

Figure 1 a-e. Fragments of the original print of the funeral texts. RUS-SPsc: 6.36.1.933–1270
and 6.36.2.806–1221



В одном из таких конволютов, который хранится в зале № 15 Иностранного книжного фонда Российской национальной библиотеки под шифром 15.6.4.95a–116v, удалось обнаружить аллигат (шифр 15.6.4.108n) с нотным материалом в виде вокальных партий. Обширное собрание, объемом свыше тысячи страниц, содержит главным образом траурные тексты и проповеди XVII — начала XVIII века (хронологически первый относится к 1618 году, а последний — к 1712; напечатаны они были в Дрездене, Лейпциге, Пирне, Будиссине, Кольмаре и других городах). Среди них — немецкоязычные и латинские тексты на смерть Даниэля Рюккера, Анны Софии фон Ведельбаш, Якоба Веллера, Розины Элизабет Гюнтер и прочих знатных персон. Особенно выделяются в конволюте тексты на кончину выдающегося лютеранского богослова, комментатора знаменитого трехтомного издания Библии 1681–1682 годов Абрахама Калова (1612–1686)⁸: «Der | Biß in seinen Todt Gottfürchtende | Abraham/ | Unserer Zeit/ | der *Magnificus*, Hochwürdige/ | WohlEdle und Hochgelahrte | HERR | D. ABRAHAM | CALOVIUS <...>; || *ORATIO*, | *Quam* | *IN FUNERE* | *CALOVIANO* | *habuit* | *CONRADUS SAMUEL* | *SCHURZFLEISCHIU*».

Сведений о том, когда и благодаря кому данный конволют оказался в Российской национальной библиотеке, не сохранилось. Он не содержит помет и штампов владельцев, которые позволили бы установить его происхождение. Однако отсутствие реестрового номера на последней странице свидетельствует, что собрание принадлежит к наиболее старым фондам Императорской Публичной библиотеки, скомплектованным в конце XVIII — начале XIX века⁹.

Печать мотетов является четырнадцатой единицей в рассматриваемом конволюте (размер: 18,2 × 15,2 см; формат: 4°; объем: 24 страницы). Титульный лист содержит следующий текст (см. ил. 2):

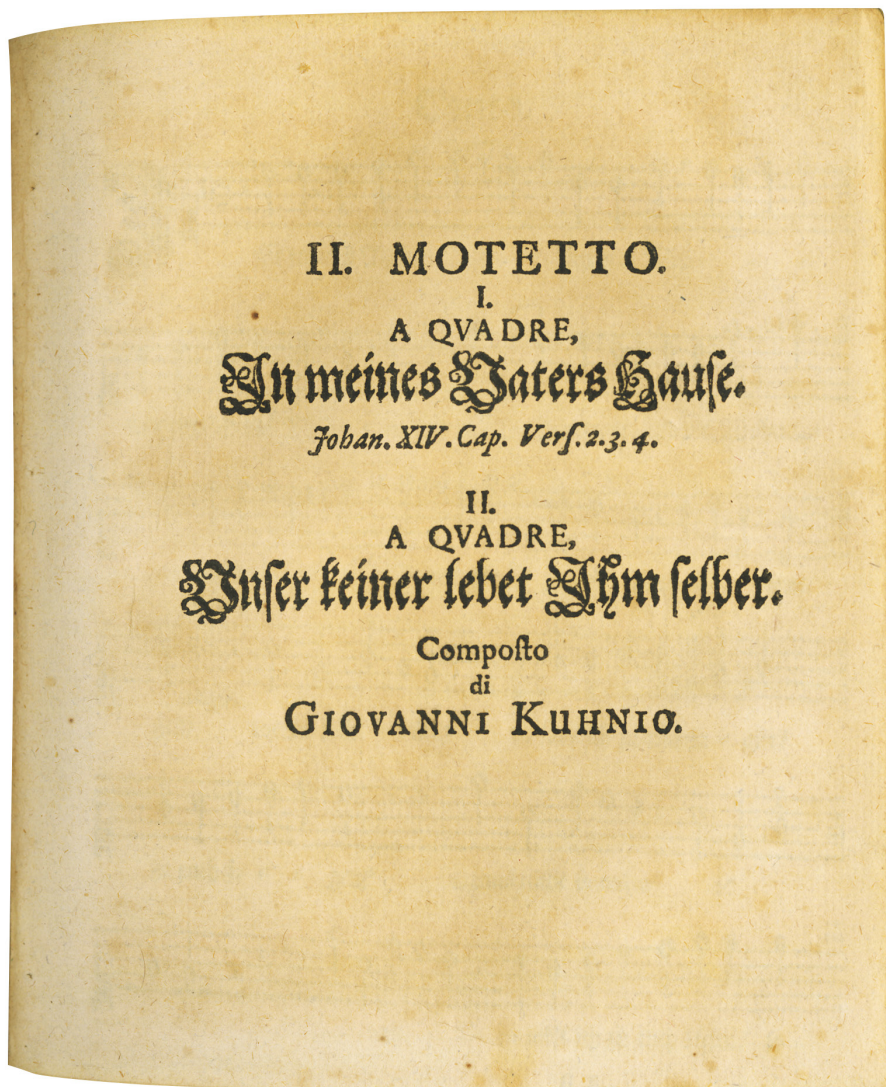
II. MOTETTO. | I. | A QVADRE, | In meines Vaters Hause. | Johan. XIV. Cap. Vers. 2.3.4. | II. | A QVADRE, | Unser keiner lebet Ihm selber. | Composto | di | GIOVANNI KUHNIO.

Имя композитора, как видим, напечатано на итальянский манер: «*GIOVANNI KUHNIO*». Но это, несомненно, тот самый автор, который хорошо знаком нам как Иоганн Кунау. Известно, что родовая фамилия его была Кун или Куно (*Kuhn*

⁸ Так называемая «Библия Калова» (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. MARTINI LUTHERI Deutscher Dolmetschung, und Erklärung <...> deutlich erörtert, und mit Anführung Herrn LUTHERI deutschen, und verdeutschten Schrifften, also abgefasset, daß der eigentliche Buchstäbliche Verstand, und gutes Theils auch der heilsame Gebrauch der Heil. Schriftt fürgestellt ist, mit grossem Fleiß, und Kosten ausgearbeitet, und verfasst, von D. ABRAHAM CALOVIO <...>. Wittenberg: Christian Schrödter, 1681[–1682]) в XX и XXI веках вызвала прилив особого интереса во всем мире благодаря обнаружению в 1934 году в США экземпляра этого издания из библиотеки И. С. Баха, который содержит многочисленные пометы и аннотации, сделанные рукой композитора (см.: [40; 41] и другие публикации на эту тему).

⁹ В предыдущем выпуске «Научного вестника Московской консерватории» уже рассказывалось, что реестровый номер в виде чисел дробью (где указывались год и номер поступления) проставлялся на последней странице изданий в Императорской Публичной библиотеке (см.: [11, 446]). Однако регулярно такие номера стали фиксироваться в основном с 1850-х годов. Отсутствие же их, как правило, свидетельствует о поступлении изданий в библиотеку на самых ранних этапах ее существования.

или *Cuno*, см.: [48, 476–477; 17, 7; 35, 824]). И в сравнительно недавно найденной печати другого раннего мотета Кунау 1681 года его имя значилось как «Johann Kuhnio»: «ARIA à 5. Voc. comp. à Johann. Kuhnio» [33, 48–51; 34, 2]. Видоизменил же свою фамилию он на Кунау (Kuhnau), судя по всему, лишь после того, как переехал в 1682 году из Циттау в Лейпциг. И даже в начальные месяцы по прибытии в город, как свидетельствует найденный текст, а также документы первого испытания его на должность органиста церкви Св. Фомы (см. об этом: [17, 7]), он еще сохранял родовой вариант фамилии (*Kuhnio*, *Cuno*).



Ил. 2. Иоганн Кунау. Мотеты 1682 года. Оригинальное издание. РНБ: 15.6.4.108п. Титульный лист
Figure 2. Johann Kuhnau. Motets of 1682. The title page of the original print. RUS-SPsc: 15.6.4.108п

К сожалению, на титульном листе найденного в Петербурге источника не указаны ни дата, ни место публикации или исполнения сочинений, что являлось редкостью для подобных изданий. Однако по содержанию предыдущего аллигата в данном конволюте и по графическим особенностям печати (среди них — совпадение орнаментальных заглавных букв и общий дизайн) напрашивается предположение, что мотеты примыкали к предшествующим траурным текстам. Титульный лист аллигата под шифром 15.6.4.107m содержит имя почившего со всеми его титулами и достоинствами, точную дату смерти и траурной службы во Фрауэнкирхе, а также заглавие проповеди дрезденского священника Кристиана Люцио (см.: [39, 1] и ил. 3). По-видимому, в нижней части листа была еще одна строка (имя печатника и год, как обычно указывалось в публикациях подобных текстов), но она оказалась обрезана прежним владельцем по общему формату конволюта¹⁰.

Как явствует из титульной страницы, тексты предназначались для траурной службы по дрезденскому ученому — медику, химику, астроному и математику — Михаэлю Крюгенеру (1610–1682)¹¹. Она состоялась во Фрауэнкирхе 29 декабря 1682 года, через 10 дней после его кончины. Довольно объемный аллигат содержит проповедь Кристиана Люцио «Der herrliche Trost wider den letzten Feind/ den Tod» («Прекрасное утешение вопреки последнему врагу, смерти» [39, 3–42]), описание жизни умершего («Lebens-Lauff des Seelig Verstorbenen» [ibid., 43–56]) и другие тексты в его честь [ibid., 57–64]. На титульном листе и одной из страниц проповеди указано, что темой ее стали два стиха из Евангелия от Иоанна (Ин 14:2–3), избранные самим покойным¹². На тот же текст, дополненный четвертым стихом, написан и первый из мотетов Кунау. Цифра «II», напечатанная на титульном листе сочинений в начале их заглавия, судя по всему, указывает на вторую часть траурных текстов (см. ил. 2). Качество бумаги в аллигатах 15.6.4.107m и 15.6.4.108p сходно.

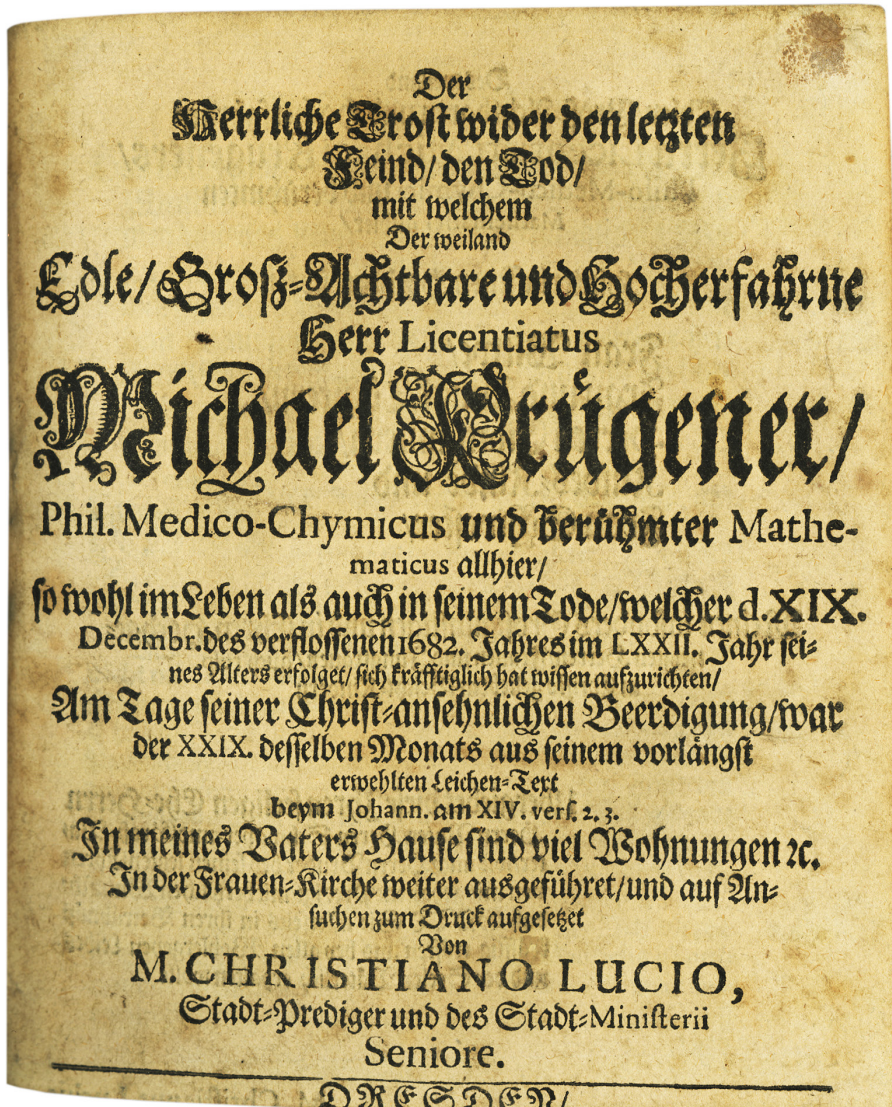
Биографический и библиографический справочник составителей календарей с 1550 по 1750 годы (*Biobibliographisches Handbuch der Kalendermacher von 1550 bis 1750*) содержит сведения о Михаэле Крюгенере как медику, химике и математике из Дрездена, «любителе астрономических и астрологических опытов», приверженце так называемой ястроматематики (или иатроматематики), учения о влиянии планет на здоровье человека, на течение и исход заболеваний [37; 38]. В Дрездене он был хорошо известен в то время как практикующий медик и химик, а также создатель специальных

¹⁰ Согласно сохранившимся в других библиотеках экземплярам этой проповеди (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (D-W): 13989; Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu): 431657), печать была осуществлена уже после траурной службы, в начале 1683 года (нижняя строка титульного листа содержала следующий текст: «Gedruckt bey Christoph Baumann, Anno 1683»).

¹¹ Его фамилия в различных источниках воспроизводится по-разному (Crügener, Crugenerus, Crügener, Krügener, Krügnier), что, впрочем, было частым явлением в то время.

¹² «Leichen-Text/ welchen der seelige Herr Licentiat selber zu seinen Leichen vorlängst ansehen und verordnet <...>» («Похоронный текст, который почивший господин лицензиат сам к своим похоронам с давних пор избрал и назначил <...>» [39, 10]). См. также фрагмент титульного листа проповеди: «aus seinem vorlängst erwählten Leichen-Text bey dem Johann. am XIV. vers. 2. 3.» («из его с давних пор избранного похоронного текста на ст. 2 и 3 из 14 главы [Евангелия от] Иоанна» [ibid., 1]).

астрологических календарей (так называемых *Schreibkalender*). Его многочисленные труды широко публиковались при жизни [18–31]. Медицинские и литературные издания начала XVIII века содержали заметки о его деятельности [49, 592–593; 42, 234–235]. Современные исследователи также воздают должное М. Крюгенеру и его вкладу в различные области науки [12, 117–118; 13, 345, 352; 14, 867–881; 16, 378–379; 36, 43–45, 123; 37; 38].



Илл. 3. Кристиан Люцио. Проповедь 1682 года на смерть Михаэля Крюгенера. Оригинальное издание. РНБ: 15.6.4.107м. Титульный лист

Figure 3. Christian Lucio. The funeral sermon of 1682 for Michael Krügener. The title page of the original print. RUS-SPsc: 15.6.4.107m

Однако далеко не все даты и события биографии ученого до недавнего времени были известны. К примеру, год его рождения нередко вычислялся по гравированным на меди портретам, воспроизведенным в публикациях конца XVII века (см. один из них на след. стр.)¹³. И даже в новейшей на сегодняшний день статье о Крюгенере даты его жизни представлены следующим образом: «*1610 [место?], † 19.12.1682 Дрезден [?]» [38, 221].

Источники, найденные в Российской национальной библиотеке, дополняют и уточняют сведения о жизни и деятельности этого ученого, поскольку содержат указания не только года, месяца и числа, но даже часа (!) наиболее важных событий. Так, из текста, следующего за проповедью («*Lebens-Lauff des Seelig Verstorbenen*»), мы узнаём, что родился Крюгнер в городе Гайзинге (как и Кунау), в 1610 году, 15 марта, в половине седьмого вечера («*im Jahr Christi 1610, den 15. Martii zu Abend umb halbweg 7. Uhr*») [39, 43], а покинул этот мир 19 декабря 1682, через 72 года, 9 месяцев, 3 дня и 19 часов («*in GOtt eingeschlaffen/ da Er auf dieser Jammer-Welt gelobet 72. Jahr/ 9. Monath/ 3. Tage und 19. Stunden*») [ibid., 54]. Столь же детально рассказывается о других обстоятельствах его жизни и деятельности, родителях, детях, родственниках и т. п. А проповеди, читавшиеся на траурных службах, как и следовавшие за ними «*Lebens-Läufe*», содержали сведения, как правило, наиболее достоверные и чаще всего очень подробные. В наше время они являются важным источником знаний о биографии человека того времени¹⁴.

Как стало ясно в процессе поисков, создание мотетов на кончину Крюгенера явилось для Кунау отнюдь не случайным событием. По свидетельству Иоганна Маттезона, Саломон Крюгнер (Крюгнер), кузен Михаэля, приходился Иоганну Кунау «родственником и земляком» («*Verwandter und Landsmann*») [45, 153]. Известно, что Михаэль Крюгнер посвятил Саломону свое издание «*Schreib-Calender*» 1669 года [26]. Именно Саломон Крюгнер в свое время приложил немало сил, дабы Кунау был передан ему на попечение и переехал с 1670 года в Дрезден [45, 153; 5, 11].

Начиная с того момента, не менее десяти лет Иоганн жил и учился в саксонской столице, став хористом в знаменитом хоре мальчиков при Кройцкирхе

¹³ «В различных публикациях Михаэля Крюгенера имеется гравюра на меди с портретом, например, от 1662 года. Для этого изображения, изготовленного в 1661 году, Крюгнер дал свой возраст в 51 год <...>. Отсюда год его рождения выводится как 1610. На портрете, созданном всего лишь годом позже <...>, он добавил перед своим именем “Лицентиат”, так что он получил этот титул в 1661 или 1662 году» [37; 38, 221]. Характерно, что год рождения М. Крюгенера дается в разных источниках то как 1610, то как 1611, а год, когда он стал лицензиатом, обозначается как 1661 или 1662. При этом место рождения и его точная дата, а также другие факты деятельности Крюгенера оставались долгое время «белыми пятнами» для его биографов.

¹⁴ Удивительно, но биографические статьи о Михаэле Крюгенере в Германии почему-то до настоящего времени не основывались на данной проповеди, хотя, как удалось выяснить, ее оригинальные печатные экземпляры имеются еще по крайней мере в двух европейских библиотеках — в Германии, в библиотеке Герцога Августа в Вольфенбюттеле и в Польше, в библиотеке Вроцлавского университета (см. сн. 10). Причем жизнеописание Крюгенера, примыкающее к проповеди, в обеих библиотеках сохранилось.



Symbo:
Honi quantum
glacere:

lum.
est Sumo posse
DEO.

KRÜGNERI faCies s*u*LonDonsiViVa nor orbem
BLanditor h*ic* s*u*pra q*u*oVigne VIdenda patet.
NEC s*u*scRiptor, LeCtor, nec s*u*scRiptor p*ro*INXI a*u*TVM er
EIVs. In h*oc* s*u*VL gont naM bona DIA VIRO
Arte s*u*va MeDICa, fa*ci* s*u* VerogVe poLItis
IMpL*et* Is, a*u*DIto, se*l* Is VerogVe poLos.
Rogato p*ro* s*u*it has s*u*z Eccelegat
M.G. G*o*rlach, P*o*et & L.

G. Iacob Schneider von Nürnberg sculpsit.

Портрет Михаэля Крюгенера 1676 года. Гравюра работы Якоба Шнайдера из Нюрнберга
The portrait of Michael Krügener (1676). The engraving by Jacob Schneider from Nuremberg

(так называемом Кройцхоре, см.: [48, 482–491; 5, 11–23]). В тот период его сочинения получили высокую оценку дрезденского придворного капельмейстера Винченцо Альбричи (1631–1687), общение с которым сыграло особую роль в становлении юного композитора [47, 17–18; 48, 487–490; 5, 21–22]. В целом годы пребывания Кунау в Дрездене, где он мог знакомиться со многими выдающимися музыкантами того времени, как немецкими, так и итальянскими, слушать прославленных виртуозов и общаться со знаменитыми мастерами, явились важным периодом его творческого пути. Однако в 1680 году из-за разразившейся в тех местах эпидемии чумы Кунау пришлось покинуть город и перебраться сначала в его родной Гайзинг, а затем вскоре — в Циттау. К моменту же кончины Михаэля Крюгенера Кунау находился в Лейпциге, куда незадолго до этого последовал за своим братом Андреасом и где стал студентом права в прославленном университете. Таким образом, семья Крюгенера, памятуя о композиторских талантах Кунау и находясь с ним в родственных отношениях, заказала мотеты именно ему; хотя, возможно, Кунау и сам был инициатором их создания. Скорее всего, Михаэль Крюгенер, как и его кузен Саломон, был хорошо знаком с Иоганном Кунау и общался с ним в годы пребывания того в Дрездене¹⁵.

В «Основании врат чести» («Grundlage einer Ehren-Pforte») Иоганн Маттезон приводит сведения о некоем мотете Кунау 1682 года [45, 155]. К сожалению, сочинение не сохранилось. Можно было бы предположить, что это и есть одно из двух найденных в Петербурге произведений. Но из описания Маттезона ясно, что речь идет о двухорном мотете, написанном на основе двух разных текстов к перевыборам магистрата Циттау¹⁶. О сочинениях Кунау 1682 года, созданных в Лейпциге, до находки в Петербурге ничего известно не было.

¹⁵ И кто знает, возможно, не только евангельские строки были выбраны Крюгенером на собственную траурную службу, но и предложение о создании музыки к тому же событию в будущем было сделано им талантливому юному родственнику, когда тот находился еще в Дрездене. Вспомним, что текст для проповеди, по выражению Люцио, был избран Крюгенером «давным-давно» (или «с давних пор» — «vorlängst», см. сн. 12). Однако вряд ли Кунау работал над мотетами столь длительное время, ведь к декабрю 1682 года прошло более двух лет с тех пор, как он покинул Дрезден. Наиболее вероятно, что, уже находясь в Лейпциге, летом или осенью того года, Кунау узнал от членов семьи об ухудшении состояния здоровья Михаэля Крюгенера и начал создавать эти сочинения. Впрочем, написание подобных опусов в кратчайшие сроки, иногда в считанные дни, было распространенной практикой для композиторов той эпохи.

¹⁶ Согласно Маттезону, со слов самого композитора, Кунау сочинил этот мотет по предложению уже упоминавшегося выше Кристиана Вайзе на текст псалма 20, смешав его со словами духовной песни Лютера «Verleih uns Friede[n]» («<...> setzte Kuhnau, auf Weisens Veranlassung, eine Motete aus dem 20sten Psalm, und mischete zuletzt darin die Worte aus dem Kirchenliede: Verleih uns Friede etc. <...>» [45, 155]). Маттезон даже описал исполнение этого мотета под управлением Кунау: один хор вступал со словами духовной песни, «на что другой хор отвечал из упомянутого псалма “Er gebe dir, was dein Hertz begehret, und erfülle alle deine Anschläge”. Певцы стояли друг напротив друга, и Кунау дирижировал <...>» («darauf der andere Chor, aus dem gedachten Psalm, antwortete: Er gebe dir, was dein Hertz begehret, und erfülle alle deine Anschläge. Die Sänger stunden gegen einander über, und Kuhnau dirigirte <...>» [ibid.]).

Таким образом, к настоящему времени найденные мотеты можно считать *самыми первыми* дошедшими до нас *лейпцигскими произведениями* Иоганна Кунау¹⁷.

Нотный текст сочинений напечатан в виде исполнительских партий в мензуральной нотации для четырех голосов: *Canto, Alto, Tenore, Basso* (ил. 4–7). Второй мотет, судя по указанию в последней партии («Continuo o Basso»), мог исполняться с бассо континуо (ил. 7). «Motetto I.», как отмечалось выше, написан на текст из 14-й главы Евангелия от Иоанна в переводе Мартина Лютера (Ин. 14:2–4):

In meines Vaters Hause
sind viel Wohnungen
wenns nicht so wäre/ so wolt ich zu euch sagen
Ich gehe hin/ euch die Stätte zu bereiten
Und ob ich hingehge/ euch die Stätte zu bereiten/
will ich doch wiederkommen/
und euch zu mir nehmen/
auf daß ihr sey/ wo ich bin/ und wo ich hingehge/
das wisset ihr/ und den Weg wisset ihr auch.

В доме Отца Моего
обителей много,
а если бы не так, Я сказал бы вам:
Я иду приготовить место вам,
и когда пойду и приготовлю вам место,
приду опять
и возьму вас к Себе,
чтобы и вы были, где Я. А куда Я иду,
вы знаете, и путь также знаете.

Утешительная речь Иисуса, обращенная к ученикам, содержит, тем не менее, скрытый намек на предстоявшие муки, ведь именно благодаря Его жертвенной смерти верующим будет даровано много обителей в доме Отца Его, на небесах. И ученики должны знать, что это за путь и к чему он ведет, ибо многократно говорил Он им об этом. К такой мысли возвращался несколько раз Кристиан Люцио в своей траурной проповеди 1682 года. В музыке мотета, как мы увидим далее, выражены не только общая идея данных строк Евангелия, но и отдельные детали.

¹⁷ В процессе составления указателя петербургских находок для второй главы недавно вышедшей книги [51, 45–785] автору статьи удалось обнаружить, что печатный экземпляр этих мотетов значится в карточном каталоге старых изданий библиотеки Университета Вроцлава (PL-WRu: 431658). В конволюте, как и в петербургском экземпляре, мотеты примыкают к тексту проповеди Кристиана Люцио под шифром 431657 (см. сн. 10), что еще раз доказывает создание сочинений на смерть Михаэля Крюгенера и их исполнение во время траурной службы в Дрездене 29 декабря 1682 года. В экземпляре, хранящемся в вольфенбюттельской библиотеке (см. упомянутую выше сноску) есть только проповедь Люцио с примыкающими к ней текстами на смерть Крюгенера, мотеты, как сообщили библиотекари, отсутствуют. По сведениям, любезно переданным научным сотрудником вроцлавской библиотеки Вероникой Карлак, нотный материал сочинений Кунау в их собрании полностью сохранился и является, как и в петербургской библиотеке, частью весьма объемного конволюта (шифр хранения: 431642–431675). Известно, что в библиотеке Университета Вроцлава (а до Второй мировой войны — Бреслау) на протяжении длительного времени работало очень много исследователей из Германии и других стран. Потому кажется особенно удивительным, что никто из музыковедов не смог обнаружить данное издание и идентифицировать мотеты как сочинения Иоганна Кунау. В начале настоящей статьи уже указывалось, что эти произведения не значатся ни в одной публикации, посвященной творчеству композитора.

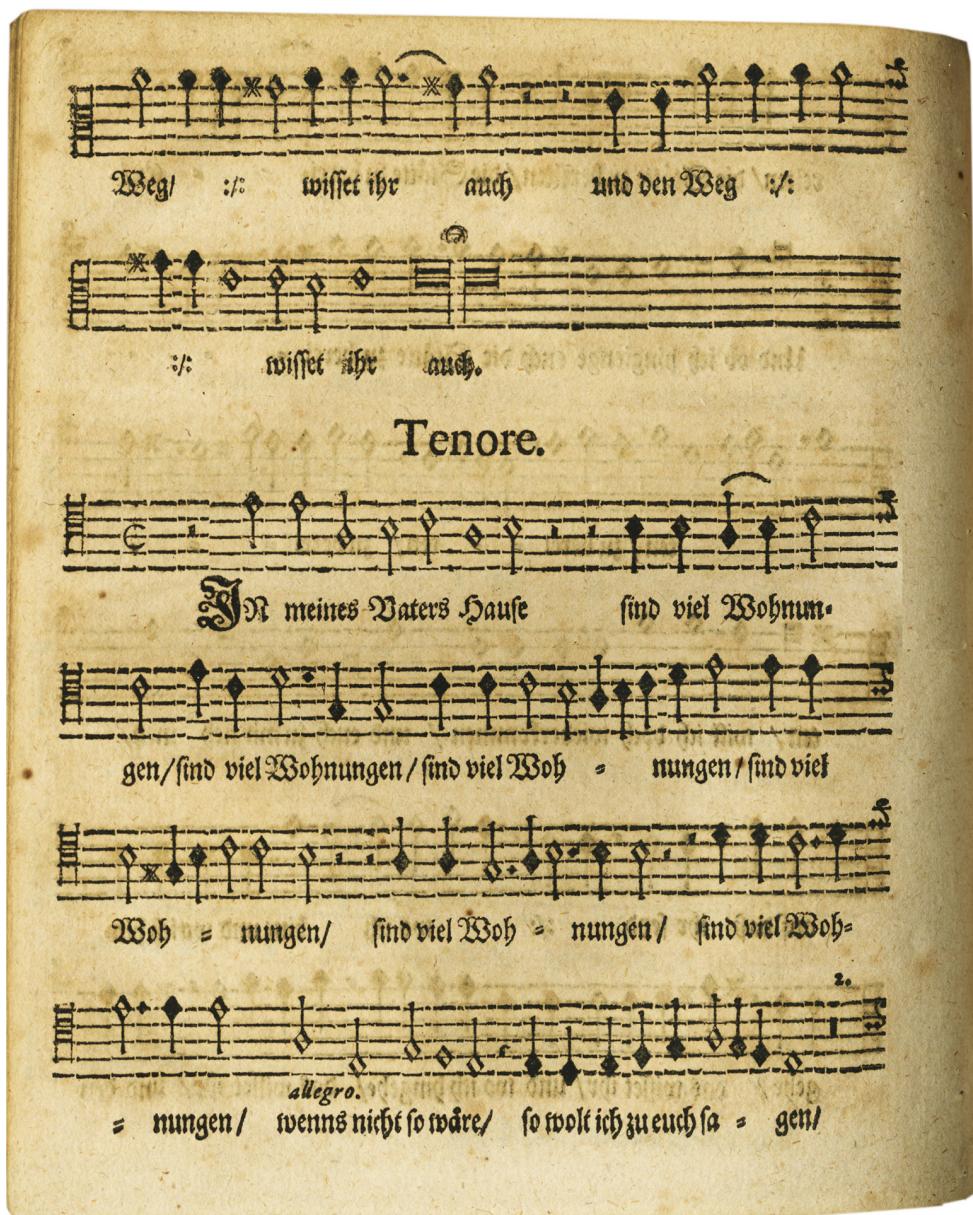
Canto.

In meines Vaters Hau - se sind viel Woh - nungen/sind viel Wohnungen/sind viel Woh - nungen/sind viel Wohnun - gen/sind viel Woh - nungen/ sind viel Woh - nungen/ gen/sind viel Woh - nungen/ sind viel Woh - nungen/ gen/ wenns nicht so wäre/ so wolt ich zu euch sa - gen/ zu euch sa - gen/ wenns nicht so wäre/ :/: so wolt ich zu euch sagen/ so

a 2

Ил. 4. Иоганн Кунау. Мотеты 1682 года. Оригинальное издание, партии.
РНБ: 15.6.4.108п. Л. 2 л.

Figure 4. Johann Kuhnau. Motets of 1682. The original print of the parts.
Fol. 2r. RUS-SPsc: 15.6.4.108n



Ил. 5. Иоганн Кунау. Мотеты 1682 года. Оригинальное издание, партии.
РНБ: 15.6.4.108n. Л. 4 об.

Figure 5. Johann Kuhnau. Motets of 1682. The original print of the parts.
Fol. 4v. RUS-SPsc: 15.6.4.108n

Basfo.

adagio.

In meines Vaters Hause sind viel Woh- nungen/ sind viel Woh- nungen/ sind viel Woh- nungen/ wenns nicht so wäre/ so wolt ich zu euch sagen/ so wolt ich zu euch sa- gen/ wenns nicht so wä- re/ wenns nicht so wä- re/ so wolt ich zu euch sa- gen/ zu euch sa- gen/

allegro. 5.

allegro.

b 2

Ил. 6. Иоганн Кунау. Мотеты 1682 года. Оригинальное издание, партии. РНБ: 15.6.4.108н. Л. 6 л.

Figure 6. Johann Kuhnau. Motets of 1682. The original print of the parts. Fol. 6r. RUS-SPsc: 15.6.4.108n

Continuo o Basfo.

Wir - fer keiner le - bet ihm sel - ber / le - bet ihm
 sel - ber / un - ser keiner stir - bet ihm sel -
 ber / le - ben wir / so leben wir dem
 H - Erren / dem H - Er - ren / leben wir / so leben wir dem H - Er -
 ren / leben wir / so leben wir dem H - Er - ren /
 leben wir / so leben wir dem H - Er - ren / leben

Ил. 7. Иоганн Кунау. Мотеты 1682 года. Оригинальное издание, партии. РНБ: 15.6.4.108n. Л. 11 об.

Figure 7. Johann Kuhnau. Motets of 1682. The original print of the parts. Fol. 11v. RUS-SPsc: 15.6.4.108n

Второй мотет, обозначенный как «Motetto II.», написан на текст Послания к Римлянам (Рим 14:7–8):

Unser keiner lebet ihm selber/
 unser keiner stirbet ihm selber/
 leben wir/ so leben wir dem Herren/
 sterben wir/ so sterben wir dem Herren/
 darumb wir leben oder sterben/
 so sind wir des Herren.

Никто из нас не живет для себя,
 никто не умирает для себя;
 живем ли мы, так для Господа живем;
 умираем ли мы, так для Господа умираем;
 и потому, живем ли мы или умираем,
 мы — Господни.

Оба сочинения Кунау относятся к широко распространенной в протестантских землях Германии XVII века категории библейского мотета (*Spruchmotette*). Использование в качестве текста фрагментов Священного писания — преимущественно новозаветных, а также из Псалмов и Песни песней Соломона — отличало подобные сочинения от других разновидностей жанра, хоральной (*Choralmotette*) и песенной (*Liedmotette*). См.: [52, 217–218; 3, 507; 15, 129–138; 43, 534–536; 46, 7–18].

Первый мотет 1682 года написан в ля миноре, в имперфектном темпуре и малой пролации с переходом в перфектный с той же пролацией в средней части. Сочинение состоит из четырех разделов. Каждый сегмент библейского текста, согласно его структурированию композитором, имеет свой музыкальный материал, контрастирующий соседним в фактурном, интонационном, метrorитмическом и темповом планах. Единство произведения достигается благодаря интонационной общности различных построений, а также перекрестным связям разных частей формы. Первый раздел траурно-скорбного характера в хоральной-аккордовой фактуре с элементами имитации написан на слова «In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen» и имеет обозначение *Adagio* (см. нотный пример 1).

Сильный контраст в произведение вносит второй раздел — на словах «wenns nicht so wäre/ so wolt ich zu euch sagen <...>». Внезапная смена темпа, введенная обозначением *Allegro*, крестообразный характер нового интонационного тезиса с последующим восхождением, что имитационно проводится во всех голосах с кварто-квинтовой интерваликой вступления, придают звучанию более напряженно-действенный и решительный характер. В преобладающем поступенном движении голосов первого раздела заметную роль играют скачки на кварту и на квинту; во втором разделе их значение существенно возрастает (см. нотный пример 2).

Adagio

Canto
 In mei - nes Va - ters Hau - - - se sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel

Alto
 In mei - nes Va - ters Hau - - - se sind viel Woh - nun - gen/ sind viel

Tenore
 In mei - nes Va - ters Hau - - - se sind viel Woh - nun - gen/ sind viel

Basso
 In mei - nes Va - ters Hau - - - se sind viel Woh - - - - -

Woh - nun - gen/ sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel Woh - nun - gen/ sind viel

Woh - nun - gen/ sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel Woh - nun - gen/

Woh - nun - gen/ sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel Woh - - - - nun - gen/

nun - gen/ sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel

Woh - - - - - nun - gen/ sind viel Woh - - - - - nungen/

sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel Woh - - - - - nun - gen/

sind viel Woh - - - - nun - gen/ sind viel Woh - - - - - nun - gen/

Woh - - - - - nun - gen/ sind viel Woh - - - - - nun - gen/

2

Allegro

C. wenns nicht so wä - - - re/ so wolt ich zu euch sa - gen/ zu euch

A. wenns nicht so wä - - - re/ so wolt ich zu euch sa - - - gen/ wenns nicht so

T. wenns nicht so wä - re/ so wolt ich zu euch sa - - - gen/

B. wenns nicht so wä - - -

3

C. Und ob ich hin - gien - ge/ euch die Stät - te zu be - rei - - - - - ten/ zu be - rei - - - -

A. Und ob ich hin - gien - ge/ euch die Stät - te zu be - rei - - - - - ten/ zu be - rei - - - -

T. Und ob ich hin - gien - ge/ euch die Stät - te zu be - rei - - - - - ten/ zu be - rei - - - -

B. Und ob ich hin - gien - ge/ euch die Stät - te zu be - rei - - - - - ten/ zu be - rei - - - -

Ламентозные интонации в начале мотета создают скорбный аффект, что соответствует мысли Люцио о том, что путь Иисуса в дом Отца лежал через страдания и смерть («wohin der HErr JEsus itezo durch sein Leiden und Sterben <...> gehen wolte» [39, 19]). Смена характера движения и выразительных средств во втором разделе, думается, связана с новыми нюансами текста: не печалиться нужно ученикам об уходе Иисуса, а сознавать, что Он идет на муки, дабы приготовить место для них. Характерно, что в соответствующем фрагменте проповеди Люцио, относящемся к словам «wenns nicht so wäre <...>», говорится об уверенности Спасителя и о том, что Он, несомненно, хотел обрести эти обители для них в доме Отца благодаря своему вознесению на небеса («Seiner Erwerbung Gewißheit/ nemlich/ daß Er gewiß uns diese Stätte durch seinen Hingang in dem Himmel erwerben wolte <...>» [39, 31]).

Склад письма третьего раздела (на слова «Und ob ich hingienge/ euch die Stätte zu bereiten») перекликается с хорально-аккордовой фактурой первого, преобладает поступенное движение голосов. Поскольку предыдущий сегмент завершился тоникой с пикардийской терцией, начальное фа-мажорное трезвучие производит впечатление некоего поворота мысли и перехода в новое эмоциональное состояние¹⁸. Кроме того, вводится трехдольный метр, а имитационная фактура сменяется моноритмической. Хотя слова «и когда Я пойду и приготовлю вам место, приду опять и возьму вас к Себе» нередко истолковываются как указание на Второе пришествие (о чем, заметим, говорится и в проповеди Люцио [39, 37–38]), в музыке мотета едва ли можно найти отражение подобной трактовки. Третий стих данной главы в понимании композитора был связан скорее с мыслью о посмертном блаженстве и о том, что Иисус будет являться ученикам в момент их кончины и брать их души в небесные обители. Отсюда светлое звучание партитуры, отсутствие сложных имитационных построений и легкий, даже с элементами танцевальности, характер движения (обозначение *Allegro* сохраняет свою силу и в этом разделе) (см. нотный пример 3).

Восстановление в четвертом разделе основного тонального центра и имперфектного темпуса, появление выразительных риторических пауз одновременно во всех голосах отчасти возвращают траурно-скорбное настроение начала мотета (см. нотный пример 4).

Вспомним, что по сравнению с библейской основой проповеди Люцио текст мотета включает в себя дополнительный евангельский стих: «und wo ich hingehē/ das wisset ihr/ und den Weg wisset ihr auch» («А куда Я иду, вы знаете, и путь знаете»). Этими словами Иисус напоминает, что путь Его к дому Отца — стезя страданий. Короткие хоровые фразы, прерываемые паузами, подобно горестным вздохам, сменяются затем слитным движением голосов с использованием попарно повторяющихся тонов в ритме шага, символизируя долгий путь, завершающийся просветлением.

¹⁸ Сопоставление разных звукорядов и далеких тональностей применялось в музыке XVII века для передачи патетики и резкой смены аффектов (см. об этом: [3, 129–136]). И хотя та смена состояний, которая выражается переходом из одного тона в другой в рассматриваемом мотете (*A-dur / F-dur*), довольно далека от «музыки страстей души» (*musica pathetica*) и метаболического стиля, о которых писал А. Кирхер в одной из глав своей «Музургии», Кунау использовал подобное сопоставление далеких звукорядов явно не случайно.

4

C.  auf daß ihr seydt/ auf daß ihr seydt/ wo ich bin/

A.  auf daß ihr seydt/ auf daß ihr seydt/ wo ich bin/

T.  auf daß ihr seydt/ auf daß ihr seydt/ wo ich bin/

B.  auf daß ihr seydt/ auf daß ihr seydt/ wo ich bin/

5

C.  und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/ das wis - set ihr/

A.  und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/ und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/

T.  und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/ und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/

B.  und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/ und wo ich hin - ge - he/ das wis - set ihr/

 und den Weg/ und den Weg wis - set ihr auch/ und den Weg/

 und den Weg/ und den Weg wis - set ihr auch/ und den

 und den Weg/ und den Weg wis - set ihr auch/ und den Weg/ und den

 und den Weg/ und den Weg wis - set ihr auch/ und den

А на словах «sterben wir/ so sterben wir dem HErren» дается обращение первоначального интонационного тезиса этого раздела, что, несомненно, связано с обратным значением слов («живем ли мы, так для Господа живем» — «умираем ли, так для Господа умираем»). Используется аналогичная техника цепочек двухголосных канонов, также с расстоянием вступления в семибравис, в прямом движении, с сохранением ритма пропосты, из четырех отделов, но с другими интервалами вступления и иной комбинацией голосов, образующих каноны (на этот раз в сопрано и теноре, затем в басу и альте):

8

S. Ster - ben wir/ so ster - ben wir dem HEr - - - ren/ dem

A. - ben wir/ so le - ben wir dem HEr - ren/ ster - ben

T. Ster - ben wir/ so ster - ben wir dem HEr - - -

Cont. o. B. so le - ben wir dem HEr - - - ren/ ster - - - ben wir/ so

HEr - - - ren/

wir/ so ster - ben wir dem HEr - ren/

- ren/

ster - ben wir dem HEr - ren/ ster - ben wir/

Заметим, что данный мотет — самое раннее из дошедших до нас сочинений Кунау, демонстрирующих его владение различными видами контрапунктической техники¹⁹. Оба мотета 1682 года, с их развитыми имитационными разделами, могут стать ценными и показательными примерами для дальнейших исследований эволюции композиторского письма лейпцигского мастера.

Третий раздел рассматриваемого сочинения (на текст «*darumb wir leben oder sterben/ so sind wir des HERren*») оказывается самым протяженным. В нем также используется имитационная техника, с применением цепочек двухголосных минимальных канонов, и в завершение возвращается хорально-аккордовая фактура. Данные слова апостола Павла подводят смысловый итог обоим мотетам: мы — Господни во всей полноте этого понятия, ибо Он заплатил за наше искупление дорогую цену (как сказано в следующем стихе того же послания, «для того и умер, и воскрес, и ожил, чтобы владычествовать и над мертвыми и над живыми»; Рим 14:9).

Предположительно, оба сочинения Кунау исполнялись в разных частях траурной службы: первый мотет мог быть исполнен до проповеди, второй — после нее, как чаще всего происходило во время подобных ритуалов.

Текст «*Unser keiner lebet ihm selber*» нередко использовался немецкими композиторами XVII века. В качестве примеров можно назвать семиголосный мотет Иоганна Рудольфа Але (1625–1673) 1668 года, духовный концерт Кристофа Бернхарда (1628–1692) для альты, тенора и баса с двумя скрипками и бассо континуо из цикла «*Geistlicher Harmonien Erster Teil*» (Dresden, 1665) и пятиголосный мотет Генриха Шютца (1585–1672) SWV 374 (1648). К этому тексту обращались также Томас Зелле (1599–1663), Тобиас Якоби (XVII в.), Галлус Дресслер (1533–1580/9), Михаэль Лор (1591–1654) и другие авторы. Трудно сказать, знал ли Кунау все эти сочинения. Представляется наиболее вероятным, что мотеты Шютца, Але и Бернхарда он изучал еще в Дрездене. Однако подражания им в сочинении на тот же текст — пусть оно еще и не обладает тем своеобразием, которое отличает зрелые произведения Кунау, — не заметно.

Печать найденного источника сохранилась в прекрасном состоянии, нотный текст отчетливо виден на всех листах документа (см. ил. 4–7)²⁰. Оба произведения, несомненно, интересны как образцы раннего периода творчества Кунау. Сравнение с известными до этого мотетами 1681 и 1707 годов показывает, что вновь обретенные сочинения являются первыми и единственными пока образцами *Spruchmotette* в дошедшем до нас наследии композитора.

¹⁹ В мотете 1681 года используется главным образом хорально-аккордовая фактура, имитационных разделов в нем нет (см.: Johann Kuhnau. *Zwei Begräbnismotetten für fünfstimmigen Chor a cappella / vorgelegt von A. Glöckner*. Stuttgart: Carus, 1998. S. 14–15; Johann Kuhnau. *Drei Motetten für fünf Vokalstimmen nebst einem Anhang zweifelhafter Zuschreibung*. Three Motets for Five Vocal Parts along with an Appendix of Doubtful Attribution / hrsg. von D. Erler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018. S. 2–5).

²⁰ Конечно, в печатных партиях, как часто случалось в подобных изданиях того времени, встречаются неточности в высоте нот и ритме, пропуски некоторых фрагментов материала. Какие-то из этих ошибок нетрудно выявить и исправить, другие (особенно в голосах второго мотета) требуют более сложных редакторских конъектур. В издании, которое автор статьи готовит в настоящий момент, все такие случаи будут специально оговорены и обоснованы.

Роль Иоганна Кунау как одной из ключевых фигур в истории немецкой музыки эпохи барокко общепризнанна. Но если в качестве автора «Библейских сонат», «Свежих клавирных плодов», «Новой клавирной практики» и прочих инструментальных пьес он знаменит уже очень давно, то его вокальная музыка долгое время оставалась в их тени и серьезно недооценивалась (см. об этом: [17, 9]). Ныне отношение исследователей и исполнителей к этой области его творчества заметно меняется. Нет сомнений, что, будучи на протяжении длительного времени кантором школы Св. Фомы и музыкальным директором при главных церквях Лейпцига, Кунау создал значительное количество вокальных сочинений для церковных служб. К сожалению, многие из них утеряны. Но обнаруживаются все новые оригинальные печатные тексты его кантат, заново изучается то, что было известно ранее, прежние представления о вокальных композициях подвергаются переоценке²¹. Показательно, что в недавние годы было предпринято новое издание полного собрания кантат, мотетов и других певческих опусов композитора, вышедшее в свет в издательстве «Breitkopf & Härtel» под редакцией, с предисловиями и комментариями Давида Эрлера, неутомимого исследователя и исполнителя вокальной музыки Кунау²². Несколько посвященных ей новых диссертаций и монографий, по нашим сведениям, сейчас в работе у специалистов из разных стран мира. Хочется надеяться, что обнаружение мотетов 1682 года находится в русле этого перспективного направления и поможет в дальнейшем более полно осмыслить эволюцию творческого пути лейпцигского мастера, его вклад в различные сферы музыкального искусства немецкого барокко.

* * *

Летом 2022 года торжественно отмечалось 300-летие со дня смерти Иоганна Кунау. В ознаменование этого события с 3 по 5 июня в Лейпциге прошел Международный фестиваль, где прозвучали сохранившиеся произведения композитора. Состоялась и «мировая премьера» мотетов, найденных в Санкт-Петербурге. Они были исполнены в кульминационный день фестиваля, 5 июня лейпцигским ансамблем «Opella musica» под руководством Грегора Майера. В настоящее время автор статьи готовит публикацию этих сочинений в издательстве «Breitkopf & Härtel». В недавно вышедшей в Германии книге [51, 942–953] мотеты 1682 года представлены впервые.

Так находка в Российской национальной библиотеке неожиданно пополнила корпус дошедших до нас сочинений одного из самых выдающихся немецких композиторов XVII — начала XVIII века, оказавшись созвучной современным тенденциям изучения вокальной музыки Кунау и оценке ее значимости в истории европейской культуры.

²¹ Нельзя сказать, что изучением вокальной музыки Кунау не занимались ранее (см.: [44; 50; 5, 80–133]). Но в настоящее время наблюдается явное возрастание интереса исследователей к этой теме. О новых тенденциях и перспективах в рассмотрении данной области наследия композитора см.: [53].

²² См. ссылку на один из томов этой серии в сн. 2. Достоин упоминания также недавнее издание двух сочинений Кунау — «Laudate pueri» и «Muss nicht der Mensch» — под редакцией, с комментариями и обширным предисловием Стивена Поуза: Leipzig Church Music from the Sheppard Collection: Eight Works by Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, and Johann Kuhnau / ed. by S. Rose. Middleton: A-R Editions, 2014. XXXVII, 278 p. (Collegium Musicum Yale University. Ser. 2; 20).

Использованная литература

1. Императорская Публичная библиотека за сто лет: 1814–1914. СПб.: тип. В. Ф. Киршбаума, 1914. [6], 482, XVI с.
2. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. Ерохина. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Галина скрипсит, 2009. 600 с.
3. *Насонов Р. А.* Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о «патетической музыке») // Научный вестник Московской консерватории. Том 4. Вып. 1 (март 2013). С. 128–153. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.12.1.05>.
4. *Насонов Р. А.* Мотет // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2017. Том 47. С. 503–508.
5. *Остроумова Н.* Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко. М.: Прест, 2003. 208 с.
6. Российская национальная библиотека: 1795–1995. СПб.: Лики России, 1995. 244 с.
7. *Шабалина Т. И. С.* Бах и Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге: Недавние открытия // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 117–128.
8. *Шабалина Т.* Находка рукописи 1729 года: к истории *Collegium Musicum* в Лейпциге // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Вып. 1 (март 2021). С. 64–85. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.004>.
9. *Шабалина Т.* Открытия в Петербурге: Новые факты творческой биографии И. С. Баха // Opera musicologica. 2010. № 3 (5). С. 4–48. http://old.conservatory.ru/files/OM_05_Shabalina_full.pdf (дата обращения: 01.08.2023).
10. *Шабалина Т. Ю. А.* Залуский (1702–1774) и немецкие музыкальные источники в Санкт-Петербурге: к истории польско-русского культурного достояния // Русско-польские музыкальные связи: Сб. ст. по материалам международной научной конференции / ред.-сост. Н. А. Брагинская, ред. Н. И. Дегтярева. СПб.: СПбГК; Скифия-принт, 2018. С. 19–50.
11. *Шабалина Т. В.* «Heilig» для двойного хора К. Ф. Э. Баха BR-CPEB F 77: неизвестное Пастиччо 1785 года // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 444–463. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.03>.
12. Acta Calendariographica — Forschungsberichte. Bd. 1: Verzeichnis der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts / erstellt von K.-D. Herbst. Jena: Verlag HKD, 2008. 250 S.
13. Acta Calendariographica — Forschungsberichte. Bd. 5: Astronomie — Literatur — Volksaufklärung. Der Schreibkalender der Frühen Neuzeit mit seinen Text- und Bildbeigaben / hrsg. von K.-D. Herbst. Bremen: Ed. Lumière [u. a.], 2012. III, 499 S.
14. *Böning H.* Deutsche Presse. Biobibliographische Handbücher zur Geschichte der deutschsprachigen periodischen Presse von den Anfängen bis 1815. Bd. 3.1–3.2: B. Berg – P. Albrecht. Presse der Regionen Braunschweig/Wolfenbüttel. Hildesheim – Goslar. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern, Druckern und Beiträgern periodischer Schriften bis zum Jahre 1815. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2003. Sp. 867–881.

15. *Boetticher W.* Geschichte der Motette. Ergänzte Neuausgabe. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücher, 2000. 198 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft / hrsg. von R. Schaal; 139).
16. *Brüning V. F.* Bibliographie der alchemistischen Literatur. Bd. 1: Die alchemistischen Druckwerke von der Erfindung der Buchdruckerkunst bis zum Jahr 1690. München: Saur, 2004. XII, 500 S.
17. *Buelow G. J.* Kuhnau [Kuhn, Cuno], Johann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed. Vol. 14. London: Macmillan, 2001. P. 7–11.
18. *Crügener M.* Arcani Nephro Cathartici Descriptio <...>. Wolfenbüttel: Weisse, 1673. 8 S.
19. *Crügener M.* Chymischer aufgewickelter Gebrauch und Bereitung seiner Elixiren <...>. Dreßden: Bergen; Seyfferts Druckere, 1662. [19] Bl., 242 S.
20. *Crügener M.* Chymischer Frühling <...>. Dreßden: Seyffert, 1648. 205 S., [9] Bl.
21. *Crügener M.* Chymischer Sommer <...>. Nürnberg: Endter, 1656. 435 S.
22. *Crügener M.* Chymischer Thannebaum <...> nach Hermetischer Philosophiae <...>. Dreßden: Seyffert, 1650. 167 S.
23. *Crügener M.* Continuation Seiner Medicinischen Episteln <...>. Regensburg: Dalnsteiner, 1680. 1 Bl., 72 S.
24. *Crügener M.* Derer Continuation noch XXV. Historische Episteln <...>. Goßlar: Duncker, 1680. 175 S.
25. *Crügener M.* Emblema Physicum Spagiricum <...> AEnigmata, Philosophica, Chymica <...>. Dreßden: [Hamann], 1675. [35] Bl., 48 S.
26. *Crügener M.* Grosser, Alt- und Newer Schreib-Calendar, welcher darstellet der erste nach dem Schalt-Jahr, un[d] das 19. nach dem sehr andenklichen 32jähri gen grossen einheimischen Teutschen Kriege <...>. Goßlar: Duncker, 1669. [16], [12] Bl.
27. *Crügener M.* Harmonia Ad Omnium Mysteriorum Cognitionem <...>. Chymischer Garten-Baw <...>. Nürnberg: Wolfgang, dess Jüngern, und Johann Andreae Endtern, 1653. 286 S.
28. *Crügener M.* Kurtze Vermeldung eines Cometen <...>. Dreßden: Berge; Seyffert, 1665. 12 S.
29. *Crügener M.* Materia Perlata. Goßlar: Duncker, 1665. 56 S.
30. *Crügener M.* XXV. Medicinisch-Historische Episteln <...>. Regensburg: Dalnsteiner, 1679. [12] Bl., 88 S.
31. *Crügener M.* Neu vermehrter Chymischer Frühling <...>. Nürnberg: Endter, 1654. 488, [19] S.
32. *Erler D.* Vorwort. Preface // Johann Kuhnau. Drei Motetten für fünf Vokalstimmen nebst einem Anhang zweifelhafter Zuschreibung. Three Motets for Five Vocal Parts along with an Appendix of Doubtful Attribution / hrsg. von D. Erler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018. S. II–IX.
33. *Glöckner A.* Unbekannte Begräbnismotette Johann Kuhnaus im Bestand der Christian-Weise-Bibliothek // Bibliotheksjournal der Christian-Weise-Bibliothek Zittau. 1998. H. 4. S. 48–51.
34. *Glöckner A.* Vorwort. Foreword // Johann Kuhnau. Zwei Begräbnismotetten für fünfstimmigen Chor a cappella / vorgelegt von A. Glöckner. Stuttgart: Carus, 1998. S. 2–5.
35. *Harasim C.* Kuhnau, Johann // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ausgabe. Personenteil 10. Kassel: Bärenreiter, 2003. Sp. 824–833.
36. *Helfricht J.* Astronomiegeschichte Dresdens. Dresden: Hellerau-Verlag, 2001. 137 S.
37. *Herbst K.-D.* Crügener [Crügener], Michael // Idem. Biobibliographisches Handbuch der Kalendermacher von 1550 bis 1750. https://www.presseforschung.uni-bremen.de/dokuwiki/doku.php?id=kruegener_cruegner_michael (дата обращения: 01.08.2023).

38. *Herbst K.-D.* Krügener [Crügener], Michael // Idem. Biobibliographisches Handbuch der Kalendermacher. Teil 3: Kalendermacher Heller — Reinstein. Jena: Verlag HKD, 2020. S. 221–227. (Acta Calendariographica – Forschungsberichte; 9).
39. Der Herrliche Trost wider den letzten Feind/ den Tod/ mit welchem Der weiland Edle/ Groß-Achtbare und Hoherfahrne Herr *Licentiat* Michael Krügener/ *Phil. Medico-Chymicus* und berühmter *Mathematicus* allhier/ so wohl im Leben als auch in seinem Tode/ welcher *d. XIX. Decembr.* des verflössenen 1682. Jahres im *LXXII.* Jahr seines Alters erfolget/ sich kräftiglich hat wissen aufzurichten/ Am Tage seiner Christ-ansehnlichen Beerdigung/ war der *XXIX.* desselben Monats aus seinem vorlängst erwählten Leichen-Text bey *Johann.* am *XIV. vers. 2. 3.* In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen etc. In der Frauen-Kirche weiter ausgeführt/ und auf Ansuchen zum Druck aufgesetzt von *M. CHRISTIANO LUCIO*, Stadt-Prediger und des Stadt-*Ministerii Seniore.* Dresden: [Christoph Baumann, 1683]. 64 S.
40. J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary / introduction, annotations, and editing by R. A. Leaver. St. Louis: Concordia Publishing House, 1985. 191 p.
41. Johann Sebastian Bach's Personal Copy of Abraham Calov's Bible Commentary: History, Significance, Perspectives / ed. by A. Clement. Amersfoort: Uitgeverij Van Wijnen, 2023. 414 p.
42. *Kestner Chr. W.* Medicinisches Gelehrten-*LEXICON* darinnen die Leben der berühmtesten Aerzte, samt deren wichtigsten Schrifften, sonderbaresten Entdeckungen und merckwürdigsten Streitigkeiten aus den besten Scribenten in möglichster Kürze nach Alphabetischer Ordnung beschrieben worden <...>. Nebst einer Vorrede Herrn Gottlieb Stolles P. P. O. Jena: Meyer, 1740. [8] Bl., 940 S.
43. *Kügler K., Lütteken L., Forchert A.* Motette // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Sachteil 6 / hrsg. von L. Finscher. 2. Ausgabe. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1997. Sp. 499–546.
44. *Martin J.* Die Kirchenkantaten Johann Kuhnau. Diss. Universität Berlin. Borna-Leipzig: Noske, 1928. 70 S.
45. *Mattheson J.* Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen. Hamburg: Verfasser, 1740. 428 S.
46. *Melamed D. R. J. S.* Bach and the German Motet. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. XV, 229 p.
47. *Münnich R.* Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke. Inaugural-Dissertation. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. 37 S.
48. *Münnich R.* Kuhnau's Leben // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 3. Jahrgang 1901–1902 / hrsg. von O. Fleischer und J. Wolf. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. S. 473–527.
49. *Reimann J. F.* Versuch einer Einleitung in die *HISTORIAM LITERARIAM* derer Teutschen/ und zwar des dritten und letzten Theils viertes und letztes Hauptstück <...>. Halle in Magdeburg: Renger, 1713. [8] Bl., 838 S., [10], [77] Bl.
50. *Rimbach E. L.* The Church Cantatas of Johann Kuhnau: Diss. [New York]: University of Rochester, 1966. IV, 1097 p.
51. *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts: in 2 Bde. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021. 1053 S. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12).
52. *Wolff Ch.* Motet. III. Baroque. 3. Germany // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed. Vol. 17. London: Macmillan, 2001. P. 217–219.

53. *Wollny P.* Neue Forschungen zu Johann Kuhnau // «Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen»: Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens des 18. Jahrhunderts / hrsg. von F. Brusniak. Sinzig: Studio, 1998. S. 185–195. (Arolser Beiträge zur Musikforschung; 6).

Получено: 19 сентября 2023 года

Принято к публикации: 21 октября 2023 года

Об авторе:

Татьяна Васильевна Шабалина — доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

References

1. *Imperatorskaya Publichnaya biblioteka za sto let: 1814–1914* [The Imperial Public Library for the Hundred Years: 1814–1914]. 1914. St. Petersburg: tip. V. F. Kirshbauma. (In Russian).
2. Schulze, Hans-Joachim, comp., and Valeriy Erokhin, trans. 2009. *Iogann Sebast'yan Bakh. Zhizn' i tvorchestvo: Sobranie dokumentov* [Johann Sebastian Bach. The Life and Work: The Miscellany of Documents]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova; Izdatel'skiy dom "Galina skripsit." (In Russian).
3. Nasonov, Roman A. 2013. "Zagadka 'Ieffaya' (o shedevre Dzh. Karissimi v svete ucheniya A. Kirkhera o 'pateticheskoy muzyke') [The Mystery of 'Jephte' (For the G. Carissimi's Masterpiece in the Light of A. Kircher's Musica Pathetica Theory)]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 4, no. 1 (March): 128–53. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.12.1.05>.
4. Nasonov, Roman A. 2017. "Motet." In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], ed. by Patriarch of Moscow and All Russia Kirill, vol. 47, 503–08. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr "Pravoslavnyaya entsiklopediya." (In Russian).
5. Ostroumova, Nataliya. 2003. *Iogann Kunau. Zhizn' i tvorchestvo muzykanta epokhi barokko* [Johann Kuhnau. The Life and Work of the Musician of the Baroque Era]. Moscow: Prest. (In Russian).
6. *Rossiyskaya natsional'naya biblioteka: 1795–1995* [The National Library of Russia: 1795–1995]. 1995. St. Petersburg: Liki Rossii. (In Russian).
7. Shabalina, Tatiana. 2015. "J. S. Bakh i Rossiyskaya natsional'naya biblioteka v Sankt-Peterburge: Nedavnie otkrytiya [J. S. Bach and the National Library of Russia in St. Petersburg: Recent Discoveries]." *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1, 117–28. (In Russian).
8. Shabalina, Tatiana. 2021. "Nakhodka rukopisi 1729 goda: K istorii Collegium Musicum v Leyptsige [The Finding of the 1729 Manuscript: To the History of the Collegium Musicum in Leipzig]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 64–85. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.004>.
9. Shabalina, Tatiana. 2010. "Otkrytiya v Peterburge: Novye fakty tvorcheskoy biografii I. S. Bakha [Discoveries in Saint Petersburg: New Facts of J. S. Bach's Biography]." *Opera musicologica*, no. 3 (5), 4–48. (In Russian). http://old.conservatory.ru/files/OM_05_Shabalina_full.pdf.

10. Shabalina, Tatiana. 2018. “J. A. Załuski (1702–1774) i nemetskie muzykal’nye istochniki v Sankt-Peterburge: K istorii pol’sko-russkogo kul’turnogo dostoyaniya [J. A. Załuski (1702–1774) and German Musical Sources in St. Petersburg: To the History of the Polish-Russian Cultural Heritage].” In *Russko-pol’skie muzykal’nye svyazi* [Russian-Polish Musical Connections], miscellany of articles on the materials of the International research conference, edited and compiled by Natalia A. Braginskaya, and Natalia I. Degtyareva, 19–50. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory; Skifiya-print. (In Russian).
11. Shabalina, Tatiana. 2023. “The Double-Choir ‘Heilig’ by C. P. E. Bach BR-CPEB F 77: An Unknown Pasticcio of 1785.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 444–63. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.03>.
12. Herbst, Klaus-Dieter, ed. 2008. *Acta Calendariographica — Forschungsberichte*. Vol. 1: *Verzeichnis der Schreibkalender des 17. Jahrhunderts*. Jena: Verlag HKD.
13. Herbst, Klaus-Dieter, ed. 2012. *Acta Calendariographica — Forschungsberichte*. Vol. 5: *Astronomie – Literatur – Volksaufklärung. Der Schreibkalender der Frühen Neuzeit mit seinen Text- und Bildbeigaben*. Bremen: Ed. Lumière.
14. Böning, Holger. 2003. *Deutsche Presse. Biobibliographische Handbücher zur Geschichte der deutschsprachigen periodischen Presse von den Anfängen bis 1815*. Vol. 3.1–3.2: *B. Berg – P. Albrecht. Presse der Regionen Braunschweig/Wolfenbüttel. Hildesheim – Goslar. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern, Druckern und Beiträgern periodischer Schriften bis zum Jahre 1815*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
15. Boetticher, Wolfgang. 2000. *Geschichte der Motette*. Ergänzte Neuausgabe. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, edited by Richard Schaal, vol. 139. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücher.
16. Brüning, Volker Fritz. 2004. *Bibliographie der alchemistischen Literatur*. Vol. 1: *Die alchemistischen Druckwerke von der Erfindung der Buchdruckerkunst bis zum Jahr 1690*. München: Saur.
17. Buelow, George J. 2001. “Kuhnau [Kuhn, Cuno], Johann.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd edition, vol. 14, 7–11. London: Macmillan.
18. Crügener, Michael. 1673. *Arcani Nephro Cathartici Descriptio* <...>. Wolfenbüttel: Weisse.
19. Crügener, Michael. 1662. *Chymischer aufgewickelter Gebrauch und Bereitung seiner Elixiren* <...>. Dreßden: Bergen; Seyfferts Druckere.
20. Crügener, Michael. 1648. *Chymischer Frühling* <...>. Dreßden: Seyffert.
21. Crügener, Michael. 1656. *Chymischer Sommer* <...>. Nürnberg: Endter.
22. Crügener, Michael. 1650. *Chymischer Thannebaum* <...> *nach Hermetischer Philosophiae* <...>. Dreßden: Seyffert.
23. Crügener, Michael. 1680. *Continuation Seiner Medicinischen Episteln* <...>. Regensburg: Dalnsteiner.
24. Crügener, Michael. 1680. *Derer Continuation noch XXV. Historische Episteln* <...>. Goßlar: Duncker.
25. Crügener, Michael. 1675. *Emblema Physicum Spagiricum* <...> *AEnigmata, Philosophica, Chymica* <...>. Dreßden: [Hamann].

26. Crügener, Michael. 1669. *Grosser, Alt- und Newer Schreib-Calender, welcher darstellt der erste nach dem Schalt-Jahr, un[d] das 19. nach dem sehr andenklichen 32jährigen grossen einheimischen Teutschen Kriege <...>*. Goßlar: Duncker.
27. Crügener, Michael. 1653. *Harmonia Ad Omnium Mysteriorum Cognitionem <...>. Chymischer Garten-Baw <...>*. Nürnberg: Wolfgang, dess Jüngern, und Johann Andreae Endtern.
28. Crügener, Michael. 1665. *Kurtze Vermeldung eines Cometen <...>*. Dresden: Berge; Seyffert.
29. Crügener, Michael. 1665. *Materia Perlata*. Goßlar: Duncker.
30. Crügener, Michael. 1679. *XXV. Medicinisch-Historische Episteln <...>*. Regensburg: Dalnsteiner.
31. Crügener, Michael. 1654. *Neu vermehrter Chymischer Frühling <...>*. Nürnberg: Endter.
32. Erler, David. 2018. “Vorwort. Preface.” In *Johann Kuhnau. Drei Motetten für fünf Vokalstimmen nebst einem Anhang zweifelhafter Zuschreibung. Three Motets for Five Vocal Parts Along with an Appendix of Doubtful Attribution*, edited by David Erler, II–IX. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
33. Glöckner, Andreas. 1998. “Unbekannte Begräbnismotette Johann Kuhnaus im Bestand der Christian-Weise-Bibliothek.” *Bibliotheksjournal der Christian-Weise-Bibliothek Zittau*, no. 4, 48–51.
34. Glöckner, Andreas. 1998. “Vorwort. Foreword.” In *Johann Kuhnau. Zwei Begräbnismotetten für fünfstimmigen Chor a cappella*, edited by Andreas Glöckner, 2–5. Stuttgart: Carus.
35. Harasim, Clemens. 2003. “Kuhnau, Johann.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edition, Personenteil 10, 824–33. Kassel: Bärenreiter.
36. Helfricht, Jürgen. 2001. *Astronomiegeschichte Dresdens*. Dresden: Hellerau-Verlag.
37. Herbst, Klaus-Dieter. 2019. “Krügener [Crügener], Michael.” In Idem. *Biobibliographisches Handbuch der Kalendermacher von 1550 bis 1750*, online preprint. https://www.presseforschung.uni-bremen.de/dokuwiki/doku.php?id=kruegener_cruegener_michael (accessed August 1, 2023).
38. Herbst, Klaus-Dieter. 2020. “Krügener [Crügener], Michael.” In Idem. *Biobibliographisches Handbuch der Kalendermacher*. Teil 3: Kalendermacher Heller — Reinstein, 221–27. *Acta Calendariographica – Forschungsberichte*; 9. Jena: Verlag HKD.
39. Lucio, Christian. [1683]. *Der Herrliche Trost wider den letzten Feind/ den Tod/ mit welchem Der weiland Edle/ Groß-Achtbare und Hoherfahrne Herr Licentiat Michael Krügener/ Phil. Medico-Chymicus und berühmter Mathematicus allhier/ so wohl im Leben als auch in seinem Tode/ welcher d. XIX. Decembr. des verflossenen 1682. Jahres im LXXII. Jahr seines Alters erfolget/ sich kräftiglich hat wissen aufzurichten/ Am Tage seiner Christ-ansehnlichen Beerdigung/ war der XXIX. desselben Monats aus seinem vorlängst erwehnten Leichen-Text bey dem Johann. am XIV. vers. 2. 3. In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen etc. In der Frauen-Kirche weiter ausgeführet/ und auf Ansuchen zum Druck aufgesetzt <...>*. Dresden: [Christoph Baumann].
40. Leaver, Robin A., ed. 1985. *J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*. St. Louis: Concordia Publishing House.
41. Clement, Albert, ed. 2023. *Johann Sebastian Bach's Personal Copy of Abraham Calov's Bible Commentary: History, Significance, Perspectives*. Amersfoort: Uitgeverij Van Wijnen.
42. Kestner, Christian Wilhelm. 1740. *Medicinisches Gelehrten-LEXICON darinnen die Leben der berühmtesten Aerzte, samt deren wichtigsten Schrifften, sonderbaresten Entdeckungen und merckwürdigsten Streitigkeiten aus den besten Scribenten in*

- möglichster Kürze nach Alphabetischer Ordnung beschrieben worden <...>. Nebst einer Vorrede Herrn Gottlieb Stolles P. P. O.* Jena: Meyer.
43. Kügler, Karl, Laurenz Lütteken, and Arno Forchert. 1997. "Motette." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edition, Sachteil 6, 499–546. Kassel: Bärenreiter.
 44. Martin, Johannes. 1928. *Die Kirchenkantaten Johann Kuhnau*. Diss., University of Berlin. Borna-Leipzig: Noske.
 45. Mattheson, Johann. 1740. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*. Hamburg: author.
 46. Melamed, Daniel R. 2005. *J. S. Bach and the German Motet*. Cambridge: Cambridge University Press.
 47. Münnich, Richard. 1902. *Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke*. Inaugural-Dissertation. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
 48. Münnich, Richard. 1902. "Kuhnau's Leben." In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 3. Jahrgang 1901–1902*, edited by Oskar Fleischer, and Johannes Wolf, 473–527. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
 49. Reimann, Jacob Friederich. 1713. *Versuch einer Einleitung in die HISTORIAM LITERARIAM derer Teutschen/ und zwar des dritten und letzten Theils viertes und letztes Hauptstück <...>*. Halle in Magdeburg: Renger.
 50. Rimbach, Evangeline L. 1966. *The Church Cantatas of Johann Kuhnau*. Diss., University of Rochester.
 51. Schabalina, Tatjana. 2021. "Texte zur Music" in *Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*, in 2 vols. Forum Mitteldeutsche Barockmusik 12. Beeskow: Ortus Musikverlag.
 52. Wolff, Christoph. 2001. "Motet. III. Baroque. 3. Germany." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd edition, vol. 17, 217–19. London: Macmillan.
 53. Wollny, Peter. 1998. "Neue Forschungen zu Johann Kuhnau." In *"Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen": Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens des 18. Jahrhunderts*, edited by Friedhelm Brusniak, 185–95. Arolser Beiträge zur Musikforschung 6. Sinzig: Studio.

Received: September 19, 2023

Accepted: October 21, 2023

Author's information:

Tatiana V. Shabalina — Doctor Habil. (Art Studies), Professor at the Department of Piano Performance and Piano Teaching Methodology, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory



Научная статья

УДК 78.071.1:785.11(489)»19/20»

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>

Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра

Екатерина Гурьевна Окунева

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
ул. Ленинградская, д. 16, Петрозаводск, Республика Карелия, 185031, Российская Федерация,
okunevaeg@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Аннотация: В статье рассматривается эволюция симфонического творчества одного из ведущих датских композиторов современности Пера Нёргора. Восемь симфоний, созданных им в период с 1953 по 2011 год, обладают комплексом своеобразных черт и демонстрируют индивидуальный подход к жанру. В статье дается их общая характеристика, выявляется роль Сибелиуса и Хольмбю в творческом становлении Нёргора, раскрываются принципы композиционного устройства циклов, прослеживаются связи с традицией. Особое внимание уделяется оригинальной композиторской технике (принципу «бесконечной серии», системе мелодической, гармонической и ритмической иерархии, методу «тоновых озер») и ее связям с художественной концепцией сочинений. Предлагается периодизация симфонического творчества, эволюция которого, по мнению автора статьи, подчинена диалектической логике. Начиная как продолжатель скандинавской (и, шире, европейской) симфонической традиции, в основе которой лежит гуманистическая идея, композитор в дальнейшем концентрируется на вопросах иерархического устройства мира и самодвижения звуковой материи. В сочинениях позднего периода он вновь возвращается к теме Человека и Мира, которая приобретает новое «звучание» благодаря накопленному опыту.

Ключевые слова: Пер Нёргор, Ян Сибелиус, Вагн Хольмбю, симфония, бесконечная серия, иерархия бесконечностей, симфоническая форма, драматургия

Для цитирования: Окунева Е. Г. Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 646–673. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

The Symphonic Work of Per Nørgård: The Trajectory of the Genre Development

Ekaterina G. Okuneva

Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire,
16 Leningradskaya St., Petrozavodsk 185031, Russian Federation,
okunevaeg@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract: The article discusses the evolution of the symphonic work of Per Nørgård, one of the leading Danish composers of our time. Eight symphonies created by him in the period from 1953 to 2011 have a complex of peculiar features and demonstrate an individual approach

to the genre. The article gives their general characteristics, reveals the role of Sibelius and Holmboe in Nørgård's creative development, uncovers the principles of the compositional structure of cycles, and traces the links with tradition. Special attention is paid to the original compositional technique (the principle of "infinite series", the system of melodic, harmonic and rhythmic hierarchy, the method of "tone lakes") and its connections with the artistic conception of the compositions. The author proposes a periodization of symphonic work and suggests that its evolution is subject to dialectical logic. Starting as a follower of the Scandinavian (and, more broadly, European) symphonic tradition, which is based on humanistic idea, the composer later focuses on issues of the hierarchical structure of the world and the self-movement of sound matter. In the works of the later period, he returns to the theme of man and world, which acquires a new "sound" thanks to the accumulated experience.

Keywords: Per Nørgård, Jean Sibelius, Vagn Holmboe, symphony, infinity series, hierarchy of infinities, symphonic form, dramatic structure

For citation: Okuneva, Ekaterina G. 2023. "The Symphonic Work of Per Nørgård: The Trajectory of the Genre Development." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 646–73. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>.

Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) в настоящее время является одной из крупнейших фигур музыкального мира Скандинавии. Выйдя на музыкальную арену в середине 1950-х годов, он сразу же заявил о себе как о лидере современной датской музыки и вот уже более полувека сохраняет статус ведущего композитора Дании.

Творческое наследие Нёргора весьма обширно и включает на данный момент свыше 400 опусов. Хотя композитор работал фактически во всех жанрах (ему принадлежат 6 опер, 3 балета, свыше десятка концертов, 10 струнных квартетов, немало вокальных и хоровых сочинений), ведущей областью его творчества является оркестровая музыка. Нёргор создал 8 симфоний, охватывающих почти 60-летний период (с 1953 по 2011 год) и выступающих, по словам датских музыковедов, важнейшими вехами не только его творческого пути, но и современной музыки в целом. Зарубежные критики считают Нёргора величайшим симфонистом современности, ибо никто другой «не смог бы подтвердить вековые принципы жанра, столь целенаправленно переосмыслив их»¹. Каждое его сочинение, индивидуальное и неповторимое по своей концепции, отражает стремление композитора «исследовать явления окружающего мира и возможности музыки» [14, 42].

В отечественном музыкознании как сама фигура Нёргора, так и его симфонические «искания» остаются за пределами исследовательского внимания. На русском языке отсутствуют фундаментальные труды о жизненном и творческом пути композитора. Общие сведения о его музыке содержатся лишь в небольшой заметке Л. Акопяна [1], отдельные произведения анализируются в статьях А. Максимовой [7] и М. Имханицкого [5]. Внимание зарубежных музыковедов в первую очередь приковано к новациям в сфере композиторской техники Нёргора

¹ Из отзыва британского ежемесячного журнала «International Record Review». См.: <https://thomasdausgaard.com/project/norgard-symphonies-nos-3-7>. Здесь и далее все переводы цитат из иностранных источников выполнены автором статьи.

(к принципу бесконечной серии, системе иерархической музыки и проч. [8; 20; 22]); в ряде трудов освещаются эстетические взгляды датского мастера [9; 24; 27], особенности его органной и хоровой музыки [11; 13], а также сценических произведений [10]. Кроме того, Нёргор и сам неоднократно выступал в печати, охотно поясняя свои композиционные методы и художественные принципы². Специальных исследований симфонического творчества, за исключением отдельных заметок Й. Йенсена [19] и Й. Корнелиуса [14; 15; 16] для буклета к CD, нам обнаружить не удалось. Симфонии демонстрируют своеобразие авторского мышления Нёргора. Изучение индивидуального подхода к жанру, остающемуся привлекательным для многих композиторов второй половины XX — начала XXI века, определяет актуальность данной статьи.

Свою Первую симфонию, названную «Sinfonia austera» («Суровая симфония», 1953–1955), Нёргор начал писать в годы учебы в Копенгагене, в Королевской датской консерватории (Det Kongelige Danske Musikkonservatorium). На старте своего творческого пути композитор был горячо привержен традициям скандинавской музыки. Его эстетическое сознание во многом определялось позицией, утвержденной еще Карлом Нильсеном, который придерживался в своих взглядах на искусство принципов ясности и простоты художественного высказывания и выступал против избыточного использования музыкальных средств. Нёргор отвергал новации западноевропейского авангарда, полагая, что обновление методов композиции следует искать на национальной почве. Альтернативой музыкальному модернизму он считал исследование «вселенной нордического разума»³, специфику которой определяли северный климат и природа.

Нёргор обучался в классе Вагна Хольмбу (Vagn Gylding Holmboe, 1909–1996), одного из крупнейших мастеров симфонического жанра Дании⁴. Его учитель был страстным любителем природы, занимался изучением трансильванского и датского фольклора, а также разрабатывал технику метаморфоз музыкального материала, подразумевающую такой процесс развития, «в ходе которого одна музыкальная субстанция, следуя присущим ей тенденциям, становится другой, порождая эволюцию формы» [21, 19].

Влияние Хольмбу ощутимо во многих аспектах «Sinfonia austera». Одним из ее прототипов датские исследователи называют Восьмую симфонию Хольмбу, имеющую заголовок «Sinfonia boreale» («Северная симфония», 1952), знакомство с которой и побудило Нёргора обратиться к симфоническому жанру.

² См., например: [25; 26]. По своему складу мышления Нёргор принадлежал к типу художника-исследователя, который актуализировался именно во второй половине XX века. Многие композиторы (Булез, Штокхаузен, Кшенек и др.) были увлечены в этот период проблемами технологии, активно обсуждая ее на страницах своих теоретических работ.

³ Размышления на эту тему сосредоточены в статье Нёргора «Сотрудничество — солидарность», опубликованной в 1956 году в «Nordisk Musikkultur» [26]. Данная заметка дала повод к дискуссии, развернувшейся на страницах журнала в тот же период. Нёргор первоначально ввел понятие «det nordlige sings univers» (вселенная северного разума), но впоследствии скорректировал его на «det nordiske sings univers» (вселенная нордического разума). Именно так (вселенная нордического разума) датские музыковеды, как правило, обозначают ранний период творчества композитора.

⁴ Ядро творчества Хольмбу составляют 13 симфоний.

Названия обоих сочинений не только коррелируют между собой, но и отражают общий для их музыки сдержанно-меланхолический, несколько мрачноватый характер. Сходны и первые такты этих произведений: как и Хольмбу, Нёргор начинается с соло бас-кларнета, звучащего на фоне тремоло литавр. Впрочем, здесь можно найти отсылку и к другому великому скандинавскому предшественнику Нёргора — Яну Сибелиусу, чья Первая симфония, как известно, открывается соло кларнета в сопровождении тремоло литавр⁵. Данью уважения к финскому мэтру служит и аллюзия на его последний симфонический опус — поэму «Тапиола».

Именно Хольмбу познакомил своего ученика с творчеством финского мастера. По словам Нёргора, эта встреча стала для него потрясением. Детально изучив опусы Сибелиуса, он пришел к выводу, что этот романтический композитор является величайшим новатором в области формы, в совершенстве выразившим скандинавский дух в музыке. В период работы над Первой симфонией Нёргор написал своему кумиру письмо, в котором содержались следующие строки: «Ваша музыка намного превосходит музыку ваших современников, она соприкасается со стихийными, сокровенными и совершенно неподвластными времени силами бытия, с природой в самом широком смысле. Я почувствовал эту мистическую связь с бытием в то же самое время, когда осознал свою природу как северную. Чистый северный воздух, густая темнота и кристально чистый, незамутненный свет — это нордическое отношение к природе сегодня является одной из самых ценных вещей в моей жизни» (цит. по: [16, 29]). Сибелиус был польщен, заметив в ответном послании, что редко встречал такое глубокое понимание сути своего творчества.

Влияние Сибелиуса отчетливо проявляется и в способе тематической работы. Для финского автора важную роль в симфоническом жанре всегда играли глубинная логика и тесная связь всех мотивов [3, 21]; такой подход нашел концентрированное выражение как в Первой симфонии, так и в «Тапиоле»⁶. «Sinfonia austera» отличается редкой степенью интонационного единства. Фактически весь материал ее I части порожден вступительной темой. Ее облик определяют узкие интервалы (преимущественно малые и большие секунды, см. пример 1), объединяющиеся в трихордовые и тетрахордовые мотивы, причем сама тема какое-то время ограничивается диапазоном уменьшенной квинты (*g-des*), постепенно расширяя свой объем и включая новые интервалы — чистую кварту и большую терцию. Ее строение служит отдаленным прообразом структуры бесконечной серии, которую Нёргор откроет для себя в конце 1950-х годов.

⁵ Это вступление исследователи называли и погребальной песней, и северной элегией, и сказом рунопевца (см. подробнее: [3, 22]).

⁶ Новаторская сущность «Тапиолы» связывается со специфической мотивной техникой, основанной на непрерывном преобразовании исходного комплекса мотивов. Э. Салменхаара в своем блестящем аналитическом труде [28] показал, что вследствие этого музыкальная ткань поэмы становится как бы двуплановой — ее видимую часть образует тематическое движение, а скрытую — мотивная трансформация. И. Коженова, анализируя Первую симфонию, также отмечает в ней тематическое единство и приходит к выводу, что специфическая для симфонизма Сибелиуса техника вариантного развития сложилась уже в этом сочинении [6, 408].

Tempo moderato
espr.

Cl.b. (in B)
Fg.
Timp.
Tamt.
Vc. solo

pp < *p* *pp* < *ppp* *pp* < > *pp* *mp* >

(senza sord.)

В то же время головной мотив, по существу, опирается на характерную для романтизма интонацию вопроса. В дальнейшем данная тема нередко развивается по методу вариантного прорастания. К ее исходному мотиву композитор добавляет новые продолжения, которые, впрочем, интонационно производны от самой темы (см. пример 2). Благодаря этому она постоянно претерпевает интонационные и образные метаморфозы. Так, исходный элегически-повествовательный мотив приобретает неумолимо грозный характер в т. 121–126, где он звучит в октавной дублировке у группы медных инструментов. В кульминационных разделах Нёргор нередко контрапунктически сочетает мотивы, которые до того звучали последовательно.

т. 12–17 *espr.*

Fl.
Cor. (F)
Tr. 1

mf *f* < *fp* < *ff* *mf* *ff*

Материал остальных частей симфонии восходит к *Tempo moderato*. Правда, если в *Calmo molto affetuoso* развитие получают узкоинтервальные мотивы, то в финале важную роль приобретают квартовые интонации. Возвращаясь в коде *Allegro impetuoso*, тема I части будто претерпевает новую метаморфозу: ее отдельные мотивы смыкаются с императивными квартовыми возгласами финала.

Первая симфония Нёргора трехчастна и в целом следует драматургическому канону с устоявшимися семантическими функциями — действия (I часть), созерцания (II часть) и обобщения (III часть). Центр тяжести приходится на I часть (по продолжительности она занимает почти половину времени от всего сочинения). Из традиционной композиционной модели Нёргор исключает скерцо, что обусловлено «суровым» (строгим) тоном сочинения, не предполагающим игровой логики и внешней отстраненности (напомним, что композитор мыслит себя и свой мир неотъемлемой частью нордической вселенной). В симфонии отсутствуют типовые музыкальные формы. Для каждой части характерен континуально-волновой принцип построения. Музыка сохраняет тональную основу (главной тональностью симфонии следует считать *d-moll*), но предельно расширенную.

В целом, в основе концепции Первой симфонии Нёргора лежит традиционная для данного жанра тема Человека и окружающего его Мира, но представлена она в сугубо скандинавском звучании, что придает ей немалую самобытность.

В конце 1950-х годов композитор стал постепенно охладевать к идее нордической вселенной, обладающей неким общим универсальным музыкальным языком. Период обучения в Париже у Н. Буланже (в 1956–1957 годах), поездки на международные музыкальные фестивали, более глубокое знакомство с современными техниками заставили его ощутить изолированность датской музыки от мировых художественных тенденций. Однако энтузиазм, с каким Нёргор погрузился в освоение нового звукового мира, не помешал ему трезво оценить недостатки западноевропейского авангарда. Так, сериализм остался чуждым композитору, поскольку был оторван от человека, а сама музыка дармштадтской школы испытывала проблемы с восприятием — ее сложные, строго продуманные конструкции не различались слухом.

Соприкосновение с разнообразными техниками композиции дало Нёргору мощный импульс к обновлению собственного музыкального языка и стимулировало период экспериментов в его творчестве. При этом, как справедливо отмечают А. Бонде и Р. Нильсен, принятие авангардных новаций осуществлялось композитором «на собственных условиях» [9, 514].

В конце 1950-х годов Нёргор открыл для себя новый композиционный метод, который назвал «бесконечной серией» (*infinity series*). С традиционной серийной конструкцией бесконечный ряд имел общность лишь в том, что на его основе создавалось все композиционное целое. В то же время он игнорировал принцип неповторности звуков, их количественного ограничения числом 12 (если речь шла о темперированном строе) или 24 (если предусматривалась микрохроматика). Бесконечная серия Нёргора «выращивалась» из двух звуков (полутона или тона) и в силу особенностей своего строения в буквальном

смысле предполагала бесконечное развертывание, генерируя новые интервалы. При этом она опиралась на варьированный повтор и обладала фрактальными свойствами, поскольку ее структура воспроизводилась в ней самой на разных уровнях. Так, все четные звуки ряда образовывали его транспозицию, а нечетные давали его инверсию. Сходным образом серия воспроизводилась через каждые 4, 8, 16, 32 и т. д. звуков.

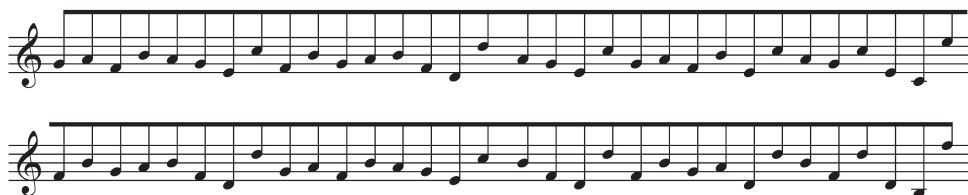
3

Бесконечная серия П. Нёргора

а) Хроматическая версия ряда



б) Диатоническая версия ряда



Нёргор разработал хроматическую и диатоническую версию бесконечной серии. Первая выстраивалась от полутона, вторая — от тона (см. пример 3). Впоследствии он также создал версию ряда, «вырастающую» из трех звуков.

По замечанию Л. Акопяна, «конструируя многослойную фактуру по фрактальному принципу на основе “бесконечного ряда”, Нёргор реализует свою излюбленную идею органической формы, выстраиваемой в соответствии с законами природы» [1, 377]. С бесконечной серией Нёргор работает в оркестровых сочинениях «Iris» («Ирис», 1966–1967), «Luna» («Луна», 1967), «Voyage into the Golden Screen» («Путешествие в золотой экран», 1968). Однако венцом его исследований в данной сфере стала Вторая симфония (1970).

Музыкальный материал длящейся свыше 20 минут одночастной композиции целиком основан на бесконечной серии. По словам автора, он использовал 4096 нот непрерывной последовательности.

Серия возникает не сразу. Вступительный раздел произведения (т. 1–58) начинается со звуков неопределенной высоты⁷. Затем из едва слышимого шелестящего шороха появляется тон g^1 , который передается от инструмента к инструменту. Постепенно его звучание «расплывается» благодаря микротоновым отклонениям в одну и три четверти тона вверх и вниз от исходной высоты. У деревянных духовых формируются небольшие отрезки бесконечного ряда. Наконец, сигнал органа, колоколов, вибратона, арфы и фортепиано (на звуке *es*) знаменует завершение вступительной фазы. Подобное начало играет символическую роль, ибо таким образом представлен процесс зарождения базового музыкального материала.

Нёргор опирается на континуально-волновой принцип музыкальной формы. Композиция строго продумана, даже можно сказать «вычислена». Она складывается из 16 фаз по 32 такта, в каждой из которых используется по 256 нот бесконечной серии. Фактура многослойна. Каждый ее голос репрезентирует бесконечный ряд, воспроизведенный на различных уровнях. Например, в первой фазе бесконечная серия поручается флейтам, у кларнетов акцентируется каждый второй звук ряда, у гобоев — каждый четвертый звук, у арфы — каждый восьмой, у фагота — каждый шестнадцатый звук, у вторых скрипок — каждый тридцатьвторой, у тромбона — каждый шестьдесятчетвертый и т. д. Слои движутся с различной ритмической скоростью (восьмыми, четвертными, половинными, целыми, а также более крупными длительностями). Композитор при этом устанавливает определенную корреляцию между регистровым и временным параметрами: чем выше регистр, тем мельче длительности бесконечного ряда, и наоборот — чем ниже, тем крупнее.

Окончание фаз знаменует сигнальным звучанием органа, колоколов, вибратона, арфы и фортепиано. Сигналы подаются от звуков, последовательность которых складывается в бесконечную серию, представленную на макроуровне (каждый 256-й тон, см. таб. 1). Восприятию этой макросерии способствуют протянутые звуки органа.

такты	58	90	122	154	186	218	250	282	314	346	378	410	442	474	506	538
звуки	es	e	d	f	e	es	cis	fis	d	f	es	e	a	fis	as	g

Таблица 1. П. Нёргор. Вторая симфония. Последовательность сигнальных звуков органа, колоколов, вибратона, фортепиано и арфы

Каждая четвертая фаза (с т. 154, 282, 410, 538) сопровождается фанфарой медных инструментов, основанной на повторении звуков разной длительности. Эти звуки реализуют бесконечную серию на еще более крупном уровне. Каждый блок из четырех фаз характеризуется также постепенными изменениями в оркестровке.

⁷ Композиторская ремарка для деревянных духовых гласит: «играть без интонации». Струнные подключаются к общему звучанию, сперва играя дробком смычка, затем смычком, но без вибрации.

Музыкальный материал, с одной стороны, трактуется сонорно. Непрерывный ритмический пульс и совмещение различных звуковых слоев реализовано в фактурной форме потока. Вступление симфонии напоминает о ряде произведений Лигети («Lontano», II часть Второго струнного квартета), точно так же начинающихся с одного сонорно трактованного звука. С другой стороны, безостановочный процесс варьирования и незаметного преобразования выявляет схожесть сочинения Нёргора с минималистскими опусами, что подтвердил и сам композитор, признавшись, что подошел здесь к опытам минималистов наиболее близко.

Несмотря на постоянные метаморфозы музыка в итоге незаметно возвращается к своему исходному состоянию — расщепленному тону *g*, растворяющемуся в тишине. Такая замкнутость придает одночастной симфонической форме целостность и завершенность.

Новаторские черты сочинения не мешают выявить в нем связи с творчеством скандинавских предшественников Нёргора. Так, принцип бесконечной серии выступает, по сути, радикальной модификацией техники метаморфоз Хольмбу. Одночастная композиция отсылает к Седьмой симфонии Сибелиуса, в архитектурной структуре которой нашла отражение «эстетика художественной непрерывности» [4, 8]. Связь обоих сочинений обуславливает и схожесть тембровой драматургии. Й. Корнелиус обращает внимание на то, что ключевые моменты формы Седьмой симфонии Сибелиуса подчеркиваются звучанием тромбона. Подобную же функцию выполняет фанфара медных в сочинении Нёргора [14, 46].

Концепция Второй симфонии связана с представлением о мире как об органической самовоспроизводящейся иерархической системе, об универсуме, который состоит из множества других автономных миров. Воплощением этой идеи служат формы репрезентации бесконечного ряда — бесчисленные мелодические линии, переплетающиеся между собой и одновременно образующие единое целое. В отличие от серий в додекафонной музыке такие линии опознаются слухом и в зависимости от восприятия оказываются то передним планом, то фоном, словно изображения на картинах Дали, использующего эффекты оптической иллюзии и стереоскопии.

Смещение акцента с тематической работы на композиторскую технику, которая выполняет знаково-символическую функцию, сигнализировало о парадигмальных сдвигах, произошедших во второй половине XX века. Подобно тому, как в Древней Греции отношения звуков в ладу являлись проекцией космического устройства (гармонии сфер), так и теперь композиторская техника олицетворяла иерархическую организацию мира. В этом — суть переосмысления жанра, начавшегося у Нёргора во Второй симфонии. Концепция диалога Человека и Мира все больше отодвигалась на второй план космологией.

В 1970-е годы Нёргор познакомился с книгой Артура Кёстлера «Beyond Reductionism» («За пределами редуционизма», 1969), которая окончательно убедила его в том, что все формы жизни и любые ее явления (биологические, социальные, поведенческие, языковые и проч.) насквозь иерархичны. «Моя озабоченность иерархическими процессами упорядочения

постоянно возрастала, — признавался Нёргор в 1974 году, — отчасти потому, что мой основной мелодический источник, “бесконечная серия”, (бесконечно) иерархичен и на протяжении многих лет, прошедших с момента его открытия в 1959 году, заставлял меня быть еще более последовательно иерархичным, а отчасти потому, что я, как следствие, все больше проникался пониманием магических возможностей иерархии и преклонялся перед ними» [25, 4].

Поиск и представление вселенской гармонии, на которой зиждется взаимосвязь всех вещей в мире, определили замысел монументальной Третьей симфонии, над которой композитор работал в течение нескольких лет — с 1972 по 1974 год. По завершении Нёргор назвал сочинение своим *Te Deum* и в конце партитуры написал «*Soli Deo Gloria*» («Одному Богу слава»).

На сегодняшний день это, пожалуй, самый известный и исполняемый симфонический опус Нёргора, который причислен к разряду классических произведений датской музыки. Произведение было заказано Датским радио, которое предоставило композитору уникальную возможность в процессе сочинения «тестировать» звучание с оркестром, а затем дорабатывать или перерабатывать свой музыкальный замысел. Параллельно с симфонией Нёргор работал над целым рядом произведений — «*Lila*» для 11 инструментов (1972), «*Libra*» для тенора, гитары, двух смешанных хоров и двух вибратонов («*Весы*», 1973), «*Turn*» для фортепиано («*Поворот*», 1973), «*Spell*» для кларнета, виолончели и фортепиано («*Заклинание*», 1973), «*Singe die Gärten*» для смешанного хора и восьми инструментов («*Воспой сады*», 1974), — рассматривая их как «предварительные этюды» [25, 5]. В этих сочинениях опробовались те композиционные и технические принципы, которые составили основу Третьей симфонии. В итоге хор «*Singe die Gärten*» был интегрирован в финал сложившегося двухчастного цикла.

Увлечение иерархическими свойствами бесконечной серии побудило Нёргора исследовать с данной точки зрения и иные области музыкального языка, прежде всего, ритм и гармонию (поскольку сама серия трактовалась композитором как базовый мелодический элемент). Здесь также были обнаружены системы иерархии. Свои взгляды композитор изложил в статье «*Inside a Symphony*» («*Внутри симфонии*») [25], в которой также пояснялась техника сочинения.

Как признавался сам Нёргор, после Второй симфонии он почувствовал, что находится в «огромном ритмическом вакууме» [ibid., 7], возникшем из-за того, что иерархические уровни бесконечной серии, базирующиеся на геометрической пропорции, допускали использование лишь периодических ритмических структур, тогда как «музыка начала века убедительно продемонстрировала эффективность и выразительную силу аperiodического ритмического облика» [ibid.]. Перед композитором стояла задача создать такой ритмический спектр, который объединил бы иерархическую природу периодичности со свойствами аperiodичности. Решить эту проблему ему помогла золотая пропорция, части которой, как известно, находятся между собой в том же соотношении, что большая часть к целому. Свою ритмическую концепцию Нёргор выразил следующим образом:

The image displays four lines of musical notation. Each line consists of rhythmic figures (notes and rests) with numerical labels above them. The first line has labels 55 and 89. The second line has labels 21, 34, and 55. The third line has labels 8, 13, 21, 13, and 21. The fourth line has labels 3, 5, 8, 5, 8, 13, 8, 5, 8, and 13. The notation uses various note values and rests, often connected by beams or slurs.

55					89					
21			34		55			34		
8	13	21		13	21		34	21		13
3	5	8	5	8	13	8	5	8	13	

Композитор подчеркивал каноничность представленных ритмических слов, ибо в каждом на различных уровнях воплощались одинаковые пропорции длительностей.

В области гармонии свойствами бесконечности обладали обертоновый и унтертоновый ряды, продолжение которых вверх и вниз не ограничивалось возможностями человеческого слуха. Иерархичность этих рядов базировалась на том, что каждый обертон или унтертон мог рассматриваться в качестве основного тона, порождающего собственные ряды, либо считаться частью какого-либо уже существующего звукоряда (пример 5).

Нёргор также разработал систему взаимосвязей мелодической, ритмической и гармонической иерархий. Каждый звук обертонового или унтертонового ряда задавал начало мелодическому слою, содержащему бесконечную серию. Интервал определял скорость движения слоев. Октава выражалась наиболее просто — путем двойного увеличения ритма. Остальные обертоны (или унтертоны) — квинта, терция, септима и т. п. — образовывали более сложные ритмические рисунки с привлечением золотой пропорции. Низкий регистр был связан с крупными длительностями, высокий — с короткими.



Собственно, первая часть Третьей симфонии как раз и базируется на представленной концепции. Она начинается со звука C_1 , над которым у струнных появляются нечетные обертоны (3-й, 5-й, 7-й, 9-й, 11-й); далее у первых скрипок возникает семиголосный бесконечный канон, образованный мелодической линией верхнего спектра обертонового ряда от D в нисходящем движении. Временной интервал вступления голосов в каноне различен и образует ритмический ряд: $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$. Ритм канонической темы составляют

те же длительности, но данные в ракоходной последовательности. Постепенно у всех инструментов оркестра появляются целые каскады ниспадающих из верхнего регистра обертонов, устремляющихся к своим основным тонам D, H, G . Эти звуки принадлежат обертоновому спектру G_1 , к которому в итоге сводится вступление. Данный ряд в восходящем направлении с т. 48 звучит у тромбонов и туб.

Так первоначально формируется *гармонический* универсум симфонии. Подобное начало побудило ряд исследователей сравнить концепцию I части с мифом о сотворении мира [19, 10].

В новом разделе (с т. 59) композитор погружает слушателя во вселенную *ритмов*, созданных при помощи «божественной пропорции». Раздел выстраивается на так называемой двухтоновой бесконечной серии⁸ (термин самого Нёргора), помещенной в различных регистрах и транспонируемой от разных звуков. Октавные, квинтовые и иные интервальные соотношения голосов получают соответствующее различие в ритме, основанном на золотом сечении.

Наконец, в следующем разделе (с т. 108) репрезентируется иерархия *мелодической* бесконечности. Здесь на фоне обертоновых рядов формируется диатоническая бесконечная серия.

Объединение трех иерархий бесконечности происходит в разделе *Lento e Nobile* (с т. 124; пример 6).

⁸ Основана на специфическом чередовании двух звуков, которое оставляет неизменными фрактальные свойства ряда.

Lento e nobile

Как видно из примера, у струнных, по существу, складывается шестиголосный мензуральный канон. Начальные звуки мелодических линий, основанных на диатонической бесконечной серии, являются нечетными обертонами натурального звукоряда от G_1 (1-й, 3-й, 5-й, 7-й, 9-й, 11-й). Ритм в каждом слое определяется интервальным соотношением голосов и организуется в соответствии с золотой пропорцией.

Первая часть обладает особой цельностью развития. Континуально-волновой принцип структуры соединяется в ней с обрамлением, функцию которого берет на себя обертоновый ряд от C_1 , открывающий и завершающий часть.

Вторая часть симфонии начинается противоположно первой — с нисходящего унтертонового ряда от C_1 , благодаря чему ее колорит поначалу окрашивается в минорные оттенки. Она носит более разнородный характер, как с точки зрения техники, так и стиля, и распадается на две большие части: условно инструментальную и хоровую.

Инструментальная часть содержит разделы с традиционными типами текстуры и формы. Музыкальные темы, которые здесь встречаются, производны от бесконечной серии. Они возникают посредством выбора из звуковой последовательности отдельных тонов через заданные промежутки (например, каждый пятый или каждый пятнадцатый звук серии). Этот принцип Нёргор назвал «wavelength» (длина волны). Центральный раздел инструментальной части составляет пассакалия, шеститактовая тема которой также производна от бесконечной серии.

Хоровая часть симфонии состоит из двух разделов — вступительного, в котором у хора звучат строки католического гимна «Ave Maris Stella», и основного, который опирается на стихотворение Р. М. Рильке «Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst» из второй части поэтического цикла «Сонеты к Орфею». Стихотворение Рильке, провозглашающее мистическую связь человека с миром,

его сопричастность ко всему сущему, можно считать довольно точным вербальным пояснением замысла Нёргора. Заключительные строки сонета, в которых мир в его многообразии сравнивается с чудесным ковром, а человеческое сердце с шелковой нитью, вплетаемой в ткань и являющейся частью узора, отражают сущностные черты и самого композиторского метода, основанного на соединении множества нитей-голосов, образующих нерушимую целостность.

Нёргор своеобразно работает с текстом. И вступительный, и основной разделы начинаются и завершаются фонетическим материалом — разрозненными гласными и слогами, из которых постепенно рождается и в которых растворяется семантическая ясность текста. Партии основного и камерного хоров предельно дифференцированы, что придает плотность и вязкость фактуре. В заключении (на последних строках сонета Рильке, начиная с т. 309) в хвалебный гимн вплетается соло сопрано в сопровождении фортепиано, цитата первой строфы песни Шуберта на слова Ф. Рюккерта «Du bist die Ruh»; при этом второй хор поет католическую молитву «Ave Maria». Включение шубертовской цитаты и совмещение различных текстов несет символический смысл: так в единое целое оказываются слиты камерное и симфоническое звучание, частное и общее, личное и надличное, традиционное и современное, тональное и серийное.

В целом композиционное решение Третьей симфонии довольно своеобразно. Завершающий II часть хор «Singe die Gärten» является, по сути, самостоятельным произведением. Таким образом, при формальной двухчастности симфония может трактоваться и как трехчастная. Сам Нёргор подчеркивал, что звуковая вселенная его сочинения создается непосредственно из *ratio*, что она представляет в высшей степени конструктивный взгляд на мир⁹ [25, 16].

В конце 1970-х годов композитор открыл для себя творчество швейцарского художника Адольфа Вёльфли, которое разом перечеркнуло его прежние представления о мире. Эта встреча часто интерпретируется датскими исследователями как великий перелом в жизни Нёргора, который обозначил новый период его творчества¹⁰.

Вёльфли считают ярким представителем ар брют (фр. art brut — грубое, неотделанное искусство)¹¹. Его картины и рисунки носят спонтанный характер, содержат множество декоративных элементов, включают ритуальные узоры, музыкальную нотацию; в них странным образом сочетаются реальное и фантастическое,

⁹ Многим слушателям и критикам не верилось, что столь продуманная теоретическая система может приводить к такому удивительному звуковому результату, ведь музыка слишком прекрасна, чтобы быть сложно сконструированной. Когда Эрлинг Кульберг в личной беседе намекнул композитору, что все его мелодии можно было бы сочинить и без использования «wavelength» и прочих громоздких правил, Нёргор ответил, что «без теории и систем эти самые мелодии никогда бы не пришли ему в голову» [20, 91].

¹⁰ Ключевым сочинением этого периода стала опера «Det guddomelige Tivoli» («Божественный цирк», 1982), посвященная жизни и творчеству Вёльфли.

¹¹ Творчество художника протекало в стенах психиатрической клиники Вальдау, куда он был направлен после нескольких тюремных арестов в 1895 году с диагнозом «шизофрения» и где провел весь остаток своей жизни (умер в 1930). Именно здесь он полностью переродился, когда заметил, что может бороться с галлюцинациями и голосами в своей голове при помощи рисования.

упорядоченное и хаотическое, используется техника коллажа с привлечением самых разнообразных материалов.

Нёргор столкнулся с творчеством художника в октябре 1979 года на выставке «Аутсайдеры», которая проходила в Музее современного искусства «Луизиана». Позднее он специально ездил в Берн, чтобы ознакомиться с работами Вёльфли, хранящимися в Музее изящных искусств, более углубленно. В этот период он, подобно герою своей оперы «Сиддхартха»¹², испытал «пробуждение», открыв другую сторону мира.

Датские исследователи в отношении нового этапа творчества Нёргора — так называемого периода Вёльфли — нередко используют понятие «репрезентативный экспрессионизм» (Й. Йенсен), под которым подразумевается стиль, чья выразительность определяется не собственным субъективным видением мира, но оказывается как бы опосредованной, сформированной в диалоге с историческим лицом через интерпретацию его мировосприятия.

Вершинным достижением этого периода стала Четвертая симфония. Она была написана в 1981 году, имела программный характер и посвящалась Адольфу Вёльфли, от которого, собственно, исходила ее идея. В 1912 году художник задумал создать «Musikbüchlein» (Музыкальную книжечку) под названием «Indischer Roosen-Gaarten und Chinesischer Hexensee» («Индийский сад роз и китайское озеро ведьм»). Замысел его так и не был осуществлен. Нёргор рассматривал свою симфонию как реализацию идеи Вёльфли.

В основу сочинения был положен принцип амбивалентности, который отражен уже в самом названии, содержащем противоположности — «сад роз» и «озеро ведьм». В соответствии с этим симфония состоит из двух контрастных частей. Их поляризация служит олицетворением сложившейся в творчестве Вёльфли концепции мира, постоянно балансирующего между идиллией и катастрофой. При этом каждая часть таит в себе черты своей противоположности. В программных заметках к сочинению Нёргор сравнивает это представление с китайским символом инь и ян, в котором противоборствующие силы изображены в виде черной и белой рыбок с глазами, окрашенными цветом антипода, что свидетельствует о взаимодополнении различий, невозможности существования одного без другого.

В основе первой части лежат две темы, сам способ развертывания которых может служить иллюстрацией принципа скрытых противоположностей. Начальная тема заимствована Нёргором из его хора «Abendlied» («Вечерняя песня») на слова Вёльфли. Она представляет нисходящий мотив в тональности d-moll. Однако в своем подлинном виде эта тема появится у скрипки соло лишь в т. 21 (пример 7). Начинается же симфония с ниспадающих хроматических ходов струнных, из которых постепенно прорисовываются контуры упомянутой темы. Движение по нисходящей хроматической гамме становится маркером музыкального языка Нёргора в этот период. Сам композитор сравнивал его с образом катастрофы.

¹² «Сиддхартха» — опера-балет Нёргора на либретто Оле Сарвига (1974–1979). Сюжет вращается вокруг рождения и юности героя, легендарного основателя буддизма, вплоть до знаменательных «встреч», открывших принцу не только обман искусственно созданного его отцом мира, но и тщету земной жизни.

7

П. Нёргор. Четвертая симфония. I часть, т. 21–22, партия скрипки соло

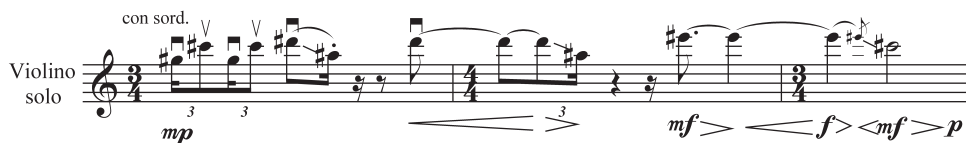
661



Вторая тема также поручена скрипке соло. Она основывается на мотиве птичьего пения африканской малиновки (пример 8). Нёргор считал ее ключевой для всей симфонии. «Эта тема завораживает меня, — признавался композитор, — потому что в ней есть нечто, выходящее за рамки любой системы, она содержит, так сказать, экзистенциальное, парадокс радости и печали» (цит. по: [15, 59]). Действительно, тема двойственна по своим эмоционально-смысловым коннотациям, что обусловлено как семантическим различием составляющих ее интервалов, так и направленностью их движения, способом исполнения и ритмом. Восходящая кварта ассоциируется с призывом, в то время как нисходящая кварта и большая терция звучат жалобно благодаря ритмической задержке на первом звуке и глиссандированию:

8

П. Нёргор. Четвертая симфония. I часть, т. 62–64



Тема помещена в Cis-dur — однотерцовый по отношению к тональности первой темы. Противопоставление однотерцовых тональностей (как и контраст однотерцовых аккордов) составляет, по мнению Ханса Гефорса, одну из характерных черт музыкального языка Нёргора, поскольку такая «метаморфическая смена» выступает олицетворением жизненных трансформаций: «ты такой же, как и до перемен, но все окружение новое» [17, 48].

«Птичий» мотив имитируют медные, деревянные, струнные инструменты. При этом он начинает искажаться. Этому способствует ритмическая асинхронность, замена кварты тритоном, а также терпкие диссонантные сочетания, возникающие вследствие того, что мотив появляется в одновременности у разных инструментов на расстоянии секунды. Все это создает эффект гетерофонии. В завершении на «птичий» мотив накладывается первоначальная тема.

Вторая часть вступает *attacca* и переход к ней оказывается довольно неожиданным из-за контраста темпа и динамики и активной роли ударных. Главная тема поручена струнным и имеет нисходящую направленность.

В целом части свойственна тематическая калейдоскопичность, но в то же время и интонационная связность, которую обеспечивают малосекундовые вздохи и нисходящее движение. Нёргор прибегает здесь и к цитированию чужого материала. Вслед за главной темой у медных духовых появляется мелодия популярного

старого вальса «Fascination» («Очарование») Ф. Д. Маркетти¹³. Сильное вибрато, дублировка у низкой тубы, либо, наоборот, звучание трубы пикколо придают ей гротескный характер.

Непрерывное тематическое развертывание приводит к существенной трансформации главной темы: из драматической она превращается в глумливо крикливую (немалую роль в этом играет тембр кларнета). Преобразования невольно напоминают о теме возлюбленной из «Фантастической» Берлиоза.

Симфония оканчивается совершенно неожиданно: низвергаемое из высокого регистра глассандо солирующей скрипки приводит к звуку *g* (берущемуся на открытой струне у струнных), над которым развертывается обертоновый звукоряд. На его фоне, подобно призраку, звучит короткий «птичий» мотив из I части.

Двухчастность Четвертой симфонии на первый взгляд коррелирует со структурой Третьей, в которой противоположность начал частей, основанных на восходящем обертоновом и нисходящем унтертоновом рядах, символизировала гармонию разных полюсов. Однако в Третьей симфонии эта противоположность была лишена подлинной антиномичности, потому что на самом деле здесь сопоставлялись два вида порядка, создающих зеркальное *равновесие*, итогом чего становился гимн красоте устройства мироздания. Симфонический цикл, таким образом, выстраивался как бы на *crescendo*, приводя к всеобщему апофеозу, а его единство обеспечивалось тремя иерархиями бесконечности. Космогенез Четвертой симфонии немислим без категории хаоса, потому и композиционное решение сочинения при чисто внешнем сходстве воспринимается принципиально иначе. Форма здесь имеет тенденцию к неуравновешенности. Антиномичностью пронизан не только цикл, но и его части. Наиболее показательно в этом отношении окончание каждой из них: они внезапно обрываются, оставляя ощущение незавершенности. Музыкальный материал больше не объединяется бесконечной серией: Нёргор возвращается к мотивной технике. И хотя композитор использует приемы трансформации, в целом музыка развертывается как цепь событий, не связанных между собой.

Эксперимент с формой был продолжен в Пятой симфонии (1987–1990) — монументальном полотне, отразившем борьбу хаоса и гармонии. Сочинение представляет собой одночастную конструкцию, непрерывно развертывающуюся в своей целостности, при этом в его форме угадываются привычные контуры симфонического цикла, что свидетельствует об ориентации композитора на романтическую традицию (в частности, на жанр симфонической поэмы). Нёргор полагал, что количество «частей» целиком зависит от слушательского восприятия. Действительно, несмотря на постоянную смену темпов в сочинении имеется четыре раздела, напоминающих о традиционной структуре симфонии:

- раздираемая противоречиями I часть (*Moderato — più allegro*), облик которой определяют восходящие и нисходящие пассажи, постоянно прерываемые тишиной;

¹³ Впервые опубликован в 1904 году в Париже под названием «Цыганский вальс».

- гротесковое скерцо *Allegro feroce*, чей inferнальный характер во многом связан с применением новых исполнительских техник¹⁴ и искаженным звучанием известной рождественской песни «Jingle Bells»;
- масштабная медленная часть, фактически распадающаяся на два раздела, *Andante, molto espressivo* и *Lento, Quasi una passacaglia* (вследствие этого цикл можно трактовать как пятичастный);
- финал, начинающийся с элегического высказывания (*Adagio, molto espressivo*), которое незаметно перерастает в судорожные динамические всплески и энергичные пассажи, напоминающие о первом разделе.

Если Четвертая симфония представляла противоречия мира как объективную данность, как нечто отстраненное и независимое от человеческого бытия (неслучайно программа ориентировала на некую волшебную, потустороннюю реальность — сад роз и озеро ведьм), то в Пятой в центре картины мира вновь оказывается Человек, а борьба хаоса и гармонии воспринимается не только как внешняя, но и внутренняя. В рамках одночастной структуры автор апеллирует к композиционной модели и семантическому инварианту классико-романтической симфонии с его архетипическими компонентами: *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis*. Отметим, что именно в этом сочинении жанровые черты становятся как никогда прежде отчетливыми. Симптоматично и то, что в самом его конце возникает отсылка к раннему опусу Нёргора — фанфары труб в *D-dur* напоминают о завершении Первой симфонии.

Впрочем, в пространстве Пятой гуманистическая и космологическая концепции оказываются слиты. Хаосу, который Нёргор связывает прежде всего с хроматическими гаммообразными пассажами¹⁵, противопоставляет гармонию, олицетворенная в новом виде композиторской техники, которую сам датский мастер назвал «тоновые озера» (*tone lakes*).

Тоновое озеро представляет собой мелодическую последовательность из определенного количества звуков, с которой Нёргор работает наподобие серии. Оно формируется посредством интерференции четырех изоморфных трехзвучных сегментов (триад), строительным элементом в которых служит чистая квинта¹⁶ (см. примеры 9а и 9б). Генезис этой техники связан также с увлечением композитора астрологией. Подобно древним грекам, Нёргор соотнес звуки диатонической гаммы, расположенной по чистым квинтам, с семью планетами — Сатурном, Юпитером, Марсом, Солнцем, Венерой, Меркурием, Луной¹⁷, — которые затем вписал в зодиакальный круг. Разделение знаков зодиака на «положительные» и «отрицательные» (экстравертные и интровертные) позволило ему расширить шестиступенную диатоническую шкалу

¹⁴ Часть деревянных духовых инструментов играет на одних мундштуках, в составе оркестра используются также собачьи свистки.

¹⁵ Нисходящее хроматическое движение, возникающее одновременно в нескольких слоях музыкальной фактуры, композитор сравнивал с «серией катастроф» [18, 11].

¹⁶ Каждая триада может быть возведена к квинтаккорду (см. пример 9б).

¹⁷ Семь видимых с Земли невооруженным глазом небесных тел в древности именовали планетами. В астрологии они составляли так называемый септенер. — *примеч. ред.*

до хроматической десятиитоновой¹⁸ благодаря тритоновым связям полярных планет. Чтение звуков строго по зодиакальному кругу, начиная от Овна, и образовало звуковую последовательность, которую композитор назвал 12-тоновым озером (пример 9а). В симфонии она начинает формироваться в начале первого медленного раздела (*Andante, molto espressivo*) в виде мотивов, содержащих цепочки квинт, и в своей полной мелодической форме проводится у флейты в т. 385–386.

9

Тоновые озёра

а) 12-тоновое озеро



б) Квинтовая основа сегментов 12-тонового озера



в) 36-тоновое озеро



При помощи вставки дополнительных нот между тонами данной последовательности Нёргор расширяет «12-тоновое озеро» до 36-тонового (пример 9в)¹⁹. Собственно тема пассакалии основывается на девяти заключительных нотах данного ряда (см. пример 10). Композитор использует прием *Klangfarbenmelodie* — звуки размещены в разных регистрах и поручены разным инструментам. На ее фоне возникают мелодические отрезки «36-тонового озера» у гобоя и трубы, тогда как у кларнета *in Es* звучат фрагменты «108-тонового озера» (структуры, основанной на расширении «36-тонового озера»).

¹⁸ Композитор исключил звук *d* как центральный элемент по аналогии с Солнцем в солнечной системе. В итоге из шкалы исчез и тон *as* как полярный для *d*. В 12-тоновом озере повторяются звуки *fi h*, так как они являются общими для отдельных пар квинтовых сегментов, из которых складывается звуковая последовательность (см. пример 9б).

¹⁹ Принципы расширения ряда, с одной стороны, опираются на тот же процесс интерференции трехзвучных сегментов (то есть их комбинации в четыре слоя), а с другой, на транспозиции (Нёргор повторяет сегменты на полтона выше или ниже). Более подробно о «тоновых озерах» см.: [23].

Таким образом в музыку Нёргора проникает принцип интерференции, который занимает место фрактальных конструкций и становится одной из важнейших особенностей музыкального мышления композитора²⁰.

10

П. Нёргор. Пятая симфония. Тема пассакалии

В последующие годы возникли еще три произведения, запечатлевших перемены не только в эстетических взглядах Нёргора, но и в общем состоянии культуры своего времени. Шестая симфония была написана в 1999 году по заказу Датского симфонического оркестра, Гётеборгского симфонического оркестра и филармонического оркестра Осло; ее первое исполнение состоялось в начале 2000 года. Несмотря на программный заголовок — «At the End of the Day» («В конце дня»), а также особый тембровый колорит, обусловленный введением в оркестр необычайно низких инструментов (контрабасовые тромбон, туба и кларнет, контрафагот, басовые флейта и труба), никаких мрачных эсхатологических предчувствий эта симфония не содержит. Весьма показательным, что эпиграфом к сочинению Нёргор избрал строки из Второго послания Петра: «...один день у Господа как тысяча лет, и тысяча лет как один день» (2 Петр 3:8). Созданная в преддверии миллениума трехчастная композиция отразила размышления автора о времени и особенностях его восприятия. Наиболее показательна в этом отношении II часть (*Lentissimo*), опирающаяся на старинный жанр пассакалии. Его новаторское претворение связано с постоянной сменой темпов. Создается впечатление временных разрывов, сквозь которые «просачиваются» не только сольные реплики отдельных инструментов, но и знакомые по прежним сочинениям Нёргора интонации. Например, в т. 41 у кларнета звучит мотив вопроса, открывающий Первую симфонию, а буквально через несколько тактов у флейты появляется начальный мотив из II части того же произведения (т. 45–46).

Несмотря на естественные отсылки к прошлому «конец дня» трактовался Нёргором как начало чего-то нового. Хотя название и намекает на некое подведение итогов, прийти к окончательным выводам не представляется возможным: «всегда чего-то не хватает, любая концовка будет предварительной...»²¹.

²⁰ Порядок как категорию гармонии символизируют, впрочем, не только «тоновые озера». Так, пассакалия содержит раздел (т. 578–641), представляющий собой масштабную палиндромную конструкцию, точка поворота которой расположена между тактами 609–610.

²¹ Программные заметки размещены на сайте Wise Music Classical. См.: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21638/Symfoni-nr-6--Per-N%C3%B8rg%C3%A5rd/> (дата обращения: 15.08.2023).

Мысль композитора рельефно отразили начало и завершение симфонии. I часть открывается стремительными пассажами, обрушивающимися в самые глубины нижнего регистра, и буквально через пару минут замирает в едва слышимом звучании ударных. Таким образом, не успев начаться, симфония уже как бы заканчивается. Материал финала, также основанный на нисходящем гаммообразном движении, в самом конце неожиданно преобразуется и воспаряет в запредельно высокий регистр, олицетворяя, по замыслу Нёргора, «дельту других миров».

Поиски и обретения составили содержательную основу Седьмой симфонии. Она создавалась в период с 2004 по 2006 год по особому случаю — для открытия нового концертного зала Датского радио, где и состоялась ее премьера в январе 2009 года под управлением Томаса Даусгора. Торжественная ситуация обусловила пышность звучания, особенно заметную в начале I части (*Moderato*). Й. Йенсен сравнивает плотность и блеск оркестровой фактуры вступления с распахнутыми дверьми, как бы приглашающими слушателей в мир самой музыки [19, 15].

Трехчастная структура Седьмой симфонии с традиционным темповым контрастом: быстро — медленно — быстро, создает обманчивое впечатление классичности цикла. На самом деле музыка полна непредсказуемой спонтанности, лишаящей это сочинение ясной нарративной логики. Музыка каждой из частей, развиваясь, приходит к противоположному полюсу звучания, что заставляет вспомнить об антагонизме катастрофы и идиллии в Четвертой симфонии. Так, I часть распадается на два самостоятельных раздела с абсолютно разной музыкой: динамичности и наступательной агрессивности быстрой секции противопоставляется экспрессивная лирика медленной. Кульминацией этой лирической линии становится начало II части (*Lentissimo*), идущей *attacca* и открывающейся краткими сольными репликами кларнета и гобоя, которые олицетворяют высшую степень искренности (*Semplice*, «*Wie ein Kind*» — гласит композиторская ремарка). Далее следует ошеломительный контраст — оглушающий своей светоносной звучностью аккорд *C-dur* у струнных и меди; перед лицом человека словно предстает нечто сверхъестественное во всей своей мощи и всем величии. Однако вместо ожидаемого хора внутри статичной звучности начинают проступать краткие всплески и импульсы, колеблющие пышную поверхность хоральной фактуры и словно бы выводящие ее из равновесия. Равным образом и финал, начинаясь с энергичного и импульсивного *Allegro*, основанного на танцевальных ритмах, завершается выразительным лирическим эпизодом (*L'istesso tempo*, с т. 182), в котором появляется одна из тем I части. Эта композиционная арка придает всем противоречивым и разрозненным элементам симфонии особый смысл — ожидаемое, но непредвиденное обретение нового мира, наполненного красотой.

Седьмая симфония, подобно Шестой, отмечена неповторимым темброво-звуковым колоритом, характерность которого обеспечивают 14 (!) том-томов, играющих наиболее важную роль в *Moderato*. Кроме того, музыке I части в особой мере свойственны выделение партий солистов, их диалогичность, противопоставление оркестрового и камерного звучания, а также необычайная экспрессивность, углубление лирического аспекта, выявляющие субъективную природу музыкального высказывания.

Восьмая симфония была создана по заказу Хельсинкского филармонического оркестра в 2011 году. Трехчастный цикл вновь ориентирован на традиционное последование частей (быстро — медленно — быстро). И хотя в сочинении, как это свойственно Нёргору, есть элементы неожиданности, структура Восьмой симфонии более классична, стройна и прозрачна по сравнению с ее предшественницей. О прочной связи с традицией свидетельствует обращение композитора к жанрово окрашенному тематизму и классическим принципам формообразования. Так, в I части (*Tempo giusto* — *Poco allegro, molto distinto*) прослеживаются контуры сонатности. Ее главная тема основана на гаммообразных нисходящих и восходящих пассажах, движущихся разными ритмическими слоями. В программных заметках Нёргор сравнивал эти звуковые спирали с зиккуратами²². Изящная побочная тема (*Più mosso*, с т. 43), звучащая поначалу у квартета флейт, опирается на ритм сицилианы. Именно она подвергается наиболее активной мотивной разработке, в процессе которой возникают также новые темы и мотивы. Реприза предельно сокращена: главная и побочная темы появляются в конце фрагментарно²³, словно сон, который внезапно обрывается. II часть (*Adagio molto*) синтезирует признаки рондо и вариаций. Ее основная тема жанрово и стилистически контрастна: изначально она опирается на хорал, тогда как в продолжении появляются элементы спиричуэлс (см. мотив флейты в т. 14–17 с характерной синкопой и пентатонной структурой). Тема варьируется, а ее проведения разделяются более подвижными интермедиями.

Композиционное решение финала (*Più mosso*) по своему замыслу во многом схоже с завершением Шестой и Седьмой симфоний, ибо, как и там, стремительно развертывающееся движение приходит к своему противоположному полюсу — разделу *Lento visionario*, в котором музыка словно бы парит в высших сферах. При этом краткое заключительное соло виолончели, основанное на микрохроматике, воспринимается как голос из иного мира.

Специфику темброво-звуковой ауры в Восьмой симфонии определяют алеаторные фигуры челесты, вибратона, колоколов, фортепиано и арфы (фактически того самого состава, который подчеркивал окончание композиционных фаз во Второй симфонии²⁴), играющие ключевую роль в крайних частях. Исполняемые в своем собственном, независимом от остальных инструментов, а также друг от друга темпе, они словно бы выступают знаком иной реальности, в которой время преодолело свою измеренность. В I части они готовят репризу, которая, напомним, похожа на призрачное воспоминание, а в финале проводятся параллельно с основным материалом и сопровождают *Lento visionario*. Своеобразная тембровая отсылка ко Второй симфонии перебрасывает арку к раннему симфоническому творчеству композитора, устанавливая неразрывную связь прошлого и настоящего.

²² Культурными сооружениями Древней Месопотамии, которые выстраивались из разных по величине параллелепипедов, поставленных один на другой, с множеством прямоугольных ниш по сторонам.

²³ Отметим, что побочная тема транспонируется по сравнению с экспозиционным изложением из лидийского F в лидийский A.

²⁴ Отличие заключается в том, что орган теперь заменен челестой.

Подведем итоги. В массиве симфонических опусов Нёргора запечатлелась творческая эволюция этого датского мастера. Хотя каждая симфония обладает неповторимым обликом²⁵, совокупностью свойственных лишь ей черт, все сочинения можно объединить в группы, отражающие различный подход композитора к жанру.

На раннем этапе (Первая симфония) Нёргор выступает наследником европейской традиции жанра, но в ее национальном («нордическом») преломлении. В центре его концепции — *взаимоотношения* Человека и Мира, Человека и Природы, борьба Человека со стихией.

Смысловой доминантой произведений «иерархического» периода (Вторая и Третья симфонии) становится *универсально-космологическая картина мира*. Смещение аксиологического акцента в область новой объективности обусловлено радикальным сдвигом в эстетике новейшей музыки, которая в какой-то момент сконцентрировалась на проблемах материала и средоточием своих интересов избрала самодвижение звуковой субстанции. Поиски ключа к гармонии вселенной, исследование иерархических взаимосвязей составили содержательную основу симфоний Нёргора в это время. Научно-ориентированный взгляд надолго определил эстетическую позицию датского мастера.

Отражением кризисного мироощущения стал период Вёльфли (Четвертая и Пятая симфонии), в котором важное значение придается категории Хаоса и его взаимоотношению с Космосом (Гармонией, Порядком); мир предстает в единстве противоположностей, дополняющих друг друга. Особо отметим, что данный этап творческой эволюции Нёргора совпал с формированием постнеклассической научной парадигмы. Как раз в это время возникает новое направление исследований — синергетика, в рамках которой изучаются закономерности процессов самоорганизации, а также становления порядка из хаоса.

Период Вёльфли характеризуется наиболее противоречивым взглядом на жанр симфонии. Космологическая концепция переплетается с «гуманистической» — поляризованному миру Четвертой симфонии противопоставляется многообразие семантических функций Пятой, вписанных в одночастную конструкцию. Включение цитат из популярных сочинений, хоть и всегда в искаженном звучании, также служит знаком внимания к проблемам человеческого бытия.

Синтез накопленного опыта в поздний период творчества (Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии) фиксирует *изменения*, происходящие с Человеком и Миром в связи с новым пониманием категории времени (нет ничего окончательного) и осмыслением роли традиции.

Таким образом, траектория развития симфонического творчества датского мастера обнаруживает диалектическую логику, в которой рационально-гуманистический взгляд, акцентирующий диалог Человека и Мира, сменяется вниманием к структуре и свойствам звучащей материи (при этом «человеческое» измерение в какой-то мере отодвигается на задний план). Начиная с Пятой симфонии Нёргор возвращается к проблеме Человека и Мира, но осмысливает ее на новом уровне. Мир больше не представляется композитору как совершенно

²⁵ «Каждая из моих симфоний сама по себе — целый континент», — говорил Нёргор (цит. по: [14, 42]).

устроенный самовоспроизводящийся процесс, движимый силами природы, но находится в состоянии *неравновесия*²⁶.

Описанный путь развития запечатлелся в разнообразии симфонических циклов. Здесь можно усмотреть зеркальную симметрию и представить творчество Нёргора в данном жанре схематически, как упорядоченное единство. Так, ранние и поздние симфонии трехчастны, а циклическая структура сочинений периода Вэльфли является зеркальным отражением организации симфонических опусов «иерархического» этапа:

Первая симфония 3 части	Вторая симфония 1 часть	Третья симфония 2 части	Четвертая симфония 2 части	Пятая симфония 1 часть	Шестая симфония 3 части	Седьмая симфония 3 части	Восьмая симфония 3 части
----------------------------	----------------------------	----------------------------	-------------------------------	---------------------------	----------------------------	-----------------------------	-----------------------------

Таблица 2. Количество частей в симфониях П. Нёргора

В последних трех симфониях Нёргор, похоже, нашел оптимальную для себя структуру цикла, сохраняющую классические контуры и в то же время модифицирующую их, балансирующую между упорядоченностью и спонтанностью.

Ведущую роль в развертывании симфонической формы у композитора играют два модуса — действенно-активный и созерцательный. При трехчастной компоновке из традиционного цикла исключается скерцо. Это, впрочем, не означает полного отказа от скерцозного модуса. В той или иной форме он проникает в симфонию, рассредоточиваясь по всему циклу, но прежде всего его действие сказывается на принципах драматургии. Как следствие, возникают неожиданные темповые сдвиги и образные сопоставления, ведущие подчас к нарушению нарративной логики. Трансформированная роль скерцозного начала связана, очевидно, с тем, что Нёргору важен в первую очередь показ изменений, достижение нового качества, что, как известно, и составляет подлинную суть симфонизма.

В каждый из отмеченных периодов композитор использует различные приемы симфонической драматургии, что приводит к неодинаковому функциональному весу частей. Смысловой центр тяжести в Первой симфонии, как в классических опусах, приходится на первую часть, тогда как в Третьей, несмотря на континуальность развертывания материала, по-своему реализуется принцип конечной цели (М. Арановский): введение хора придает финалу характер апофеоза. В Четвертой симфонии важное значение приобретают элементы диалогической драматургии, а потому каждая из ее частей имеет равный функциональный вес. Драматургическую логику последних симфоний определяет принцип неожиданности, наиболее ярко заявляющий о себе в финалах, окончание которых становится непредсказуемым для слушателя, порождая ощущение незавершенности. Этот эффект, очевидно, намеренно достигается Нёргором, трактующим любой конец

²⁶ В одной из бесед 1989 года Нёргор говорил: «Я всегда нахожусь на наклонных плоскостях, которые, хотя и могут меняться, всегда остаются наклонными. Для меня экзистенция основывается на моем понимании того, что неравновесие составляет фундамент жизни на всех уровнях» [21, 393].

как новое начало. И хотя в поздних симфониях композитора первая часть наиболее продолжительна, все же логический акцент он делает именно на финалах.

Индивидуальность оркестрового письма датского мастера связана с особым вниманием к тембрам, что проявляется прежде всего в обособлении партий солирующих инструментов. Это заметно уже в Первой симфонии, которая начинается с сольных реплик бас-кларнета, фагота и виолончели, и со временем данная тенденция лишь усиливается. Контраст оркестрового и камерного звучания привносит в симфонический жанр признаки концерто гроссо. В поздний период, кроме того, заметно стремление Нёргора найти для каждого опуса неповторимую темброво-звуковую атмосферу, характерность которой в Шестой симфонии определяют инструменты низкой тесситуры, а в Седьмой — большое количество том-томов. Тембр также приобретает символическую функцию, становясь знаком связи времен (Восьмая симфония).

При всем разнообразии концепций, идей, композиционных моделей, симфоническое творчество Нёргора производит впечатление удивительно цельного и органичного. Целостность эта в немалой степени обусловлена единством интонационной структуры сочинений, базирующихся на сходном «генетическом» материале — бесконечной серии и ее преобразованиях, обертоновых и унтертоновых рядах, «тоновых озерах», порождаемых кластерами квинт.

Метаморфозы, иерархия, интерференция, бесконечность, многослойность — данные понятия наиболее точно отражают сущность мира, каким он видится Нёргору и каким предстает в пространстве его симфонического творчества, мира, который требует познания и исследования. Сохранив концептуальную основу жанра симфонии, композитор сумел найти пути его дальнейшего развития и подтвердить его актуальность для современности.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Арановский М.* Симфонические искания: исследовательские очерки. М.: Советский композитор, 1979. 288 с.
3. *Баранова И.* Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 17–32.
4. *Бочкарева О.* К вопросу об одночастности Седьмой симфонии Яна Сибелиуса // Финский сборник: пособие по курсу «Введение в музыкознание». Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 7–9.
5. *Имханицкий М.* Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
6. *Коженова И.* Ян Сибелиус // История зарубежной музыки. Вып. 5 / ред. И. Нестьев. М.: Музыка, 1988. С. 396–425.
7. *Максимова А.* Палимпсест в концерте «Vach to the Future» Пера Нёргора // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны: сб. науч. статей. Петрозаводск: VERSO, 2018. С. 168–175.
8. *Anderson J.* Perception and Deception: Aspects of Per Nørgård's 'hierarchical' methods and parallel developments in recent Central European music // The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 147–166.
9. *Bonde A., Nielsen R.* Per Nørgård's musikalske univers // Col Legno. 1997. P. 499–536.

10. *Brincker J.* Per Nørgård's Music Drama: failures, triumph, and new beginnings // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 189–216.
11. *Christensen J.* The Cosmic Dance: Per Nørgård's organ music // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 217–232.
12. *Christensen J.* New Music of Denmark // *New Music of the Nordic Countries* / ed. by John D. White. New York: Pendragon Press, 2002. P. 1–120.
13. *Christensen J.* Nørgård's Choral Music: Lyricism with a Dramatic Nerve // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by Anders Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 95–106.
14. *Cornelius J.* A delta of other worlds // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 42–46.
15. *Cornelius J.* A liberating moment of chaos // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 55–59.
16. *Cornelius J.* Symphonies that cannot be repeated // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 28–32.
17. *Gefors H.* Make Change Your Choice! Nørgård and Nordic melody // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 35–55.
18. *Jensen J.* The Great Change: Per Nørgård and Adolf Wölfl // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 9–34.
19. *Jensen J.* Per Nørgård and the symphony // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 7–16.
20. *Kullberg E.* Beyond Infinity: On the infinity series – the DNA of hierarchical music // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 71–94.
21. *Kullberg E.* Neue Tendenzen in der dänischen Musik. Die Neue Einfachheit sowie Per Nørgård // *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik* / hrsg. von H. Kronos. Wien: Böhlau, 2008. S. 383–400.
22. *Mortensen J.* The infinity series. URL: <https://web.archive.org/web/20071010091253/http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/tindhold.html> (accessed 18.08.2023).
23. *Mortensen J.* Tonesøerne. URL: <http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/toneso/tindhold.html> (accessed: 18.08.2023).
24. *Nielsen S. H.* Art and Truth: Per Nørgård and Martin Heidegger // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 167–188.
25. *Nørgård P.* Inside a Symphony // *Numus-West* 2. 1975. No. 2. P. 4–16.
26. *Nørgård P.* Samarbejde – samfølelse // *Nordisk Musikkultur*. 1956. Årg. 5. S. 55–56.
27. *Rasmussen K. A.* Connections and Interspaces: Per Nørgård's thinking // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 57–70.
28. *Salmenhaara E.* Tapiola: sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura, 1970. 138 p. (*Acta musicologica Fennica*, 4).

Получено: 19 августа 2023 года

Принято к публикации: 25 октября 2023 года

Об авторе:

Екатерина Гурьевна Окунева — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

References

1. Hakobian, Levon O. 2010. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the 20th Century: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika. (In Russian).
2. Aranovskiy, Mark G. 1979. *Simfonicheskie iskaniya: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quest: Research Essays]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
3. Baranova, Irina N. 2015. "Pervaya simfoniya Sibeliusa (analiticheskiy ocherk) [Sibelius' First Symphony (Analytical Essay)]." *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe], no. 3, 17–32. (In Russian).
4. Bochkareva, Olga A. 1992. "K voprosu ob odnochastnosti Sed'moy simfonii Yana Sibeliusa [On the Single-Movement Structure of the Seventh Symphony by Jan Sibelius]." In *Finskiy sbornik: posobie po kursu "Vvedenie v muzykoznanie"* [Finnish Collection: A Guide to the Course "Introduction to Musicology"], issue 2, 7–9. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatoire. (In Russian).
5. Imkhanitskiy, Michail I. 2004. *Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akkordeona* [Music by Foreign Composers for Bayan and Accordion], college textbook. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music. (In Russian).
6. Kozhenova, Irina V. 1988. "Jan Sibelius." In *Istorija zarubezhnoj muzyki* [History of Foreign Music], issue 5, edited by Israel V. Nestiev, 396–425. Moscow: Muzyka. (In Russian).
7. Maksimova, Antonina S. 2018. "Palimpsest v kontserte 'Bach to the Future' Pera Nergora [Palimpsest in the Concert 'Bach to the Future' by Per Nørgård]." In *Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova: shkoly, issledovaniya, personsy* [Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire: Schools, Studies, Persons], collected articles, 168–75. Petrozavodsk: Verso. (In Russian).
8. Anderson, Julian. 1996. "Perception and Deception: Aspects of Per Nørgård's 'Hierarchical' Methods and Parallel Developments in Recent Central European Music." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 147–66. London: Scholar Press.
9. Bonde, Anders, Nielsen, Rie. 1997. "Per Nørgård's musikalske univers [Per Nørgård's Musical Universe]." *Col Legno*, no. 1: 499–536. (In Danish).
10. Brincker, Jens. 1996. "Per Nørgård's Music Drama: Failures, Triumph, and New Beginnings." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 189–216. London: Scholar Press.
11. Christensen, Jens. 1996. "The Cosmic Dance: Per Nørgård's Organ Music." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 217–232. London: Scholar Press.
12. Christensen, Jean. 2002. "New Music of Denmark." In *New Music of the Nordic Countries*, edited by John D. White, 1–120. New York: Pendragon Press.
13. Christensen, Jean. 1996. "Nørgård's Choral Music: Lyricism with a Dramatic Nerve." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 95–106. London: Scholar Press.
14. Cornelius, Jens. 2022. "A delta of other worlds." In *Per Nørgård. 8 Symphonies. CD 1–4*, booklet, 42–46. Copenhagen: Dacapo Records.
15. Cornelius, Jens. 2022. "A liberating moment of chaos." In *Per Nørgård. 8 Symphonies. CD 1–4*, booklet, 55–59. Copenhagen: Dacapo Records.
16. Cornelius, Jens. 2022. "Symphonies that cannot be repeated." In *Per Nørgård. 8 Symphonies. CD 1–4*, booklet, 28–32. Copenhagen: Dacapo Records.

17. Gefors, Hans. 1996. "Make Change Your Choice! Nørgård and Nordic Melody." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 35–55. London: Scolar Press.
18. Jensen, Jørgen I. 1996. "The Great Change: Per Nørgård and Adolf Wölfli." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 9–34. London: Scolar Press.
19. Jensen, Jørgen I. 2022. "Per Nørgård and the symphony." In *Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4*, booklet, 7–16. Copenhagen: Dacapo Records.
20. Kullberg, Erling. 1996. "Beyond Infinity: On the Infinity Series – the DNA of Hierarchical Music." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 71–94. London: Scolar Press.
21. Kullberg, Erling. 2008. "Neue Tendenzen in der dänischen Musik. Die Neue Einfachheit sowie Per Nørgård". In *Multikulturelle und international Konzepte in der Neuen Musik*, edited by Hartmut Krones, 383–400. Wien: Böhlau.
22. Mortensen, Jørgen. *The Infinity Series*. Accessed: August 18, 2023. <https://web.archive.org/web/20071010091253/http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/uindhold.html>.
23. Mortensen, Jørgen. *Tonesøerne*. Accessed: August 8, 2023. <http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/toneso/tindhold.html>.
24. Nielsen, Svend Hvidtfelt. 1996. "Art and Truth: Per Nørgård and Martin Heidegger." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 167–88. London: Scolar Press.
25. Nørgård, Per. 1975. "Inside a Symphony." *Numus-West* 2, no. 2, 4–16.
26. Nørgård, Per. 1956. "Samarbejde – samfølelse." *Nordisk Musikkultur* [Nordic Music Culture], Årg. 5, 55–56. (In Danish).
27. Rasmussen, Karl Aage. 1996. "Connections and Interspaces: Per Nørgårds Thinking." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 57–70. London: Scolar Press.
28. Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola: sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana* [Tapiola: Symphonic Poem Tapiola Representing Sibelius's Late Style]. *Acta musicologica Fennica* 4. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. (In Finnish).

Received: August 19, 2023

Accepted: October 25, 2023

Author's information:


Ekaterina G. Okuneva — Doctor Habil. (Art Criticism), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire



Научная статья
УДК 792.8(470)(093.3)
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.04>

«Во дни балетов и блинов...» Отражение столичной балетной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича¹

Григорий Анатольевич Моисеев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
gmoiseev@yandex.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Аннотация: В статье впервые предприняты публикация, источниковедческий обзор и комплексный анализ дневниковых записей о балете, принадлежащих вел. кн. Константину Николаевичу (1827–1892). Дневники, охватывающие период с 1837 по 1889 год, содержат многочисленные высказывания о театральных постановках, русских и европейских танцовщиках и балетмейстерах. Ракурс работы обусловлен избранным для изучения материалом. Статья включает следующие разделы: 1) Истоки увлеченности вел. кн. Константина Николаевича музыкально-хореографическим искусством; 2) Балеты Тальони в детских дневниках великого князя; 3) Великий князь танцует «Морского разбойника» (с хронографом «Адольф Адан в Петербурге», 1839/1840); 4) Заграничные впечатления 1840–1850-х; 5) В балете с Александром II (1860–1870-е); 6) Неизвестное стихотворение П. А. Вяземского в дневнике вел. кн. Константина Николаевича (1874); 7) М. Петипа и «Царь Берендей» В. А. Жуковского; 8) К реконструкции «Катарины»: «Pas espagnol» великой княгини Александры Иосифовны (1870). В заключении подведены предварительные итоги и намечены дальнейшие перспективы изучения личных документов августейших балетоманов XIX — начала XX столетия. В Приложении представлены перечни балетов и балетных артистов, упоминаемых в дневниках великого князя, а также тематическая подборка его заметок о «Царе Кандавле», «Трильби», «Камарго» и других творениях Мариуса Петипа. При комментировании привлечены дневники, мемуары и письма лиц из ближайшего окружения великого князя Константина Николаевича (в том числе, его отца, императора Николая I и его матери, императрицы Александры Федоровны), российская и зарубежная пресса, редкие нотные и рукописные материалы. Сведения, содержащиеся в статье, будут полезны не только для искусствоведов, но и для историков культуры и литературоведов.

Ключевые слова: Русский императорский балет, великий князь Константин Николаевич, личные дневники, Петр Вяземский, Мариус Петипа, Адольф Адан, романтический балет, великая княгиня Александра Иосифовна, балетная критика

Благодарности: Выражаю искреннюю благодарность за предоставление важных материалов, консультации и помощь начальнику ОНФ Мариинского театра Марии Николаевне Щербаковой, заведующему ОРКиР НБ СПбГУ Алексею Александровичу Савельеву, заведующей Отделом нотных изданий и звукозаписей РГБ Алле Александровне Семенюк, заведующей Сектором русских фондов XVIII–XXI веков ОР РНБ Елене Андреевне Михайловой, главному библиотекарю Сектора нотных изданий Отдела нотных изданий и музыкальных звукозаписей РНБ Софье Петровне Пепельжи, Петру Глебовичу Поспелову, Ларисе Григорьевне Луняковой.

¹ Статья написана по материалам одноименного доклада, прочитанного на международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022 года, Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных).

Для цитирования: Моисеев Г. А. «Во дни балетов и блинов...» Отражение столичной балетной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 674–749. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.04>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research article

“On the days of Ballets and Pancakes...” Reflection of the Russian Imperial Ballet in the Personal Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich

Grigory A. Moiseev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
gmoiseev@yandex.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Abstract: The article represents the first publication, a source review and a comprehensive analysis of diary entries about ballet belonging to Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia (1827–1892). His diaries, covering the period from 1837 to 1889, contain numerous statements about theatrical productions, Russian and European dancers and choreographers. The perspective of the paper is determined by the material chosen for study. The article includes the following sections: 1) The origins of the Grand Duke’s fascination with musical and choreographic art; 2) Taglioni’s ballets in the Grand Duke’s children’s diaries; 3) the Grand Duke dances “L’Écumeur de Mer” (with the chronograph “Adolphe Adam in St. Petersburg”, 1839/1840); 4) foreign impressions of the 1840s–1850s; 5) at the ballet with Alexander II of Russia (1860–1870s); 6) an unknown poem by Pyotr Vyazemsky in the Grand Duke’s diary (1874); 7) Marius Petipa and “Tsar Berendei” by Vasily Zhukovsky; 8) to the reconstruction of “Catarina, or La Fille du Bandit”: “Pas espagnol” by Grand Duchess Alexandra Iosifovna of Russia (1870). In the conclusion preliminary results are summarized and further prospects for study of personal documents of the august ballet lovers of the 19th and early 20th centuries are outlined. The Appendix contains lists of ballets and ballet artists mentioned in the Grand Duke’s diaries, as well as a thematic selection of his notes on “Le Roi Candaule”, “Trilby”, “Camargo” and other works by Marius Petipa. The commentary is based on diaries, memoirs and letters of persons from the Grand Duke’s inner circle (including his father, Emperor Nicholas I and his mother, Empress Alexandra Feodorovna), Russian and foreign press, rare archival, musical and manuscript materials. The information contained in the article will be useful not only for art historians, but also for literary and cultural historians.

Keywords: Imperial Russian ballet, Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia, personal diaries, Peter Vyazemsky, Marius Petipa, Adolphe Adam, Romantic ballet, Grand Duchess Alexandra Iosifovna of Russia, ballet criticism

Acknowledgements: The author wishes to express his thanks to Dr. Maria Shcherbakova (Mariinsky Theatre, Music Library and Archives), Dr. Alexey Savelyev (M. Gorky Scientific Library at St. Petersburg State University, Department of Rare Books and Manuscripts), Dr. Alla Semenyuk (Russian State Library, Department of Music Publications and Audio Recordings), Dr. Elena Mikhailova (National Library of Russia, Department of Manuscripts), Sofia Pepelzhi (National Library of Russia, Department of Music Publications), Petr Pospelov, Dr. Larisa Lunyakova.

For citation: Moiseev, Grigory A. 2023. “On the Days of Ballets and Pancakes...” Reflection of the Russian Imperial Ballet in the Personal Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 674–749. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.04>.

Картина за картиной блещет,
И в полдень, при лучах луны
Фонтан зимой струями плещет
И веет негою весны.

Несутся музыки напевы,
И вереницею живой
Порхают молодые девы,
Как светлых сновидений рой...

П. А. Вяземский

Строки, вынесенные в название и эпиграф статьи, заимствованы из дневника великого князя Константина Николаевича. Этот памятник русской мемуаристики уже оказывался в фокусе музыковедческого интереса. Он не оценим как информационный ресурс о петербургской опере и придворном музыкальном быте 1830–1880-х годов, о Русском музыкальном обществе и первых российских консерваториях, об индивидуальном августейшем патронаже музыкантам — композиторам, исполнителям, педагогам, учащимся [32; 33; 34; 35; 36]. В этом отношении ему нет аналогов ни среди официальных «роمانовских» хроник той эпохи (таких, как, например, камер-фурьерские церемониальные журналы), ни среди личных «бумаг Дома Романовых»².

Его автор, великий князь Константин Николаевич³ (1827–1892), второй сын императора Николая I, младший брат и ближайший сподвижник императора Александра II, генерал-адмирал (управляющий Морским министерством и главный начальник флота и морского ведомства, 1853–1881) и наместник Царства Польского (1862–1863), председатель Государственного совета (1865–1881) и президент Императорского Русского музыкального общества (1873–1892), — человек с разносторонними интересами.

Значительное место в дневнике великого князя занимает балетное искусство. Оно, как оказалось, повлияло и на его частную жизнь. «Заболев» балетом в детстве, испытав себя тогда же в амплу самодеятельного танцовщика-солиста, он пронес свое увлечение до старости. Героиня первых записей (автору 10 лет) — Мария Тальони; последних (автору за 60) — Вирджиния Цукки. Регулярно проигрывая музыку разных балетов, великий князь держал в памяти десятки балетных либретто и даже вынашивал свое собственное. Посещал репетиции и спектакли, общался с балетмейстерами, композиторами, оркестрантами, учащимися Театрального училища; будучи завсегдаем балетного закулисья, он соединил свою судьбу с одной из корифеек⁴. Так, благодаря дневнику,

² «Бумаги Дома Романовых» — название серии документальных публикаций, выпускаемых с 2008 года издательством «РОССПЭН» совместно с ГАРФ.

³ Далее в тексте статьи используется сокращение «в.к. К.Н.». При цитировании его дневниковых записей, а также других архивных источников, сохраняются некоторые особенности орфографии и пунктуации. Курсивные выделения в цитатах принадлежат автору статьи.

⁴ Корифейки — танцовщицы кордебалета, занимающие первые места в группе танцующих и исполняющие отдельные небольшие па. В современной балетной терминологии это слово не употребляется. Однако в эпоху, о которой идет речь в статье, оно использовалось

вырисовывается портрет августейшего балетомана. Рассредоточенные в ткани дневника «балетные строки» образуют особый слой, из которого складывается своего рода летопись. Автором упомянуты не менее 80 балетов и более 100 имен танцовщиц и танцовщиков (см. Приложение 1, 2)⁵.

Эксклюзивность дневника обусловлена тем, что балет традиционно считался прерогативой царской фамилии, одной из любимых форм ее времяпрепровождения. В записях великого князя запечатлены музыкально-драматические предпочтения и увлечения семьи, в том числе императоров Николая I и Александра II, их театральные привычки и сиюминутные эмоциональные реакции, а также обычаи царского и великокняжеского окружения, в которое входили, в частности, литераторы и поэты. Благодаря дневнику сохранился в своем первоизданном виде замечательный образец лирики, вдохновленной балетом, — малоизвестное стихотворение П. А. Вяземского, которое должно занять достойное место в антологии русской поэзии второй половины XIX века. Знакомство с ним стимулировало «раскопки балетного слоя» в дневнике.

Основной задачей предлагаемой статьи стало выявление проблемных аспектов и воссоздание избранных сюжетов. Для комментирования наиболее примечательных записей привлечены дневники и мемуары лиц из близкого круга великого князя, материалы российской и зарубежной прессы, редкие нотные издания.

Истоки увлеченности вел. кн. Константина Николаевича балетным искусством

В детстве определяющее влияние на увлеченность в.к. К.Н. музыкальным театром оказывали родители, старший брат и сестры. Отец великого князя — император Николай I, по словам А. И. Вольфа, «любил очень балетные представления и не пропускал почти ни одного» [11, 33]. А. А. Плещеевым упомянуты такие факты, как адресная финансовая помощь монарха русским танцовщикам (в том числе и рядовым), его забота об условиях содержания детей в Театральном училище, интерес к быту артистов [50, 130–131]. Пристрастие Николая I к балетной музыке засвидетельствовано А. Г. Рубинштейном, которому в 1840-е годы выпала редкая возможность наблюдать царя в домашней обстановке: «Николай Павлович был в своем роде музыкантом: он насвистывал, например, “Фенеллу”, знал от ноты до ноты “Катарину”» [52, 70].

Был ли Николай Павлович также «в своем роде» балетмейстером, танцовщиком, шефом клаки?.. Такие вопросы возникают при чтении научной и мемуарной литературы. Вокруг импозантной фигуры императора роились слухи и вымыслы, причем балетоведы XIX–XXI веков то отвергали их, то возрождали

в письменной речи самых разных жанров: в документах Дирекции императорских театров, в различных справочниках, в историографической, мемуарной и художественной литературе, в поэтических текстах, в газетных статьях и т. п. См.: [9; 11; 12; 31; 38; 50; 68].

⁵ К сожалению, лакуны, в основном 1850-х годов, не позволяют отразить более точную статистику. Подробнее см.: [33, 26].

и способствовали их распространению⁶. Достоверную информацию можно извлечь из личных документов представителей царской семьи и их ближайшего окружения. Однако при работе с архивными первоисточниками существенным препятствием являются трудночитаемый почерк (особенно если документ на иностранном языке) и зашифрованные записи (встречаются они и в дневнике в.к. К.Н.).

Вкус к хореографическому искусству прививался августейшим детям в рамках системы гуманитарного воспитания, разработанной для них по заданию монарха В. А. Жуковским. Из всех детей Николая I именно в.к. К.Н. в силу присущих ему музыкальности, феноменальной памяти, наблюдательности и артистизму уже в детстве проявил пристрастие к балету. С 1834 года его наставлял «танцевальный учитель Болье» (Beaulieux) [16, 22].

О Болье известно немного. В прошлом «некрупный танцовщик» [3, 231]⁷, представитель французской школы, переехавший в Россию, он считался одним из лучших преподавателей бальных танцев (в дневнике в.к. К.Н. последовательно упоминаются «старинные» гавот, «менюэт», бурре, затем контрданс, «Ессосайс», кадрили, мазурка, галоп, несколько позже «вальц»). Ежедневные занятия с ним продолжались в течение десяти лет — до достижения великим князем совершеннолетия. Хотя в.к. К.Н. недолюбливал Болье, гримасничал на его уроках⁸, несомненно, он был обязан этому педагогу как практическими навыками (участие в разного рода танцевальных мероприятиях упоминается в детском дневнике постоянно), так и терминологическими познаниями в области хореографии⁹.

⁶ Так, балет «Восстание в серале» до сих пор имеет неоднозначный ореол произведения, «скомпрометированного» Николаем I [57, 58]. Такой вектор был задан В. М. Красовской. По ее мнению, император являлся одиозным «со-постановщиком» балета и автором «перечня военных эволюций кордебалета» для постановки А. Титюса 1835 года [28, 202]. Однако из книги В. П. Погожева, в которой этот «перечень» опубликован впервые [51, 124–125], следует, что его составителем был кн. П. М. Волконский. По-видимому, идея приписать его Николаю I возникла в 1950-е годы у литературоведов — комментаторов дневника Никитенко [37, 494, *примеч.* 136] и была тогда же подхвачена балетоведами. Что же касается растиражированной истории о том, как император «для обучения всем приемам» прислал в театр «хороших гвардейских унтер-офицеров» [7, 151], — она дошла до нас в версии актера-мемуариста Ф. А. Бурдина (1826–1887), который в 1835 году был ребенком и проживал в Москве, то есть не являлся очевидцем описанных событий. Более достоверно повествование Р. М. Зотова [23, 319].

⁷ Характеристика Л. Д. Блок. Там же приводится цитата из справочника «Revue des comédiens» (1808) о молодом Болье: «У него, как говорится, блестящие ноги, т. е. он прекрасно заносит антраша; прекрасно делает *jetés battus* вперед и назад и т. д. — словом, он живо и точно исполняет все па, которые ослепляют и прельщают толпу блеском сверкающей на башмаке пряжки» [3, 231]. Судя по документам, преподавательская деятельность Болье продолжалась при дворе до 1853 года (см.: Дело по рапорту гофмейстера Сабурова о назначении пенсионера танцевальному учителю Болье // РГИА. Ф. 472. Оп. 35. Д. 6).

⁸ См.: ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 1716 об; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 151.

⁹ В литературе есть указание на то, что первой танцевальной наставницей в.к. К.Н. (до Болье) была Мария Роза Колинет (1784–1843), жена балетмейстера Шарля Дидло [55, 159]. Однако эта информация не подкреплена достоверными ссылками и не встретилась мне среди архивных материалов. Известно лишь, что Колинет занималась со старшими детьми Николая I — цесаревичем Александром, великими князьями Марией и Ольгой [40, 205].

Посещения в.к. К.Н. театра рассматривались как поощрение за успехи в учебных дисциплинах (математике, химии, истории, Законе Божьем, иностранных языках и др.), причем надзор за его успеваемостью и поведением был чрезмерно строгим. Воспитатель великого князя Федор Литке — морской офицер, выдающийся ученый-географ и музыкальный эрудит [33, 14, 26, 35–37] — имел критическое мнение обо всем, не исключая и увлечения царской семьи балетом. Не принимая балетное искусство всерьез (см. его высказывания далее), внутренне порицая Николая I за неформальное общение с танцовщицами¹⁰, Литке противился частым визитам в театр своего воспитанника¹¹.

Но одного желания матери великого князя — императрицы Александры Федоровны, было достаточно, чтобы в.к. К.Н. сопровождал ее в балет. В 1830–1840-е годы она неизменно появлялась в театре в окружении дочерей и сыновей. В последние же годы жизни, когда она с трудом передвигалась самостоятельно, ее, по воспоминаниям танцовщика Тимофея Стуколкина, вносили в театральную ложу на специальных носилках [59, 124]. Имя императрицы балетоведы традиционно связывают с ее книжной коллекцией, украшением которой является полный комплект «Театрального альбома» — уникального иллюстрированного издания, три выпуска которого (1, 2 и 4) посвящены петербургским балетам Филиппо Тальони конца 1830-х — начала 1840-х годов (вып. 3 посвящен опере).

Вып. 1 (1842): «Тень» (Ф. Тальони, на музыку Л. Маурера); вып. 2 (1842): «Морской разбойник» (Ф. Тальони, на музыку А. Адана); вып. 3 (1843): «Велизарий» (опера Г. Доницетти); вып. 4 (1843): «Озеро волшебниц» (Ф. Тальони, на музыку Д. Обера и И. Ф. Келлера). Издание включает описания балетных постановок, биографические очерки о танцовщиках-солистах, нотные фрагменты, гравюры. «Каждый выпуск представляет собой бумажную папку с подборкой листов большого размера, не скрепленных между собой. По этой причине уже в первые годы после издания набор текстов и иллюстраций не представлял собой единого целого. У частных владельцев встречались различные варианты и части альбома. Поэтому ко второй половине XIX века экземпляр Александры Федоровны приобрел исключительное значение как наиболее полный по составу»¹². В ее личной коллекции имелось также несколько рукописных альбомов с зарисовками из разных спектаклей. Один из них, посвященный балету «Восстание в серале», хранился после ее смерти у в.к. К.Н.

¹⁰ «Ободрять искусства и таланты, между прочим, и сценические, похвально и должно», — нравоучительствовал Литке в своем дневнике (11 февраля 1838 года). Однако тут же добавлял: «Но <...> якшаться и шутить с ними — унижительно. Ума не приложить, чему приписать наклонность к дурным манерам, к mauvais ton» (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 128 об. — 129).

¹¹ «КН позволено ехать в Театр. <...> Это уж чересчур (КН уже видел этот балет), и я не знаю, что с этим делать? Кроме развлеченности, эти балеты дают и идеи слишком противные той чистоте и невинности, которые мне так хотелось бы сохранить как можно долее в КН. Уж они [младшие дети Николая I] очень серьезно рассуждали между собой: можно ли пантомимами выразить чувство любви? Это конечно покамест болтовня без мысли, но от слов переход к мысли очень близок. Непостижимое легкомыслие!» (Дневник Литке, 3 февраля 1839 // ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 14–14 об.).

¹² URL: <https://kp.rusneb.ru/item/material/teatralnyy-albom-tetr-1--tetrad-1> (дата обращения: 23.12.2023).

Посещениями балета имп. Александра Федоровна стремилась не только развить художественный вкус сына, но и облегчить его умственную нагрузку. «Он [в.к. К.Н.], приходя ко мне, ни о чем более не говорит, кроме [как] о своих уроках; видно, что голова его только тем и наполнена», — жаловалась она Литке, который в свою очередь отмечал: «Императрица считает, что мы чересчур утомляем его голову, останавливая чрез то физическое развитие»¹³. Уже одно известие о предстоящем визите в театр «с Мамá» порождало у ребенка неконтролируемое эмоциональное возбуждение (коридоры Зимнего дворца оглашались тогда неистовыми криками: «В театр, в театр!»¹⁴), а последствие выражалось в стихийных театральных импровизациях с вовлечением в них младших братьев и в дерзком похищении театральных программ, лежавших на столиках в дворцовых коридорах.

Самые ранние хореографические впечатления в.к. К.Н. связаны с придворными балами, в которых он принимал участие с 1835 года, а также с танцевальными актами посещенных им оперных спектаклей (с 1836 года: «Жизнь за царя», «Немая из Портучи», «Роберт-дьявол» и др.¹⁵). С декабря 1837 до своего отъезда из России в марте 1842 года особым вниманием царской семьи пользовалась *Мария Тальони* (1804–1884; см. цв. ил. 4 на вкладке).

БАЛЕТЫ ТАЛЬОНИ В ДНЕВНИКАХ ВЕЛ. КН. КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА И ЛИЦ ИЗ ЕГО БЛИЖАЙШЕГО ОКРУЖЕНИЯ

Примечательно, что в личных документах обитателей Зимнего дворца балерина именуется то «Талионовой» [44, 160], то даже «Марией Филипповной» [30, 209, 314]. Так проявлялась русская талиономания, стиравшая культурно-национальные границы. Обратной стороной такого пристрастия были высокие требования августейших особ к тому, как «царица воздуха» изображает на сцене «русскость», так что восторги чередовались с критикой. В письмах Николая I цесаревичу Александру читаем:

26 октября 1838. Поехали Мамá с Мери, а я с Максом в Большой театр, глядеть, как Талионова коленцы откальвует¹⁶. <...> Она славно отжигала (sic!) [44, 160];

16 января 1839. Поехал с ней [имп. Александрой Федоровной], Мери, Олли и Кости¹⁷ в Большой театр, где был бенефис Тальони; преглупейший балет “Креолка”; и за нею дивертисмент, где она плясала по-русски, тоже неудачно, вообще un spectacle complètement manqué; plus qu'un mystification¹⁸ [44, 283].

¹³ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 118.

¹⁴ Записки Ф. С. Лутковского о воспитании великого князя Константина Николаевича, том 1 // ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 109.

¹⁵ Подробнее см.: [35, 174–175].

¹⁶ Мамá — имп. Александра Федоровна, Мери — вел. княж. Мария Николаевна, Макс — герцог Максимилиан Лейхтенбергский (ее жених). В письме описано посещение балета «Дева Дуная» 25 октября 1838 года.

¹⁷ Олли — вел. княж. Ольга Николаевна (вторая дочь Николая I), Кости — в.к. К.Н.

¹⁸ Спектакль совершенно не удался; более, чем надувательство. — *фр.*



Ил. 4. Статуэтка из Зимнего дворца «Мария Тальони в роли Сильфиды» работы Жан-Огюста Барра. Франция, 1837. Бронза, золочение. Государственный Эрмитаж

Plate 4. Taglioni as Sylph by Jean-August Barre, France, 1837. Gilded Cast Bronze. Statuette from the Winter Palace. The State Hermitage Museum

20 января 1839. Поехал я в Большой театр, где была Мама́ с Мери и Олли; давали “Хитану”, в конце которой Тальони с Огюстом¹⁹ плясали по-русски славно, так что ее заставили повторить [44, 295–296].

Важно отметить, что петербургский дебют Тальони состоялся в отсутствие царской семьи. Ожидание встречи длилось более трех месяцев (с сентября по декабрь!), а первому знакомству помешали обстоятельства непреодолимой силы:

06 сентября — первое выступление Тальони в Петербурге (балет «Сильфида» на музыку Шнейцхоффера)²⁰.

12 декабря — возвращение императорской семьи в столицу из долгосрочной поездки по России²¹.

13 декабря — цесаревич Александр Николаевич первым из семьи посещает выступление Тальони (балет «Восстание в серале» на музыку Лабарра)²².

17 декабря — император, императрица, цесаревич, вел. кнж. Мария Николаевна впервые посещают спектакль с участием Тальони — оперу-балет Обера «Влюбленная баядерка». Однако из-за известия о пожаре Зимнего дворца они вынуждены преждевременно покинуть театр²³. Клирики и блюстители нравов узрели в этом событии «очень худое предзнаменование»: «Петербург сходит с ума в идолопоклонстве пред французскою плясавицею. Говорят, в то самое время, как она в театре бросалась в огонь, от которого должен был избавить ее бесстыдный языческий божок²⁴, — сделался пожар, истребивший дворец» (цит. по: [27, 108–109]).

20 декабря — первое представление балета «Дева Дуная». Из-за болезни императрицы никто из августейших особ на представлении не был²⁵.

22 декабря — второе представление «Девы Дуная». Присутствуют император, императрица, цесаревич, вел. кнж. Мария Николаевна²⁶.

27 декабря — третье представление «Девы Дуная». Присутствуют императрица и в.к. К.Н. (в сопровождении Ф. П. Литке)²⁷.

¹⁹ Август Леонтьевич Огюст (Огюст Пуаро; 1780–1844) — французский балетмейстер и танцовщик; жил в Петербурге с 1798 года. Знаток различных национальных хореографических традиций, признанный мастер их «театрализации». Обучал Тальони русской пляске [29].

²⁰ Интересный факт: старшая сестра в.к. К.Н., вел. кнж. Мария Николаевна увлекалась «Сильфидой» и до приезда Тальони в Петербург, и после ее отъезда. 14 февраля 1837 года она протанцевала на китайском маскараде в Зимнем дворце вместе с принцем Карлом Прусским фрагмент из этого балета — «па-де-де, очаровательную и остроумную пантомиму» [40, 225–226]. В ее гардеробе хранился костюм Сильфиды — копия сценического костюма Тальони. По свидетельству французского мемуариста Ипполита Оже, она использовала его во второй половине 1840-х годов для любительских спектаклей [57, 170].

²¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 74-а. Л. 93 об.

²² ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 286. Л. 224.

²³ Там же. Л. 226–226 об.

²⁴ Согласно балладе Гёте (первоисточнику балета), баядерка Золоэ действительно кидается в огонь — в погребальный костер. Однако по либретто балета ее приговаривают к казни — сожжению на костре. В обоих вариантах сюжета ее спасает (уносит с собою на небеса) бог Брахма.

²⁵ Там же. Л. 228.

²⁶ Там же. Л. 228 об.

²⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 74-а. Л. 96.

В дневниках в.к. К.Н. отражены почти все петербургские постановки с участием Тальони: «Дева Дуная» (1837), «Восстание в серале», «Гитана» (1838), «Креолка», «Тень» (1839), «Морской разбойник», «Озеро волшебниц» (1840), «Воспитанница Амура», «Дая», «Сильфида» (1841), «Герта, повелительница эльфид» (1842)²⁸. Некоторые из них он смотрел многократно и потому фактически знал наизусть. Кроме того, он видел Тальони в танцевальных актах опер, в первую очередь в «Роберте-дьяволе» [35, 174]. «Ударная доза» романтического балета, полученная в юные годы, позволяла сравнивать постановки, выделять приоритеты, обсуждать их с высокообразованными собеседниками. Так формировался художественный вкус в.к. К.Н., закладывались ценностные критерии.

Актуальность детских записей в.к. К.Н. — в живой характеристике, моментальной зарисовке. В них зафиксированы как музыкально-сценические впечатления, так и традиции поведения в театре, заведенные Николаем I, реакция публики, штрихи к портрету самого автора дневника.

Первым балетом, увиденным в.к. К.Н., была «*Дева Дуная*» Филиппо Тальони на музыку Адольфа Адана, с Марией Тальони в роли Флёр-де-Шан, — произведение, знаковое для европейского романтического балета, для русской культуры в целом²⁹ и императорской фамилии в частности: появление Николая I и членов его семьи в театре спустя всего несколько дней после гибели Зимнего дворца произвело на современников неизгладимое впечатление³⁰.

В детских записях нет места подавленности: «*27 декабря 1837 года. Понедельник.* Был вечером в театре, чтоб видеть Талионе, которая мне очень понравилась, возвратились в 11 часов ночи»³¹. В.к. К.Н. довелось за три зимних месяца увидеть этот балет трижды (а в дальнейшем многократно). Нет сомнений, что он знал его назубок. В первый же вечер великого князя увлекла не только личность главной героини, но и генетика гениальности. Он тут же выразил желание иметь научное заключение о «происхождении» Марии Тальони с точки зрения... химии. По свидетельству Литке, «в театре заметили, что отец Тальони итальянец,

²⁸ В большинстве случаев он присутствовал на премьерах (кроме «Сильфиды» и «Восстания в серале», которые были поставлены еще в 1835 году). Отсутствуют упоминания о «Миранде» и «Влюбленной баядерке».

²⁹ Вспомним стихотворение Н. А. Некрасова «Балет» (1866). Проницательные наблюдения на эту тему содержатся в монографии И. Р. Складневской [57, 237].

³⁰ Это важно для понимания внутрисемейной и культурно-общественной атмосферы того времени. См., например, у А. И. Вольфа: «Через несколько дней после дворцового пожара я был на представлении Тальони в Большом театре. В антракте, возвращаясь к своему креслу, я, к крайнему своему изумлению, увидел Государя, выходящего с противоположной стороны в партер. Тогда, как и теперь, члены Императорской фамилии всегда занимали места только в боковой ложе. В этот же вечер Государю угодно было спуститься в залу, чтобы лучше видеть еп face весь ансамбль балета и особенно танцы прима-балерины. Его Величество занял генерал-губернаторское кресло, а через несколько минут, увидав, что возле место пустое, указал на него Великому Князю Михаилу Павловичу, сидевшему в ложе. Его Высочество тотчас же сошел вниз и оба августейшие брата просидели весь спектакль в креслах» [11, 67]. Мемуаристу несколько изменила память: он желал отразить посещение, состоявшееся 22 декабря 1837 года, а в действительности описывает событие от 1 января 1838 (ср. далее, примеч. 36).

³¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 74-а. Л. 96.

а мать шведка³². К[онстантин] Н[иколаевич] сказал: «Надо бы попросить г. Гамеля³³ как-нибудь химически рассмотреть, каким образом соединение этих двух тел произвело третье!»³⁴

Этот балет был восторженно принят петербургской публикой с первых же спектаклей. В царской семье его отдельные номера сразу превратились в «домашнюю музыку». Например, согласно дневнику в.к. К.Н., «Галоп из “Девы Дуная”» танцевали «после обеда» все члены семьи, начиная с «Папá» (Николая I) и до самых маленьких «братцев»³⁵. Нашелся у этого балета и специальный почитатель в лице старшего брата в.к. К.Н. — Саши, то есть цесаревича Александра Николаевича. Его имя упоминается в дневнике 1 января 1838 года: «Был в театре и видел опять “Деву Дуная”. Я сидел в бенеуаре с Сашею, Принцем Ольденбургским. Папá и Дядя сидели в креслах»³⁶.

В дневнике самого цесаревича в тот период «тальяномания» — отдельная тема. В нем зафиксированы даже небольшие интермедийные выступления балерины³⁷. Спустя 42 года у Александра II появилось желание вновь увидеть «Деву Дуная», и оно было выполнено силами балетной труппы под руководством М. Петипа на сцене Мариинского театра³⁸.

В последующих записях великого князя этот балет предстает в разнообразных контекстах — бытового дворцового музицирования, придворного свадебного церемониала, царского театрального этикета. Рассмотрим их.

23 января 1839 в.к. К.Н. получил от своей старшей сестры Мери (великой княжны Марии Николаевны) «ноты из “Девы Дуная”»³⁹. Судя по формулировке, речь шла не о полном фортепианном переложении (оно не выходило из печати), а о сборнике фрагментов. Нотные каталоги подтверждают: незадолго до того петербургская фирма «Odeon» выпустила в свет издание «Ballet “La Fille du Danube” / “Дева Дуная” / arrangé / pour le Pianoforte / et dédié à Mademoiselle Marie Taglioni» [41, 7]⁴⁰. Имя композитора (А.-Ш. Адана) на нем не указано,

³² Имеются в виду итальянский хореограф Филиппо Тальони (1777–1871) и шведская балерина Софи Карстен (1783–1862). Мария Тальони родилась в Стокгольме 23 апреля 1804 года.

³³ Иосиф Христианович Гамель (нем. Karl Joseph Hameel; 1788–1862) — российский ученый-энциклопедист, химик-технолог, естествоиспытатель, изобретатель. Доктор медицины (1813), ординарный академик Петербургской академии наук (1829). Прославился своими новаторскими исследованиями и открытиями в разных областях науки. Был близок к царской фамилии.

³⁴ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 118 об.

³⁵ См. дневниковую запись от 28 января 1838 года (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 4 об.).

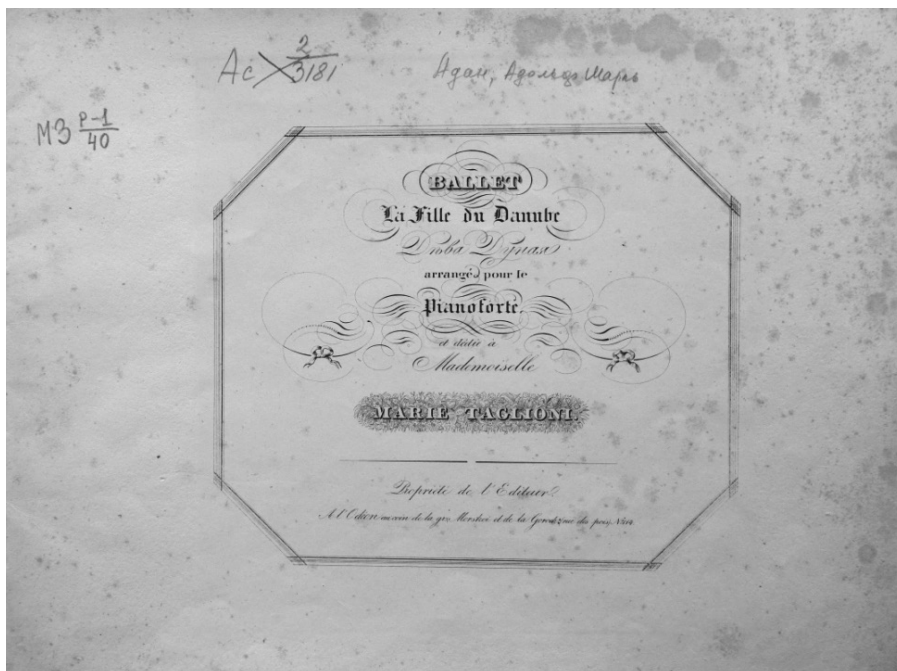
³⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 1. Именно эту деталь рассадки членов царской семьи в Большом театре выразительно прокомментировал А. И. Вольф (см. примеч. 30).

³⁷ См. его дневниковые записи за период с 13 декабря 1837-го по 1 мая 1838 года (ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 286). Например, 23 декабря 1837, Михайловский театр: «Между пьесами (двумя драмами и водевилем. — Г. М.) Mlle Тальони с отцом танцевали минут и гавот» (Там же. Л. 229). Ярым поклонником Тальони был камер-паж цесаревича, музыкально одаренный Иосиф Виельгорский [30, 209, 221, 225, 232–234, 237, 250, 258–260].

³⁸ Об отношении в.к. К.Н. к этому проекту см. на с. 700–701 наст. статьи.

³⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 97.

⁴⁰ Тетрадь объемом 28 страниц (формат 34 x 26 см).



Ил. 1. Титульный лист издания: [Адан А.] *La fille du Danube: ballet / arrangé pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Marie Taglioni*. [St. Petersburg]: A l'Odeon, [1839–1840]. Отдел нотных изданий и звукозаписей РГБ, шифр: М3 Р-1/40

Figure 1. The title page of the edition: [Adam A.] *La fille du Danube: ballet / arrangé pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Marie Taglioni*. [St. Petersburg]: A l'Odeon, [1839–1840]. Department of Music Publishing and Sound Recordings of the Russian State Library, shelfmark: M3 P-1/40

но имеется посвящение Марии Тальони (известно, что такое посвящение дал балету сам Адан). Содержание тетради составляют шесть танцевальных номеров, снабженных подзаголовками с фамилиями танцовщиков императорской труппы: 1) с. 1–8: *Pas de Sept / dancé par m-lles Taglioni, Andrejanowa, Gondrowa, Wasiliewa, Grigoriowa, Karostinskaja, Fedorowa, Schiraijeva et m-r Golz*⁴¹ (G-dur, 3/4); 2) с. 8–12: *Pas de Trois. Allegretto* (D-dur, 2/4); 3) с. 13–14: *Solo / dancé par M^{lle} Gondrowa, Allegro* (A-dur, 6/8); 4) с. 14–15: *Solo / dancé par M^{lle} Taglioni...*; 5) с. 16–21: *Solo / dancé par M^{lle} Taglioni Allegro non troppo* (A-dur, 2/4); 6) с. 22–28: *Variations / dancé par M^{lle} Andrejanowa* (G-dur — C-dur. 2/4). Переложение доступно и начинающему пианисту, каким на тот момент был в.к. К.Н. Обмен нотами между родственниками — одна из «форм дружеского или семейного общения» [18, 254].

⁴¹ Мария Тальони выступала в роли Флёр де Шан (Девы Дуная), Николай Гольц — в роли Рудольфа (ее возлюбленного), Елена Андреянова — в роли Молодой девушки, Елизавета Гундорова (в нотах ее фамилия транскрибирована как «Gondrowa»), Наталья Васильева, Мария Григорьева, Клеопатра Ширяева, воспитанницы Екатерина Коростинская и Анна Федорова — в ролях молодых девушек Долины Цветов. Установлено по [8; 31].

Домашние проигрывания напоминали о совместном посещении театра, позволяя вновь погрузиться в эмоциональную атмосферу спектакля.

Вполне возможно, что в руки в.к. К.Н. попал не типографский оттиск, а некая рукописная копия. Незадолго до рассматриваемого эпизода Иосиф Виельгорский (камер-паж цесаревича), отчаявшись найти в нескольких музыкальных магазинах («у Пеца, Бернара и в “Одеоне”») печатный экземпляр балета, получил от некоего Рихтера переписанные от руки «шесть тетрадей музыки “Девы Дуная”» и, забыв себя от радости, бросился к инструменту [30, 257]. Дневниковая запись в.к. К.Н. на этом фоне проникнута сосредоточенностью: ему приходилось чередовать проигрывание балета с пением молитв и уроками стереометрии⁴², однако буквально через неделю в его жизни случилось то, что нерешительному Иосифу представлялось только в мечтаниях [30, 260, 314].

3 февраля 1839 года Николай I «официально» представил Константина и его младшего брата Николая (Низи) Марии Тальони: «Я с Низи был в театре. Я прежде него туда приехал и то только под конец 1[-й] картины “Девы Дуная”. После конца 1 акта Папá пошел с Низи на сцену к Тальони и сказал ей: “Voici deux nouveaux grenadiers que je vous amènes”⁴³. В антракте съел блины с икрой вместе с Мамá и Мери. Они были гораздо жирнее и гораздо лучше, чем те, которые мы имеем дома»⁴⁴. Здесь сопряжены две важные лейттемы — (1) «походов на сцену» и общения с ее обитателями и (2) лакомства блинами в театре (последнее было для царской семьи своего рода масленичным ритуалом⁴⁵).

Перейдем к другой теме. 9 сентября 1840 года в честь прибытия в Россию принцессы Марии Гессенской⁴⁶ в Большом театре давали парадный спектакль. Традиция гала-представлений по матримониальным поводам прослеживается в великокняжеском дневнике на примере многих членов семьи Романовых. Спектаклю предшествовал церемониальный «пролог», который в.к. К.Н. описал в своем дневнике: «В ½ 8 поехали в театр. <...> Мы взошли в большую ложу, и вот раздался “ура”! Когда это утихло, начали играть “Боже, Царя Храни”! Когда и это кончилось, Папá нас послал в маленькую ложу. Тогда дали “Деву Дуная”⁴⁷». Однако, по свидетельству Ф. П. Литке, прием публикою самой Тальони был на этот раз до странности сдержанным — в зале повисла атмосфера скованности, непривычная по сравнению с неистовыми овациями, обычно сопровождавшими выступления балерины: «Спектакль был парадный и блестящий. Все в полных мундирах и лентах, театр иллюминирован. <...> Воздушная явилась — нет никаких восторгов; она отличается — и все молчат. Словом, прием прехолодный. Вышло на поверку, что от дивизионных командиров приказано было офицерам не аплодировать, пока не начнет Г[осуда]рь».

⁴² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 97.

⁴³ Посмотрите, я привел Вам двух новых гренадеров. — *фр.*

⁴⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 100.

⁴⁵ О блинном ритуале подробнее см. с. 702, 704 наст. статьи.

⁴⁶ Невеста цесаревича Александра Николаевича — будущая императрица Мария Александровна (1824–1880) — прибыла в Петербург 8 сентября 1840 года. О ее отношении к Тальони см. [68, 94], а также с. 711 наст. статьи.

⁴⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 100. Дата этого события совпала с днем рождения в.к. К.Н. — ему минуло 13 лет.

Во что не вмешивают Г[осуда]ря?»⁴⁸. В описанном эпизоде Николай I предстает как «клакёр поневоле», заложниками которого стали и публика, и исполнители⁴⁹.

Обращусь к завершающему сюжету. 25 февраля 1842 — одно из последних упоминаний «Девы Дуная» в детском дневнике, сделанное накануне отъезда Тальони, дает повод рассмотреть музыку этого балета как адаптированный материал для бальных танцев, а именно для придворной кадрили (*quadrille à la cour*). Как известно, типизированная составная форма кадрили включала пять или шесть частей (так называемых фигур: 1. *Le Pantalon*, 2. *L'Été*, 3. *La Poule*, 4. *La Pastourelle*, 5. *Le Trènis*, 6. *Final*), а музыкальный материал («мотивы») зачастую заимствовался из самых разных произведений, в том числе из балетов⁵⁰.

В.к. К.Н. описывает вариант кадрили, которую танцевали участники маскарада (около 100 человек, дети и взрослые) в Михайловском дворце в честь дня рождения вел. кнж. Марии Михайловны, старшей дочери вел. кн. Елены Павловны. Шестичастная кадрили была дополнена двумя театрализованными вставками (обозначены звездочками * и ** соответственно): 1) «Дурачества» (*Les Folies, quadrille folie*) — * Процессия «*des personnages de Walter Scott*» — 2) Гречанки (*quadrille greeque*) — 3) Итальянки и испанки (*quadrille gaieté*) — 4) «Пастушки с корзинами и маркизы в напудренных париках» («*Les Bergères en paniers et les marquis en poudre*») — ** Арлекинская сцена — 5) «Кавказский кадрили» (*sic*) (*quadrille lesguine*) — 6) Финал (большой марш и галоп).

В «процессии персонажей Вальтера Скотта» (шествовавших парами маленьких великих князей, облаченных в средневековые рыцарские костюмы) присутствующие должны были узнать героев романа «Айвенго»:

Вечером после урока Болье, я тотчас стал натягивать костюм, который мне очень хорошо идет. Потом одетый я пошел к Папá. Он мне начертил брови. В 8 часов мы отправились в Михайловский дворец, там мы пошли в арсенал, где собраны все костюмированные господа. Нам назначили быть в вальтерскоттском кадрили, пажами у м[адам] Крюденер, которая представляла *Lady Rowena*⁵¹. <...> Наконец, музыка зазвучала и вошли из противных нам дверей «*Les Folies*»

⁴⁸ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 265.

⁴⁹ Эпизоды из того же ряда: 1) представление балета «Озеро волшебниц» с Марией Тальони (здесь аплодисменты царя оказались спасительными для молодой русской балерины Ольги Шлефохт (Ильиной), поскольку ситуация была на грани приличия [68, 46]); 2) опера «Жизнь за царя» для воспитанников кадетских корпусов 27 декабря 1836 года [33, 30].

⁵⁰ Подробнее см.: [18, 257–258].

⁵¹ Сочинения Вальтера Скотта пользовались большим успехом в семье Николая I (начиная с него самого). В книжной коллекции императрицы Александры Федоровны романы этого писателя занимают почетное место (ныне в Российской государственной библиотеке). См.: <https://kp.rusneb.ru/item/thematicsection/kollekciya-imperatricy-aleksandry-fyodorovny> (дата обращения: 23.12.2023).

Баронесса Амалия фон Крюденер (1808–1888) — двоюродная сестра императрицы Александры Федоровны; славилась своей красотой. Леди Ровена — возлюбленная рыцаря Айвенго. Примечательно, что пажи есть и среди действующих лиц «Девы Дуная».

в весьма миленьких костюмах. Мы не видели их танец. Только что он кончился, начали играть марш из «Девы Дуная», и наш кадрили тронулся. Мы прошли тихим маршем новый зал, и нас заставили это повторить, потому что нашли это столь красивым⁵². Потом мы стали у стены перед оркестром⁵³.

В «Деве Дуная» есть несколько маршевых эпизодов, о каком из них идет речь — сказать затруднительно⁵⁴. В дневнике нет сведений, какие «мотивы» использовались для остальных частей кадрили, кто ее сочинил (аранжировал) и дирижировал⁵⁵. Это вполне мог быть Александр Николаевич Лядов (1808–1871): с начала 1840-х годов он оказался востребован и как дирижер придворных балов, и как автор музыки для них.

Ряд танцевальных фортепианных опусов Лядова конца 1830-х — начала 1840-х годов напрямую связаны с Марией Тальони и ее балетами. Такова, например, «Французская кадрили à la Тальони», в которой чередуются темы из «Сильфиды» и «Восстания в серале», или же посвященная Лядовым самой балерине «Французская кадрили из балета “Дева Дуная”», целиком основанная на соответствующем тематизме⁵⁶. С большой долей вероятности эти и подобные им сочинения звучали в Зимнем дворце в исполнении детей Николая I.

Архивные хроники сохранили имя постановщика этого танцевального действия. Им был Август Леонтьевич Огюст. По свидетельству очевидца, «кадрили влетали» в залу Михайловского дворца «постепенно, одна за другою, из разных дверей», а процессия пажей была облачена «в полные исторические и притом богатейшие костюмы», и всё это было исполнено «с необыкновенным искусством под скипетром славного нашего балетмейстера <...>»⁵⁷.

Огюст был знатоком танцев разных народов, признанным мастером их «театрализации» [29, 380]⁵⁸. Тогда это было особенно актуально в свете поисков

⁵² «Мой К. Н. был просто прекрасен», — восторгался находившийся среди зрителей Ф. П. Литке (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 64).

⁵³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 80. Л. 9–9 об.

⁵⁴ Можно предположить, что имеется в виду марш из завершения 1-й картины I акта.

⁵⁵ О том, насколько внимателен был юный в.к. К.Н. к такого рода деталям, свидетельствует, например, запись от 5 февраля 1839 года с описанием *déjeuner dansant* — «танцевального обеда», в Аничковом дворце, в последний день масленицы: «Тогда пошли слушать вальсы Лабицкого, которые он сам и его оркестр играли» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 101 об. — 102).

⁵⁶ «Contredanse française à la Taglioni», «Contredanse française tirée du Ballet “La Fille du Danube”». Обе они опубликованы в Петербурге (St. Petersburg chez Charles Paetz jr) под общим заголовком «Придворные танцы. Сборник французских кадрили и мазурок для фортепиано, исполняемых на придворных балах. Сочинения и аранжировки А. Лядова, капельмейстера придворных балов» («Danses de la Cour. Collection de Contradances Francaises et Musiques pour la Piano-Forte executees aux bals de la Cour. Composees et arrangees par A. Liadoff, Maître de Chapelle des bals de la Cour»).

⁵⁷ ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1, ч. 2. Д. 1817. Л. 60 об. — 62 об. Процитирован фрагмент рукописного дневника барона Модеста Корфа. Он был в числе зрителей на маскараде в Михайловском дворце. В тот период Корф читал вел. кн. Константину Николаевичу курс юриспруденции.

⁵⁸ См. об Огюсте примеч. 19.

новой эстетики характерного танца, «каждое движение» которого призвано, по словам Ф. Кони, «рисовать страсти народа или напоминать красоты античной скульптуры и пластики» (цит. по: [57, 70]). Отец и дочь Тальони также экспериментировали в этой сфере. Освоение русской темы не сразу далось им: попытка «плясать по-русски» в дивертисменте «Креолки» потерпела неудачу, о чем свидетельствовал приведенный выше жесткий вердикт императора (см. с. 680 наст. статьи). Модному испанскому колориту своим успехом во многом обязаны танцы в опере «Цампа», а также балеты «Гитана» и «Морской разбойник».

«Гитана, испанская цыганка», большой пантомимный балет в трех действиях с прологом, впервые фигурирует в дневнике в.к. К.Н. 4 декабря 1838 года по матриониальному поводу — в честь обручения великой княжны Марии Николаевны с герцогом Максимилианом Лейхтенбергским было дано гала-представление, собравшее в большой ложе Большого театра всю императорскую фамилию со свитой⁵⁹.

Этот балет не сходил со сцены до конца пребывания Тальони в Петербурге. Символом его стала *качуча* — испанский танец с кастаньетами, исполняемый главной героиней в сцене ярмарки I акта, — одно из вершинных достижений Марии Тальони⁶⁰. Примечательно, что в дневнике в.к. К.Н. название этого танца возникает задолго до «Гитаны», а именно 13 февраля 1838 года: «Сегодня последний день масленицы. <...> Был *déjeuner dansant*. <...> В 9 часов танцевала Талиони Качучу⁶¹». Речь идет о «танцевальном обеде» — дворцовом (фактически, семейном) бале в воскресенье перед Великим Постом, продолжавшемся с двух часов дня ровно до полуночи, когда по приказу монарха «трубач трубил отбой» и «танцы прекращались, даже если это было среди фигуры котильона» [40, 247]. В тот раз Тальони была впервые приглашена на этот «интимный и элегантный праздник», где «никогда не присутствовало больше ста человек» [там же]. И вплоть до своего отъезда она, судя по дневнику в.к. К.Н., танцевала на «*déjeuner dansant*» вышеназванный испанский танец. Доподлинно неизвестно, какая качуча исполнялась в дебютный вечер — скорее всего,

⁵⁹ «Было обручение Мери с выходом, на котором и я был. <...> Вечером я видел в театре «Гитану», которая мне очень понравилась» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 89). Записи об этом спектакле есть также у Литке (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 209) и в письме Николая I цесаревичу Александру [44, 228]. Премьера балета состоялась 23 ноября 1838 года — таким образом, речь идет о совершенно новой постановке.

⁶⁰ Впервые качучу в балете станцевала Фанни Эльслер (соперница Марии Тальони по сцене) в балете Ж. Коралли «Хромой бес» на музыку К. Жида (Париж, 1836). И в нем, и в «Гитане», и в других балетах, где появлялась качуча, использовался схожий национально-фольклорный тематизм.

⁶¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 7–7 об. В.к. К.Н. всегда писал это название по-русски, причем его орфография полностью совпадает с современной. Такой же нормы придерживался Ф. П. Литке (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 129 об.). В дневнике цесаревича Александра Николаевича, использована иная русскоязычная транскрипция — «Катшуша» (ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 286. Л. 258 об.). И. М. Виельгорский предпочитал латиницу: «*cachucha*» [30, 260–261].

из II действия оперы «Цампа»⁶², но, возможно, и из будущей «Гитаны»? Известно лишь, что «Катшушу» Тальони тогда протанцевала дважды и «два раза чуть не поскользнулась (sic), что заставило ее дважды мило улыбаться» [30, 260]⁶³.

Притягательность балета «Гитана» была во многом обусловлена участием в его прологе 7-летней девочки-солистки (Лауретты — «маленькой Тальони») и ее подруг. В связи с этим спустя некоторое время после премьеры, петербургской публике была предложена «детская» версия «Гитаны» в исполнении учениц и учеников Театрального училища. 10 декабря 1840 года этот необычный спектакль посетила царская семья, в том числе и в.к. К.Н. В антракте он познакомился со своими сверстницами, «маленькими Никитиной, Левкеевой, Прихуновой, Пряхиной» — они были приглашены в ложу⁶⁴.

Александра Пряхина (1825–?), игравшая роль Тальони, не оставила следов в дальнейшем. Елизавета Никитина (1827–1872) в 1850-е заслужила репутацию одной из лучших актрис и активно выступала до 1861 года (карьера была прервана сценической травмой — падением в люк на представлении «Жизели») [31, 168]. Елизавета Левкеева (1826–1881) отличилась в училищной «Гитане» 1840 года в «казацком танце» вместе с Александром Пишо [50, 161], однако ее дальнейшая карьера была связана с драматическим театром [31, 367]. Анна Прихунова (1830–1887) была девочкой-солисткой, которая с 1838 года очаровывала публику в роли Лауретты, заслужив звание «самого грациозного существа нашего Театрального училища» (цит. по: [57, 78]).

Участие детей-танцоров в балетных представлениях на большой сцене поощрялось; наиболее отличившихся приглашали для знакомства в царскую ложу, а в отдельных случаях одаривали⁶⁵. Проблематика «детского балета» в настоящее время осваивается заново [19], вновь открываемые факты и имена (Шарль Лашук и его ученики [4]) требуют осмысления, в том числе и в контексте дворцовой музыкально-театральной культуры. Поэтому в следующем разделе настоящей статьи внимание будет сконцентрировано на неожиданной грани этого явления — хореографической самостоятельности 12-летнего в.к. К.Н., избравшего предметом творческой адаптации двухактный балет Ф. Тальони «Морской разбойник» на музыку А. Адана с декорациями А. Роллера.

⁶² Танцы из этой оперы она впервые исполнила 24 января 1839 года вместе с балетом «Миранда» в Большом театре. Среди прочего была и качуча. Однако в.к. К.Н. не присутствовал в тот вечер в Большом театре.

⁶³ Ср. у Литке: «[Тальони] теряет быть видимою вблизи; черты не оч[ень] приятные, дурной teint [цвет лица. — *фр.*], сухощава. На скользком паркете раза два чуть не упала. Получила богатый подарок» (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 129 об.).

⁶⁴ См. дневниковую запись от 10 декабря 1840 (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 137).

⁶⁵ Одной из щедро одариваемых была рано умершая Ольга Шлефохт (наст. фам. Ильина; 1822–1845), замеченная еще в 10-летнем возрасте. См.: [31, 144].

ИЗОБРАЖАЯ «ПИРАТА»... ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ТАНЦУЕТ
«МОРСКОГО РАЗБОЙНИКА»

Прежде чем перейти к анализу дневниковых записей в.к. К.Н. об этом балете, кратко напомним обстоятельства его возникновения. Он был задуман специально для русской сцены, издан в Петербурге с посвящением русской императрице и в западноевропейских столицах не ставился⁶⁶. В предьстории создания переплетаются несколько линий. Одна из них связана с давним интересом Адольфа Адана к России, с его стремлением посетить Петербург с целью продвижения там своих сочинений. Это желание укрепили российские успехи «Девы Дуная», а также комической оперы «Почталбон из Лонжюмо». Последняя шла в русской столице с 1837 года; ее музыка привлекла к себе особое внимание имп. Александры Федоровны [76, 150].

Посвящения трех театральных сочинений Адана конца 1830-х годов примечательны немецко-русскими «династическими» взаимосвязями. Вот их адресаты:

- опера «Почталбон из Лонжюмо» (1836) — прусский король Фридрих Вильгельм III (отец имп. Александры Федоровны);
- опера «Пивовар из Престопа» (1838) — император Николай I (муж имп. Александры Федоровны);
- балет «Морской разбойник» (1840) — имп. Александра Федоровна.

Лицом, крайне заинтересованным в приезде композитора, была Мария Тальони — его давняя знакомая, мечтавшая получить от него новую партитуру. Близко общаясь с императорской четой, балерина убедила Николая I пригласить Адана в Петербург с условием сочинять балет, не покидая русской столицы [58, 163; 74, 146]. Наконец, сам император при первой встрече с композитором приветствовал его словами: «Нам очень нравится ваша музыка, и я рад буду услышать ту, которую вы собираетесь сочинить для *нашего нового балета*» [77]⁶⁷. Из последних слов видно, что монарх был ключевым действующим лицом этой предьстории.

Для более точного восприятия контекста представлю в виде хронографа некоторые факты — по материалам российской периодической печати и архива Министерства императорского двора, до сих пор не попадавшим в объектив исследователей.

⁶⁶ В этом отличие «Морского разбойника» от остальных балетов Ф. Тальони. Западноевропейский слушатель мог получить опосредованное представление о его музыке благодаря фортепианной кадрили П. Вольфа (см. об этом далее, с. 692 наст. статьи). Спектакли в других российских городах последовали за петербургскими и шли параллельно им (в Москве — с 1841 года, в Варшаве — с 1842-го). В 1852 году несколько спектаклей «Морского разбойника» прошло в Воронеже.

⁶⁷ «Nous aimons beaucoup votre musique, et je me fais une fête d'entendre celle que vous allez nous composer pour *notre ballet nouveau*». В этом разделе статьи иноязычные цитаты приводятся на языке оригинала, для того чтобы читатель имел возможность сравнить их с уже имеющимися вариантами переводов [1; 17; 20; 22; 49]. Сами переводы в ряде случаев предложены в уточненной редакции.

1839:

6 сентября. В «Северной пчеле» подробно анонсирован визит Адана — «славного и великого компониста» — и то, что он «намерен написать новую партитуру для балета, который готовит хореограф наш Талиони для театра» [2, 1–3]. 1 октября — прибытие Адана в Петербург (столичной прессой не отражено; установлено по письму Адана к брату [77])⁶⁸.

11 октября, среда — представление «Девы Дуная» в Большом театре с участием М. Тальони [24; 26]⁶⁹. Адан присутствовал в зале и по окончании вызван публикою на сцену [45]. Очевидно, это и есть спектакль, на котором композитор впервые встретился с Николаем I и услышал от него слова одобрения (в прессе не отражено; установлено по письму Адана к брату [77])⁷⁰. В.к. К.Н., судя по его дневнику, в тот вечер не был в театре.

1840:

10 января — выдано цензурное разрешение на печать либретто «Морского разбойника» [60, 1].

31 января — отпечатанные экземпляры либретто поступили в Санкт-Петербургский цензурный комитет; цензором П. А. Корсаковым выдан билет, разрешающий продажу либретто [60, 1].

5 февраля — первое представление «Морского разбойника» в Большом театре [25; 60; 80]⁷¹. В главных ролях: М. Дюр (графиня донна Жуана де Прадо), М. Тальони (донна Мария, ее дочь), воспитанница О. Шлефохт (Зелина, подруга Марии), Н. Гольц (дон Альвар де Корда, жених Марии), Ш. Лашук (Райдаг-Бей, начальник форбанов), воспитанник А. Смирнов (Акбар, предводитель отряда форбанов), Фредерик (Педилло, начальник труппы странствующих актеров).

9 февраля⁷² — второе представление «Морского разбойника» (бенефис М. Тальони). На спектакле присутствуют имп. Николай I, имп. Александра Федоровна, в.к. К.Н.⁷³

12, 14, 16, 23 (утром), 25 (утром) февраля — повторные представления «Морского разбойника».

⁶⁸ Ю. И. Слонимский ошибочно указал 13 октября [58, 163].

⁶⁹ В книге «Петербургский балет. Три века. Хроника» ошибочно указано, что в этот вечер исполнялся балет «Хромой колдун» [46, 261].

⁷⁰ Для проверки факта встречи Николая I с Аданом я также обращался к камер-фурьерским журналам за этот период (РГИА. Ф. 516. Оп. 1. Д. 148). Однако, как оказалось, художественные события жизни монарха и его семьи фиксировались в них крайне редко и неподробно. К досадным лакунам относится и эта дата.

⁷¹ У Ю. И. Слонимского ошибочно указано, что на спектакле 5 февраля присутствовала царская семья [58, 164]. Августейшие лица впервые увидели его 9 февраля (об этом свидетельствуют архивные документы).

⁷² В современных лексикографических и исследовательских публикациях в качестве даты премьеры фигурирует 9 февраля [20, 58; 17, 30; 46, 263]; в публикациях советского времени — 5 февраля [69, 354; 58, 164]. Предпринятая мною перекрестная сверка источников — либретто, изданного к премьере (на титульном листе которого напечатана дата первого представления [60] — см. ил. 2), анонсов в петербургской прессе («Санкт-Петербургских ведомостях» и «Sankt-Petersburgische Zeitung» от 4 февраля 1840 [25; 82]) позволяет утверждать, что *правильной датой является 5 февраля 1840 года*.

⁷³ ГАРФ. Ф. 672. Оп. 1. Д. 416. Л. 46 об.; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 33 об.

17 февраля — Адан покинул Петербург накануне русской масленицы [42].

16, 18, 20 марта — в.к. К.Н. танцует «Морского разбойника / Пирата» в Зимнем дворце.

Апрель — из канцелярии Министерства императорского двора балетмейстеру Ф. Талиони выданы «деньги за музыку балетов: “Тень” и “Морские разбойники” (sic)»⁷⁴.

Июнь — в лондонском альманахе «New Monthly Belle Assemblée» опубликована заметка о новом балете Тальони [80].

Ноябрь — французская «Revue et Gazette musicale» поместила объявление об издании в Париже кадрили П. Вольфа на темы «Морского разбойника» для фортепиано в 2 руки: «Wolff P. «L'Écumeur de mer (motifs d'Adam)» [75].

Ноябрь — журнал «Библиотека для чтения» поместил объявление об издании в Петербурге фортепианного переложения «Морского разбойника» с посвящением имп. Александре Федоровне: «Adam. Ballet: L'Écumeur de mer, traduit pour le pianoforte par l'auteur et dédié à S. M. l'impératrice de toutes les Russies (6 rb. arg.)» [39]⁷⁵.

Работа над музыкой и постановкой «Морского разбойника» заняла около трех месяцев. Примечательно, что на начальном этапе (ноябрь 1839 года) Адан называл его «Un corsaire» [77]. Метаморфозы заголовка давали о себе знать и в дальнейшем. Премьера состоялась в понедельник, 5 февраля 1840 года. Императорская семья впервые увидела его 9 февраля, в бенефис Марии Тальони. По сообщениям французской «Revue et Gazette musicale», «роскошь декораций и костюмов» превзошла всё, что было до сих пор в театре, «поскольку монарх выделил на нее 100 000 рублей (около 100 000 франков) из своей казны»⁷⁶, а музыка произвела сенсацию: «Император, великий князь и императрица спустились из своей ложи на сцену, чтобы приветствовать композитора, и государыня позволила ему посвятить ей это произведение»⁷⁷.

⁷⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 45/89.

⁷⁵ С легкой руки Ю. И. Слонимского в литературе закрепилось мнение, что деньги на издание клавира дала сама имп. Александра Федоровна [58, 164; 17, 31]. Однако эта информация сомнительна, так как не находит подтверждения в архивных материалах. Нельзя согласиться и с А. П. Груцыновой, что клавира балета был издан «практически сразу после премьеры»: указанная ею дата издания — «1836» — выглядит как опечатка [17, 31].

⁷⁶ «Le luxe des décors et des costumes sur passera, dit-on, tout ce que l'on a vu jusqu'ici au théâtre, l'empereur ayant donné de sa cassette 100,000 roubles (environ 100,000 fr.) pour la mise en scène» [70, 124]. В повторной публикации этой заметки, осуществленной А. Пуженом, уточняется сумма во франках — «500,000 fr.» [76, 150]. Для сравнения: постановка «Девы Дуная» обошлась в 80 тысяч рублей [68, 46].

⁷⁷ «L'empereur, le grand-duc et l'impératrice sont descendus de leur loge sur le théâtre pour complimenter le compositeur, et cette souveraine lui a permis de lui dédier son oeuvre» [71, 188].

Последние слова похожи на фигуру речи. Придворный протокол предусматривал официальную переписку композитора с Министерством императорского двора (МИД) [48, 104–105]. Но исключить устное согласие также нельзя. В ходе исследования мне удалось обнаружить в фонде МИД только финансовые документы (см. примеч. 74).

Упоминаемый во французской публикации безымянный «великий князь» — несомненно, вел. кн. Константин Николаевич⁷⁸. Вместе с ним на спектакле присутствовал Ф. П. Литке. Обратимся к их записям от 9 февраля:

В.к. К.Н.: «Мы думали все, что Мама́ нас возьмет с собою вечером на новый балет. <...> За обедом Мама́ мне сказала, что меня не возьмет в театр. А когда одевалась, чтоб туда ехать, сказала, что меня возьмет с собою. Я чуть не умер от радости. Мы видели “Пирата”. Папа́ меня брал на сцену»⁷⁹.

Литке: «День обычный, а к вечеру сюрприз. К[онстантин] Н[иколаевич], отправившийся уже прощаться с Императрицей, ехавшей в Театр, бежит с восторгом назад: “Одеваться. Одеваться, еду с Мама́ в Театр”. Новый балет и бенефис Тальони “Морской Разбойник”. И я должен был покинуть свое общество, чтобы несколько часов потеть и скучать. О Тальони говорить нечего; декорации, костюмы прекрасны; а во всем [остальном] ни ладу, ни складу. Воротились в 1/2 11го»⁸⁰.

Дополню их выдержкой из дневниковой записи от того же числа имп. Александры Федоровны:

«*Bénéfice Taglioni, le Pirate. Musik von Adam*»⁸¹.

В приведенных записях один и тот же балет назван по-разному. Это не противоречие и не ошибка — перед нами две части одного составного заголовка. Вариант названия «*Морской разбойник / Le pirate*» зафиксирован в рукописных (исполнительских, нотных) и печатных первоисточниках (русскоязычные либретто, зарубежная периодика) 1840 года. Оркестровые партии, по которым осуществлялось первое исполнение, озаглавлены так: «*Морской разбойник / Пиратъ / Vallo par Adams (sic)*»⁸². Доступные экземпляры

⁷⁸ Это первое упоминание в.к. К.Н. во французской музыкальной прессе. В дальнейшем его имя будет появляться на страницах парижских газет, особенно часто в 1878 году — в связи с «русским концертами» Н. Г. Рубинштейна. Некоторые музыкальные репортажи носили курьезный оттенок, как, например, в «*Figaro*» от 2 апреля 1889 года (подробнее об этом см.: [34, 11]).

⁷⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 33 об.

⁸⁰ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 176 об. Балетные впечатления в.к. К.Н. и Ф. П. Литке практически всегда противоположны. Приведу еще один пример (27 ноября 1840 года): «Давали новый балет “*Волшебное озеро*” в 4 актах, из которых прелестнейшие были первый и последний (в.к. К.Н.; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 125 об.); «...Бенефис Тальони, “*Озеро Волшебниц*”. Декорации и Тальони прекрасны, остальное вздор, как во всех ее балетах. Музыка Обера совершенная дребедень» (Ф. Литке; ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 284 об.). Лишь в отношении балета «*Тень*» на музыку Л. Маурера их оценки безоговорочно совпали (22 ноября 1839): «Он мне понравился лучше всех тех, коих я доселе видел» (в.к. К.Н.; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 16 об.); «“*Тень*” — лучший из балетов Тальони; тут акция и драматический интерес» (Ф. Литке; ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 157 об. — 158).

⁸¹ «Бенефис Тальони, Пират. Музыка Адана». — *фр., нем.* (ГАРФ. Ф. 672. Оп. 1. Д. 416. Л. 46 об.).

⁸² Партии находятся в Отделе исторических хранений ОНФ Государственного академического Мариинского театра (бывш. ЦМБ). На локализацию русско-французского заголовка указала доктор искусствоведения М. Н. Щербакова, ознакомившая меня с этими редкими материалами.

либретто, напечатанные к петербургской премьере, к сожалению, некомплектны: у них отсутствуют оригинальные обложки⁸³ (см. ил. 2).

Но аналогичные московские экземпляры [61] обладают стопроцентной сохранностью и имеют полный заголовок («Морской разбойник / *Le pirate*» — см. ил. 3); образцом для них, вероятнее всего, служили петербургские. В лондонском альманахе «*New Monthly Belle Assemblée*» фигурирует только вторая часть («*Le Pirate*»)⁸⁴.

Параллельно бытовал еще один *двуязычный заголовок*, несколько отличающийся от только что приведенного, — «*L'Écumeur de mer*» / «*Морской разбойник*» (см. ил. 4: титульный лист фортепианного переложения балета; СПб.: Odeon, 1840⁸⁵). Впоследствии именно эта пара утвердилась как общепринятая. Так обозначен балет в современных западноевропейских монографиях [74, 563–567; 79, 15; 81, XXX].

Механизмы культурной памяти российского музыковедения, по-видимому, подчинены закону волн: в шеститомной «Музыкальной энциклопедии» название «Пират» фигурирует в качестве основного [6, 54]), а в книге «Балетные строки Пушкина» оно рассматривается как альтернативное [58, 164]; в русскоязычной версии «Воспоминаний» Адана сделана попытка вернуть его в музыковедческий обиход [1, 25], но спустя несколько лет она наталкивается на критику со стороны профессиональных балетоведов за «некорректность» [20, 59, *см. 11*; 21, 28, *см. 3*]. Как бы то ни было, результаты проведенного мною источниковедческого анализа таковы: 1) заголовок «*Le Pirate* / Пират» происходит из печатного либретто, 2) в царской семье бытовало именно это название, что удостоверяют дневники в.к. К.Н. и его матери, имп. Александры Федоровны.

Адан, по-видимому, стал первым зарубежным композитором, с которым в.к. К.Н. так или иначе контактировал лично. Возможно, общение с ним (9 февраля, по окончании спектакля) повлияло на воображение впечатлительного царевича. На масленичной неделе Константину посчастливилось еще дважды (23 и 25 февраля) пережить встречу с «Пиратом». Итого — *три посещения* в одном месяце. Их отражением стали *три представления* этого балета в сольном исполнении самого в.к. К.Н. во время Великого Поста (16, 18 и 20 марта).

Одержимость подростка, готовящегося к морской службе, пиратско-матросской тематикой кажется лежащей на поверхности, тогда как стремление воссоздать художественное целое спектакля представляет интерес с точки зрения

⁸³ Имеются в виду экземпляры, хранящиеся в ОРКиР НБ СПбГУ и Отделе редкостей Театральной библиотеки (СПб.). Они начинаются с титульных листов, где фигурирует только первая часть заголовка — «Морской разбойник». На это обратил мое внимание канд. филол. наук А. А. Савельев.

⁸⁴ «In that capital, which she has delighted is two new ballets, *L'Ombre* and *Le Pirate* (sic) composed expressly for her, her performances would appear to be attended with more success than ever» [80]. («В этой столице [С.-Петербурга], которую она восхитила двумя новыми балетами, “Тень” и “Пират” (sic), написанными специально для нее, ее выступления, по-видимому, будут проходить с большим успехом, чем когда-либо». — *англ.*)

⁸⁵ Заголовок на титульном листе: «Musique d'Adolphe Adam reduit pour le Piano-forte et très humblement dedie a Sa Majeste Alexandra Feodorovna Impératrice de toutes les russies par L'Auteur» («Музыка Адольфа Адана, переложенная для фортепиано автором и покорнейше посвященная Ее Величеству Александре Федоровне Императрице Всероссийской». — *фр.*)

психологии творческих способностей. Великий князь детально проработал план выступления в ходе репетиций, продолжавшихся предположительно с 26 февраля по 16 марта. В силу наивного подросткового максимализма он задумал соединить в своем лице балетную труппу, оркестр и даже декорации. Музыка балета он подобрал на слух, видимо, прибегая к помощи комнатного фортепиано. Упоминания о занятиях на инструменте встречаются в дневнике почти ежедневно. Пользовался ли он в процессе подготовки какими-либо нотными материалами? Как указывалось выше, клавир балета увидел свет лишь в ноябре 1840 года. При этом известны единичные случаи, когда балетоману-придворному доставляли из театра рукописную дирижерскую партитуру для домашнего проигрывания (см. дневник 20-летнего И. М. Виельгорского, получившего в феврале 1838 года партитуру «Восстания в серале» [30, 262]). Представить себе подобное в отношении 12-летнего в.к. К.Н. почти невозможно⁸⁶. Перед нами пример особых свойств памяти: в силу крайней увлеченности «Морским разбойником», он запомнил и музыку, и хореографию (о том, что в.к. К.Н. еще до посещения театра выучивал наизусть балетное либретто, уже говорилось⁸⁷).

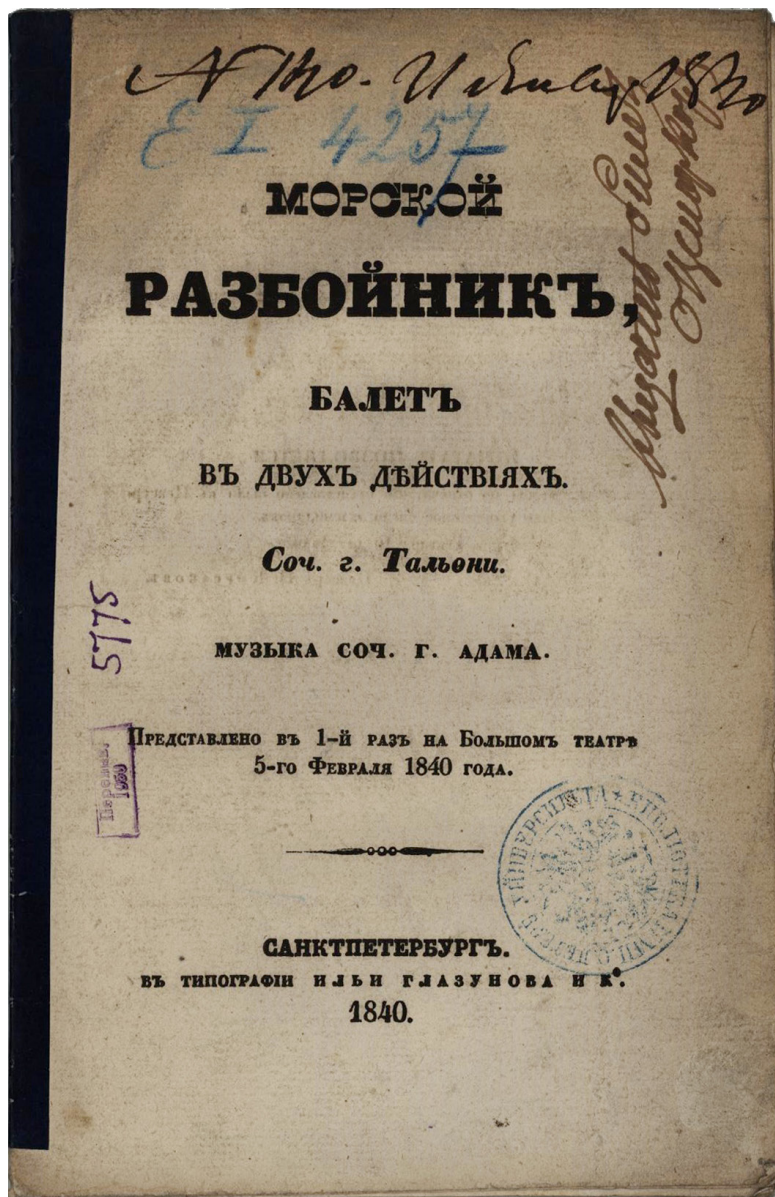
Запоминанию музыкального материала могло способствовать наличие в балете «повторяющихся фрагментов, которые “стягивают” его наподобие наскоро проложенных стежков» [21, 30, 31]; лейтмотивов в нем нет. Наверняка сразу запечатлелись в памяти лирические темы, а также испанские танцы из Дивертисмента II акта — «Pas de castagnettes» и особенно «Арагонский танец»: в «Морском разбойнике» едва ли не впервые использованы темы *арагонской хоты* (задолго до Глинки и Листа) (см.: [21, 31])⁸⁸.

Подготовка совершалась в строгой тайне. «...Каждый день я имел между уроками целый час, в который был свободен от всякого наблюдения и мог делать, что мне только в голову приходило, — читаем в мемуарах. — Я тогда уходил в пустой верхний зал, там запирался на ключ, и у меня шел балет. Я один был всё: прежде всего оркестр. Я пел увертюру, пел все действия, сколько поспевал. Затем — балерина. Потом солистки, кордебалет, аксессуарные вещи и иногда декорации.

⁸⁶ Во-первых, на тот момент он не владел техникой чтения партитур (он приобрел этот опыт позже). Во-вторых, в его тогдашнем окружении не было людей, вхожих в театр (в отличие от И. М. Виельгорского). Наконец, он был слишком юн. Вряд ли к нему в руки мог попасть и скрипичный репетитор.

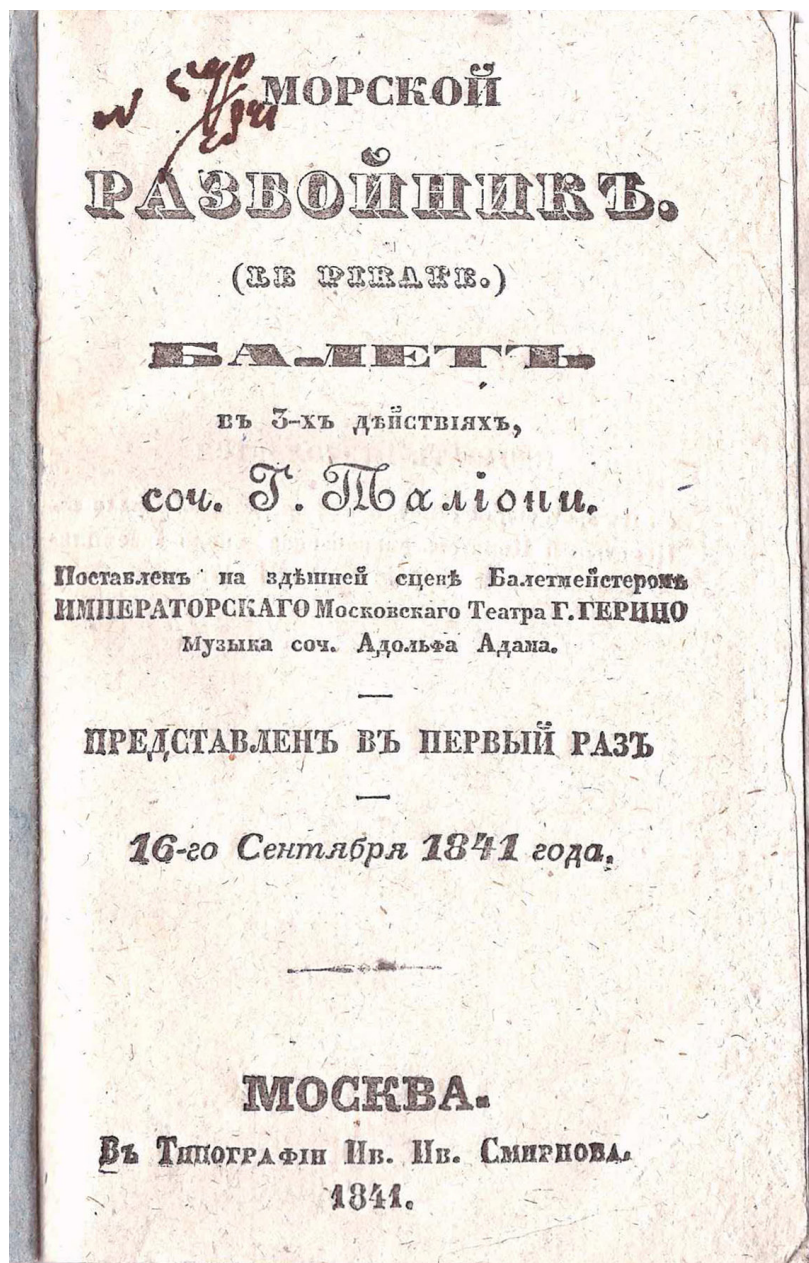
⁸⁷ Напомню краткое содержание балета: «Пират Райдаг-Бей тайно прибывает во дворец графини Жуаны, в дочь которой — Марию — он влюблен. Во время праздника Райдаг-Бей и его товарищи похищают Марию и отвозят ее в свой приют на острове, но она не в силах забыть своего жениха дона Альвара. Райдаг-Бей, чтобы развлечь Марию, разрешает прибывшим каталонским артистам устроить праздник. Среди артистов Мария узнает переодетого дона Альвара, но влюбленные себя выдают. Дона Альвара схватывают, Мария же лишается разума. Но тайна логова пиратов раскрыта — на остров прибывают испанские матросы, которые поджигают дворец Райдаг-Бея и вступают в бой с форбанами. К Марии, увидевшей происходящие вокруг ужасные события, возвращается память. Влюбленные соединяются. Райдаг-Бей гибнет под пылающими развалинами своего дворца» [22, 177].

⁸⁸ Музыканты-профессионалы свидетельствовали о том, что в.к. К.Н. и в зрелом возрасте демонстрировал незаурядную музыкальную память. «Он знал камерную и симфоническую литературу иногда лучше господ квартетистов и дирижеров <...>», — писал Э. Ф. Направник [32, 15].



Ил. 2. Титульный лист издания либретто балета «Морской разбойник» (СПб.: Тип. И. Глазунова, 1840). ОРКИР НБ СПбГУ, шифр хранения Е I 4257, инв. 5775. Экземпляр с визами цензора П. А. Корсакова, выдавшего 31 января 1840 года билет, разрешающий продажу тиража либретто

Figure 2. The title page of the libretto for “L’Écumeur de mer” (St. Petersburg: I. Glazunov, 1840). M. Gorky Scientific Library at St. Petersburg State University, Department of Rare Books and Manuscripts, shelfmark E I 4257, inventory no. 5775. A copy with the visas from the censor Pyotr A. Korsakov, who issued a ticket on January 31, 1840, authorizing the sale of an edition of the libretto



Ил. 3. Титульный лист издания либретто балета «Морской разбойник» (М.: тип. И. И. Смирнова, 1841). РНБ, шифр хранения 18.169.2.79

Figure 3. The title page of the libretto for "L'Écumeur de mer" (Moscow: I. Smirnov, 1841). National Library of Russia, shelfmark 18.169.2.79



Ил. 4. Титульный лист издания клавира балета «Морской разбойник» (СПб.: Odeon, 1840)

Figure 4. The title page of the piano score of “L’Écumeur de mer” (St. Petersburg: A l’Odeon, 1840)

Я пел и плясал, перебегая с одного места на другое для того, чтобы успеть изобразить всё, что было на сцене. Это называлось: Его Высочество беснуется»⁸⁹.

Воспитатели не понимали, что происходит за закрытыми дверями, расценивая его пробежки, прерывистое пение и прыжки как «беснование». Хотя цель в.к. К.Н. состояла в изображении полной двухактной версии, первый показ — 16 марта, для матери и сестер — был сокращенным⁹⁰.

18 марта состоялось первое выступление перед отцом. В дневнике не без гордости отмечено: «Я умею танцевать “Пирата”. Сам научился. Танцевал пред Папá,

⁸⁹ Воспоминания П. А. Кускова о великом князе Константине Николаевиче (ГАРФ. Ф. 588. Оп. 1. Д. 1358. Л. 108–109.) Эти мемуары изданы [12, 203–204], но в публикации допущен ряд неточностей, возникших в процессе расшивки. Поэтому процитированный фрагмент приводится по архивному подлиннику. Воспоминания записаны со слов в.к. К.Н. и изложены в первом лице.

⁹⁰ «Императрица сказала, что Константин Николаевич представлял ей “Пирата” и чрезвычайно смешил ее, а между тем великий князь возвратился совершенно в поту» (Записки Ф. С. Лутковского... // ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 167).

и он мне дал в награду пятак». Вероятно, это действие произвело впечатление на Николая I, поскольку 20 марта Константин «вечером опять танцевал “Пирата” перед Папá». Согласно запискам Ф. С. Лутковского, в.к. К.Н. «у Государя играл 2-й акт Пирата»⁹¹.

Уж не узнал ли Государь в собственном сыне, пропевшем «от ноты до ноты» целый балет, самого себя в молодости (вспомним слова А. Г. Рубинштейна, приведенные в начале настоящей статьи)? У К. А. Скальковского читаем: «Когда Николай Павлович был еще великим князем, то танцевал в Берлине при дворе в балете» [56, 347]⁹².

Подробности дебюта перед отцом раскрыты в мемуарах: «...Прихожу раз прощаться вечером к батюшке⁹³, он благословил меня, и когда я, выходя от него, запер за собою дверь, он вдруг звучным голосом воротил меня: “Костя!!! Говорят, ты балет изображаешь? Начинай!” Я, конечно, не раздумывая ни минуты, запел. Кончивши увертюру, я изобразил поднимающуюся занавесь и сейчас же представил из себя группу. Потом, не переставая петь, изобразил всё: танцы корифеек, кордебалета, главной танцовщицы (Марии Тальони. — Г. М.). Батюшка смотрел на меня и помирал со смеху. Когда я кончил, он отпустил меня опять, и опять вернул меня к себе громким голосом, когда я затворял двери, и, завернувши в бумажку тяжелый медный пятак, дал его мне за труды. Было за что: с меня пот лил градом»⁹⁴.

Говоря об одобрении Николаем I творческих опытов сына в области музыки и пластического искусства, нельзя не вспомнить о категорическом запрете, наложенном им тогда же (1840) на занятия юного в.к. К.Н. поэзией. «Je voudrais savoir mon fils mort plutôt que poete» («Пусть лучше мой сын умрет, чем станет поэтом»)⁹⁵ — этот отцовский ультиматум в.к. К.Н. помнил до конца своих дней (см. примеч. 151). При этом мир поэзии в сознании в.к. К.Н. был связан с миром балета, и наоборот — подтверждение этому находим в дневниках 1870-х годов (на материале стихотворений Жуковского и Вяземского).

Как осмысливается этот «спектакль одного танцора» в контексте придворно-музыкального быта того времени? С одной стороны, как внетеатральное сценическое событие (ср. с любительской постановкой в Зимнем дворце «Сомнамбулы» Беллини [35, 175], а также с «живыми картинами»). С другой, он вписывается в галерею выступлений артистов-вундеркиндов и артистов пародийного жанра в Зимнем дворце (ср. с известным эпизодом 1843 года: «Николай Павлович хохотал» над игрой 13-летнего Антона Рубинштейна, копировавшего за роялем

⁹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 172 об.

⁹² У А. А. Плещеева этот эпизод скорректирован: Николай Павлович принимал участие не в балете, а в серии живых картин (мимических сцен) по поэме Томаса Мура «Лалла Рук», в роли принца Америса / Фераморса, а танцы исполнялись профессиональными танцовщиками берлинский придворной труппы в антрактах между картинами [50, 131].

⁹³ Согласно дневнику, это 18 марта 1840 года.

⁹⁴ Воспоминания П. А. Кускова о великом князе Константине Николаевиче.

⁹⁵ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 20. Л. 11.

«листовские гримасы»⁹⁶). Наконец, он примыкает к упомянутому феномену «детского балета как развлечения для взрослых» [19, 20].

Благодаря представлениям в.к. К.Н. «Морской разбойник» превратился в «любимый балет» царской фамилии⁹⁷. Не изменяли они своему увлечению и в дальнейшем. В записи в.к. К.Н. от 9 октября 1842 года читаем: «Мамá мне подарила ноты “Пирата”, что мне сделало огромное удовольствие»⁹⁸. Эта реплика нуждается в особом комментарии, ведь клавир, как указывалось выше, был издан в ноябре 1840 года. Допустить, что Константин получил в подарок издание двухлетней давности, в принципе, возможно, но вызывает сомнения. Скорее, речь идет о другой публикации — 2-м выпуске «Театрального альбома», вышедшем осенью 1842 года в Петербурге и посвященном «Морскому разбойнику» [66]. Наряду с очерками о самом балете и его исполнителях (Шарле Лашуке и Ольге Шлефохт — сценических партнерах Марии Тальони), в нем было помещено нотное приложение и крокады (изображения сцен из балета на одном листе). Глядя на них, можно представить, чем вдохновлялся великий князь, осуществляя собственное представление.

ПРОЩАНИЕ С ТАЛЬОНИ. «ЖИЗЕЛЬ» И «КОРСАР» (ЗАГРАНИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ 1840–1850-х)

Мария Тальони навсегда покинула Петербург весной 1842 года. На ее последнем бенефисе (26 января) был дан новый балет «Герта — повелительница эльфид», который в.к. К.Н. оценил как «лучший из всех ее балетов и по сюжету, и по декорациям, и по музыке»⁹⁹. В более поздних дневниках время от времени упоминается тот или иной балет Тальони: «Озеро волшебниц», «Воспитанница Амура» — как эхо, затихающее к концу 1840-х годов; «Восстание в серале» — как память о матери (после ее смерти Константину достался принадлежавший ей рукописный альбом с зарисовками сцен из этого балета¹⁰⁰); «Сильфида» — как спектакль, продолжающий свою сценическую жизнь¹⁰¹.

Примечательны записи о балетах на музыку Адана. «Дева Дуная» фигурирует до конца 1840-х¹⁰², надолго пропадает и вдруг появляется зимой 1880-го. Подробностей ее возвращения нет ни в дневнике в.к. К.Н., ни у его старшего брата, по желанию которого балет был возрожден. Реплика «по-моему, вышло

⁹⁶ Можно предположить, что в.к. К.Н. делал особый упор на пантомимическую сторону своего выступления, пытаясь подражать в этом отношении Ш. Лашуку. «Современники отмечали, что наиболее удачным было его [Лашука] выступление в партии Райдаг-бея, начальника форбанов в балете “Морской разбойник”: “Переходы от любви к ярости, от надежды к отчаянию, от ненависти к мщению были им выражены с поразительным искусством» [4, 88].

⁹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 78. Л. 1.

⁹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 80. Л. 53.

⁹⁹ Там же. Д. 80. Л. 5 об.

¹⁰⁰ Января 1861 года он хранился в его библиотеке (см. пометку в дневнике — ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1153. Л. 5 об.). Нынешнее местонахождение альбома не установлено.

¹⁰¹ 25 ноября 1865 года (Берлин): «Вечером в театре. Давали “Сильфиду”, и танцевала наша Богданова» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 86).

¹⁰² 14 декабря 1847 года, с Т. П. Смирновой в главной партии (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 89. Л. 9).

прескучно»¹⁰³ без каких-либо ностальгирующих ноток даже по некогда любимой музыке свидетельствует об отстраненном отношении в.к. К.Н. к реконструкции «старого балета»¹⁰⁴.

Что же касается другого известнейшего балета Адана, «Жизель»¹⁰⁵, поставленного в Петербурге А. Титюсом вскоре после отъезда Марии и Филиппо Тальони, то в дневнике прослеживается непрерывная линия вплоть до 1887 года¹⁰⁶. Привлекают внимание уже первые записи:

18 декабря 1842 года (петербургская премьера): Вечером мы ездили смотреть новый балет «Жизель, или Виллиса». Балет прекраснейший и превосходит почти все Талионовские. Музыка Адама также хороша. Танцевали весьма порядочно, а играли превосходно¹⁰⁷.

30 января 1843 года: Вечером был в театре, где давали балет «Жизель». Танцевала новая танцовщица Гран. Она чрезвычайно мне понравилась. В ней нет грации Талиони, но бóльшая легкость в танце и несравненно бóльшая игра¹⁰⁸.

Известно, что на премьере главную партию танцевала выдающаяся русская балерина Елена Андреевна. Однако в.к. К.Н. не упоминает о ней; тускнеет в его сознании и образ Тальони; его новое увлечение — датчанка Люсиль Гран. По приведенной характеристике можно судить о ценностно-вкусовой ориентации автора дневника, в частности о том, какое значение он придавал пантомимической игре¹⁰⁹.

Во второй половине 1840-х годов, совершая по воле отца продолжительные заграничные поездки, в.к. К.Н. знакомился и с зарубежным балетом. Как правило, речь идет о парадных спектаклях в честь высокого русского гостя, которые давал тот или иной европейский монарх. Так, 29 апреля 1847 года, находясь по приглашению Фридриха Вильгельма IV (родного брата императрицы Александры Федоровны) в Потсдаме, он смотрел ««Норму» и первый акт балета «Gisella»»¹¹⁰. В Лондоне, вместе с королевой Викторией, — выступления итальянок Карлотты Гризи и Фанни Черрито:

10 мая 1847 года. <...> Видели сперва «Lucia di Lamermoor», а потом балет «Эсмеральда», в котором отличалась Carlotta Grisi, самая чудная, удивительная, грациозная танцовщица, которую я видывал¹¹¹.

¹⁰³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1164. Л. 32 об., 35 об.

¹⁰⁴ Предысторию реконструкции см. в мемуарах М. И. Петипа, хореографа-постановщика [47, 182, 184] и Е. О. Вазем, исполнительницы главной партии [9, 235–236].

¹⁰⁵ Варианты написания в дневнике — «Gisella», «Гизелла».

¹⁰⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 120. Л. 90 об.

¹⁰⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 80. Л. 61.

¹⁰⁸ Там же. Л. 67 об.

¹⁰⁹ Ср. это с записями 1870-х (например, об А. В. Кузнецовой — ее способности мимической игрой «выдавить у зрителя слезы», с. 746 наст. статьи), 1880-х (о В. Цукки: «Пантомиму она играет превосходно, и лицо ее удивительно драматически выразительно», с. 744 наст. статьи).

¹¹⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 86. Л. 74. Давать в один вечер оперу, а затем балет — общепринятая театральная практика того времени.

¹¹¹ Там же. Л. 76 об. — 77.

27 мая 1847 года. После обеда королева повезла меня в оперу, и мы слышали Женни Линд в «Сомнамбуле». Потом я оставался еще на балет. Давали один акт «Гизеллы», в котором Carlotta Grisi плясала, и один акт «Ундины», в котором Ceritto танцевала премилый Pas со своей тенью¹¹².

Записная книжка от 14/26 февраля 1857 года фиксирует просмотр в Королевском оперном театре Турина «балета “Пират” (sic!) и “Лучии”»¹¹³. При чтении возникает замешательство: неужели перед нами вновь «Морской разбойник»? Обращение к итальянской прессе вносит ясность — на сей раз автор дневника позволил себе вольность в отношении названия, поскольку речь идет о «Корсаре» А. Адана в постановке Доменико Ронцани (1804–1868), итальянского хореографа и танцовщика, чья творческая активность была связана с театрами Северной Италии. В.к. К.Н. присутствовал на одном из премьерных спектаклей этой постановки (в двух действиях и пяти картинах) вместе с королем Виктором Эммануилом II [78; 83]. Спустя два месяца (28 апреля / 10 мая) он видел «Корсара» (но уже в трех действиях и пяти картинах) в парижской Опере, в аутентичной постановке А. Сен-Жоржа и Ж. Мазилье, находясь в одной ложе с императором Наполеоном III и императрицей Евгенией¹¹⁴.

В БАЛЕТЕ С АЛЕКСАНДРОМ II (1860–1870-е)

В Петербурге компаньонами в.к. К.Н. по посещению балетных спектаклей были братья — император Александр II (в дневнике: Саша, Государь) и вел. кн. Николай Николаевич (Низи); изредка присоединялась супруга вел. кнг. Александра Иосифовна (Санни, жинка, жена) или сыновья (Никола, Костя, Митя, Слава), тогда как братья делили с ним театральную ложу еще с 1830–1840-х годов. Общие интересы, общая память на события и лица, общие балетные знакомые и воспоминания, наконец, общие семейные театральные традиции (восходящие к детским годам) — всё это их объединяло (см. ил. 5).

Во время масленицы (на сырной неделе) с понедельника по воскресенье соблюдался особый ритуал — *поедание блинов в ложе и кормление блинами балетных артистов*, производимое лично царем. Будучи подчеркнуто «русским», этот обычай, с одной стороны, воплощал любовь государя к своим подданным. С другой — само место угощений (сцена) накладывало отпечаток театральности, и это придавало всему действию особую притягательность. В дневниковых записях попутно заходит речь и о балетной повседневности:

11 февраля 1865 года (четверг). В балете «Дочь фараона». Ужасно с Низи забавляемся. Саша приходит регулярно. В антракте едим блины, потом Саша кормит блинами танцовщиц¹¹⁵.

¹¹² Там же. Л. 83 об. (Имеется в виду балет «Наяда и рыбак» Ж. Перро на музыку Ц. Пуни.)

¹¹³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 134. Л. 18.

¹¹⁴ Там же. Л. 31 об. Вскоре «Корсар» был поставлен и в Петербурге (1858). Важно, что в 1857 в.к. К.Н. довелось познакомиться с первоначальной версией, поскольку при каждой последующей постановке, в том числе и российской, в балет вносились изменения.

¹¹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 13 об.



Ил. 5. Великие князья Константин (справа) и Николай Николаевичи. Фотография. 1865. Санкт-Петербург. Фотомастерская Бергамаско. Личная коллекция З. И. Беляковой. Комментарий из дневника в.к. К.Н.: «16 марта 1865. Вторник. У Бергамаско. Мы снимались вдвоем с Низи, сидя будто в ложе» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1156. Л. 24)

Figure 5. Grand Dukes of Russia Konstantin Nikolayevich (right) and Nikolay Nikolayevich. 1865. Saint-Petersburg. Photograph by Carl Bergamasco. Comment from the diary of Grand Duke Konstantin Nikolayevich: "March 16, 1865. Tuesday. At Bergamasco. We filmed together with Nizi, sitting as if in a loge" (GARF. 722/1, 1156. Sh. 24)

31 января 1866 года (понедельник). В театре «Флорида», приехал как раз к «картам»¹¹⁶. Было очень весело, много болтали. Саша в отличном духе. Происходило кормление блинами¹¹⁷.

9 февраля 1868 года (пятница). В 12 ч. в большой театр с Николой. Бенефис кордебалету. «Грациелла», пение итальянцев, бал из «Золотой рыбки» и последний акт «Метеоры». Саша тоже был и производил кормление блинами¹¹⁸.

4 февраля 1877 года (пятница). После завтрака отправился в «Трильби», где вместо Горшенковой играла миленькая Никитина¹¹⁹, выучившая роль за один день. Государь производил кормежку блинами¹²⁰.

25 февраля 1878 года (суббота). В $\frac{3}{4}$ 1 в театр в бенефис Радиной «Роксана». И Государь был и производил кормление блинами, и было очень весело¹²¹.

«Превесело», «было очень весело», «хохотали», «смеялись», «забавлялись» — эти слова отражают настроение радости и удовольствия, царивших в театральной ложе. При чтении дневников видно, какую роль играет балет в жизни братьев, — они посещают его почти ежедневно, не только на масленицу. Он — как пристрастие, вызывающее зависимость: «Саша ужасно в духе, и вошел в наш вкус» (14 февраля 1865 года, «Конек-Горбунок»¹²²); «Саша в отличном театральном расположении» (30 января 1866 года, «Фиаметта»¹²³); «Саша ни одного балета не пропустил...» (5 февраля 1866 года¹²⁴) и т. д.

Дополню приведенные цитаты фрагментом из переписки петербургского балетмейстера Сен-Леона¹²⁵ (18 декабря 1866 года): «Сегодня, во время репетиции в театральном училище, неожиданно прибыл Государь Император. Его Величество выразил желание, чтобы я при нем сочинил какую-либо сцену, какое-нибудь “па”. Мои солистки сначала сконфузились, но я ободрил их и немедленно начал показывать вариацию и разные группы. Государь высказал свое удивление, добавивши, что он не подозревал, с каким большим трудом и с какими продолжительными усилиями сопряжена постановка даже незначительного “па”, которое на сцене длится не более нескольких минут» (цит. по: [66, 94]).

¹¹⁶ Так называются танцы из I действия этого балета М. Петипа.

¹¹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 8.

¹¹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 16 об. — 17.

¹¹⁹ Варвара Александровна Никитина (1857–1920). См. Приложение 2, с. 740.

¹²⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 112. Л. 61.

¹²¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1159. Л. 80 об.

¹²² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 14 об. — 15.

¹²³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 8.

¹²⁴ Там же. Л. 9.

¹²⁵ Артур Сен-Леон, уроженец Франции, с 1859 по 1870 — главный балетмейстер императорской труппы. Еще в 1852 году в Париже вышла его книга «Стенохореография» с посвящением Николаю I. «Очевидно, несмотря на европейскую известность и достаточно прочное положение в балетном мире, Сен-Леон мечтал о службе в России» [54, 64]. Поставил в Петербурге 20 балетов. Вершиной русского периода Сен-Леона стал «Конек-Горбунок» на музыку Ц. Пуни (1864). По желанию императрицы Марии Александровны он создал балет «Золотая рыбка» на музыку Л. Минкуса (1867) [54, 232]. Музыка этого балета высоко ценил в.к. К.Н.

В Великий Пост и летние месяцы балетная «жажда» утолялась посещением ученических постановок в Театральном училище и представлений в загородных резиденциях — в летних театрах Царского Села, Павловска, Красного Села.

5 мая 1866 года. В ½ 3^{го} отправился верхом в Царское и был на репетиции, где был и Саша с детьми. Между прочим, идет наш любимый pas de cinque из «Газельды» с прелестным соло виолончеля¹²⁶.

17 июля 1866 года. Отправились в Красное, а там прямо в театр. «Заколдованный принц» и дивертисмент. Pas de six из «Корсара». Саша в это время приехал¹²⁷.

20 июня 1867 года. [Красное Село]. После зори прямо в театр. Тут особая кантата, и три раза «Боже, царя храни» с неумолкаемым ура. Когда Саша вышел за кулисы, там тоже ура. Все [балерины] окружили его на коленях и бросали цветы. Он оставался недолго, и уехал в конце «Фиаметты»¹²⁸.

27 апреля 1868 года. [Царское Село]. В 8 в Китайском театре две миленькие французские пьесы и хорошенький дивертисмент. Кончилось прелестным pas des fleurs из «Корсара»¹²⁹.

В записях о посещениях Театрального училища («школы») зафиксированы имена юных воспитанниц (будущих звезд), учебный репертуар, некоторые бытовые подробности:

8 марта 1866 года. <...> Вечером в первый раз в этом году был в театральной школе. Саша тоже немного был. Шла довольно скучная переводная пьеса, но премиленький дивертисмент и вся сцена рыбаков из «Фараона»¹³⁰.

11 марта 1866 года. Вечером в школе. Превеселые две пьесы «Путаница» и «Квартира на Бугорках» и прелестные дивертисменты. Замечательно хороши Вергина и Вазем¹³¹.

8 марта 1868 года. В театральной школе. Саши не было. Давали одну французскую пьеску, дивертисменты, русский водевиль и хижину из «Фараона»¹³².

28 марта 1869 года. Вечером в школе на спектакле. Две пустые русские пьесы и второй акт «Фиаметты» очень мило¹³³.

¹²⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 34 об.

¹²⁷ Там же. Л. 59.

¹²⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 8–8 об. Так представители балетной труппы выражали свои чувства по случаю благополучного возвращения Александра II из Парижа, где на него было совершено покушение. Примечательна реакция труппы и на предыдущее покушение. Вот как это описано в дневнике в.к. К.Н. от *5 апреля 1866 года*: «Вечером с женой в “Коньке-Горбунке”. Тут при начале и в конце “Боже, Царя храни” со всем балетным людом. Прелесть, как хорошо. В конце это началось с Гольца, который среди “Трепака” закричал “здоровье русского царя” (Там же. Д. 1157. Л. 26). Николай Осипович Гольц (1800–1880) — старейший петербургский танцовщик, выступал в партии Петра в дивертисменте 8-й картины, в танце под названием «Русский» (у в.к. К.Н. назван «Трепаком»). Гольц изредка позволял себе эмоциональные выкрики во время спектаклей, за что театральная администрация выносила ему порицания (подробнее см.: [67, 39]). Однако эпизод со «здравицей царю» был поощрен.

¹²⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 49 об. — 50.

¹³⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1175. Л. 17.

¹³¹ Там же. Л. 18.

¹³² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 29.

¹³³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 22 об. — 23.

3 марта 1877 года. Поехал в театральную школу на спектакль. Глупая пьеса «Из огня да в полымя». <...> Затем балетик «Две звезды». Лучшие силы Андреева, Петрова, Федорова, Воронова и Фролова. Весьма миленькая Воробьева (стриженные уши)¹³⁴.

Говоря о молодых танцовщицах, автор дневника нередко прибегает к «нежному тону». Нет смысла оспаривать утверждение Е. О. Вазем о том, что августейших лиц в балет влекла «ножка Терпсихоры» [9, 263]. В своих мемуарах балерина коснулась серьезной привязанности великих князей Константина и Николая Николаевичей к Анне Васильевне Кузнецовой и Екатерине Гавриловне Числовой, а также симпатии Александра II к Александре Симской 2-й [9, 263–265].

В дневнике в.к. К.Н. эти сюжеты образуют особый пласт. Остановлюсь на оценках Александром II сценического мастерства избранниц своих младших братьев, на одном музыкальном увлечении монарха и, наконец, на сценической биографии А. И. Симской.

Об Анне Васильевне император обронил сочувственную реплику на спектакле «Царь Кандавл» 28 октября 1869: «Кузнецова очень напоминает своего отца»¹³⁵. Она была внебрачной дочерью Василия Андреевича Каратыгина (1802–1853), выдающегося актера-трагика Александринского театра, искусство которого увлекало императора в былые годы. Таким образом, в приведенном высказывании засвидетельствована семейно-артистическая преемственность.

Отношение к Екатерине Гавриловне иллюстрируют следующие фрагменты дневника в.к. К.Н. 31 января 1871: «Числова танцевала Неву очень некрасиво и неграциозно, что и Саша даже нашел»¹³⁶; 16 января 1872: «Числова танцевала polka folichon совершенный сапсап отвратительно. Государю ужасно не понравилось, и он мне несколько раз говорил, как она скверно и неграциозно танцует»¹³⁷. Непосредственное продолжение этой записи —

¹³⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 112. Л. 76.

¹³⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 97. Л. 28–28 об. В «Царе Кандавле» А. В. Кузнецова была занята в роли Пифии (Сивиллы; см. также с. 747 наст. статьи).

¹³⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 84–84 об. Речь идет о «Вариации реки Невы» из 6-й картины «Дочери фараона».

¹³⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 93 об. — 94. Речь идет о «большом дивертисменте» в составе бенефиса А. Н. Богданова, представившего на суд публики разные популярные танцы в собственной постановке. «Полька-фолишон» — французский парный танец; в балетной критике того времени его относили к «канканным» (то есть непристойным) танцам, а его появление на сцене Большого театра расценивалось как нонсенс [63]. Е. Г. Числова была обязана своими сценическими «успехами» вел. кн. Николаю Николаевичу (Низи). Пользуясь своим положением, он бесцеремонно проталкивал корифейку Числову в солистки. В.к. К.Н. не одобрял этого и даже предпринимал контрмеры, предчувствуя негодование балетоманского сообщества. В дневнике 1871 года зафиксировано его общение с начальником репертуара П. С. Федоровым (имевшим в театральной среде прозвище «Губошлёп» [38, 2]). 27 сентября: «...По требованию Низи Числова будет поставлена в “Фараоне” на место Радиной. Ужасный скандал!» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 34 об.); 28 сентября: «Узнал от Губошлёпа, что Числову не поставят в “Фараоне” на место Радиной и просил его отнюдь ее не ставить, чтоб поберечь Низи, ибо публика слишком бы сердилась, и всё это легло бы на его голову» (Там же. Л. 35). Приведенные записи в дневнике зашифрованы.



Ил. 6. Анна Васильевна Кузнецова. Фотография (первая половина 1870-х) [68, 109]

Figure 6. Anna Vasilyevna Kuznetsova. Photograph (the first half of the 1870s) [68, 109]

«Зато полька из “Проданной невесты” ему очень понравилась и как музыка, и как пьеса» — переносит нас в иную плоскость. Александра II задела за живое музыка Бедржиха Сметаны!¹³⁸

Похоже, что и самого Константина удивила такая неожиданная реакция старшего брата. Сопоставим это с записью от 30 января (спустя две недели, с похожей программой): «В театр на прощальный бенефис Марии Петровны Соколовой, которая оставляет сцену после 24 лет службы. Государь тоже был. Спектакль составной. Кончилось дивертисментом, в котором и миленькая чешская полька из “Проданной невесты”, которая и Государю очень понравилась»¹³⁹.

Возможно, причина крылась в том, что среди исполнительниц была А. И. Симская, мимолетно (как принято считать) увлекшая императора. Какую информацию о ней можно почерпнуть из дневника в.к. К.Н.? Александра Ивановна Симская (Симская 2-я, Саша, 1853–1919) была младшей сестрой балерины Анны Ивановны Симской 1-й (Ан(н)еньки, 1847–1902), хорошо известной

¹³⁸ Это был следующий номер дивертисмента, уже без участия Числовой. (Речь идет о «Польке» из финала I действия оперы Б. Сметаны «Проданная невеста».)

¹³⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 99 об. — 100.

в.к. К.Н. с середины 1860-х¹⁴⁰. Симская 2-я упоминается в дневнике примерно с того же времени. В.к. К.Н. зафиксировал начало ее карьеры еще в пору ученичества:

21 января 1868 года. Смотрел «Золотую рыбку», где вместо Канцыревой, ушибившей ногу, в первый раз явилась Симская 2-я. Она очень мила и очень выросла¹⁴¹.

С этого момента она фигурирует в дневнике как solo, так и в групповых упоминаниях:

27 апреля 1869 года. Бенефис Троицкого. <...> Второй акт «Фиаметты» с Жанет Соколовой и «Василиск» с Сашей Симской. Обе очень милы¹⁴².

25 марта 1870 года. В театральную школу, где видел «100 тысяч» (Мартынов замечательно хорош) и «хижину» из «Фараона», где Саша Симская очень мила. В антракте чай у Берса¹⁴³. Тут сидели Люб[ушка] Радина, Вазем и Вергина¹⁴⁴.

12 декабря 1871 года. ...На бенефис Кшесинского, который был составной. Смотрел только первый акт «Катарины», в первый раз с молодой Симской¹⁴⁵.

Симская 2-я окончила Училище в июне 1872 года и тогда же была принята в труппу танцовщицей 1-го разряда [31, 269]. Первая кульминация ее карьеры и громкий успех у членов «царского кружка» приходится на масленицу 1873 года. 15 февраля Константин Николаевич многозначительно отметил: «В 12 ч. отправился в “Камарго”, куда потом собрались Миша и Государь. *Мише и Суворову ужасно нравится Саша Симская*»¹⁴⁶.

Здесь упомянуты две персоны, которых нельзя обойти вниманием. Это великий князь Михаил Николаевич (младший из царских братьев, 1832–1909) и его приближенный, Аркадий Александрович Суворов-Рымникский (1834–1893) — светлейший князь, правнук легендарного полководца, флигель-адъютант Александра II (Суворов фигурирует в стихотворении П. А. Вяземского, о чем пойдет речь далее)¹⁴⁷. Александр II присутствовал на этом спектакле, но его реакция никак не маркирована (нет этого и в дальнейшем дневнике).

¹⁴⁰ Первое упоминание Симской-старшей в дневнике — 14 марта 1865 года: «У Бергамаско фотографировались воспитанницы театральной школы Роза Ярц, Аленька Симская, вторая Кеммерер, Клавдия Иванова, Морева, Зайцева-Русак, Веселова» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 23).

¹⁴¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 9–9 об.

¹⁴² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 33 об.

¹⁴³ Александр Евстафьевич Берс (1808–1871) — врач (штаб-лекарь) при петербургских императорских театрах.

¹⁴⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 98. Л. 12 об. — 13.

¹⁴⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 72 об. — 73.

¹⁴⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 15–15 об.

¹⁴⁷ А. А. Суворов в завуалированном виде («светлейший князь С.») предположительно упоминается в IV томе «Истории танцев» С. Н. Худекова как покровитель итальянской балерины Клаудины Кукки, гастролировавшей в Петербурге в 1865/1866 году [68, 84].

Жена А. А. Суворова — Елизавета Ивановна (урожд. Базилевская) — в середине 1860-х неоднократно была партнером в.к. К.Н. по любительскому ансамблевому музицированию. В дневнике в.к. К.Н. она упоминается как «Лиза С.» [34, 8].

Пиком карьеры балерины считается выступление 21 октября 1873 года в роли царицы Низии: «Вечером в первом дебюте Симской в “Царе Кандавле”. Очень мила, но после весеннего тифуса еще слаба», — сочувственно отозвался в.к. К.Н.¹⁴⁸ Это последняя запись о ней. В конце 1873 года балерина подала прошение об увольнении, сославшись на нестабильное состояние здоровья [31, 269], а в начале 1874 года в великокняжеском дневнике появился загадочный артефакт, который можно трактовать как эхо минувших дней.

БАЛЕТ И ПОЭЗИЯ:
СТИХОТВОРЕНИЕ П. А. ВЯЗЕМСКОГО В ДНЕВНИКЕ
ВЕЛ. КН. КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА.
М. ПЕТИПА И «ЦАРЬ БЕРЕНДЕЙ» В. А. ЖУКОВСКОГО

11 февраля 1874 года, в первый день Великого Поста, вел. кн. Константин Николаевич внес в дневник следующую запись: «Саша мне дал утром стихи, что Князь Вяземский написал на Масленицу и по почте прислал Адлербергу¹⁴⁹. Вот они:

Бывало сырною неделей,
Во дни балетов и блинов,
Еще я нежусь на постеле,
А тут Фельдъегерь уж готов.

Он благосклонным Царским словом
На утренний спектакль зовет
Где с каждым днем, в волшебстве новом
Мир баснословный восстает.

Картина за картиной блещет,
И в полдень, при лучах луны
Фонтан зимой струями плещет
И веет негою весны.

Несутся музыки напевы
И вереницею живой,
Порхают молодые девы
Как светлых сновидений рой.

Движенья плавны их и гибки,
Печать молчанья на устах,
Но есть поэзия улыбки
Но есть поэзия в ногах.

¹⁴⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 105. Л. 45.

¹⁴⁹ Граф Александр Владимирович Адлерберг (1818–1888) — министр императорского двора и уделов, входил в ближайшее окружение Александра II. В подчинении Адлерберга находилась также и Дирекция императорских театров.

Предамся весь очарованью!
Искусство, роскошь, красота,
Ум дремлет — и во след мечтанью
Вдруг воплощается мечта!

Всё помню, старый греховодник!
Всё радужно рябит в глазах.
И как в тюрьме своей колодник
Грустит о прежних вольных днях,

Так и меня в глуши копчёной
Берет отчаянье и злость,
Как вспомню что во время оно
И я был масленичный гость!

В тоске моей, в пылу задоров,
Мне в уши дальний гул несет
Как громогласно князь Суворов
Хохочет и в ладоши бьет!

Князь Вяземский.

Hombourg les Bains

5 / 17 февраля 1874¹⁵⁰.

Появление поэтического текста беспрецедентно для дневника в.к. К.Н.¹⁵¹ Примечательно, что это стихи именно о балете! Воспроизведен не только весь стихотворный текст, но и авторская подпись с сохранением языковых особенностей: имя и дата — по-русски, место создания — по-французски. Можно предположить, что Константин Николаевич со скрупулезной точностью скопировал полностью авторский оригинал. Как известно, в ту эпоху имели распространение так называемые списки с автографов. Перед нами — один из них (см. ил. 7 а, б, в)¹⁵². Сделан он исключительно «для себя»: доступ посторонних лиц к дневнику был невозможен (историки-архивисты приступили к его изучению после 1918 года). Местонахождение авторской рукописи, присланной Александру II, не установлено.

Скорее всего, существовал еще один автограф или черновая авторская рукопись. Свидетельство тому — вариант текста, опубликованный в XII томе «Полного собрания сочинений князя П. А. Вяземского» под заголовком

¹⁵⁰ Гомбург — курорт (*фр.*). ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 20–21.

¹⁵¹ Другой поэтический текст (сочиненный самим великим князем) находим лишь среди детско-юношеских записей. Это стихотворение «Время!..» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 94). По-видимому, это и есть тот самый стихотворный опыт («подражание Шиллеру»), за который Николай I сделал сыну строжайший выговор.

¹⁵² В личных архивных фондах Романовых, с которыми мне пришлось работать, ни автограф, ни список (легший в основу публикации 1896 года либо какой-то другой) не обнаружены.

«Воспоминание» (СПб., 1896 [14, 525–526, XV]). Текстуальное сравнение двух версий (из дневника в.к. К.Н. и из ПСС) позволяет предположить, что первая из них более достоверна и близка к предполагаемому автографу. Утверждать, что это стихотворение неизвестно, — преувеличение. Однако *de facto* это так. Затерянное в составе 12-томника, оно напечатано там с ошибочной датировкой («1876»), без указания места создания, с текстовыми несуразностями. Представленная выше «дневниковая версия» вносит ясность: приведенная подпись указывает, что стихотворение создано в немецком городке Бад-Хомбург в феврале 1874 года. Из биографии поэта следует, что переезд в Германию состоялся весной 1873 года и был вызван необходимостью регулярного лечения на водах этого курорта [5, 652].

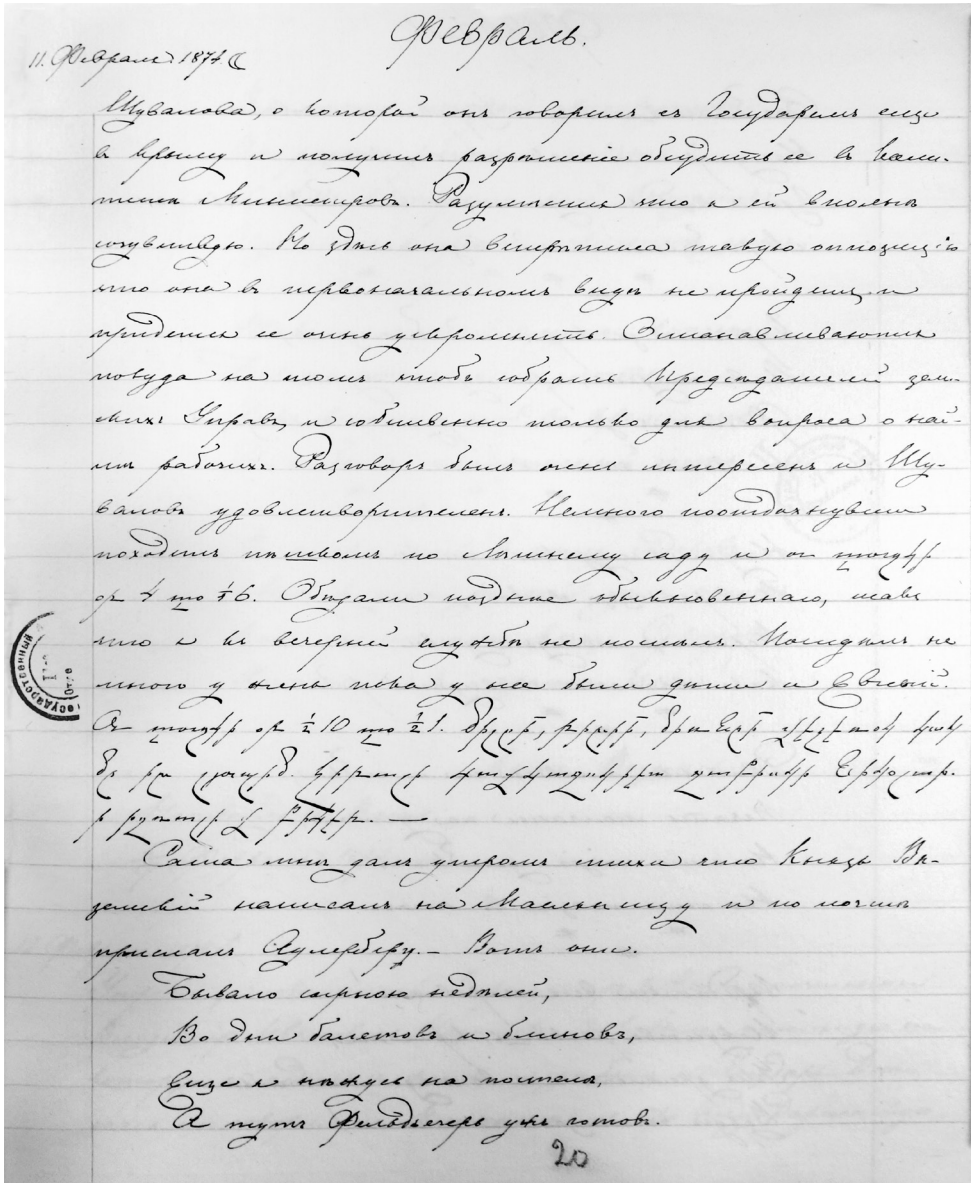
До этого Вяземский на протяжении почти двух десятилетий тесно контактировал с августейшей фамилией, был окружен повышенным вниманием со стороны Александра II, императрицы Марии Александровны, их детей и других членов семьи. Посещал вместе с ними и балетные спектакли.

Примечательно свидетельство из письма Артура Сен-Леона (28 февраля 1867 года). В нем князь П. А. Вяземский упомянут как посредник между императрицей Марией Александровной и балериной Аделью Гранцовой: «Наконец, Ее Величество посетила Большой театр. Давали “Метеору”¹⁵³, и Государыня через посредство князя Вяземского приказала передать Гранцовой, что после Тальони она в первый раз испытала в балете удовольствие, глядя на танцы Гранцовой» (цит. по: [66, 94])¹⁵⁴.

Был он и членом «царского» кружка аристократов-балетоманов (это вытекает из содержания стихотворения). Как видно из дневника в.к. К.Н., поэт прислал эти стихи монарху. Из второй строфы явствует, что они ему же и адресованы — лирический герой (в котором угадывается сам Вяземский) получает от царя приглашение разделить с ним в театре сладостно-волшебные удовольствия масленицы («благодарное царское слово» принадлежит Александру II). В последующих строфах воссоздана собирательная картина воспоминаний о последних сезонах, участником которых стал Вяземский, с опорой на те самые балетно-театральные топосы, о которых шла речь в предыдущем разделе статьи, — блинные забавы, чары Терпсихоры, эротическое томление, беспечное веселье. Казалось бы, перед нами просто одно из стихотворений о русской масленице. Но почему на августейших особ — царя и его брата — оно произвело такое впечатление, что последовала передача его друг другу, переписывание в личный дневник, а в дальнейшем, вероятно, перечитывание или цитирование? Может быть, в нем содержится скрытое послание?

¹⁵³ «Метеора, или Долина звезд» — фантастический балет в 3 актах А. Сен-Леона, на музыку С. Пинто (1856). В Петербурге шел с 1861 года, с добавлением музыки Ц. Пуни. В 1865 году возобновлен на сцене Мариинского театра для А. Гранцовой.

¹⁵⁴ Напомню, что в наследии П. А. Вяземского есть стихотворение, посвященное Марии Тальони (1838): «К картинке» («Прости волшебница! Сильфидой мимолетной...») [13, 214].



Ил. 7а, б, в. П. А. Вяземский. Стихотворение «Бывало сыроно неделей...». Список из дневника вел. кн. Константина Николаевича от 11 февраля 1874 года (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 20, 20 об., 21)

Figure 7a, b, c. Pyotr Vyazemsky. The poem «It Used to Be on Shrovetide...». A handwritten copy from the diary of Grand Duke Konstantin Nikolayevich dated February 11, 1874 (GARF 722/1, 106. Sh. 20, 20 rev., 21)

Реврять.

Всё Знаменское Картины новыми
 Как утренний спектакль зовётся
 Тут с каждым днём, во величье новов
 Мисс Засномова возмается.

#

Картина за картиной всецель,
 И в поезде, при муках муки
 Романс земной стужим всецель
 И время много вечно.

#

Кеутих музочки научки
 И Вереницы Фивай,
 Корхасом молодого гави
 Как светилы стовигний рай.

#

Двидены тлавны ии и гудки,
 Мератис молчанье на чутань,
 Но сии поэзия чутки
 Но сии поэзия в кожань.

#

Иріданьсь все огарованью!
 Искусство, роскошь, красота,
 Чия дремлеть — и во шлде мертвню
 Вдуря вотпозається мечта!

Все помню, старый оркестровщик!
 Все радостно радити в глазах.
 И как в торжестве свои кондукторы
 Угнетены с предвещаньямъ болатынъ днѣхъ,
 # # #

Мать и меня в пучине конченной
 Бегеи отравилъ и душилъ,
 Какъ вспоминаю что во время оно
 И в доль маминъ мой!
 # # #

Во мечи мой, в пучу заборовъ,
 Милъ в ушнъ давший душъ несеи
 Какъ промолвилъ князь Суворовъ
 Кохоретъ и в лагернъ бѣснъ!



Князь Вяземскій

Combourg les Bains

5/17 Января 1847.

12. Января 1847. Б

Утромъ же свѣтлѣннѣй Вира умиръ в Часа почтеннѣй
 Владимѣръ Ивановичъ Глазисовъ. Вн. в. Виса манскаго на
 которуя в адмисъ и ф. мого, и еднъ Виса и Саударъ. Доки-
 данъ по поворненъ ея Милитонскій иро Ансу-Париса Висо

21



Ил. 5. Аркадий Александрович Суворов, князь Итальянский, граф Суворов-Рымникский. Портрет Э. В. Козлова (1966), по фотографии 1860-х. Холст, масло. 80 х 60 см. Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

Plate 5. Portrait of Arkadi Alexandrovich Suvorov, Prince of Italy, Count Suvorov-Rymniksky, by Engels V. Kozlov (1966) from a photograph taken in 1860s. Oil on canvas; 0.80 × 0.60. The State Memorial Museum of Alexander Suvorov, Saint Petersburg

В своем поэтическом общении с благоволившим к нему Царем-Освободителем Вяземский иногда был склонен к загадкам¹⁵⁵. Однако в этих стихах при всем желании трудно обнаружить что-то загадочное — в них с безыскусной непосредственностью и горькой усмешкой излито сожаление о былом, а лишенная иносказаний образность пропитана пьянящим масленичным ароматом. Вероятно, именно эти стихи и очаровали обоих братьев, только что насладившихся очередным балетным сезоном¹⁵⁶. Строки Вяземского стали неожиданным постскриптумом к нему. По-видимому, так их задумывал и сам автор.

Отдельные фрагменты все же нуждаются в пояснении. В строках «и в полдень при лучах луны / фонтан зимой струями плещет» подразумевается один из любимых балетов царской семьи — скорее всего, «Конек-Горбунок» Артура Сен-Леона, поскольку именно в нем впервые появился фонтан из настоящей воды, освещенной разноцветными огнями (II акт, 4-я картина)¹⁵⁷. Постановки этого балетмейстера выделялись различными сценическими приемами, связанными с электрическим и газовым освещением, с причудливостью костюмов и декораций. Как отмечает А. Л. Свешникова, «фонтан произвел на современников, избалованных самыми разнообразными эффектами и трюками машинерии, неизгладимое впечатление» [54, 191]¹⁵⁸.

Отмечу, что фонтан бил и в другом балете — «Дочери фараона» Мариуса Петипа: в 6-й, «подводной» картине, он выбрасывал из глубин Нила на поверхность главную героиню (Аспиччию).

При слове «греховодник» в памяти возникает еще один любимый балет великого князя — «Фауст» (на музыку Ц. Пуни), с его знаменитой сценой «семи смертных грехов».

По-театральному эффектно концовка стихотворения, озаряемая внезапным *tutti-fortissimo* — «громогласным» явлением светлейшего князя Аркадия Александровича Суворова-Рымникского. Член «царского» кружка балетоманов, он предстает как персонаж-символ, олицетворяющий (в полном соответствии со своей легендарной фамилией) победу беззаботного веселья над тоской (см. цв. ил. 5 на вкладке).

То обстоятельство, что стихотворение нашло свое место в великокняжеском дневнике, подталкивает к проекции отдельных поэтических строк на окружающие дневниковые записи и на личность их автора. Насколько узнаваемым

¹⁵⁵ Другое стихотворение, адресованное Александру II, — «Поминки» (1877) — содержит загадку, которую поэт предлагал ему разгадать. В нем был скрыт известный музыкант — Мих. Ю. Виельгорский [14, 536–540, XVI].

¹⁵⁶ Правда, омраченным уходом со сцены Александры Симской 2-й, восхищавшей участников «царского кружка» в течение прошедшего года.

¹⁵⁷ Премьера «Конька-Горбунка» состоялась 3 декабря 1864 года на сцене Большого театра; присутствовала вся царская семья (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1155. Л. 92). Автор декораций 4-й картины — Генрих Вагнер. Инспектор освещения — Макар Шишко, известный театральный химик и пиротехник.

¹⁵⁸ Судя по дневнику в.к. К.Н., члены семьи специально приезжали в «Конька» смотреть «фонтанный акт» (см. ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 78; Д. 97. Л. 9), или «картину фонтана» (Там же. Д. 95. Л. 75).

будет отражение одного в другом? Стихи созданы Вяземским 5 февраля 1874 года. Обращение к дневниковой записи в.к. К.Н. от того же числа, обнаруживает схожий «распорядок дня» — посещение дневного спектакля, встреча в театре с царем, удовлетворение от театрального общения:

Тотчас после завтрака отправился в «Дон Кихота». Застал там Государя с Императором¹⁵⁹, которые смотрели второй акт. После них приехали Берти Валийский и Фреди Датский¹⁶⁰. Я оставался до конца и очень забавлялся¹⁶¹.

В более позднем дневнике строки Вяземского отзываются эхом: слова «...но есть поэзия улыбки...» слышны в записи от 5 октября 1875 года (посещение балета «Бабочка»):

<...> Получал много поклонов и улыбок со сцены, и приятно было, что радуются меня видеть <...>¹⁶².

Возможны и свободные ассоциации. Если спроецировать стихи Вяземского на дальнейшую биографию в.к. К.Н., то в них предвосхищается его будущее: в 1880-е годы ему пришлось отправиться в добровольное изгнание и на время расстаться со столичными развлечениями.

* * *

Сопряжение балетной и поэтической линий обнаруживается еще в одной дневниковой записи в.к. К.Н., но уже на ином материале и в ином ракурсе, подразумевающим творческое сотрудничество:

22 апреля 1872 года. В 12 ч. был у меня Петипа, и я ему дал милого «Царя Берендея», дабы он им воспользовался для балета¹⁶³.

С одной стороны, речь идет о поэте В. А. Жуковском. «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери» (1831) — и поныне одно из самых известных его сочинений. Вел. кн. Константину Николаевичу, как воспитаннику Василия Андреевича, она была дорога как любимая книга детства. Восьмитомное собрание «Стихотворений» поэта уже с середины 1830-х пополнило личную библиотеку матери великого князя, императрицы Александры Федоровны¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Имеется в виду австрийский император Франц Иосиф I (1830–1916). В феврале 1874 года он посетил С.-Петербург.

¹⁶⁰ Принц Уэльский Альберт Эдуард (1841–1910; будущий Эдуард VII) и наследный принц датский Фредерик (1843–1912).

¹⁶¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 16–16 об.

¹⁶² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 109. Л. 76 об.

¹⁶³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 102. Л. 34.

¹⁶⁴ Ныне — в составе РГБ.

Как отмечалось выше, В. А. Жуковским была разработана программа гуманитарного воспитания для детей Николая I. Творчество поэта пользовалось большой популярностью в царской семье.

Декламирование «любимого Царя Берендея у Мамá», перемежалось с совместным чтением балетных libretti — легко предположить, что уже в 1840-е в.к. К.Н. мечтал о балетном воплощении сюжета «Сказки».

С другой стороны, речь идет о М. Петипа. Знакомство с ним было продолжительным и многосторонним. В дневнике в.к. К.Н. немало высказываний о его балетах¹⁶⁵, а также следов сугубо личного общения по внутри-театральным, семейным и попечительским вопросам. Среди них: 25-летний сценический юбилей балетмейстера, закат карьеры М. С. Суровщиковой-Петипа (первой супруги хореографа), дебют и карьера Марии Петипа (его дочери), разговоры о «проделках» театральных чиновников, попечение о выходящих на пенсию балеринах или их дочерях, поступающих в Театральное училище.

К «личной» категории примыкает и запись о «Сказке» Жуковского. Что означает выражение «милый Царь Берендей»? По-видимому, некий предварительный сценарный план. Вряд ли в.к. К.Н. отдал Петипа необработанный поэтический текст — слишком сложный для человека, недостаточно владеющего русским языком (к тому же «Сказка» написана гекзаметром). По дневниковой интонации чувствуется, что этот замысел обсуждался ими не впервые и что великому князю удалось заинтересовать балетмейстера.

Увы, других следов в дневнике нет. В архивных фондах, содержащих материалы М. Петипа (ГЦТМ имени Бахрушина, ф. 205; РГИА, ф. 497; РГАЛИ, ф. 1945), документов о «Царе Берендее» также не обнаружено. Причины, по которым проект остался нереализованным, неизвестны. Возможно, свою роль сыграло категоричное мнение легендарного балетмейстера, согласно которому «после “Конька-Горбунка” [Сен-Леона] нельзя создать что-либо новое в “русской сфере”» [68, 152]. Если это так, всё же эпизод с «Царем Берендеем» корректирует утверждение о том, что «Петипа ни разу не остановился на какой-нибудь фабуле из богатейшего русского сказочного мира или же из русского эпоса» [там же]¹⁶⁶. Одновременно это свидетельство размышлений в.к. К.Н. о национальном развитии русского балетного искусства; оно может напомнить о предложенном им А. Н. Серову в сентябре 1869 года плане создания оперы «Слово о полку Игореве» — также нереализованном [35, 178–179].

Творческое сотрудничество в.к. К.Н.-либреттиста и Петипа-хореографа не состоялось, но дневник сохранил для нас этот замысел. Был и другой балетно-музыкальный проект, связавший великокняжескую семью с Мариусом Петипа. Только дневнику в.к. К.Н. мы обязаны раскрытием ключевых подробностей.

¹⁶⁵ См. Приложение 3.

¹⁶⁶ Ср. это с более поздним планом несостоявшегося балета Петипа «Иван Царевич и Василиса Премудрая» (1888; составитель программы — С. Н. Худеков). В качестве прима-балерины планировалось пригласить Элену Корнальба; в качестве композитора — Рикардо Дриго [53, 205–206; 68, 152–153].

К РЕКОНСТРУКЦИИ «КАТАРИНЫ»: «PAS ÉSPAGNOL» ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ АЛЕКСАНДРЫ ИОСИФОВНЫ

Творческая причастность августейших лиц к балетному жанру имела разнообразные проявления. До сих пор мы не касались их композиторских устремлений. В этом амплу наиболее известен принц Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881). Его знаменитый «Pas d’esclave» из балета «Корсар» — «классический дуэт “невольницы и купца”» [9, 265] — до сих пор можно увидеть в постановке Петипа в крупнейших российских и зарубежных театрах¹⁶⁷.

В.к. К.Н. склонности к сочинительству не имел. При этом его музыкально одаренная жена, вел. кн. Александра Иосифовна, была композитриссой-любительницей, а ее авторские порывы иной раз простирались так далеко, что некоторые из пьес ей хотелось непременно видеть напечатанными, публично исполненными и упомянутыми в прессе¹⁶⁸. Одна из них, при содействии в.к. К.Н., была включена в балет «Катарина, или дочь разбойника»:

*1 ноября 1870 года. В 1/2 8 по экстре¹⁶⁹ в город с Ольденбургскими и Владимиром¹⁷⁰, чтоб видеть первое представление «Катарины» <...>. В последнем акте *новый балеро жены*, поставленный Петипа. Очень понравилось и заставили повторить¹⁷¹.*

Этот балет имел несколько сценических жизней¹⁷². Первая российская постановка прошла еще при Николае I («знавшем “Катарину” от ноты

¹⁶⁷ Первая постановка состоялась 12 января 1858 года в петербургском Большом театре. Другим совместным творением принца и балетмейстера были музыкально-хореографические баллады («Эвтерпа и Терпсихора», «Поэзия и музыка») — «своеобразные представления, состоявшие из пения и танцев с одновременным участием оперных и балетных артистов» [9, 78]. П. Г. Ольденбургский был автором стихов и музыки. «Про последнюю же говорили, что настоящим автором ее является известный пианист и композитор Гензельт», — отмечала участвовавшая в балладах Е. О. Вазем. «Ставили их балетмейстер М. И. Петипа и сам автор» в Михайловском дворце и в Театральном училище [9, 79]. В мемуарах Вазем принц числится в четверке наиболее активных августейших балетоманов своего времени — наряду с Александром II и его братьями Константином и Николаем [9, 263–266]. Это подтверждает и дневник в.к. К.Н.

¹⁶⁸ Кульминацией карьеры августейшей композитриссы стало исполнение ее «симфонического фрагмента “Титан” (по Жан Полю)» для оркестра на концерте женщин-композиторов в Чикаго, во время Всемирной Выставки 3 августа 1893 года. Репортаж об этом появился тогда же в газете «Chicago Tribune» (подробнее см.: [73, 8]).

¹⁶⁹ Здесь имеется в виду железнодорожный экспресс «Царское Село — Санкт-Петербург», обслуживавший августейших особ, а также артистов, приезжавших для выступлений в императорские загородные резиденции.

¹⁷⁰ Вел. кн. Владимир Александрович (1847–1909) — третий сын имп. Александра II.

¹⁷¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 37–37 об.

¹⁷² Известно 12 постановок с 1846 по 2021 год. (Последняя версия — реконструкция Красноярского театра оперы и балета — удостоена премии «Золотая маска» в 2023 году.)

Напомню вкратце содержание. Действие происходит в Риме XVII века и его окрестностях. Знаменитый итальянский художник Сальватор Роза попадает в руки разбойников и влюбляется в их предводительницу Катарину. В нее же безответно влюблен Дьяволино, самый неутомимый член шайки. Он становится соперником Сальватора. В дальнейшие приключения вовлечены владетельный герцог Альбано, а также испанка Флоринда, невеста Сальватора, которая из ревности строит Катарине козни (последняя тем временем становится моделью художника, позируя в его мастерской). На протяжении всего балета шайку преследуют солдаты, которым

до ноты», — вновь вспомним рубинштейновскую реплику [52, 70]), с музыкой Ц. Пуни и хореографией Ж. Перро (1849). Неудивительно, что к середине 1860-х в.к. К.Н. называет ее «старой Катариной»¹⁷³. С весны 1867 года балет не шел в течение трех сезонов. В сентябре 1870 года Петипа приступил к репетициям собственной хореографической редакции.

«Петербургская газета» в своей рецензии уделила специальное внимание обновленному музыкальному оформлению спектакля — партитура Пуни была сохранена, но появились и новинки: пьесы Ю. Гербера¹⁷⁴ и некое «*Pas espagnol*» в III акте (под этим названием скрывалось «Болеро» вел. кн. Александры Иосифовны). Музыку «*Pas espagnol*» рецензент осыпал похвалами, но не вынес имя автора на всеобщее обозрение — вместо него указаны имена хореографа, танцовщиц-солистов и... оркестратора (с витиеватым акцентом на последнем):

В 3-м акте, во 2-й картине, поставлен *новый танец, соч. г-на Петипа, «pas espagnol», исполненный г-жею Кеммерер 1-ю и г-м Л. Ивановым*¹⁷⁵. Когда речь идет о г-же Кеммерер 1-й, то излишне говорить об исполнении, так как она всегда и во всём идеально-художественна; но о «*pas espagnol*» следует упомянуть потому, что *прелестная музыка для этого па оркестрована братом артистки г-жи Кузнецовой*. Танец, вследствие *грациозной музыки* и его изящного исполнения был повторен при громких аплодисментах [65, 3].

Что же представляла собой эта пьеса до включения в балет? Какие метафоры претерпела по пути к театральной сцене? Обратимся к ее единственному изданию¹⁷⁶. «Болеро, посвященное моему любимому сыну Николаю»¹⁷⁷ — таково название, напечатанное на титульном листе (см. ил. 8). Тональность — g-moll; форма — сложная трехчастная с trio; исполнительский состав — 4-ручный фортепианный дуэт. Это первоначальная версия пьесы вел. кн. Александры Иосифовны, предположительно датируемая летом 1870 года¹⁷⁸.

так и не удастся одержать победу над разбойниками: в последний момент приговоренная к смерти Катарина бежит из тюрьмы и пытается затеряться вместе с Дьяволино в римской карнавальная толпе. Финал балета озаглавлен дуэлью Сальватора и Дьяволино. В первой версии он имеет трагическую концовку (гибель Катерины, бросающейся между дуэлянтами); в последующих версиях она смягчалась (уход главной героини в монастырь / полученное от герцога помилование и соединение с Сальватором).

¹⁷³ См. запись от 7 апреля 1866 с описанием «дебюта замечательной венской танцовщицы» Клаудины Кукки (Cuschi; 1834–1913), приглашенной в Петербург на сезон 1865/1866. Личное общение Кукки с имп. Александром II и в.к. К.Н. запечатлено в ее мемуарах [72, 99–118].

¹⁷⁴ «*La Romaneska*» в I акте, «*La délivrance*» во II акте и вариации в «*grand pas scénique*» III акта [65, 3].

¹⁷⁵ Лев Иванов (1834–1901) считался «лучшим кавалером» Александры Кеммерер (1842–1931) [31, 242]. Вазем называет его исполнителем партии Сальватора Розы [9, 217]. Возможно, это ошибка.

¹⁷⁶ *Александра Иосифовна (вел. княгиня)*. Boléro: [pour piano à 4 mains] / dédié à mon bien aimé fils Nicolas et composé par Alexandra Josiphowna, Grande Duchesse de Russie. St. Pétersbourg: chez A. Johansen, [1870–1871]. Это издание оцифровано и размещено на сайте РНБ: URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bn000011305/view/#page=> (дата обращения: 23.12.2023).

¹⁷⁷ Имеется в виду вел. кн. Николай Константинович (1850–1918).

¹⁷⁸ По дневнику в.к. К.Н. (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 3).

Вторая версия, оркестровая, возникла примерно тогда же: инструментовка была выполнена по просьбе в.к. К.Н. виолончелистом балетного оркестра императорских театров, композитором-аранжировщиком Александром Васильевичем Кузнецовым (он был братом-близнецом Анны Кузнецовой, о которой неоднократно упоминалось выше). После этого «Болеро» прозвучало в Павловском воксале под управлением Вениамина Бильзе — сначала для широкой публики¹⁷⁹, затем для царской семьи:

1 сентября 1870 года. В 11 ч. ездил в воксал послушать болеро, сочиненный женой и оркестрованный Кузнецовым и который Бильзе репетировал. Оно вышло чрезвычайно мило¹⁸⁰.

9 сентября 1870 года. Мне минуло 43 года. <...> Собралась и вся семья, и затем был завтрак, во время которого играл оркестр Бильзе и, между прочим, сыграл болеро жены, который всем очень понравился¹⁸¹.

Третья версия, оркестрово-театральная (с кастаньетами), была впервые показана 1 ноября 1870 года в Большом театре как «Pas espagnole».

Черпая из дневника подробности, убеждаемся в том, что инициатива продвижения пьесы в театр исходила от великой княгини, а в.к. К.Н. выступал в роли посредника между супругой и директором императорских театров С. А. Гедеоновым, с одной стороны, и М. Петипа — с другой. Сразу после премьеры «Катарины» Александра Иосифовна возжелала, чтобы «Болеро» было включено еще и в спектакль итальянской оперы:

3 ноября 1870 года. Заехал в большой театр, чтоб поговорить с Гедеоновым о желании жены видеть свой болеро завтра в опере «Фауст», что, разумеется, оказалось невозможным¹⁸².

Лишь после этого Александра Иосифовна впервые увидела и услышала свое детище в театре (на премьеру она не ездила):

5 ноября 1870 года. В 6 ч. обедал в Мраморном¹⁸³ с женою, а вечером на бенефис Левицкой¹⁸⁴ в «Травиату». Я сперва был в «Катарине» на полтора акта, потом на второй акт в «Травиате», где Левицкая действительно чрезвычайно мила и очень понравилась жене; потом переехали с ней в Большой театр на последний акт «Катарины», где жена хотела видеть и слышать свой болеро и была очень довольна¹⁸⁵.

¹⁷⁹ В.к. К.Н. был «августейшим хозяином» Павловска и курировал музыкальную жизнь знаменитого Павловского воксала.

¹⁸⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 3.

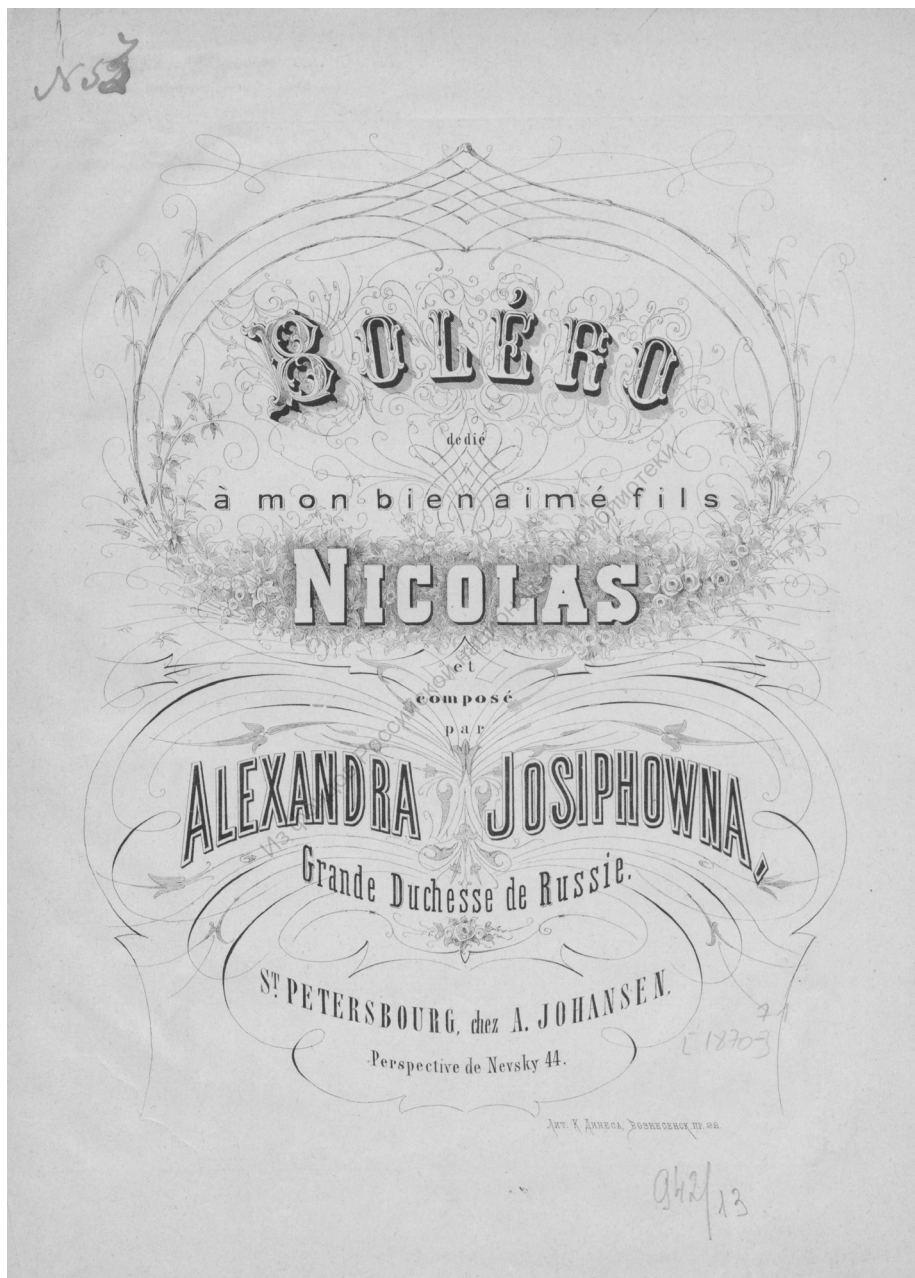
¹⁸¹ Там же. Л. 7 об.

¹⁸² Там же. Л. 38 об. «Фауст» Гуно исполнялся 4 ноября 1870 в Большом театре в бенефис К. Эверарди [65].

¹⁸³ Мраморный дворец — главная резиденция в.к. К.Н. в Петербурге.

¹⁸⁴ Полина (Прасковья) Сергеевна Левицкая (1848 — не ранее 1898) — оперная, концертная и камерная певица (сопрано). Училась в Санкт-Петербургской консерватории (класс Г. Ниссен-Саломан). Впоследствии преподавала там же.

¹⁸⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 39 об.



Ил. 8. «Болеро, посвященное моему любимому сыну Николаю» для фортепиано в 4 руки. Соч. вел. кн. Александры Иосифовны. СПб.: А. Иогансен, [1870–1871]. Титульный лист первого издания. РНБ, шифр хранения М 570-4/65

Figure 8. Boléro: [pour piano à 4 mains] / dédié à mon bien aimé fils Nicolas et composé par Alexandra Josiphowna, Grande Duchesse de Russie. St. Pétersbourg: chez A. Johansen, [1870–1871]. Title page of the first edition. National Library of Russia, shelfmark M 570-4/65

«Болеро» получило в «Катарине» форму характерного танца, «дуэта для неназванных персонажей, вставленного в уже известный балет» для «украшения основного действия» [18, 145]. Вероятно, оно предстало как составная часть дивертисмента, который предшествует драматическому финалу¹⁸⁶, и таким образом превратилось в типичное «вставное па», аналогичное «Pas d'esclave» П. Г. Ольденбургского в «Корсаре». Но если последнее завоевало мировую популярность и исполняется до сих пор, то «Pas espagnol» было положено на архивную полку, после того как «Катарины» в очередной раз сняли с репертуара.

Возможно, оно избежало бы забвения, если бы изначально было маркировано августейшим именем автора. В связи с этим вызывает вопрос освещение премьеры в прессе. Для чего рецензенту «Петербургской газеты» [65] понадобилось витиеватое упоминание «артистки г-жи Кузнецовой», не участвовавшей в этом балетном номере? По моему мнению, такой способ сокрытия имени истинного автора выглядит экстравагантным и даже рискованным. Для вел. кн. Александры Иосифовны закулисные пристрастия мужа были источником душевных страданий — дневник в.к. К.Н. за этот период омрачают длинные, мучительные «дискусии о балете» с супругой.

Возможно, на «Pas espagnol» обратили бы внимание и авторы современной реконструкции «Катарины»¹⁸⁷. Так или иначе, в нотных каталогах крупнейших библиотек (в том числе, РГБ и РНБ) фигурирует только четырехручное «Болеро, посвященное моему любимому сыну Николаю», и лишь благодаря дневнику в.к. К.Н. мы узнаём, на какую музыку Лев Иванов и Александра Кеммерер танцевали *pas*, сочиненное Мариусом Петипа для постановки «Катарины» 1870 года.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дальнейшее изучение личных архивов представителей династии Романовых в балетоведческом ракурсе представляется весьма перспективным. В настоящей статье я старался продемонстрировать многовекторность подобного исследования. Оно может быть развернуто в разных направлениях и принести пользу составителям балетных хроник, скрупулезно анализирующим мельчайшие факты, реконструкторам-практикам, балетоведам-текстологам, музыковедам-комментаторам мемуарного наследия российских и западноевропейских хореографов и танцовщиков XIX столетия.

Примечательно, что в отечественном литературоведении личные дневники Романовых оказались востребованными еще в 1960-е годы; примером может служить работа Эммы Герштейн «Судьба Лермонтова», в которой впервые введены в научный обиход записи императрицы Александры Федоровны [15]. В российском музыковедении освоение этого массива только начинается.

¹⁸⁶ Согласно характеристике А. П. Груцыновой, в дивертисменте «Катарины» участвуют главная героиня балета и «неназванные персонажи» [18, 145]. Не будем забывать при этом, что Флоринда, невеста Сальватора Розы, является испанкой. Этим, вероятно, и объясняется название «Pas espagnol».

¹⁸⁷ Красноярский государственный театр оперы и балета, 2021. При воссоздании оркестровой партитуры «Катарины» в нее был включен ряд танцев, не имевших непосредственного отношения к балету. Эти сведения почерпнуты из общения с П. Г. Поспеловым, осуществившим музыкальную реконструкцию.

Список сокращений

- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
 ГЦТМ имени Бахрушина — Государственный центральный Театральный музей имени А. А. Бахрушина
 ОНФ — Отдел нотных фондов
 ОРКиР НБ СПбГУ — Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки имени М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета
 РГИА — Российский государственный исторический архив
 РГБ — Российская государственная библиотека
 РНБ — Российская национальная библиотека
 РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства
 ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека

Использованная литература

1. *Адан А. Ш.* Воспоминания музыканта / пер. с фр., предисл. и примеч. Е. Ф. Овчаренко-Чернодубровской. М.: МАКС Пресс, 2003. 102 с.
2. Адольф Адан и девица Шери Куро // Северная пчела. 1840. № 200. 6 сентября. С. 1–3.
3. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
4. *Боглачева И. А.* Французский танцовщик Шарль Лашук в Санкт-Петербурге, 1832–1841 // Россия — Франция. Alliance культур: Материалы XXII Царскосельской научной конференции / оргкомитет конф.: И. К. Ботт и др. Ч. 1. СПб.: Серебряный век, 2016. С. 83–92.
5. *Бондаренко В. В.* Вяземский. М.: Молодая гвардия, 2004. 678 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1084).
6. *Бронфин Е. Ф.* Адан // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 54.
7. *Бурдин Ф. А.* Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. Т. XXIII. С. 144–153.
8. *Бурлака Ю. П., Груцынова А. П.* Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Санкт-Петербург. Блаш., Вальберх, Дидло, Дюпор, Леон, Ле Пик, Малавернь, Перро, Тальони, Титюс: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2021. 392 с.
9. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 444 с.
10. Внутренние известия. Хроника // Голос. 1875. № 28. 28 января (9 февраля). С. 2.
11. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. 190 с.
12. Воспоминания П. А. Кускова о великом князе Константине Николаевиче / публ. Ю. А. Кузьмина // Исторический архив. 2008. № 4. С. 157–196.
13. *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / изд. гр. С. Д. Шереметева. Т. IV: 1828–1852. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. 404 с.

14. *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / изд. гр. С. Д. Шереметева. Т. XII: 1863–1877. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. 595 с.
15. *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М.: Советский писатель, 1964. 496 с.
16. *Головнин А. В.* Материалы для жизнеописания царевича и великого князя Константина Николаевича / сост. Б. Д. Гальперина, Б. П. Миловидов. СПб.: Д.А.Р.К., 2006. 368 с.
17. *Груцынова А. П.* Адан // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. XV: Персоналии: А–Б / отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 21–43.
18. *Груцынова А. П.* Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2019. 554 с.
19. *Груцынова А. П.* К вопросу о балете для детей в истории отечественного хореографического искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2 (73). С. 18–33.
20. *Груцынова А. П.* Петербургские «приключения» Адольфа Адана // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Т. XIV / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 56–67.
21. *Груцынова А. П.* Тринадцать балетов Адольфа Адана. М.: Альтекс, 2011. 120 с.
22. *Груцынова А. П.* Французский балет для русской сцены. К истории постановки балета «Морской разбойник» А. Адана — Ф. Тальони // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 5 / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 175–185. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 66).
23. *Зотов Р. М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Т. LXV. С. 302–321.
24. Зрелища // Санктпетербургские ведомости. 1839. № 232. 11 октября. С. 1050.
25. Зрелища // Санктпетербургские ведомости. 1840. № 28. 4 февраля. С. 124.
26. Зрелища // Северная пчела. 1839. № 229. 11 октября. С. 916.
27. *Корсунский И. Н.* По поводу полувека со времени возобновления Зимнего дворца // Русский архив. 1889. № 9. С. 98–111.
28. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 309 с.
29. *Кулаков В. А.* Огюст // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 380.
30. *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Языки русской культуры, 1999. 559 с. (Studia historica).
31. Материалы по истории русского балета: в 2 т. / сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938–1939. 380 с.
32. *Моисеев Г. А.* Воспоминания Э. Ф. Направника в зеркале личных дневников великого князя Константина Николаевича // Музыковедение. 2020. № 11. С. 12–25. <https://doi.org/10.25791/musicology.11.2020.1157>.

33. *Моисеев Г. А.* Дневники великих князей Романовых как музыкально-исторический источник (вторая половина XIX века) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3. С. 8–77. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.01>.
34. *Моисеев Г. А.* Моцартиана Мраморного дворца: к истории семейных слушательских и исполнительских традиций (1830–1890-е годы) // Музыкаведение. 2021. № 8. С. 3–18. <https://doi.org/10.25791/musicology.8.2021.1204>.
35. *Моисеев Г. А.* Отражение русской и европейской оперной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича (1830–1880-е гг.) // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г.: в 3 т. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. II. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 173–180.
36. *Моисеев Г. А.* П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: К истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. Том 4. Выпуск 3 (сентябрь 2013). С. 136–167. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.007>.
37. *Никитенко А. В.* Дневник: в 3 т. / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И. Я. Айзенштока. Т. I. М.: Гослитиздат, 1955–1956. (Серия литературных мемуаров).
38. *Нильский А. А.* Закулисная хроника: 1856–1894. СПб.: Общественная польза, 1900. 338 с.
39. Новые музыкальные сочинения // Библиотека для чтения. 1840. Т. XLII, отдел VII. С. 82.
40. *Ольга Николаевна, вел. кнж.* Сон юности: Воспоминания. 1825–1846 // Николай I. Муж. Отец. Император / сост., предисл. Н. И. Азаровой. М.: Слово, 2000. С. 174–329.
41. Отечественные издания первой половины XIX века: сводный каталог. Ч. 1. Кн. 1. Отдельно изданные произведения композиторов: А–Д / сост.: И. В. Брежнева, Г. В. Карминская, Э. Б. Рассина. М.: [б. и.], 1988. 214 с. (Памятники музыкального искусства).
42. Отъезжающие за границу // Прибавление к Санктпетербургским ведомостям. 1840. № 39. 17 февраля. С. 396.
43. *Паикова Т. Л.* Император Николай I и его семья в Зимнем дворце: в 2 ч. Ч. 1: 1796–1837. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 464 с.
44. Переписка цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I, 1838–1839 / под ред. Л. Г. Захаровой, С. В. Мироненко. М.: РОССПЭН, 2008. 741 с. (Бумаги Дома Романовых).
45. Петербургская всячина // Сын Отечества. 1840. Т. II. Кн. 1. С. 243.
46. Петербургский балет. Три века: хроника: в 3 т. Т. II / авт.-сост. И. А. Боглачева. СПб.: [б. и.], 2014. 366 с.
47. *Петина М.* «Мемуары» и документы / сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и пер. С. Конаева. М.: Навона, 2018. 222 с.
48. *Петрова Г.* Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 104–118.
49. Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1039–1042.
50. *Плещеев А.* Наш балет (1673–1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 576 с.

51. *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. СПб.: Дирекция имп. театров, 1906–1908. 384 с.
52. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. / сост., текстол. подгот. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. Т. I. М.: Музыка, 1983. 213 с.
53. *Рылеева М. А.* Итальянская балерина Элена Корнальба на петербургской сцене // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 2. С. 191–215.
54. *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. 1859–1870. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 423 с.
55. *Сидорова А. Н.* Образовать в детях ум, сердце и душу. Воспитание великих князей в семьях императоров Николая I и Александра II. М.: Кучково поле Музеон, 2019. 382 с.
56. [Скальковский К.] О женщинах. Мысли старые и новые. Изд. 9-е, вновь доп. СПб.: изд. А. С. Суворина, 1895. 457 с.
57. *Скляревская И. Р.* Тальони. Феномен и миф. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 359 с.
58. *Слонимский Ю. И.* Балетные строки Пушкина. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1974. 182 с.
59. *Стуколкин Т. А.* Воспоминания артиста императорских театров / записанные по его рассказу А. Вальбергом // Артист. 1895. № 46. Кн. 2. С. 117–125.
60. [Тальони Ф.] Морской разбойник: Балет в двух действиях / соч. г. Тальони; музыка соч. г. Адана. Представлено в 1-й раз на Большом театре 5-го февраля 1840 года. СПб.: тип. И. Глазунова, 1840. 16 с.
61. *Тальони Ф.* Морской разбойник (Le pirate): Балет в трех действиях / соч. г. Тальони; поставлен на здешней сцене балетмейстером Имп. Моск. театра г. Герино; муз[ыка] соч. Адольфа Адама. М.: тип. И. И. Смирнова, 1841. 24 с.
62. Театр и музыка // Петербургская газета. 1871. № 1. 3 января. С. 3.
63. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. № 10. 18 января. С. 2.
64. Театральное эхо // Петербургская газета. 1875. № 16. 28 января. С. 2.
65. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. № 161. 3 ноября. С. 3.
66. Театральный альбом. Тетр. 2. СПб.: тип. К. Крайя, 1842. [8], 11, [1] с.
67. *Федорченко О. А.* «Нестор» русского балета: Николай Осипович Гольц. 1800–1880 // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 33–41.
68. *Худеков С. Н.* История танцев: в 4 ч. Ч. IV. Петроград: тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, 1918. 320 с.
69. *Шлуглейт Г. М.* Морской разбойник // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 354.
70. Chronique étrangère // Revue et gazette musicale de Paris. 1840. No. 15. 20 février. P. 124.
71. Chronique étrangère // Revue et gazette musicale. 1840. No. 23. 19 Mars. P. 188.
72. *Cucchi C.* Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici. Rome: Enrico Voghera, 1904. 220 p.
73. *Feldman A.* Being Heard: Women Composers and Patrons at the 1893 World's Columbian Exposition // Notes. Vol. 47. No. 1 (September, 1990). P. 7–20. <https://doi.org/10.2307/940531>.
74. *Letellier R. I., Fuller N. L.* Adolphe Adam, Master of the Romantic Ballet, 1830–1856. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2023. 716 p.

75. Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris // Revue et Gazette musicale. 1840. 22 Novembre. P. 566.
76. *Pougin A.* Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques. Paris: Charpentier, 1877. 370 p.
77. Quelques lettres inédites de musiciens célèbres / ed. A. Pougin // *Ménestrel*. 1899. № 38. 17 Septembre. P. 1.
78. Spettacoli d'oggi // *Gazzetta Piemontese*. 1857. No. 47. 24 Febbraio. P. 3.
79. *Studwell W. E.* Adolphe Adam and Léo Delibes: A Guide to Research. New York; London: Garland, 1987. 248 p.
80. Taglioni // *New Monthly Belle Assemblée*. A Magazine of Literature and Fashion, under the Immediate Patronage of Her Royal Highness the Duchess of Kent. Vol. XII. January to June, 1840. London: published at 24, Norfolk-Street, Strand. P. 329.
81. *The Cambridge Companion to Ballet* / ed. by M. Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 353 p.
82. Theater // *St. Petersburgische Zeitung*. 1840. No. 28. 4/16 Februar. S. 134.
83. Ultime notizie // *Gazzetta Piemontese*. 1857. No. 49. 26 Febbraio. P. 3.

Получено: 10 июля 2023 года

Принято к публикации: 30 сентября 2023 года

Об авторе:

Григорий Анатольевич Моисеев — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория»

References

1. Adam, Adolphe. 2003. *Vospominaniya muzykanta* [Souvenirs d'un musicien], translated by Elena F. Ovcharenko-Chernodubrovskaya. Moscow: MAKS Press. (In Russian).
2. “Adol’f Adan i devitsa Sheri Kuro [Adolf Adan and M^{lle} Chérie Couraud]”. 1840. *Severnaya pchela* [Northern Bee], no. 200 (Sept. 6), 1–3.
3. Blok, Lyubov D. 1987. *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost’* [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
4. Boglacheva, Irina A. 2016. “Frantsuzskiy tantsovshchik Charl’ Lashuk v Sankt-Peterburge, 1832–1841 [French Dancer Charles Lachoucq in St. Petersburg, 1832–1841].” In *Rossiya — Frantsiya. Alliance kul’tur: Materialy XXII Tsarskosel’skoy nauchnoy konferentsii* [Russia — France. Alliance of Cultures: Proceedings of the XXII Tsarskoye Selo Scientific Conference], vol. 1, edited by Iraida Bott, 83–92. St. Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russian).
5. Bondarenko, Vyacheslav V. 2004. *Vyazemskiy* [Vyazemsky]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
6. Bronfin, Elena F. 1973. “Adan [Adam].” *Muzykal’naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], edited by Yuri Keldysh, vol. 1, 54. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
7. Burdin, Fedor A. 1886. “Vospominaniya artista ob Imperatore Nikolae Pavloviche [The Artist’s Reminiscences of Emperor Nikolai Pavlovich].” *Istoricheskiy vestnik* [History Herald], no. 23, 144–53. (In Russian).

8. Burlaka, Yuriy P., and Anna P. Grutsynova. 2021. *Antologiya baletnogo libretto. Rossiya 1800–1917. Sankt-Peterburg. Blash., Val'berkh, Didlo, Dyupor, Leon, Le Pik, Malavern', Perro, Tal'oni, Tityus* [An Anthology of Ballet Libretto. Russia 1800–1917. Saint-Petersburg. Blache, Valberkh, Didelot, Duport, Leon, Le Picq, Malavergne, Perrot, Taglioni, Titus]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
9. Vazem, Ekaterina O. 2009. *Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884* [Memoirs of a Ballerina of the St. Petersburg Bolshoi Theatre. 1867–1884]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
10. “Vnutrennie izvestiya. Khronika [Home News. Chronicle.]” 1875. *Golos* [Voice], no 28 (Jan. 28 / Feb. 9), 2. (In Russian).
11. Wolff, Alexander I. 1877. *Khronika peterburgskikh teatrov. S kontsa 1826 do nachala 1855 goda* [Chronicle of St. Petersburg Theaters. From the End of 1826 to the Beginning of 1855], vol. 1. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike. (In Russian).
12. Kuz'min, Yury A., ed. 2008. “Vospominaniya P. A. Kuskova o velikom knyaze Konstantine Nikolaeviche [Platon Kuskov's Reminiscences of Grand Duke Konstantin Nikolaevitch].” *Istoricheskiy arkhiv* [Historical Archive], no. 4, 157–96. (In Russian).
13. Sheremetev, Sergey D., ed. 1880. *P. A. Vyazemskiy. Polnoe sobranie sochineniy* [P. A. Vyazemsky. The Complete Works], vol. 4. St. Petersburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha. (In Russian).
14. Sheremetev, Sergey D., ed. 1896. *P. A. Vyazemskiy. Polnoe sobranie sochineniy* [P. A. Vyazemsky. The Complete Works], vol. 12. St. Petersburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha. (In Russian).
15. Gerstein, Emma G. 1964. *Sud'ba Lermontova*. [Lermontov's Fate]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
16. Gal'perina, Bella D., and Boris P. Milovidov, eds. 2006. *A. V. Golovnin. Materialy dlya zhizneopisaniya tsarevicha i velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha* [A. V. Golovnin. Materials for the Biography of Tsarevich and Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. St. Petersburg: D.A.R.K. (In Russian).
17. Grutsynova, Anna P. 2019. “Adan [Adam].” *Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar', XIX vek, 1801–1861*. [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary, 19th Century, 1801–1861], edited by Natalia A. Ogarkova, vol. 15, 21–43. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
18. Grutsynova, Anna P. 2019. *Zapadnoevropeyskiy romanticheskiy balet: libretto, muzyka, postanovka, kritika* [Western European Romantic Ballet: Libretto, Music, Production, Criticism]. Saratov: Sobinov Saratov State Conservatory. (In Russian).
19. Grutsynova, Anna P. 2021. “To the Question of Ballet for Children in the History of Domestic Choreographic Art.” *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 2, 18–33. (In Russian).
20. Grutsynova, Anna P. 2017. “Peterburgskie ‘priklyucheniya’ Adol'fa Adana [Petersburg ‘Adventures’ of Adolf Adam].” In *Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar', XIX vek, 1801–1861*. [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary, 19th Century, 1801–1861], edited by Natalia A. Ogarkova, vol. 14, 56–67. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
21. Grutsynova, Anna P. 2011. *Trinadtsat' baletov Adol'fa Adana* [Thirteen Ballets by Adolf Adam]. Moscow: Alteks. (In Russian).

22. Grutsynova, Anna P. 2010. "Frantsuzskiy balet dlya russkoy stseny. K istorii postanovki baleta 'Morskoy razboynik' A. Adana — F. Tal'oni [French Ballet for the Russian Stage. On the History of the Production of the Ballet 'L'Écumeur de mer' by A. Adam — F. Taglioni]." In *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii* [Russian Music Archives Abroad. Foreign Music Archives in Russia], vol. 5, compiled and edited by Irina V. Brezhneva and Galina M. Malinina, 175–85. Academic Papers of Tchaikovsky Moscow State Conservatory 66. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
23. Zotov, Rafail M. 1896. "Zapiski [Memoirs]." *Istoricheskiy vestnik* [History Herald], no. 65, 302–21. (In Russian).
24. "Zrelishcha [Spectacles]." 1839. *Sanktpeterburgskie vedomosti*. [St. Petersburg Gazette], no. 232 (Oct. 11): 1050. (In Russian).
25. "Zrelishcha [Spectacles]." 1840. *Sanktpeterburgskie vedomosti*. [St. Petersburg Gazette], no. 28 (Febr. 4): 124. (In Russian).
26. "Zrelishcha [Spectacles]." 1839. *Severnaya pchela* [Northern Bee], no. 229 (Oct. 11): 916. (In Russian).
27. Korsunskiy, Ivan. N. 1889. "Po povodu poluveka so vremeni vozobnovleniya Zimnego dvortsa [On the Occasion of the Half-Century Since the Resumption of the Winter Palace]." *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], no. 9: 98–111. (In Russian).
28. Krasovskaya, Vera M. 1958. *Russkiy baletnyy teatr ot voznikoveniya do serediny XIX veka* [Russian Ballet Theater from its Origin to the Middle of the 19th Century]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
29. Kulakov, Valeriy A. 1981. "Ogyust [August]." *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia], edited by Yury N. Grigorovich, 380. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
30. Lyamina, Ekaterina E., and Natal'ya V. Samover. 1999. "Bednyy Zhozef": zhizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo: Opyt biografii cheloveka 1830-kh godov ["Poor Joseph": the Life and Death of Joseph Vielgorsky: An Experience in the Biography of a Person of the 1830s]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russian).
31. Borisoglebskiy, Mikhail V., ed. 1938. *Materialy po istorii russkogo baleta* [Materials on the History of Russian Ballet], vol 1. Leningrad: Leningr. gos. khoreogr. uchilishche. (In Russian).
32. Moiseev, Grigory A. 2020. "E. F. Napravnik's Memoirs in the Mirror of the Grand Duke Konstantin Nikolaevich's Personal Diaries." *Muzykovedenie* [Musicology], no. 11, 12–25. (In Russian). <https://doi.org/10.25791/musicology.11.2020.1157>.
33. Moiseev, Grigory A. 2018. "The Grand Dukes Romanovs' Personal Diaries as a Musical and Historical Source (the 2nd Half of the 19th Century)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 3: 8–77. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.01>.
34. Moiseev, Grigory A. 2021. "Mozartiana of the Marble Palace: On the History of Family Listening and Performing Traditions (1830–1890s)." *Muzykovedenie* [Musicology], no. 8, 3–18. (In Russian). <https://doi.org/10.25791/musicology.8.2021.1204>.
35. Moiseev, Grigory A. 2019. "Otrazhenie russkoy i evropeyskoy opernoy zhizni v dnevnikakh velikogo knyazyia Konstantina Nikolaevicha (1830–1880-e gg.) [Reflection of Russian and European Opera Life in the Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich (1830–1880s).]" In *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in Music Theater: History

- and Modernity], Materials of the Fourth International Scientific Conference, November 11–15, 2019, vol. 2, edited by Irina P. Susidko, 173–80. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music. (In Russian).
36. Moiseev, Grigory A. 2013. “P. I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolayevich. The Story of Their Relationship.” *Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 4, no. 3: 136–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.007>.
 37. Nikitenko, Aleksandr V. 1955–1956. *Dnevnik* [Diary]. Edited by Ieremiya Ya. Ayzenshtok. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
 38. Nil'skiy, Aleksandr A. 1900. *Zakulisnaya khronika 1856–1894* [Off-Stage Chronicle 1856–1894]. St. Petersburg: Obshhestvennaya pol'za. (In Russian).
 39. “Novye muzykal'nye sochineniya [New Musical Compositions].” 1840. *Biblioteka dlya chteniya* [The Reader's Library] 17, no. 7, 82.
 40. Ol'ga Nikolaevna, Grand Duchess of Russia. 2000. “Son yunosti: Vospominaniya. 1825–1846 [The Golden Dream of My Youth. 1825–1846].” In *Nikolay I. Muzh. Otets. Imperator* [Nicholas I. Husband. Father. Emperor], edited by Natalia I. Azarova, 174–329. Moscow: Slovo. (In Russian).
 41. Brezhneva, Irina V., Galina V. Karminskaya, and Emma B. Rassina, eds. 1988. *Otechestvennye izdaniya pervoy poloviny XIX veka* [Domestic Editions of the First Half of the 19th Century], consolidated catalog, vol. 1, issue 1. Moscow: [s. n.]. (In Russian).
 42. “Ot'ezzhayushchie za granitsu [The Departing Abroad].” 1840. *Pribavlenie k Sanktpeterburgskim vedomostyam* [Addition to the Sankt-Peterburgskie Vedomosti], no. 39 (Febr. 17): 396.
 43. Pashkova, Tat'yana L. 2014. *Imperator Nikolay I i ego sem'ya v Zimnem dvortse* [Emperor Nicholas I and His Family in the Winter Palace], vol. 1. St. Petersburg: Izd-vo Gos. Ermitazha. (In Russian).
 44. Zakharova, Larisa G., and Sergey V. Mironenko, eds. 2008. *Perepiska tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha s imperatorom Nikolaem I, 1838–1839* [Correspondence of Tsesarevich Alexander Nikolaevich with Emperor Nicholas I, 1838–1839]. Bumagi Doma Romanovykh. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
 45. “Peterburgskaya vsyachina [Petersburg Miscellanea].” 1840. *Syn Otechestva* [Son of the Fatherland] 2, no. 1: 243.
 46. Boglacheva, Irina A. 2014. *Peterburgskiy balet. Tri veka: khronika* [St. Petersburg Ballet. Three Centuries: Chronicle], vol. 2. St. Petersburg: [s. n.]. (In Russian).
 47. Konaev, Sergey A., ed. 2018. *M. Petipa. “Memuary” i dokumenty* [M. Petipa. “Memoirs” and Documents]. Moscow: Navona. (In Russian and French).
 48. Petrova, Galina V. 2014. “Posvyashchenie ‘Fantasticheskoy simfonii’ Gektora Berliozu Nikolayu I. Uspek ili neuspek? [Dedication of Hector Berlioz's ‘Fantastic Symphony’ to Emperor Nicholas I. Success or Failure?].” In *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy — Rossii. Sobytiya. Lichnost'. Istoriya* [Music in the Cultural Space of Europe — Russia. Events. Personality. History], edited by Natalia Ogarkova, 104–18. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. (In Russian and French).
 49. “Pis'mo kompozitora Ad. Adama iz Rossii [A Letter from the Composer Adam from Russia].” 1899. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper], no. 42: 1039–42. (In Russian).

50. Pleshcheev, Aleksandr A. 2009. *Nash balet (1673–1899): Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v S.-Peterburge do 1899 g.* [Our Ballet (1673–1899): Ballet in Russia until the Beginning of the 19th Century and Ballet in St. Petersburg until 1899]. St. Petersburg: Lan’; Planeta muzyki. (In Russian).
51. Pogozhev, Vladimir P. 1906. *Stoletie organizatsii imperatorskikh moskovskikh teatrov (Opyt istoricheskogo obzora)* [Centenary of the Organization of the Imperial Moscow Theaters (Experience of Historical Review)], vol. 1. St. Petersburg: Direktsiya imp. teatrov. (In Russian).
52. Barenboym, Lev A., ed. 1983. *A. G. Rubinshteyn. Literaturnoe nasledie* [A. G. Rubinstein. Literary Heritage], vol. 1. Moscow: Muzyka. (In Russian).
53. Ryleeva, Mariya A. 2010. “Ital’yanskaya balerina Elena Kornal’ba na peterburgskoy stsene [Italian Ballerina Elena Kornal’ba on the St. Petersburg Stage].” *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 2, 191–215. (In Russian).
54. Sveshnikova, Alisa L. 2008. *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona. 1859–1870* [The Petersburg Seasons of Arthur Saint-Leon. 1859–1870]. St. Petersburg: Baltiyskie sezony. (In Russian).
55. Sidorova, Anna N. 2019. *Obrazovat’ v detyakh um, serdtse i dushu. Vospitanie velikikh knyazey v sem’yakh imperatorov Nikolaya I i Aleksandra II* [To Form the Mind, Heart and Soul in Children. Education of Grand Dukes in the Families of Emperors Nicholas I and Alexander II]. Moscow: Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
56. Skal’kovskiy, Konstantin. 1895. *O zhenshchinakh. Mysli starye i novye* [On Women. Reflections — Olden and Novel]. 9th edition. St. Petersburg: A. S. Suvorin. (In Russian).
57. Sklyarevskaya, Inna R. 2017. *Tal’oni. Fenomen i mif* [Taglioni. Phenomenon and Myth]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
58. Slonimskiy, Yuriy I. 1974. *Baletnye stroki Pushkina* [Pushkin’s Ballet Lines]. Leningrad: Iskusstvo. Leningr. otd-nie. (In Russian).
59. Stukolkin, Timofey A. 1895. “Vospominaniya artista imperatorskikh teatrov, zapisannye po ego rasskazu A. Val’bergom [Memoirs of an Artist of the Imperial Theaters, Recorded According to His Narrative by A. Valberg].” *Artist* [Artist] 46, no. 2: 117–25. (In Russian).
60. Taglioni, Filippo. 1840. *Morskoy razboynik, balet v dvukh deystviyakh, soch. g. Tal’oni, muzyka soch. g. Adama. Predstavleno v 1-y raz na Bol’shom teatre 5-go fevralya 1840 goda* [‘L’Écumeur de mer’, Ballet in two acts, by F. Taglioni; music by A. Adam. Presented for the First Time in Bolshoi Theatre on February 5, 1840]. St. Petersburg: tip. I. Glazunova. (In Russian).
61. Taglioni, Filippo. 1841. *Morskoy razboynik (Le pirate), balet v trekh deystviyakh, soch. g. Tal’oni, postavlenn na zdeshney stsene baletmeysterom imp. mosk. teatra g. Gerino, muz[yka] soch. Adol’fa Adama* [‘L’Écumeur de mer’, Ballet in three acts, composed by m-r Taglioni, staged on the local stage by the Choreographer of Moscow Imperial Theatre m-r Gerino, music by Adolfe Adam]. Moscow: tip. I. Smirnova. (In Russian).
62. “Teatr i muzyka [Theater and Music].” 1871. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 1 (Jan. 3), 3. (In Russian).
63. “Teatral’noe ekho [Theatrical Echo].” 1872. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 10 (Jan. 18), 2. (In Russian).
64. “Teatral’noe ekho [Theatrical Echo].” 1875. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 16 (Jan. 28), 2. (In Russian).

65. “Teatral’nye novosti [Theater News].” 1870. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 161 (Nov. 3), 3. (In Russian).
66. *Teatral’nyy al’bom* [Theatrical Album]. 1842. Vol. 2. St. Petersburg: Tipografiya K. Kraya. (In Russian).
67. Fedorchenko, Olga A. 2018. “‘Nestor’ of Russian Ballet: Nikolai Osipovich Golts. 1800–1880.” *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 1, 33–41. (In Russian).
68. Khudekov, Sergej N. 1918. *Istoriya tantsev* [The History of Dances]. Vol. 4. Petrograd: tip. “Petrogradskoy gazety” S. N. Khudekova. (In Russian).
69. Shlugleyt, Genrikh M. 1981. “Morskoy razboynik [L’Écumeur de mer].” *Balet: Entsiklopediya* [Ballet Encyclopedia], edited by Yury N. Grigorovich, 354. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
70. “Chronique étrangère.” 1840. *Revue et gazette musicale de Paris*, no. 15 (20 février): 124.
71. “Chronique étrangère.” 1840. *Revue et gazette musicale de Paris*, no. 23 (19 mars): 188.
72. Cucchi, Claudina. 1904. *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici*. Rome: Enrico Voghera.
73. Feldman, Ann E. 1990. “Being Heard: Women Composers and Patrons at the 1893 World’s Columbian Exposition.” *Notes* 47, no. 1 (September): 7–20. <https://doi.org/10.2307/940531>.
74. Letellier, Robert I., and Nicholas L. Fuller. 2023. *Adolphe Adam, Master of the Romantic Ballet, 1830–1856*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
75. “Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris.” 1840. *Revue et gazette musicale de Paris*, no. 66 (22 novembre): 566.
76. Pougin, Arthur. 1877. *Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*. Paris: Charpentier.
77. Pougin, Arthur., ed. 1899. “Quelques lettres inédites de musiciens célèbres.” *Ménestrel* 38 (17 septembre), 1.
78. “Spettacoli d’oggi.” 1857. *Gazzetta Piemontese*, no. 47 (Febbraio 24), 3.
79. Studwell, William E. 1987. *Adolphe Adam and Léo Delibes: A Guide to Research*. New York; London: Garland.
80. “Taglioni.” 1840. *New Monthly Belle Assemblée. A Magazine of Literature and Fashion, under the Immediate Patronage of Her Royal Highness the Duchess of Kent*, vol. XII (January to June), 329.
81. Marion Kant, ed. 2007. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.
82. “Theater.” 1840. *St. Petersburgische Zeitung*, no. 28 (Februar 4/16): 134.
83. “Ultime notizia.” 1857. *Gazzetta Piemontese*, no. 49 (Febbraio 26), 3.

Received: July 10, 2023

Accepted: September 30, 2023

Author’s information:

Grigory A. Moiseev — Ph.D. (Art Criticism), Leading Research Fellow at Moscow Conservatory Press

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

БАЛЕТЫ, УПОМИНАЕМЫЕ В ДНЕВНИКЕ В.К. К.Н. (1837–1889)¹⁸⁸

1. Бабочка	41. Намуна
2. Бандиты	42. Наяда и рыбак (Ундина)
3. Баядерка (см. цв. ил. 11 на вкладке)	43. Нимфы и сатир
4. Брак во времена регентства	44. Ночь и день
5. Брама	45. Озеро волшебниц (см. цв. ил. 10 на вкладке)
6. Валахская невеста, или Золотая коса	46. Парижский рынок
7. Василиск	47. Пастух и пчелы
8. Весталка	48. Пахита
9. Волшебная флейта	49. Пери
10. Воспитанница Амура	50. Приказ короля
11. Восстание в серале (см. цв. ил. 7 на вкладке)	51. Приключения Пелея
12. Газельда, или Цыганы	52. Путешествующая танцовщица (Странствующая танцовщица)
13. Герта, повелительница эльфид	53. Роберт и Бертрам, или Два вора
14. Гитана	54. Роксана, краса Черногории
15. Грациелла	55. Сатанилла
16. Дая, или Португальцы в Индии	56. Своенравная жена
17. Две звезды	57. Сильфида
18. Дева Дуная	58. Сирота Теолинда, или Дух долины
19. Дон Кихот	59. Сон в летнюю ночь
20. Дочь снегов	60. Талисман
21. Дочь фараона	61. Тень
22. Жизель	62. Трильби
23. Жовита	63. Тщетная предосторожность
24. Зефир и Флора	64. Фауст
25. Золотая рыбка	65. Фиаметта
26. Золушка (Сандрильона)	66. Флорида
27. Зорайя	67. Хромой колдун
28. Камарго	68. Царь Кандавл
29. Катарина, или Дочь разбойника	69. Эксцельсиор, или В царстве света
30. Кипрская статуя	70. Эльфы
31. Конёк-Горбунок, или Царь-Девуца (см. цв. ил. 12 на вкладке)	71. Эсмеральда
32. Коппелия	72. La Corriganе (Корригана)
33. Корсар	73. Ellinor [oder Träumen und Erwachen] (Эллинор, или Грёзы и пробуждение)
34. Креолка, или Французская колония в 1750 году	74. Fantasca (Фантаска)
35. Ливанская красавица (см. цв. ил. 8 на вкладке)	75. Hermosa [o La danzatrice andalusa] (Эрмоса, или Андалузская танцовщица)
36. Лилия	76. Marco Spada (Марко Спада) (см. цв. ил. 6 на вкладке)
37. Маркобомба	77. Raquerette (Пакеретта)
38. Метеора, или Долина звезд	78. Sardanapal (Сарданапал)
39. Млада	79. La Source (Источник)
40. Морской разбойник (Пират; см. цв. ил. 9 на вкладке)	80. Wesele w Ojcowie (Свадьба в Ойцуве, Крестьянская свадьба)

¹⁸⁸ Названия балетов приведены в общепринятом современном написании. При этом в дневнике изредка встречаются вариативные названия. Они указаны в скобках. Некоторые названия даны в дневнике на иностранных языках. Они приведены в конце перечня в оригинальном написании (см. № 72–80; дополнения в квадратных и круглых скобках, в том числе русский перевод, принадлежат автору настоящей статьи).

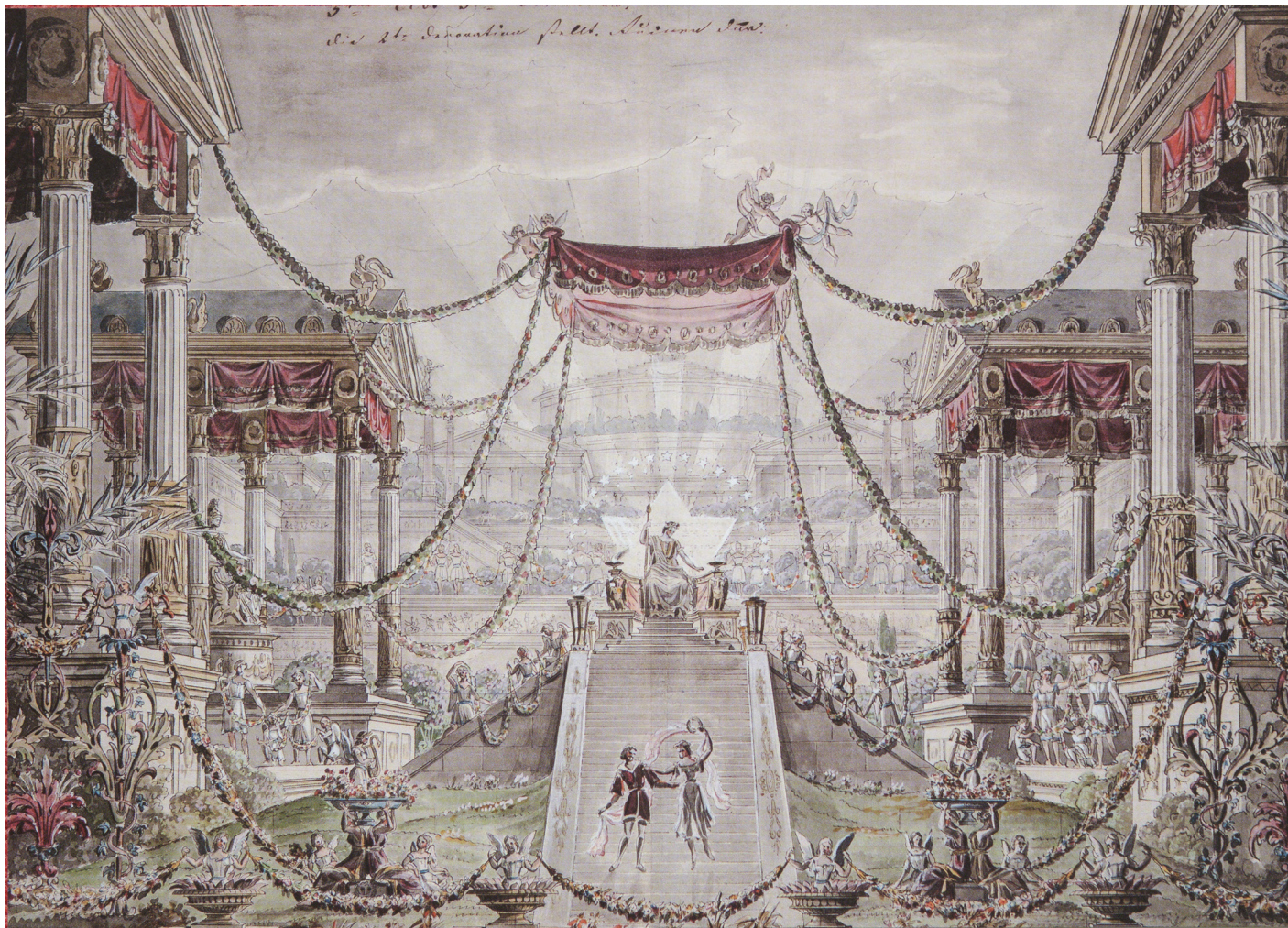


Илл. 6. Эскиз декорации к балету «Марко Спада». III действие, картина 3. Художник Жозеф Тьерри, 1857.
Plate 6. Joseph Thierry. Sets design for the ballet «Marco Spada», 1857. Act III, scene 3



Ил. 7. А. Роллер. Эскиз к балету Ф. Тальони «Восстание в серале» на музыку Т. Лабарра (постановка А. Титюса, Санкт-Петербург, 1835). Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

Plate 7. Andreas Leonhard Roller. Sketch for Filippo Taglioni's ballet "La Révolte au sérail" to the music of Théodore Labarre (staged by Antoine Titus in Saint Petersburg, 1835). Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music



Илл. 8. А. Роллер. Эскиз к балету М. Петипа «Ливанская красавица» на музыку Ц. Пуни (Санкт-Петербург, 1863).
Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

Plate 8. Andreas Leonhard Roller. Sketch for Marius Petipa's ballet "The Beauty of Lebanon" to the music of Cesare Pugni (Saint Petersburg, 1863). Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music



Ил. 9. Крокады [изображение сцен из балета на одном листе] «Морской разбойник». Литография по рисунку В. Тимма, иллюминированная от руки. Источник: Театральный альбом. Тетр. 2. СПб.: тип. К. Крайя, 1842. РГБ, коллекция императрицы Александры Федоровны

Plate 9. Crocades (drawings depicting scenes from a ballet placed on a single sheet of paper) "L'Écumeur de mer". Lithograph from a drawing by Vasily (Georg Wilhelm) Timm, illuminated by hand. Source: Theatre Album. Vol. II. Saint Petersburg: K. Kray's printing house, 1842. The Russian State Library, collection of Empress Alexandra Feodorovna



Ил. 10. Крокады «Озеро волшебниц». Литография по рисунку В. Тимма, иллюминированная от руки. Источник: Театральный альбом. Тетр. 4. СПб.: тип. К. Крайя, 1843. РГБ, коллекция императрицы Александры Федоровны

Plate 10. Crocades "Le lac des fées". Lithograph from a drawing by Vasily (Georg Wilhelm) Timm, illuminated by hand. Source: Theatre Album. Vol. IV. Saint Petersburg: K. Kray's printing house, 1843. The Russian State Library, collection of Empress Alexandra Feodorovna



Ил. 11. Сцена «Смерть баядерки» из балета М. Петипа «Баядерка» на музыку Л. Минкуса. Большой театр, Санкт-Петербург, 1877. Рисунок К. Брожа, гравировка Э. Даммюллера

Plate 11. Scene "The Bayadère's Death" from Marius Petipa's ballet "La bayadère" to the music of Ludwig Minkus. The Bolshoi Theatre, Saint Petersburg, 1877. Drawing by Karel Brož, engraved by Eduard Dammüller



Ил. 12. А. Роллер. Эскиз декорации подводного царства к балету А. Сен-Леона «Конёк-горбунок, или Царь-девица» на музыку Ц. Пуни (Санкт-Петербург, 1864). Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

Plate 12. Andreas Leonhard Roller. Sketch of the underwater kingdom decorations for Arthur Saint-Léon's ballet "The Little Humpbacked Horse, or The Tsar Maiden" to the music of Cesare Pugni (Saint Petersburg, 1864). Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

БАЛЕРИНЫ И ТАНЦОВЩИКИ, УПОМИНАЕМЫЕ В ДНЕВНИКЕ В.К. К.Н. (1837–1889)¹⁸⁹

1. *Александрова Надежда Александровна* (1849 — не ранее 1895). В 1867 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 3-го разряда; с 1873 — танцовщица 2-го разряда. Упомянуты: 23.10.74, открытие «нового Кронштадтского театра», танцевала вместе с Долгановой, Шамбургской и Дишинской в балетном «пренедурном дивертисменте, который портила невозможно портовая музыка»¹⁹⁰; 23.04.78, «Баядерка».
2. *Амосова Анастасия Николаевна* (1832–1888). В 1851 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. К концу карьеры (сер. 1860-х) была танцовщицей 1-го разряда. Упомянуты: 07.08.72.
3. *Амосова Мария Николаевна* (1849–1883). В 1869 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. В 1874 переведена в танцовщицы 1-го разряда. Упомянуты: 17.12.72, «Камарго»; 18.05.76 на открытии летнего театра в Павловске в дивертисменте вместе с Соколовой и Оголейт; 30.04.80 в танцах из «Руслана и Людмилы».
4. *Амосова Надежда Николаевна* (1833–1903). В 1852 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Покинула сцену в 1866. Упомянуты: 05.11.64, «Пакеретта».
5. *Андреева Серафима Эдуардовна* (1860 — не ранее 1926). В 1879 году окончила училище и определена в труппу корифейкой. Упомянуты: 03.03.77 в числе наиболее продвинутых учениц — участниц училищного спектакля «Две звезды» (см. с. 706).
6. *Богданов Алексей Николаевич* (1830–1907). В 1848 году окончил училище и определен в кордебалетную группу. Дослужился до режиссера балетной труппы (1860). Упомянуты: его бенефисы: 02.11.67, «Фауст» с Сальвиони; 22.11.70, «Лилия» и дивертисмент; 16.01.72, дивертисмент (см. с. 706); 02.02.75, «Бандиты».
7. *Богданова Надежда Константиновна* (1836–1897). Училась у своего отца, К. Ф. Богданова. Русская прима-балерина, значительная часть творческого пути которой (1850–1860-е) прошла на западноевропейских сценах. Упомянуты: спектакли с участием «нашей Богдановой» в Берлине: 25.11.65, «Сильфида»; 02.12.65, «Эсмеральда».
8. *Болье* (Beaulieux; ? — не ранее 1853). Французский танцовщик, учитель танцев в.к. К.Н. (см. с. 678).
9. *Вазем Екатерина Оттовна* (1848–1937). В 1867 году окончила училище и определена в труппу. Вскоре стала ведущей исполнительницей главных партий. Упомянуты: 11.03.66, училищные дивертисменты (см. с. 705); 10.09.67, «Наяда», возобновленная для ее первого дебюта; 26.11.67, «Теолинда», поставленная для нее; 06.02.68, первое выступление в «Золотой рыбе» вместо

¹⁸⁹ В перечне отражены упоминания балетных артистов в дневнике в.к. К.Н. При его составлении использовался также справочный материал из [31].

¹⁹⁰ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 107. Л. 81.

- заболевшей О. Кеммерер; 07.04.68, дебют в «Корсаре»; 01.01.69, «Золотая рыбка»; 08.05.69, травма во время представления «Корсара» в сцене «Оживлённый сад»; 08.01.70, «Теолинда», первое представление возобновленного спектакля; бенефисы: 31.01.71, «Две звезды»; 26.02.72, «Наяда и рыбак»; 26.01.75, «Бандиты»; 24.02.80, «Дева Дуная».
10. *Вальтер Мария Адольфовна* (1863 — не ранее 1887). В 1880 году окончила училище, определена в труппу корифейкой 2-го разряда. Упомян. 01.11.84, «Корсар».
 11. *Вергина Александра Фёдоровна* (1848–1898). В 1868 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 1-го разряда. Ведущая исполнительница ряда главных партий (выступала до 1874). Упомян.: 11.04.68, «Фауст», дебют в роли Маргариты; 07.12.69, «Дочь фараона», дебют в роли Аспиччии; 25.03.70, чаепитие в училище у А. Е. Берса; 31.01.71, совместный бенефис с Вазем и Гердтом, «Дочь фараона» и «Две звезды»; 24.10.72, «Дон-Кихот», травма во II акте; 16.02.73, бенефис, «Дочь фараона».
 12. *Веселова Мария Ефимовна* (1847 — не ранее 1874). В 1865 году окончила училище, определена в труппу корифейкой. Упомян. 14.03.65.
 13. *Вишневская Любовь Карловна* (1864 — не ранее 1894). В 1882 году окончила училище, определена в труппу второй танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 01.11.84, «Корсар».
 14. *Волкова Елизавета* (1854 — не ранее 1878). В 1873 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 20.11.77, «Трильби».
 15. *Воробьева Александра Александровна* (1861 — не ранее 1892). В 1880 году окончила училище и принята в труппу второй танцовщицей 1-го разряда. Упомян. 03.03.77 как училищная воспитанница с прозвищем «стриженные уши» (см. с. 706).
 16. *Воронова Евгения Евгеньевна* (1859 — не ранее 1895). В 1879 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).
 17. *Воукс* (Vokes family) — семья танцовщиков, выступавших в театре «Alhambra» (Лондон). Упомян. 13.07.71.
 18. *Всеволодская Лидия Всеволодовна* (наст. фамилия Красновская; 1864 — не ранее 1900). В 1883 году окончила училище, определена в труппу корифейкой. Упомян. 01.11.84, «Корсар».
 19. *Гейтен Лидия Николаевна* (1857–1920). Московская балерина-солистка (Большой театр). Выступала в 1874 в СПб. Упомян. 13.10.74, «Дочь фараона».
 20. *Гердт Павел Андреевич* (1844–1917). В 1866 году окончил училище, зачислен в труппу танцовщиком 1-го разряда. Упомян. его бенефисы: 31.01.71, 12.01.75, 15.12.85.
 21. *Гольц Николай Осипович* (1800–1880). См. о нем примеч. 128. В дневнике не отражена инициатива в.к. К.Н., с которой он выступил на бенефисе в честь 50-летнего сценического юбилея Гольца 22.02.72. «По окончании танцев из “Жизни за царя”, когда закрылся занавес, артисты балетной труппы увенчали [Гольца] серебряным венком. Но тут случилось неожиданное: занавес взвился, и публика Большого театра стала свидетельницей этого

торжества. Подобное произошло благодаря великому князю Константину Николаевичу, который, как следует из рапорта режиссера, хранящегося в личном деле Гольца, “пожелал, чтобы сия признательность от артистов известна была публике, велел поднять занавес и выйти всем на сцену”» [67, 40].

22. *Горшенкова Мария Николаевна* (1857–1938). В 1876 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин.: 01.03.74 в спектакле училищных воспитанников: «...второй акт “Дон Кихота”. Главную роль играла Горшенкова, которая чрезвычайно талантлива»¹⁹¹; 06.07.75 в спектакле для царской семьи на Ольгином острове: «...Там театр на воздухе. Балетик “Две звезды” (Соколова и Горшенкова) и мазурка из “Жизни за царя”»¹⁹²; 23.02.86, Большой театр: «Шел *mixtum compositum*. <...> Последний акт “Пахиты” с Горшенковой, которая сделала огромные успехи и танцевала неимоверно хорошо»¹⁹³.
23. *Гран Люсиль* (1819–1907) — датская прима-балерина. Гастролировала в СПб. Упомин. 30.01.43, см. с. 701.
24. *Гранкен Мария Семеновна* (в замужестве Легат; 1845–1900?). В 1864 году окончила училище и определена танцовщицей в труппу. Упомин. 21.11.85.
25. *Гранцова Адель* (1845–1877). Немецкая прима-балерина, пользовалась неослабевающим интересом со стороны русской императорской фамилии (см. с. 711). Первое упоминание 15.07.67 в связи с Всемирной выставкой в Париже. Примечательны петербургские записи. 05.12.67: «...в “Метеоре” первый дебют Гранцовой. Прием был удивительный. Саша [Александр II] приехал только к последнему акту»¹⁹⁴; 25.01.68: «...в первом представлении “Корсара” для бенефиса Гранцовой. Чудо хорошо. Очень хорошенькие *pas des corsairs* и *pas des fleurs*»¹⁹⁵; 11.03.68: «“Конек-Горбунок”. <...> Гранцову приняли с ужасным энтузиазмом, так что она была совсем в слезах»¹⁹⁶; 21.10.69: «...представление первое нового китайского балета “Лилия”. Есть прекрасные и совершенно новые вещи и вообще нескучно. Гранцову публика принимала отлично»¹⁹⁷; 08.10.70: «...на первый дебют Гранцовой в “Жизели”. Чудо она грациозна, легка и мила»¹⁹⁸; 30.09.71 «Первый дебют Гранцовой в “Трильби”, которая танцевала еще лучше, милее и грациознее, чем когда-либо»¹⁹⁹. Во многих справочниках последним годом пребывания Гранцовой в России указан 1871, однако дневник продлевает этот срок: 06.02.72 («Фауст», бенефис Гранцовой); 03.10.72 (первый дебют в «Эсмеральде»).
26. *Гризи Карлотта* (1819–1899) — итальянская балерина. См. с. 701, 702.

¹⁹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 29 об.

¹⁹² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 109. Л. 30.

¹⁹³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 15 об.

¹⁹⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 74.

¹⁹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 10 об. — 11.

¹⁹⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 17 об. — 18.

¹⁹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 97. Л. 24 об.

¹⁹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 24 об.

¹⁹⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 36.

27. *Груздовская Анна-Наталья Иосифовна* (1858 — не ранее 1894). В 1876 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 3-го разряда. Упомин. 31.03.77, «Баядерка».
28. *Деросси Джузеппа* (Giuseppa Derossi). Итальянская балерина, служившая в театре «Sant' Elisabetta» в Мессине (Сицилия). Упомин. 09.02.59.
29. *Дищинская*. Польская танцовщица. Упомин. 23.10.74, открытие Кронштадтского театра (см. *Александрова*).
30. *Долганова Надежда* (1856–1886). В 1873 году окончила училище и определена в кордебалет. Упомин. 23.10.74, открытие Кронштадтского театра (см. *Александрова*).
31. *Дор Генриетта* (Henrietta Dor, D'Or; 1844–1886). Австрийская прима-балерина, гастролировала в СПб. Упомин. 31.08.69: «...в “Кандавле”, дебют Дор. Она действительно делает невероятные штуки, и публика ее очень хорошо принимает»²⁰⁰; 16.11.69: «...в “Фараоне” в бенефис Дор. Она делает невероятные штуки и трудности, но, по-моему, не грациозно и никакой прелести не имеет»²⁰¹.
32. *Доринг* (Doring, Döging?). Балерина берлинской придворной труппы. Упомин. 23.08.69.
33. *Доронина Елизавета Филипповна* (1849–1874). В 1868 окончила училище и определена в труппу корифейкой. Упомин. 31.01.74.
34. *Дылевска Матильда Юлианна* (Matylda Dylewska; 1838–1907). Первая характерная солистка Большого театра в Варшаве. Гастролировала вместе с Яном Попелем и его дочерью Еленой в Петербурге в сезоне 1865/1866. Упомин. 26.12.65 («Ливанская красавица»), 29.12.65 (репетиция мазурки).
35. *Ефимова*. Упомин. 06.02.77, 31.03.77, 09.10.77, «Баядерка».
36. *Ефремова Мария Александровна* (1835 — не ранее 1872). Окончила училище в 1852 году и принята в труппу кордебалетной танцовщицей. Упомин. 25.02.72.
37. *Жукова Вера Васильевна* (1853 — не ранее 1919). Окончила училище в 1872 году и принята в труппу танцовщицей 2-го разряда. Жена виолончелиста балетного оркестра А. В. Кузнецова, брата-близнеца корифейки А. В. Кузнецовой. Входила в ближний круг общения в.к. К.Н. Упомин. 13.01.76, первое представление «Приключений Пелея», в роли Амура.
38. *Зайцева-Русак Пелагея Федоровна* (1846 — не ранее 1875). В 1865 году окончила училище и принята в труппу корифейкой. См. примеч. 140.
39. *Зест Мария* (1852 — не ранее 1889). В 1871 году окончила училище и принята в труппу корифейкой. Упомин. 31.03.77.
40. *Иванов Лев Иванович* (Лёвушка; 1834–1901). В 1852 году окончил училище и определен в кордебалет; вскоре стал солистом. Прославился как педагог и балетмейстер. Упомин. бенефисы: 10.12.72, *mixtum compositum*; 20.11.77, «Трильби». См. также с. 719, примеч. 175.

²⁰⁰ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 85–85 об.

²⁰¹ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 97. Л. 36.

41. *Иванова Клавдия* (1846–1879). Окончила училище и принята в труппу в 1865 году корифейкой. Упомин. 14.03.65, 23.03.72.
42. *Иогансон Христиан Петрович* (1817–1903). Родом из Швеции, где получил хореографическое образование. В труппе с 1841 года, танцовщик-солист; с 1860 — педагог в училище. Упомин. 27.01.66: «...На бенефисе Иогансона, которому 25 лет службы. Артисты ему поднесли золотой венок на сцене с большим аплодисментом, причем мы были. Давали детский балет, первый акт “Жизели”, второй “Фараона” и сцену соловья из “Конька”...»²⁰²; 16.02.69: «...Бенефис Иогансона. По одному акту “Теолинды” и “Конька”, “Пчелы” и “Василиск”»²⁰³.
43. *Канцырева Клавдия Ивановна* (1847 — не ранее 1880). В 1866 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин. 29.04.66, «Тщетная предосторожность». См. также с. 708.
44. *Карпакова Полина Михайловна* (1845–1920). Солистка московского Большого театра. Упомин. 03.06.72 (Москва): «“Парижский рынок” с Карпаковой очень недурно и в кордебалете гораздо больше порядка, чем у нас [в СПб.]»²⁰⁴.
45. *Каширина Елизавета Александровна* (1844–1894). В 1863 году окончила училище и зачислена в труппу. Корифейка; подруга А. В. Кузнецовой. Входила в ближний круг общения в.к. К.Н. (регулярно упоминается в дневнике с сер. 1860-х вместе с мужем, поэтом-переводчиком Платоном Кусковым).
46. *Кеммерер Александра Николаевна* (1842–1931). В 1862 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей-солисткой. Исполнительница ведущих партий. Упомин.: 31.03.66, «Флорида»; 31.08.67, «Дочь фараона», дебют в роли Аспиччии; 27.10.74, бенефис, «Наяда и рыбак».
47. *Кеммерер Ольга Николаевна* (1848–1871). Младшая сестра А. Н. Кеммерер. В 1866 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 3-го разряда. Упомин.: 14.03.65 (см. примеч. 140); 12.03.71.
48. *Кицинг Минна* (Minna Kitzing). Солистка придворной труппы в Берлине. Упомин. 23.08.69, «Фантастка».
49. *Корнальба Елена* (Elena Cornalba; ок. 1860 — не ранее 1895). Итальянская прима-балерина. В 1887–1889 годах гастролировала в СПб., где М. Петипа сочинил для нее балеты «Весталка» и «Талисман». Упомин. 17.02.88: «В ¾ 8 ч. в Мариинский театр к первому представлению нового великолепного балета “Весталка” с музыкою М. М. Иванова. И Их Вел[ичества] с детьми там были. Действительно балет великолепный с богатейшей постановкой и костюмами. Много костюмов в первый раз на парижский лад без юбок, с голыми ногами и только драпированными трусиками, очень красиво. В первый раз видел Корнальба. Очень сильна, ловка и достаточно грациозна. Во втором акте опрокинули как-то жертвенник Весты с огнем. Думали сперва, что огонь сам погасится, но он долго горел и мог произвести пожар, и пришлось пожарным его затоптать и загасить. Сделало некоторый переполох»²⁰⁵.

²⁰² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 7.

²⁰³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 7 об.

²⁰⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 98. Л. 45 об.

²⁰⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 121. Л. 48 об.–49.

50. *Кошева Анна Дмитриевна* (1840–1911?). В 1858 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин. 29.10.68, «Царь Кандавл».
51. *Кузнецова Анна Васильевна* (1844–1922). В 1862 году окончила училище и определена корифейкой в труппу. Состояла в сожительстве с в.к. К.Н.: знакомство относится к осени 1864 года; прекращение общения — к лету 1889-го (из-за неизлечимой болезни в.к. К.Н. и его изоляции в Павловске). См. с. 701, примеч. 109; 706, 707, 719, 720, 722.
52. *Кузьмина Мария Спиридовна* (1846 — не ранее 1884). В 1864 года окончила училище и определена в труппу корифейкой. Подруга А. В. Кузнецовой. Входила в ближний круг общения в.к. К.Н.; регулярно упомин. в дневнике с сер. 1860-х годов.
53. *Кукки Клаудина* (Cucchi, у в.к. К.Н. и других источниках того времени: Соуччи; 1834–1913). Итальянская прима-балерина; гастролировала в СПб. весной 1866 года. См. примеч. 147, 173.
54. *Кшесинский Феликс Иванович* (1823–1905). Родом из Варшавы, где получил хореографическое образование. В петербургской труппе с 1853 года, танцовщик-солист. Упомин. бенефисы: 12.12.71, 26.10.75, 31.10.76, 04.12.77, 09.11.71.
55. *Лебедева Прасковья Прохоровна* (1838–1917). Ведущая балерина московского Большого театра (с 1857 года). В 1857–1860 и 1865–1866 годах служила в СПб. Упомин. 09.12.65, «Пакеретта».
56. *Левкеева Елизавета Матвеевна* (1826–1881). См. с. 689.
57. *Легат Вера Густавовна* (1865 — не ранее 1900). В 1884 году окончила училище и принята в труппу корифейкой 2-го разряда. Упомин. 21.11.85, «Дочь фараона».
58. *Лядова Вера Александровна* (1839–1870). Дочь капельмейстера придворного оркестра А. Н. Лядова (см. с. 687). В 1858 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей-солисткой. Упомин. 15.08.63, «Грациелла», театр в Красном Селе, в паре с Л. П. Радиной.
59. *Макарова Александра Петровна* (1828–1898). Окончила училище в 1848 году, принята в труппу в 1849-м. Балерина-солистка. Упомин. 17.09.71.
60. *Мадаева Матильда Николаевна* (наст. имя и отчество — Матрёна Тихоновна; 1842–1889). В 1862 году окончила училище и принята в труппу, вскоре достигнув положения первой танцовщицы. Считалась одной из лучших исполнительниц партии Царь-девицы в «Коньке-Горбунке». Упомин. 10.03.65.
61. *Мальчугина Варвара Дмитриевна* (1855–1941). Танцовщица-корифейка Большого театра в Москве. В 1873 году переведена в СПб. Супруга Л. И. Иванова (с 1875 года). Упомин. 13.10.74.
62. *Маури Розита* (Rosita Mauri; 1850–1923). Испанская танцовщица, солистка балетной труппы Парижской оперы. Упомин. 28.01.83 (Париж): «Второй акт “Comte Ory” [“Граф Ори” Россини] и балет “La Corriganne” [“Корригана”] с прекрасной музыкой Видора. Это был первый дебют здешней любимицы Rosita Mauri»²⁰⁶.

²⁰⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 114. Л. 46 об.

63. *Морева Екатерина Федоровна* (1846 — не ранее 1872). В 1866 году окончила училище и определена в труппу корифейкой. Упомян. 14.03.65, 06.03.72, 21.09.72.
64. *Муравьева Марфа Николаевна* (1838–1879). В 1858 году окончила училище и принята в труппу. Ведущая исполнительница главных партий в балетах Сен-Леона. Осенью 1865 покинула сцену. Примечательна ее встреча с в.к. К.Н. 12.03.71 на ученическом спектакле в училище: «Дивертисмент “Две звезды”». Интересных личностей не было, кроме Муравьевой<...>²⁰⁷.
65. *Нестеренко Мария Ивановна* (1851 — не ранее 1885). В 1872 году окончила училище и определена в труппу корифейкой; затем была танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 31.03.77.
66. *Никитина Елизавета Никитична* (1827–1872). См. с. 689.
67. *Никитина Варвара Александровна* (1857–1920). В 1877 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Исполнительница ведущих партий. Упомян.: 04.02.77 («Трильби», см. с. 704); 19.06.81, 11.07.81, 30.07.81 (Крым, Орианда).
68. *Никулина Александра Николаевна* (1829–1904). В 1847 году окончила училище и определена в труппу кордебалетной танцовщицей. Мать В. В. Жуковой.
69. *Оголейт Августа Германовна* (Оголейт 1-я; 1856–1918). В 1875 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Упомян. 26.11.74, дебют в «Наяде»; 18.05.76 на открытии летнего театра в Павловске (см. Амосова); 25.10.76 в танцах в опере А. Тома «Гамлет» вместе с Кузнецовой, Радиной, Шапошниковой.
70. *Павлова*. Солистка московского Большого театра. Упомян. 12.06.72 («Парижский рынок»).
71. *Пель Антонина Павловна* (урожд. Павлова; 1829 — не ранее 1875). В 1848 году окончила училище и определена в труппу кордебалетной танцовщицей. В 1865 году вышла в отставку. Упомян. 08.10.75 среди приглашенных на крестины дочери Е. Г. Числовой.
72. *Петипа Мариус Иванович* (1818–1910). См. с. 716–720, 722.
73. *Петипа Мария Мариусовна* (1857–1930). Дочь М. И. Петипа, его ученица. Упомян. 12.01.75: «...на бенефис[е] Гердта первый дебют молодой Марии Петипа. Она очень мила, легка и грациозна и принимали ее очень хорошо»²⁰⁸; 29.01.78, 05.02.78, «Роксана»; 24.02.78, «Василиск»; 12.02.87, танцы из «Руслана и Людмилы».
74. *Петипа-Суровщикова Мария Сергеевна* (1836–1882). В 1854 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Исполнительница ведущих ролей. Первая супруга М. И. Петипа. Упомян. 12.09.68: «В “Фауст” с М^d Петипа. Она ужасно опустилась и еле-еле танцует. Просто жалко на нее смотреть»²⁰⁹; 11.02.69: «Вечером “Фараон” на прощальный бенефис М[а]р[и]и С[е]р[геевны] Петипа. Артисты поднесли ей подарок»²¹⁰.

²⁰⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 100. Л. 13 об.

²⁰⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 27.

²⁰⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 95. Л. 24 об. — 25.

²¹⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 5 об.

75. *Петрова Софья Викторовна* (1859 — не ранее 1895). В 1878 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).
76. *Пишо Александр Николаевич* (1821–1881). В 1841 году окончил училище и определен в труппу. Один из наиболее заметных танцовщиков своего времени. Упомин. 10.04.77, бенефис, «Приключения Пелея».
77. *Попель Елена* (Helena Agata Popiel; 1844 — не ранее 1902). Характерная танцовщица в Большом театре в Варшаве. Гастролировала вместе с М. Дылевской и Я. Попелем в СПб. в декабре 1865 году. Упомин. 26.12.65 («Ливанская красавица»).
78. *Попель Ян* (Jan Popiel; 1821–1883). Характерный танцовщик в Большом театре в Варшаве. Один из самых известных мастеров мазурки. Упомин. 29.12.65 (репетиция мазурки вместе с Дылевской).
79. *Предтечина Елена Ивановна* (1858 — не ранее 1894). В 1876 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 3-го разряда. Упомин. 31.03.77, «Баядерка».
80. *Прихунова Анна Ивановна* (1830–1887). В 1849 окончила училище и принята в труппу танцовщицей-солисткой. О ее детских выступлениях см. с. 689.
81. *Прокофьева Александра Николаевна* (1848/1849?–1870). В 1866 окончила училище и определена в труппу корифейкой. См. с. 748 и примеч. 243.
82. *Пряхина Александра Петровна* (1825–?). В 1841 окончила училище и была определена в труппу фигуранткой. О ее детских выступлениях см. с. 689.
83. *Радина Любовь Петровна* (Любушка; 1838–1917). В 1855 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Вскоре стала ведущей характерной танцовщицей. Частая собеседница в.к. К.Н. (см. с. 708). Первое упоминание — 15.08.63 (см. Лядова). Последнее — 01.02.85: «...на прощальном бенефисе Радиной Любушки, которая покидает сцену после 30 лет службы. Шло по акту 1) “Баядерки”, 2) “Коппелии”, 3) “Конька-Горбунка” и 4) “Своенравной жены”. Радина танцевала в “Баядерке” и в “Коньке” “Русскую пляску” как свою лебединую песнь. Тут происходили и главные прощальные оvationи, и поднесение подарков. От нас [императорской фамилии] было два подарка: от Маруси [принцессы Марии Максимилиановны Лейхтенбергской], [принцессы] Евгении [Максимилиановны Лейхтенбергской] и [вел. кн.] Ольги Ф[едоровны] бриллиантовая брошка, а от Миши [вел. кн. Михаила Николаевича], меня [в.к. К.Н.], [вел. кн.] Владимира [Александровича], [вел. кн.] Алексея [Александровича], Сержа [вел. кн. Сергея Александровича], Юрия Лейхтенбергского [Георгия Максимилиановича, 6-го герцога Лейхтенбергского] и Алека Ольденбургского [Александра Петровича, принца Ольденбургского] красивый серебряный кофейный прибор. В первом антракте мы сами это принесли в ее уборную и ей передали, а в третьем его передали публично из оркестра. Радина была, разумеется, и благодарна, и довольна, и весела, и грустна. <...> Всё очень хорошо удалось, было мило и трогательно»²¹¹.

²¹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 117. Л. 59 об.

84. *Розати Каролина* (Carolina Rosati; 1826–1905). Итальянская прима-балерина, гастролировала в СПб. в 1859–1862 годах. Упомин. 25.10.59 и 01.11.59 как исполнительница «нескольких балетных отрывков»²¹²; 12.11.59 в роли Медоры, «Корсар»: «Чудная mise en scène. Розати прелестна, но ужасно раздета»²¹³; 26.01.60, бенефис Розати, «Пакеретта».
85. *Рубцова Любовь* (1845 — не ранее 1879). В 1863 году окончила училище, определена в труппу фигуранткой. Упомин. 05.11.1864, «Пакеретта».
86. *Сальвиони Гульельмина* (Guglielmina Salvioni; 1842 — не ранее 1870). Итальянская балерина. В 1867 году гастролировала в СПб. по приглашению Сен-Леона. Упомин. 22.09.67, репетиция «Золотой рыбки»; 26.09.67: «...на первом представлении “Золотой рыбки”, которая мне очень нравится, но публика ужасно холодна к Сальвиони»²¹⁴; 02.11.67: «...в “Фаусте” бенефис Богданова. Сальвиони в нем очень хороша, но балет довольно плохо поставлен»²¹⁵; 19.11.67: «...бенефис Сальвиони. Два первые акта “Золотой рыбки” и часть “Фауста”»²¹⁶.
87. *Сангалли Рита* (Rita Sangalli; 1849–1909). Итальянская балерина. Упомин. 13.07.71: солистка в театре «Alhambra» (Лондон), где давались «балеты с огромным персоналом, не умеющим танцевать, но хорошо дисциплинированным для движений и групп»²¹⁷.
88. *Сен-Леон Артур* (Arthur Saint-Léon; 1821–1870). Французский балетмейстер, танцовщик, педагог, скрипач. С 1859 работал в СПб. (см. примеч. 125). Упомин. 04.02.69: «...в бенефисе Сен-Леона. Возобновленная в сокращенном виде “Теолинда”, “Пчелы” [“Пастух и пчелы”] и “Василиск”. Премило, забавно и весело»²¹⁸. См. также с. 704, 711, 715.
89. *Симская Анна Ивановна* (Ан(н)енька, Симская 1-я). См. с. 707–708.
90. *Симская Александра Ивановна* (Саша, Симская 2-я). См. с. 707–709.
91. *Сисмонди* (Sismondi). Итальянская балерина. Солистка в театре «Alhambra» (Лондон). Упомин. 13.07.71.
92. *Собещанская Анна Иосифовна* (1842–1918). Прима-балерина московского Большого театра. В.к. К.Н. познакомился с Собещанской 02.06.72 на спектакле «Конёк-Горбунок» в Москве, в период проведения Политехнической выставки.
93. *Соколова Евгения Павловна* («Жани / Жанет Соколова»; 1850–1925). В 1869 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 1-го разряда. В дневнике прослеживается практически вся сценическая карьера балерины, начиная с ее дебюта в бытность воспитанницей: 22.11.68 («Царь Кандавл», па-де-труа «Любовные приключения Дианы»). Зафиксирован «побег Жани» из СПб. (05.10.71), повлекший длительный перерыв в ее

²¹² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 91. Л. 93 об., 95 об.

²¹³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 91. Л. 98 об.

²¹⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 44 об.

²¹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 60 об.

²¹⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 67.

²¹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 2 об.

²¹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 3.

- выступлениях. Отражено участие как в «старом» репертуаре («Эсмеральда», «Наяда»), так и в балетах, созданных М. Петипа специально для ее бенефисов (29.01.78: «Роксана»; 02.12.79: «Млада»), а также в опере «Фенелла» (13.02.75); на открытии летнего театра в Павловске (18.05.76, см. Амосова). Последняя запись о ней 23.02.86: «Большой театр. <...> Шел *mixtum compositum* на прощанье со всем персоналом. <...> Второй акт “Фараона” (кариатиды) с Соколовой»²¹⁹. Этот год был завершающим в карьере прима-балерины.
94. *Соколова Мария Петровна* (1832–1897). В 1851 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей. Вскоре стала солисткой. Упомин. 05.11.64 («Пакеретта»); 30.01.72 (прощальный бенефис).
 95. *Станиславская Мария Петровна* (1852–1921). В 1871 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 2-го разряда. С 1872 по 1888 год — солистка труппы московского Большого театра. Упомин. 02.06.72 (Москва), «Конек-Горбунок».
 96. *Степанова Олимпиада Никитична* (1856–1896). В 1873 году окончила училище и принята в труппу кордебалетной танцовщицей. Упомин. 11.10.72, «Руслан и Людмила» (танцы в опере Глинки).
 97. *Стефаньская Камилла* (Kamila Józefa Stefańska, Camilla von Kleydorff; 1838–1902). Прима-балерина Большого театра в Варшаве, весной 1868 года гастролировала в СПб. Упомин. 05.04.68, дебют в «Парижском рынке» и «Жизели»; 18.04.68, «Эсмеральда».
 98. *Стуколкин Тимофей Алексеевич* (1829–1894). В 1849 году окончил училище и определен в труппу. Еще в годы учения привлек внимание императорской семьи своим незаурядным комическим дарованием. Упомин. бенефисы 24.04.66, 24.09.68, 18.09.69, 17.11.70, 12.10.75, 03.10.76, 30.10.77. Поставил в Зимнем дворце 21.04.75 детский спектакль («премильную арлекинаду. <...> Всё вместе было чрезвычайно мило, весело и смешно»²²⁰).
 99. *Сысоева Мария* (1825 — не ранее 1862). В 1845 окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Упомин. 23.04.48, «Сатанилла».
 100. *Тальони Мария* (1804–1884). См. с. 680–693, 700–701, 711.
 101. *Тальони Филиппо* (Филипп; 1777–1871). Итальянский балетный танцовщик, хореограф и педагог; отец М. Тальони. См. с. 679, 682, 683, 701.
 102. *Тистрова Мария Федоровна* (1857 — не ранее 1894). В 1875 году окончила училище и определена в труппу корифейкой, позже — танцовщица 2-го разряда. Упомин. 31.03.77, «Баядерка».
 103. *Троцкий Николай Петрович* (1838–1903). В 1857 году окончил училище и принят в труппу танцовщиком-комиком. Упомин. 12.02.65 («Конек-Горбунок»), бенефисы 27.04.69; 19.04.70.
 104. *Фёдорова Ольга Николаевна* (1860 — не ранее 1896). В 1877 году окончила училище, определена в труппу корифейкой. Упомин. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).

²¹⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 15 об.

²²⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 82 об. — 83.

105. *Фредерик* (наст. имя Frederic Valette Malavergne; 1810–1872). Французский танцовщик, педагог и балетмейстер. С 1831 года работал в России. Преподавал в театральном училище. Упомин. 04.11.72.
106. *Фролова Зинаида Васильевна* (1859 — не ранее 1900). В 1878 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомин. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).
107. *Цукки Вирджиния* (Virginia Zucchi; 1849–1930). Итальянская прима-балерина. В.к. КН посещал ее выступления в СПб. в 1885–1886, 1888, 1889. Он был первым из Романовых, кто лично «познакомился с знаменитой Цукки» — на спектакле в летнем саду «Кинь грусть» 18.08.85: «...Не красавица, но очень мила. <...> Цукки танцевала маленький балетик “Брама” в четырех картинах. Она танцует очаровательно, грациозно и необыкновенно легко. <...> Пантомиму она играет превосходно, и лицо ее удивительно драматически выразительно. Всё остальное в балете ниже всякой критики»²²¹. В Большом театре 10, 21, 24 ноября 1885 года он видел «Дочь фараона», 15 и 27 декабря «Тщетную предосторожность»; 22 февраля 1886 года, в бенефис Цукки — «Приказ короля». На следующий день в.к. К.Н. был свидетелем того, как И. К. Всеволожский передал балерине «царский подарок на бенефис»; тогда же она подарила в.к. К.Н. «свою фотографию, подписавши ее»²²². Цукки отвечала идеальным представлениям в.к. К.Н. об искусстве пантомимы. Запись о ее выступлении 02.07.89 в летнем саду «Аркадия» («Был в театре ради Цукки. “Эсмеральда”. Она замечательная миметка»²²³) завершает балетные сюжеты дневника.
108. *Черрито Фанни* (Cerrito; 1817–1909). Итальянская балерина. Упомин. 27.05.47, Лондон (см. с. 701–702).
109. *Числова Екатерина Гавриловна* (1845–1889). В 1864 окончила училище, определена в труппу корифейкой. Состояла в сожительстве с вел. кн. Николаем Николаевичем, младшим братом в.к. К.Н. См. с. 706–707.
110. *Шамбургская Евгения Александровна* (1842 — не ранее 1884). В 1860 году окончила училище и определена в труппу фигуранткой, с 1861 — корифейка. Упомин. 23.10.74, открытие Кронштадтского театра (см. Александрова).
111. *Шапошникова Александра Васильевна* (1849–1930). В 1868 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомин. 14.07.68; 28.01.70, «Царь Кандавл»; 25.10.76, танцы в опере «Гамлет» А. Тома; 30.04.80, танцы в «Руслане и Людмиле»; 23.01.85, прощальный бенефис, «Своенравная жена», возобновленная постановка: «Поставлено превосходно. Особенно хорош большой бал в последнем акте. Шапошниковой устроили очень хороший прощальный прием и поднесли подарок»²²⁴.
112. *Штурм Анна Ивановна* (1841 — не ранее 1872). В 1860 окончила училище и определена в труппу. Упомин. 10.11.72.
113. *Ярц Роза* (1846 — не ранее 1884). Упомин. 14.03.65 (см. примеч. 140).

²²¹ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 118. Л. 54 об.

²²² ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 14 об. — 15.

²²³ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 124. Л. 63 об. — 64.

²²⁴ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 117. Л. 54.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

О БАЛЕТАХ М. ПЕТИПА В ДНЕВНИКАХ В.К. К.Н.

Первое крупное творение Петипа, увиденное в.к. К.Н., — «Дочь фараона». В первом упоминании (17.11.1864²²⁵) содержится характеристика, рефреном повторяющаяся в записях двух последующих лет: «Хорошо, но слишком длинно»²²⁶. Со временем эта ремарка исчезает. В.к. К.Н. пристально следил за тем, как эволюционировал спектакль, в определенный момент (12.11.1872) посожалел, что «постановка его ужасно опустилась»²²⁷. Несмотря на это, «Фараон» привлекал его вплоть до конца 1880-х (когда в нем блистала В. Цукки), в отличие от некоторых других опусов Петипа. Так, балет «Ливанская красавица» (первые в дневнике 18.12.1864) упоминается только до 26.12.1865. «Путешествующая танцовщица»²²⁸ — лишь единожды (04.11.1865), а «Флорида» — только в течение 1866 года (январь–сентябрь). 1868-й отмечен премьерой «маленького балета» «Парижский рынок» (впервые — 05.04.1868; устойчиво фигурирует до 21.09.1873), а также эпохального «Царя Кандавля» (подборку высказываний о нем см. ниже). В 1869 году Петипа стал главным балетмейстером труппы, а следующее десятилетие ознаменовалось появлением таких столпов репертуара, как «Дон-Кихот», «Трильби», «Камарго», «Бандиты», «Баядерка», а также возобновлением ряда спектаклей прежних десятилетий («Катарина», «Дева Дуная» и др.). Среди балетов 1870-х лидирующее место в дневнике по частоте упоминаний принадлежит «Дон-Кихоту». Систематические записи о нем начинаются 28.09.1871 (одна из предпремьерных репетиций)²²⁹. Последние относятся к октябрю 1887-го, причем связаны они исключительно с проигрыванием фортепианного переложения — в.к. К.Н. чрезвычайно высоко ценил музыку Людвиг Минкуса. В январе 1871 года началась активная подготовка «Трильби», главную роль в котором танцевала Адель Гранцова (подборку цитат о ходе репетиций и премьеры см. далее). Из дневника узнаём, что этот балет имел успех у самых разных зрителей — от иностранных монархов (пруссский король Вильгельм I, 22.04.1873) до самой юной аудитории (18.12.1876: «Театр был битком набит детьми и их веселым смехом»²³⁰). Последняя запись о «Трильби» относится к 20.09.1877 — утрата интереса в.к. К.Н. к спектаклю связана с уходом из театра А. В. Кузнецовой, танцевавшей в этом балете Царицу эльфов. Самое впечатляющее творение Петипа начала 1870-х, по мнению в.к. К.Н. — «Камарго»²³¹ (детальные описания репетиций и первых спектаклей

²²⁵ К тому времени он уже два года шел на императорской сцене. Дневник за 1862 год не сохранился, а в 1863-м в.к. К.Н. отсутствовал в Петербурге.

²²⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1155. Л. 88.

²²⁷ Там же. Д. 103. Л. 76.

²²⁸ В дневнике балет назван «Странствующей танцовщицей» (см.: ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 82).

²²⁹ В мемуарах Петипа поместил описание шуточного диалога с в.к. К.Н. в день премьеры «Дон Кихота», 9 ноября 1871 года [47, 100–102].

²³⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 112. Л. 39 об. — 40.

²³¹ Это был третий балет, специально поставленный Петипа для Адели Гранцовой (после «Корсара» и «Трильби»), представшей в образе легендарной французской танцовщицы XVIII столетия Мари Анн Камарго.

см. в подборке ниже). Значимые упоминания связаны с визитом в Петербург персидского шаха Насер ад-Дина, которого «водили на сцену» (13.05.1873)²³², с неудовлетворительным качеством игры балетного оркестра (18.10.1873: «Оркестр, в котором беспрестанно меняют артистов играл отвратительно скверно, и я об этом серьезно говорил с Панковым и с Лукашевичем»²³³), с парадным спектаклем в честь свадьбы вел. кн. Владимира Александровича с вел. кн. Марией Павловной (18.08.1874). Балет «Бандиты» также был поставлен на музыку Л. Минкуса. «По-моему, это один из самых миленьких балетов, не длинный, но бойкий, веселый и интересный, и по танцам и по пантомиме», — записал в.к. К.Н. сразу после премьеры (26.01.1875), на которой «и Государь был, <...> и почти вся семья»²³⁴. То был бенефис Екатерины Вазем, выступившей в главной роли — малолетней Анжеллы (дочери итальянской графини Альдони), похищенной бандитами. Однако внимание автора дневника, начиная с репетиций, поглощало исполнение Анны Кузнецовой, игравшей мать Анжеллы (графиню Альдони): «Тут есть большая сцена свидания с потерянной дочерью, которую Кузнецова играет превосходно, так что она мне выдавила слезы»²³⁵. Пристально следил он и за балетной прессой. 28.01.1875: «“Петербургский листок” и “Ведомости” страшно их [«Бандитов»] ругают, а “Петербургская газета” и “Голос” хвалят и балет, и игру Кузнецовой»²³⁶.

«ЦАРЬ КАНДАВЛ»

(БАЛЕТ В 4 АКТАХ, 6 КАРТИНАХ, ПО ОДНОИМЕННОЙ НОВЕЛЛЕ Т. ГОТЬЕ,
СЦЕНАРИЙ А. СЕН-ЖОРЖА И М. ПЕТИПА, КОМПОЗИТОР Ц. ПУНИ)

В дневнике второй половины 1868 года подробно отражена подготовка этого балета (не только репетиций, но и изготовления декораций в мастерских Главного адмиралтейства, происходившего под наблюдением в.к. К.Н.), а также премьеры и спектакли, на которых присутствовал Александр II (один и с детьми).

19 августа. Вечером Эйхлер²³⁷ мне принес либретто нового балета «Le Roi Candaule».

3 сентября. Заехал в Адмиралтейство посмотреть, как рисуют и пишут декорации для нового балета. Оно чрезвычайно интересно.

²³² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 59 об. — 60.

²³³ Там же. Д. 105. Л. 48. Панков и Лукашевич — представители театральной администрации, часто упоминаемые на страницах дневника.

²³⁴ Там же. Д. 108. Л. 33 об. — 34.

²³⁵ Там же.

²³⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 37 «Красивая балетная артистка, г-жа Кузнецова, хотя и не принимала участия в танцах, но обращала на себя внимание своею вполне естественною и правдивою игрою, в роли графини Альдони» [64]. Г-жа Кузнецова «с неподдельным чувством и благородством» передала свою роль [10].

²³⁷ Адольф Андреевич Эйхлер (1824–1890) — чиновник особых поручений при директоре Императорских театров С. А. Гедеонове.

12 сентября. ...В Большой театр на репетицию «Царя Кандавля». Проходили пролог и два первые акта, без оркестра, только в две скрипки. Это было превесело, я видел подобную репетицию в первый раз.

17 сентября. Поехал в Главное адмиралтейство посмотреть писание декораций для «Царя Кандавля».

28 сентября. В 1/2 8 отправился на репетицию «Царя Кандавля» большую с некоторыми декорациями, но без оркестра. Хотели пройти весь балет, но так много времени потеряли на репетиции декораций в прологе, который повторяли 6 раз, что в 3/4 12 должны были кончить серединою третьего акта.

5 октября. В Большой театр, где застал последний акт «Царя Кандавля» с оркестром и декорациями, но без костюмов.

7 октября. Вечером поехал было в Большой театр, где была назначена генеральная репетиция «Царя Кандавля». Но ее отложили до среды, а репетицию сделали обыкновенную без декораций и без костюмов.

9 октября. Вечером был в «Травиате» и на репетиции «Царя Кандавля», из которого видел пролог, арену, купальню и отраву²³⁸.

14 октября. Вечером генеральная репетиция «Царя Кандавля» в костюмах. <...> Вообще очень хорошо и очень прекрасные костюмы. Один из лучших костюм Кузнецовой, сивиллы с тигровой кожей на голове. Она очень хорошо играла пантомиму, и даже Гедеонов ее очень хвалил. Репетиция кончилась после 1/2 1».

17 октября. Вечером с [сыном] Николаем на первом представлении «Царя Кандавля». Прекрасная удача и публике понравилось. Действительно великолепно и шло превосходно.

22 октября. Вечером в «Царе Кандавле». Действительно прелесть хорошо. Молодая Жани Соколова дебютировала в *pas des Diapies*²³⁹. Она очень мила. Сцену отравы смотрел из директорской ложи, чтоб видеть, как тигром подкрадывается пифия.

27 октября. Вечером на прологе «Царя Кандавля», <...> куда и Саша приехал, чтоб видеть конец, который ему очень понравился. Пролог Аня [Кузнецова] едва-едва доиграла. По лицу видно было, как она страдала и брала на себя. Правая нога ее вовсе не держала и не слушалась и слезы в глазах. Когда спустили занавес, она заплакала в 3 ручья. Ее отвели в уборную, и доктор Ritter отправил ее домой. Она находит, что это маленький удар паралича. Ужасно! Спаси ее Господь. <...> Все, начиная с Гедеонова, показали большое сочувствие.

29 октября. Вечером смотрел Пролог «Кандавля» с Кошевой²⁴⁰. Куда как она играет хуже Кузнецовой.

27 декабря. В 12 ч. со всеми тремя сыновьями в «Царя Кандавля». Сидел с Костей и Митей²⁴¹ в окне и всё им рассказывал, и это их очень забавляло.

²³⁸ Сокращенные названия сцен II–IV актов балета.

²³⁹ Па-де-трус «Любовные приключения Дианы» из 2-й сцены IV акта «Царя Кандавля».

²⁴⁰ А. Д. Кошева была введена в спектакль вместо Кузнецовой.

²⁴¹ Вел. кн. Константин Константинович (1858–1915) и вел. кн. Дмитрий Константинович (1860–1919) — средние сыновья в.к. К.Н. и вел. кн. Александры Иосифовны.

30 декабря. В 2 ч. был уже в Большом театре в «Кандавле» и застал конец арены. Саша там был со своими маленькими²⁴².

(ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 95. Л. 12 об.–13, 19 об.–20, 24 об.–25, 26 об.–27, 32 об.–33, 36–36 об., 37–37 об., 38 об., 40 об.–41, 42, 44, 46 об., 48, 74 об.–75, 76).

«Трильби»

(БАЛЕТ В 2 АКТАХ, 3 КАРТИНАХ, ПО ОДНОИМЕННОЙ СКАЗКЕ Ш. НОДЬЕ,
КОМПОЗИТОР Ю. Г. ГЕРБЕР)

30 декабря 1870. Поехал на репетицию «Трильби». Но приехав, узнал, что репетиция отменена, потому что Прокофьева сгорела²⁴³. Ужасно испугался и выскочил на сцену, чтобы узнать. Она через рампу стала перелезать в оркестр, кто говорит, чтоб достать стул, кто — чтоб идти в партер. При этом, разумеется, тюники ее загорелись, а она бросилась бежать по партеру. Всё платье её на ней сгорело, и она страшно обожжена. Видел ее лежащей в уборной. Она была в памяти и меня узнала. Ее перенесут в Максимилиановскую лечебницу, но доктор мне сказал, что никакой надежды нет, потому что обжоги (sic!) так обширны и глубоки.

31 декабря 1870. Бедная Саша Прокофьева промучилась еще весь день и только вечером в 7 ч. умерла.

4 января 1871. ...В ¼ 2 в Большой театр на репетицию без оркестра первого акта нового балета «Трильби» в двух картинах.

8 января 1871. В 1 ч. поехал в Большой театр на первую репетицию в «Трильби» с оркестром. Видел обе картины первого акта.

9 января 1871. В 1 ч. поехал на репетицию «Трильби», который просмотрел до конца. Очень мило, и музыка тоже. Продолжалось до ½ 5.

13 января 1871. В ½ 12 ездил в Большой театр на домашнюю репетицию «Трильби», где в первый раз видел процесс новой постановки. Ставили новые группы во второй картине.

14 января 1871. [с ½ 3] в Большой театр на генеральную репетицию «Трильби». Застал только 3^{ий} акт. Репетиция должна была быть в костюмах, но многим их не принесли, так что было неполно.

17 января 1871. ...На первое представление «Трильби» в бенефис Гранцовой. Приехал к концу первой картины. Весь первый акт смотрел из верхней ложи, потом же был внизу, где был и Государь. Кажется, что балет понравился публике.

(ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 66 об.–67 об., 68, 70–70 об., 72 об.–73, 75, 76, 77 об.–78).

²⁴² Имеется в виду император Александр II с детьми — вел. кн. Павлом, вел. кн. Сергеем и вел. кнж. Марией.

²⁴³ В.к. К.Н. хорошо знал Прокофьеву. В записи от 24.VIII.1868 она отмечена среди гостей «на бале старушки Марии Пав[ловны] Сумароковой» в Павловском воксале: «Из балетных была одна Прокофьева» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 95. Л. 15). «Петербургская газета» отметила «теплое участие» и «инициативу» особ Высочайшей фамилии (без указания имен) о предоставлении «в Максимилиановской лечебнице всех научных средств для облегчения ее страданий» и о «значительных расходах» на похороны, состоявшиеся 3 января 1871 [62]. Благодаря дневнику очевидно, что речь идет о в.к. К.Н.

«КАМАРГО»

(БАЛЕТ В 3 АКТАХ, 9 КАРТИНАХ, СЦЕНАРИЙ Ж. СЕН-ЖОРЖА И М. ПЕТИПА,
КОМПОЗИТОР Л. МИНКУС)

Многочисленные записи фиксируют постановочный процесс, начиная с самой первой репетиции в Театральном училище в августе 1872 года. В подборку включены наиболее информативные фрагменты.

19 августа. ...На первой репетиции нового балета «Камарго».

22 ноября. В ½ 1 поехал в Большой театр на первую репетицию «Камарго» с декорациями, но еще в две только скрипки, потому что Минкус ужасно вяло и лениво пишет музыку. Как всегда, ужасно много теряли времени и до ½ 4 успели пройти только два с половиною акта.

13 декабря. В ½ 11 поехал на первую репетицию «Камарго» с оркестром и частью костюмов. Прошли два первые акта (4 картины) и мне оно очень понравилось, потому что действительно великолепный спектакль. <...> Продолжалось до ½ 4.

14 декабря. В ½ 1 поехал в Большой театр на репетицию третьего акта «Камарго» <...>. Бал этого акта действительно великолепен. Кончилось около 3 ч.

15 декабря. В ½ 12 поехал на последнюю генеральную репетицию «Камарго». <...> Началось около полудня и кончилось в ¼ 5^{го}. По-моему, это будет один из лучших балетов, и со времени «Фараона» мы ничего подобного не видали.

17 декабря. Я с самого утра в ужасном волнении от первого представления «Камарго», а [А. В. Кузнецова] совершенно спокойна. <...> На первое представление «Камарго». И Государь там был с дочерью и много нашей семьи. Всем балет чрезвычайно понравился, и в самом деле он чудо хорош. <...> Низи и Катя²⁴⁴ всё время дулись, потому что она в этом балете не занята, и назначенное для нее па (венгерское) передано Маше Амосовой. У нее [Числовой] было презлое и прескверное выражение лица. Все кончилось в 11 ч.

26 декабря. В 12 ч. на утренний спектакль в большой театр в «Камарго». Театр был совершенно полон и хорошо хлопал. Действительно балет отличный и выиграл от некоторых сокращений и перемен. Кончилось в 4 ч.

(ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 103. Л. 27, 80 об., 93 об., 94 об., 95, 96, 100 об.).

²⁴⁴ Бел. кн. Николай Николаевич и Е. Г. Числова.



ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Научная статья

УДК 78.072.3

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.05>

Жак Гандшин и Международное музыковедческое общество. Несколько размышлений в связи с конгрессами 1920–1940-х годов¹

Жанна Викторовна Князева

Российский институт истории искусств,
190000 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
jeanna.kniazeva@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2192-8815>

Аннотация: Статья продолжает серию публикаций, знакомящих с малоизвестными материалами из истории Международного музыковедческого общества (IMS) предвоенного и раннего послевоенного периодов. Речь идет о нескольких эпизодах борьбы вокруг поста и фигуры президента IMS, о полемике между членом дирекции IMS Жаком Гандшиным и президентом Общества Эдвардом Дентом. Развернувшиеся события отразили целый ряд научных тенденций в международном академическом музыкознании 1920-х — 1940-х годов. Исследование выстроено вокруг четырех конгрессов IMS: в Вене (1927), Кембридже (1933), Барселоне (1936) и Базеле (1949). В основу работы положены материалы прессы, а также документы из переписки Гандшина с его каталонским коллегой и другом, вице-президентом IMS Ижини Англесом.

Ключевые слова: Международное музыковедческое общество, дирекция IMS, история музыковедения, Жак Гандшин, Ижини Англес, Эдвард Дент

Для цитирования: Князева Ж. В. Жак Гандшин и Международное музыковедческое общество. Несколько размышлений в связи с конгрессами 1920–1940-х годов // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 750–771. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.05>.

¹ Данная статья представляет собой полное изложение материала, часть которого была тезисно (по-английски) представлена на страницах книги к 90-летию Международного музыковедческого общества: [44].

Research Article

Jacques Handschin and the International Musicological Society. A Few Thoughts on the Congresses of the 1920s and 1940s

Jeanna V. Kniazeva

Russian Institute of Art History,

5, Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg 190000 Russia

jeanna.kniazeva@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2192-8815>

Abstract: This article continues the series of publications introducing little-known materials from the history of the International Musicological Society (IMS) in the pre-war and early post-war periods. It deals with some episodes of the struggle over the presidency of the IMS, and the controversy between Jacques Handschin, a member of the IMS Directorate, and Edward Dent, president of the Society. The events reflected a range of scholarly trends in international academic musicology from the 1920s to the 1940s. The study is constructed around four IMS congresses — in Vienna (1927), Cambridge (1933), Barcelona (1936), Basel (1949) — and based on press materials as well as the documents from the correspondence between Jacques Handschin and Higiní Anglès, his Catalan colleague and friend, vice-president of the IMS.

Keywords: International Musicological Society, IMS Directorate, history of musicology, Jacques Handschin, Higiní Anglès, Edward Dent

For citation: Kniazeva, Jeanna V. 2023. “Jacques Handschin and the International Musicological Society. A Few Thoughts on the Congresses of the 1920s and 1940s.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 750–71 (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.05>.

Данная статья представляет вниманию заинтересованного читателя дальнейшие материалы по истории Международного музыковедческого общества (IMS) и сотрудничеству с ним выдающегося российско-швейцарского музыковеда Жака Гандшина (Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель). Две предыдущие публикации [3; 7] познакомили с драматичными событиями первых послевоенных собраний IMS и историей конфликта Гандшина с Обществом. Теперь же мы обратимся к тому, что этому предшествовало и подготовило произошедшее после Второй мировой войны. В основу исследования положены материалы прессы, а также документы из переписки Гандшина с его каталонским коллегой и другом Ижини Англесом (Anglès; 1888–1969)².

В продолжавшемся почти тридцать лет (1926–1954) эпистолярном диалоге ученых, — один из которых член Директории, а другой вице-президент IMS, — мы находим немало сведений о работе Общества в те годы. В данной статье речь пойдет о нескольких эпизодах из истории борьбы вокруг поста и фигуры

² Об архивной коллекции этой переписки см.: [3, 369, сн. 12].

президента IMS, а также о некоторых отраженных этими событиями научных тенденциях в академическом музыкознании 1920-х — 1940-х годов. Материал будет выстроен вокруг четырех конгрессов: в Вене (1927), Кембридже (1933), Барселоне (1936) и Базеле (1949).

1. ВЕНА, МАРТ 1927

Венский музыковедческий конгресс прошел в рамках торжеств по случаю 100-летия кончины Бетховена [13]. Именно на этом конгрессе было принято решение о воссоздании Международного музыковедческого общества. (Напомним, что прежнее общество, Internationale Musikgesellschaft, основанное Оскаром Фляйшером еще в конце XIX века, прекратило свою деятельность с началом Первой мировой войны). Затем, в сентябре того же 1927 года, в Базеле собрался Интернациональный организационный комитет во главе с Гвидо Адлером. Датой основания Международного музыковедческого общества считается 30 сентября 1927 года, а целью его деятельности была провозглашена «поддержка музыковедческих исследований и содействие музыковедческим связям между странами» [18, 2].

И Жак Гандшин, и Ижини Англес приехали на конгресс в Вену³. К этому моменту Гандшин уже не был новичком в делах организации науки. Из исследований российских материалов мы знаем, что в Петрограде в первые после революционные годы именно ему было доверено руководство всей научно-музыкальной работой страны. Тогда Гандшин был полон энтузиазма и энергии, искренне верил в реальность гигантских советских преобразований, всеми усилиями поддерживал их [43, 186–195]. Теперь, по прошествии почти десяти лет (столь многое переживших в его жизни⁴), он вновь встретился с масштабной организационной работой в области музыковедения, но на этот раз западного и интернационального.

Первый в корреспонденции с Англезом отзыв, касающийся основания Международного музыковедческого общества, мы находим в отосланной тому газетной вырезке⁵ — отклике Гандшина на венский конгресс на страницах *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ):

...Одновременно с бетховенскими торжествами в Вене в помещениях Университета состоялся музыковедческий конгресс. Вена как место проведения конгрессов имеет в музыковедческом мире добрую славу. Столетие памяти Гайдна в 1909 году и связанный с ним конгресс — незабываемы. Однако на этот раз результат <...> оказался не столь значителен, как бы хотелось.

³ Гандшин сделал доклад о раннем и позднем Средневековье в Ирландии («Über frühes und spätes Mittelalter»), а Англес — о старинной многоголосной музыке Испании до XV века («Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert»); см.: <http://www.dtoe.at/Publikationen/Kongressberichte.php#beethoven1927> (04.03.2023).

⁴ В мае 1920 года Гандшин переехал из России в Швейцарию. Здесь он жил сначала в Санкт-Галлене, затем, с 1925 года, в Цюрихе, где был органистом церкви св. Петра.

⁵ Handschin — Anglès, 26.05.1927. Biblioteca de Catalunya. Barcelona. Anglès, correspondencia; далее: ВС.

Причина тому главным образом в том, что в последнее время музыковедческие конгрессы слишком уж часты: Базель 1924, Лейпциг 1925, Вена 1927 — временная дистанция недостаточна для того, чтобы в каждой отдельной области успеть поработать что-то значительное. К этому обстоятельству добавим и то, что были допущены некоторые организационные просчеты. Да можно даже говорить не о просчетах, а скорее о том факте, что конгресс на этот раз оказался в тени музыкального празднества [36].

Итак, по ощущению Гандшина, всего слишком уж много, все слишком быстро и суетно. В одной более поздней рецензии ученый вздохнет: «Наше время мыслит количественно!» [31] Обращу особое внимание на последнюю фразу статьи в *NZZ*: музыковедческий конгресс в тени музыкального фестиваля. Мы еще не раз встретим у него это наблюдение.

27 сентября 1927 года Гандшин без энтузиазма пишет Англесу:

Скоро в Базеле будет совещание по поводу международной музыковедческой организации; не думаю, что это будет интересно; в любом случае я в эти дни в Гёттингене⁶.

И действительно, ученый отправляется из Базеля в Гёттинген, на 56-й съезд филологов [49, 171]. Он уезжает несмотря на то что в эти последние дни сентября в Базеле заседает международный комитет по учреждению IMS. Своим отъездом Гандшин выразительно дистанцируется от Общества, показывая, что у него есть дела важнее и интереснее.

Следующий (то есть собственно Первый) конгресс IMS прошел 1–6 сентября 1930 года в бельгийском Льеже [48]. И Гандшин, и Англес приняли в нем участие. Гандшин даже написал затем две рецензии на это собрание (обе выдержаны в благожелательно-нейтральном тоне: [23; 37]). Однако в переписке с Англесом нет ни слова о льежском конгрессе. Вероятно, ученые обсудили все при встрече в Бельгии, а ничего столь яркого, что заставило бы их вернуться мыслью в переписке, на конгрессе не произошло. Выдающиеся события еще ждали впереди.

2. КЕМБРИДЖ, ИЮЛЬ 1933

29 июля — 3 августа 1933 года в английском Кембридже совместно проходили два масштабных музыкальных мероприятия: Второй конгресс Международного музыковедческого общества и сопровождавший его Фестиваль старинной английской музыки.

Инициатива проведения столь масштабного мероприятия принадлежала английскому музыковеду Эдварду Денту (Dent; 1876–1957), тогдашнему президенту IMS. Исследовательница его жизни и деятельности Карен Эррендейл пишет:

Организуя конгресс в Кембридже, он [Дент] надеялся <...> продемонстрировать английскую музыкальную повседневность во всем ее блеске, показать ее тем, кто презрительно считал английскую музыку чем-то низшим. <...> Каждый день той недели между лекциями и дискуссиями звучали концерты

⁶ Handschin — Anglès, 27.09.1927. BC.

на особый кембриджский лад. Там были мадригалы, исполнявшиеся [хором] Кингс колледжа на мосту над рекой Кэм; ежедневные службы с музыкой в различных церквах с их хорами <...> и щедрый «Исторический показ английской музыки» на великолепной набережной у Сен-Джонского моста. Примечательно, что значительная часть этих произведений, регулярно исполняемых во время богослужений, оказалась совершенно неизвестна собравшимся знаменитым ученым <...>. А исполнение музыки [времен] Тюдоров в зданиях Тюдоров произвело на них неизгладимое впечатление [10].

Очарование и уют старого Кембриджа, изысканность старинной английской музыки привели в восхищение многих гостей конгресса, а для некоторых из них стали настоящим открытием музыкальной Англии (чего и добивался Дент). К. Эрредейл приводит рецензию музыковеда из Копенгагена Кнуда Йеппесена (будущего преемника Дента на посту главы IMS):

Старый идилический университет Кембриджа с его восхитительными колледжами эпохи Тюдоров, прекрасными парками и уютно-старомодным укладом жизни составлял пленительный фон конгресса <...> Можно надеяться, что будущий конгресс нашего Общества пройдет в том же стиле, что и кембриджский, а именно, что его главной задачей станет стремление научно осветить музыкальную историю принимающей страны, и одновременно — что особенно важно — посредством музыкальных исполнений сделать более доступными для иностранных гостей реальные сокровища старинной музыки данной национальной школы. Кембриджский конгресс продемонстрировал, что это прекрасный путь вперед [39].

Итак, новое руководство IMS рассматривало кембриджский конгресс как образец для своих будущих собраний. На нем была определена политика, избрано направление дальнейшей деятельности.

Гандшин любил Англию (особенно ее архивы и библиотеки), бывал там неоднократно, задумывал большую работу по старинной английской музыке⁷ и писал Англесу накануне отъезда в Кембридж, планируя задержаться там для исследований: «В целом месяц для Англии — это не слишком много» (Hanschlin — Anglès, 03.07.1933. HN). Он ехал в Кембридж с явным удовольствием. Английским языком Гандшин владел свободно. То есть никаких предубеждений против страны или проблем с контактом у него не было. А как сложились его отношения с собственным конгрессом?⁸

Материал переписки с Англесом, касающийся событий в Кембридже 1933 года, — три письма, написанные перед конгрессом (в них ученые обсуждают только

⁷ О судьбе этого исследования размышлял профессор Рудольф Штефан (Stephan; 1925–2019) в беседе с автором этих строк весной 2015 года в Берлине. По его словам, Гандшин готовил своего рода «*iter anglicum*». Однако, по ряду обстоятельств (связанных с отношениями ученого с некоторыми английскими коллегами) работа эта не смогла состояться. Вероятно, ее «остатком» являются статьи, собранные Струксом в библиографии трудов Гандшина, в разделе под названием «*De musica anglica medii aevi*» [50, 6].

⁸ Гандшин сделал на кембриджском конгрессе доклад об английской средневековой полифонии (*Problems of English Medieval Polyphony*), а Англес — об английской музыке XIII и XIV веков в Испании (*La musique anglaise du 13ème et 14ème siècle en Espagne*) [39, 145].

организационные вопросы предстоящей поездки) и всего лишь несколько отдельных реплик после него. Так, 8 октября 1933 года Гандшин ворчит, что Англес на обратном пути из Англии в Барселону не заехал в Цюрих:

...Жаль, что Вы возвращались не через Цюрих. <...> Можно было бы и побеседовать в более уютной, чем в Кембридже, обстановке⁹.

Но это значит, что в идиллическом, наполненном прекрасной старинной музыкой Кембридже Гандшину не было уютно и даже не удалось спокойно побеседовать с коллегой. Можно ощутить некоторое его недовольство, однако, ученый не говорит прямо. Ситуация проясняется позже. Осенью 1935 года, то есть через два года после Кембриджа, в преддверии уже следующего конгресса IMS (Барселона, 1936), отвечая на присланное ему Англесом приглашение, Гандшин вдруг буквально «взрывается»:

...Как я слышал, конгресс все же будет в Барселоне, поскольку Дент пожелал, чтобы он прошел вместе с фестивалем современной музыки. Боюсь, что Дент Вам зубы заговаривает! Он любит такие комбинации, где музыковедение играет второстепенную и смехотворную роль. Но после того, как я уже однажды, в Кембридже, видел эту комбинацию Дента, больше видеть ее я не желаю и лучше уж в другой раз приеду в Барселону!¹⁰

В этой эмоциональной реплике слышна острая неприязнь к Денту и его политике в IMS (так восхитившей, как мы видели, иных коллег). При этом речь идет определенно о некоем новом качестве, привнесенном персонально Дентом. Ведь в Льеже музыковедческий конгресс тоже соседствовал с концертным фестивалем. Однако тогда это не вызвало обвинений со стороны Гандшина в том, что науку выставили «в смехотворной роли». Кембридж здесь продемонстрировал явно нечто новое. (Несколько опережая события, отмечу, что неприятие Гандшиным «кембриджских новаторств» продлится долгие годы, перейдя с Дента на его последователей и, в конце концов, приведя ученого к решительному дистанцированию от IMS.)

3. ЖАК ГАНДШИН И ЭДВАРД ДЕНТ

Фигура Эдварда Дента привлекает сейчас немалое внимание исследователей [9–12; 20; 21]. Сегодня Дент известен прежде всего как музыкальный организатор. Он оказал огромное влияние на музыкальную жизнь Великобритании, а равно и международную, как президент обоих музыкальных обществ (Музыковедческого [IMS] и Международного общества современной музыки [International Society for Contemporary Music]) в сложнейший исторический период — годы перед началом и в течение Второй мировой войны. Его работа немало осложнялась реалиями времени. Исследовательница творчества Дента Карен Эрпендейл пишет:

⁹ Handschin — Anglès, 08.10.1933. Handschin Nachlass im Institut für Musikforschung der Universität Würzburg; B1/21; далее: HN.

¹⁰ Handschin — Anglès, 09.11.35. BC.

...Дент не был немцем, и его международная слава полностью отвергалась теми, кто полагал, что Германия должна доминировать в сфере, где лидируют немцы, — в музыковедении, *Musikwissenschaft*. Это была беспощадная борьба и, как говорит Памела Поттер (исследовательница истории музыкознания Третьего рейха, см.: [47]. — Ж. К.), «Общество (IMS. — Ж. К.) было основано на двух конфликтующих между собой принципах — национализма и интернационализма...» [10].

О профессиональных убеждениях и целях Дента К. Эррендейл пишет:

Дент не выносил того, что сам он называл «музыкальной археологией» [12]. В 1933 году (в Кембридже. — Ж. К.) Дент пытался показать, что академическая наука о музыке может и даже должна выйти за проторенную колею, что исполнение есть само собой разумеющееся следствие [научного] исследования, и что музыке прошлого и музыке настоящего следует более активно взаимодействовать между собой [10].

Мы видим здесь три основные идеи: (1) современному музыкознанию стоит дистанцироваться от немецкой науки, от *Musikwissenschaft* (это есть «проторенная колея»); (2) исполнение есть «само собой разумеющееся следствие» научной работы и (3) старинной музыке и музыке современности следует активно взаимодействовать друг с другом. Кратко можно сказать, что это вопросы о науке, об исполнительстве, и о взаимодействии исторических времен и предметов исследования.

Гандшин по своему базовому образованию и первому роду деятельности был органистом. Он прошел долгий и непростой путь от работы музыканта-практика (концертного виртуоза) к стезе ученого, к музыковедению, а пройдя этот путь, сформировал логику иную, чем у Дента. Если в петербургской юности Гандшин, как музыкант-исполнитель, относился к науке скорее иронично (как «паразитическому явлению на теле музыки» [32, 38]), то позже он почти уже не находил времени для исполнительства, будучи поглощен исследовательской работой. Для зрелого Гандшина-ученого было концептуально важно разведение сфер научной деятельности и музыкантской практики; он писал: «Своеобразие первого (то есть музыковедения. — Ж. К.), разумеется, более отчетливо проступает там, где оно не смешивается с целевыми установками [музыкальной] практики» [22, 27]. Отсюда проистекали очевидные различия в специфике профессионализма музыканта-исполнителя и музыковеда-ученого. Проследим расхождения Гандшина с Дентом в этом вопросе. Сами по себе их различия не фатальны, однако акценты расставлены по-разному и ведут мысль ученых в разных направлениях.

Первое, что очевидно, — это сходство. В музыкальном исполнительстве Гандшин, как и Дент, ценил его современность. Будучи опытным виртуозом, Гандшин знал цену контакта с публикой. С этим, кстати, связано немаловажная трансформация его собственных взглядов: пришедшее с возрастом и опытом неприятие практики так называемого «аутентичного исполнительства» (с которого сам он начинал в Петербурге) как проявления «историзма — ошибочного применения истории» [26, 358], «бездушного использования лишь одной детали» [33, 246].

Принципиальное отличие воззрений Гандшина от Дента касается науки и ее профессионализма. То, что для Дента пресловутая (и презираемая им) «музыкальная археология», для Гандшина есть сфера высокой чистой мысли, — мысли о многом: об истории, о человеке, о Высшем, — реализуемая им через исследование музыки и ее истории. При этом, Гандшин имел выраженную склонность к абстрактному мышлению: универсальным объединяющим началом всему была для него математика (он имел к ней талант и называл «посланицей богов» [27, 51]¹¹). Неслучайно в свои поздние годы Гандшин пришел к идеальному созерцанию музыки. Известно его парадоксальное высказывание этих лет: «Музыка прекрасна. Жаль только, что она звучит...» [43, 240].

Все это неизбежно отражалось на его научном методе. В переписке с Англесом мы находим примечательную реплику — не просто редкое, но (по моим данным) единичное у Гандшина высказывание такого рода. Характерно, что мы находим его даже не в письме, а в сохранившемся черновике одного из писем. В чистовом варианте (который хранится в Барселоне) Гандшин убрал этот фрагмент, вероятно сочтя его слишком личностным). 8 октября 1933 года, после Кембриджского конгресса и именно его имея в виду, Гандшин писал:

...Вы уже видели в Англии, что есть люди, которые не могут мне простить, что я глубже работаю. <...> И завидовать мне нечего; поскольку, если у меня и есть преимущества перед кем-то, то это не талант, а только то, что я прилагаю больше усилий; и метода моей работы крайне невыгодна для меня же самого, поскольку столь медлительна!¹²

Это эмоциональное признание. Опуская ремарку о предполагаемой зависти коллег, обращу внимание на иное. В приведенных словах ученого о самом себе можно увидеть его осознанную склонность к тщательной — и поэтому столь медленной и «невыгодной» — научной филологической работе. Много позже Карл Дальхауз назовет Гандшина великим филологом [17, 440]. Конечно, сразу вспоминается известная филологическая традиция немецкого музыковедения (той самой «Musikwissenschaft», от которой призывал дистанцироваться Дент) и, например, тот факт, что Гандшин был в длительной переписке с Фридрихом Людвигом (Ludwig; 1872–1930), одним из столпов этой школы¹³.

¹¹ Подробнее о сюжете «Жак Гандшин и математика» см. [45].

¹² Handschin — Anglès, 08.10.1933. HN.

¹³ Сохранившаяся переписка Гандшина с Людвигом (около сотни писем) хранится в Бюрцбурге и еще ждет исследования. Это исследование обещает быть тем более интересным, что теперь, из работы А. М. Буссе Бергер мы знаем о принципиальном различии научных подходов двух выдающихся музыковедов, более того — о разнице самого их научного менталитета [16, 9–44; в рус. пер. 28–74]. Отмечу, кроме того, что в филологической «дотошности» Гандшина-ученого можно усмотреть не только влияние Людвига, но и компонент более ранний, тот, что проявил себя еще в петербургские годы у Гандшина-органиста, и который сам музыкант осмысливал с долей юмора. — Его бывший ученик в органном классе Петербургской консерватории Сергей Прокофьев писал, негодуя, о Гандшине-педагоге (неуклонно заставлявшем его методично проучивать сложную органную фактуру): «этот швейцарский формалист...!» [1, 258]. Однако, возможно, слово шло от самого Гандшина (или же пришлось ему по душе), ведь он охотно его подхватил: «Но как формалист, коим я являюсь...» [25, 160]. Ясно, что этот, так называемый «формализм» здесь много сложнее, чем то, что возмутило юного, упоенного собственным талантом Прокофьева.

Но и с самой филологией у Гандшина тоже все непросто. Вспомним, что в юности (в 1905 году) он был учеником великого Карла Крумбахаера (Krumbacher; 1856–1909) — одного из крупнейших филологов-византинистов эпохи. Как показали исследования, юный Жак был тогда так увлечен предметом и обучением у Крумбахаера, что даже собирался защищать под его руководством диссертацию. При этом тема, выбранная им самим, не имела ничего общего с музыкой. А ведь в те годы Гандшин был активно концертирующим органистом и не собирался прекращать свою деятельность музыканта [2].

Здесь мы возвращаемся к тому, с чего начали это размышление, — к теме, которая осязаемой нитью проходит через всю жизнь Гандшина, модулируя постепенно из по-юношески напряженного переживания внутренней расщепленности в область высоких размышлений зрелого ученого. Это тема о соотношении музыкантского (исполнительского) и научного (исследовательского) начал. В юности конфликт между ними «грозил взорвать его внутренний мир, поскольку и музыка, и наука требуют для себя первенства» [43, 43]. Позже территорией их «встречи» стало академическое музыковедение. Однако прежде Гандшину пришлось пережить и преодолеть то, что можно назвать искушением просвещенным дилетантизмом. Первая, написанная Гандшиным еще в Петербурге и (почти символическим образом) утраченная при отъезде из России диссертация (см.: [4]), была плодом именно такого склада мысли, — органичного тогда в России (где музыковедение, как наука, только зарождалось). Однако попав в западноевропейские академические круги, Гандшин, вероятно, услышал критику Карла Нефа и других профессионалов в свой адрес. Возможно, эти замечания уязвили его (ведь в Петербурге он чувствовал себя единственным, недосягаемым и непогрешимым). Но это был важный урок — а Гандшин всегда был хорошо обучаем.

Отныне, сохраняя для себя обе сферы профессиональной деятельности, он их строго разводил. Ни о каком «исполнительстве как само собой разумеющемся следствии исследования» у зрелого Гандшина и речи быть не могло. Более того: он усматривал опасность даже просто в сближении этих сфер и писал о «тех, кто желает снести границы между наукой и искусством (тем самым распахивая и в науке дверь безудержной гонке за оригинальностью)» [34, 170]. Становится понятным его неприятие организаторских принципов Дента (по его убеждению, дилетанта в науке): смещения (как он это видел) музыковедения на второй план массовыми концертными мероприятиями. Гандшин реагировал жестко и в одном из писем 1936 года назвал Дента клоуном¹⁴. Как музыкант, он наслаждался щедро и изысканно озвученным Кембриджем¹⁵. Однако научная часть мероприятия вызвала у него совсем иную реакцию. В той же рецензии, но в разделе, посвященном собственно музыковедческому собранию, мы читаем:

...В Англии склонны оценивать работу музыковедения по той пользе, какую оно способно принести музыке. Одна реплика в программной брошюре миленько выразила это: якобы есть ученые, которые годами сидят за расшифровками

¹⁴ Handschin — Anglès, 11.03.1936. BC.

¹⁵ Это чувствуется в его пространной рецензии «Cambriger Musiktage» [35], написанной тепло, с живой симпатией и стилистически даже более поэтично, чем это обычно у Гандшина.

манускриптов, а когда раскопанное произведение, наконец, исполняется, то оно предстает лишь странным курьезом; тем не менее, не стоит терять мужества, поскольку и это тоже имеет свой смысл, ведь может стать стимулом для творческой фантазии. Спасибо за добрые намерения, дорогой господин профессор! [35, 1536]

«Подождем, может и музыкальное исполнительство пожелает, наконец, иметь равного себе союзника, а не только прислугу!» [35, 1536] — завершает Гандшин свои размышления о кембриджском конгрессе.

Разногласия Гандшина и Дента — являли собой часть большой дискуссии эпохи. В ней принимали участие самые крупные ученые (например, Йоханнес Вольф и Гуго Аберт; последний, кстати, был, скорее на стороне единомышленников Гандшина и писал о том, что «музыка и музыкознание “живут в совершенно разных домах”» [47, 61–62]). Это была сложная, внутренне неоднородная полемика. Для разных ученых (даже казавшихся в ее контексте единомышленниками) многое в ней было по-разному. А поскольку одни и те же понятия могли иметь разный личностный генезис (что именно и произошло в случае с Дентом и Гандшиным), то вели они ученых в разных направлениях. Сегодня мы вряд ли станем искать однозначный ответ на вопрос, кто прав, а кто нет: оба направления мысли решали свои исторические задачи, за каждым была своя правда. Вот только конкретные представители этих направлений (как нередко бывает в истории науки) сосуществовать в одном историческом пространстве и в непосредственном общении друг с другом могли лишь с большим трудом.

...А тем временем исторические события не ждали — и накатывали гигантской волной.

4. БАРСЕЛОНА, АПРЕЛЬ 1936

Конгресс 18–25 апреля 1936 года сегодня знаменит, ему посвящают специальные научные заседания¹⁶. Это было сложное и драматичное собрание. Весной 1936 года на Испанию надвигалась гражданская война. (Она разразится спустя лишь три месяца после окончания музыковедческого симпозиума.) Однако, несмотря на стремительно сгущавшиеся тучи, Англес взял на себя смелость проведения очередного конгресса в Барселоне. Параллельно — по образцу Кембриджа 1933 года — проходил и музыкальный фестиваль: на этот раз его приурочили к очередному конгрессу Международного общества современной музыки. Ветра грядущих катастроф уже оевали собравшихся в столице Каталонии музыкантов и ученых.

Но беспокойно было и в самой науке. Немецкое музыкознание к весне 1936 года уже раскололось на сторонников и противников новых германских властей. Часть ученых покинула Германию. В Барселоне лицом к лицу встретились представители

¹⁶ Имею в виду 19-й конгресс IMS (Рим, 2012), где барселонскому конгрессу посвятили специальную секцию под названием «Национализм и интернациональные идеалы в музыке и музыкознании: Барселона, апрель 1936» («Nationalism and international ideals in music and musicology: Barcelona, April 1936»).

официальной немецкой науки (благополучно работавшие в нацистской Германии), — и их оппоненты-изгнанники.

Получив от Англеса приглашение, Гандшин сначала даже отказался ехать. Однако затем он согласился на уговоры коллеги. Ведь тот писал, что это его, Англеса, конгресс (а не Дента), что речь идет о его имени и репутации ученого. К тому же, сугубо конфиденциально, Англес сообщил Гандшину, что во время конгресса Дент якобы намерен подать в отставку. Все это вдохновило Гандшина. И он не просто дал согласие приехать, а активно включился в подготовку мероприятия.

Переписка ученых этого периода очень интенсивна: всего сохранилось 27 писем, относящихся ко времени подготовки и проведения конгресса (то есть за год с небольшим: с апреля 1934 по июль 1936), в которых ученые обсуждают эти дела. В период, непосредственно предшествующий конгрессу, послания следуют буквально одно за другим, каждые два-три дня. Ученые обсуждают состав делегаций, возможности участников, организационные вопросы и финансовые подробности. В ответ на просьбу Англеса приглашать других ученых и научную молодежь Гандшин привлекает своих учеников и младших коллег. В Барселону с докладами приезжают Манфред Букофцер, Гийом Де Ван и Отто Гомбози. Сам Гандшин выступает с докладом «Понятие “качества” в психологии звука» («La notion de ‘qualité’ dans la psychologie du son»), ведь он в этот период работает над книгой «Der Toncharakter» [24].

Из всей этой интенсивной деятельности Гандшина следует, что в свои зрелые годы он вовсе не охладил к масштабной организаторской работе на благо музыкознания, столь увлекавшей его в юности. Однако, имея в виду описанные выше разногласия с Дентом, он ждет перемен в IMS и очень надеется на них.

Между тем перед конгрессом завязывается настоящая интрига: «заговор» с целью смещения Дента с поста руководителя IMS. П. Поттер посвящает этому сюжету фрагмент своей книги [47, 115–117, 293]. Приводимые исследовательницей материалы убедительны, однако, требуют некоторых дополнительных комментариев.

По наблюдению Поттер, «двигателем заговора» был Генрих Бесселер (Besseler; 1900–1969), глава немецкой делегации в Барселоне и неофициальный лидер германского музыкознания тех лет. Бесселера поддерживала группа его сторонников — членов этой делегации. Их целью была замена Дента на немецкого ученого, представителя официальной науки Германии тех лет. Тем самым восстанавливалось бы главенство немецкой школы в международном музыкознании («пошатнувшееся» в период правления кембриджского профессора и убежденного интернационалиста Дента [21, 20–24]) и определялось ее доминирование в официальных управляющих структурах IMS. Идеологически картина тоже предстает весьма однозначной, ведь Дент был активным антифашистом, а его противники («заговорщики») — скорее, союзниками нового германского режима.

Однако присмотримся к происходящему несколько ближе и «персональнее». Сторонниками ухода Дента были и Гандшин, и Англес. Последний разделял недовольство Гандшина общим курсом, избранным руководством Общества. К тому же Англес был преданным учеником Фридриха Людвига, и идея Дента дистанцироваться от немецкой научной школы не могла прийти ему по душе.

По убеждению Англеса, пост президента IMS должен был занять немецкий ученый, стоявший вне политики¹⁷.

Гандшин в переписке этих дней с каталонским коллегой активно обсуждал вопрос отставки Дента и кандидатуру нового президента IMS, то есть тоже «участвовал в заговоре». Анализируя его позицию, мы затрагиваем сложный вопрос о взаимоотношениях Гандшина с Musikwissenschaft. Отмечу здесь лишь несколько аспектов.

Судя по имеющимся документам, в 1936 году Гандшин понимал наивность Англеса и его поисков «немца вне политики». Гандшин писал о том, что в IMS существует «немецкий вопрос», и был склонен искать на пост президента представителя иной страны. Сам он подчеркнуто дистанцировался от немецкой делегации на конгрессе и сделал это характерным для себя способом — выбором языка: он произнес свой доклад по-французски, а Англесу писал:

Боюсь, немцы будут злы на меня за то, что я буду говорить по-французски, но для меня французский — язык международной вежливости¹⁸.

Это очень характерная реплика для Гандшина: базельский швейцарец с русскими корнями, он искал во французском языке (и французской культуре) противовес наступавшему германизму эпохи.

Обращу внимание на пункт, который объединяет ориентированного на немецкую школу Англеса и франкофила Гандшина в их непростых поисках. Англес пишет: «Нам нужен способный человек, который энергично возьмется за дело, дабы придать нашему Обществу то интернациональное значение, которого оно заслуживает»¹⁹. Тема интернационализации науки важна и для Гандшина (объединявшего в самом себе несколько европейских культур). Его интересует интернационализация на позициях высокого профессионализма: по образцу и на уровне немецкого академического музыкознания, — однако не обязательно на базе собственно немецкой школы. Позже, уже в годы Второй мировой войны, эта тема — удержание и возможное укрепление международных связей — станет основной в деятельности ученого на посту руководителя музыковедческого семинара Базельского университета. Сложным комплексом действий Гандшин уберезит этот семинар (как едва ли не единственный в этом смысле в Швейцарии) от однозначного подчинения официальной немецкой науке тех лет [41, 325–336].

В Барселоне 1936 года у Гандшина есть своя кандидатура на пост президента. Он долго держит ее в секрете от Англеса. Однако накаленность вопроса и интенсивность дискуссии столь велики, что Гандшин признается:

...Существует «немецкий вопрос», и он вызывает разные реакции. Поэтому я считаю, что лучше избрать Англеса, который (не краснейте) сам по себе замечателен и благорасположен к немцам, а также заслуживает благодарности за, будем надеяться, хорошо проведенный конгресс²⁰.

¹⁷ Anglès — Handschin, 11.02.1936. HN.; 11.03.1936. BC.

¹⁸ Handschin — Anglès, 31.01.1936. BC.

¹⁹ Anglès — Handschin, 29.01.1936. HN.

²⁰ Handschin — Anglès, 11.03.36. 84. BC.

Итак, его кандидатура — Англес, воспитанный в немецкой научной школе, интернационально ориентированный коллега из Барселоны. Тот, однако, отшучивается²¹ и продолжает искать кандидатуру в Германии.

...Но приходят дни конгресса, и события на нем разворачиваются самым непредсказуемым образом. Дент (известным прозвищем которого было «старая змея»), зная о готовящихся действиях оппонентов, делает простой ход: он не приходит на решающее собрание под предлогом болезни. Его помощники (в первую очередь вице-президент Англес) узнают об этом в последнюю минуту и не получают никаких инструкций. Они растеряны. Собрание дезорганизовано, и весь замысел «свержения Дента» рассыпается в прах...

Гандшин вне себя:

Беда в том, что те, кто хочет служить музыковедению, составляют в Директории меньшинство, а большинство — это те, кто стремится использовать дело в своих целях. И эти последние, очевидно, хитрее, —

пишет он в июне 1936 года²². И хотя именно в эти дни в Барселоне его избирают членом Директории, однако то, что произошло с постом президента Общества, есть для него победа непрофессионалов и честолюбцев. А через целых десять лет он, так и не остыв, вернется к барселонским событиям и еще ужесточит формулировки: «...когда в Барселоне переизбрали Дента, то тем самым утвердили режим, утвердили клику»²³.

Однако близится конец 1930-х годов. И скоро уже сам мир (а не только собрание IMS) погрузится в хаос. Следуют гражданская война в Испании, драматичное бегство Англеса в Мюнхен (пешком, украдкой, по проселочным дорогам, переодевшись в чужое платье и в постоянном страхе за свою жизнь [8, 51–52]). Затем — катастрофа Второй мировой. В письмах ученых этого времени — обсуждение уже совсем иных тем. Гандшин и Англес пишут друг другу вплоть до 1942 года. Затем наступает долгий перерыв.

5. БАЗЕЛЬ, ИЮНЬ 1949

Международное музыковедческое Общество возобновляет деятельность после войны. Его Четвертый (первый после войны) конгресс проходит в Базеле. Исследователи истории базельской музыковедческой школы М. Кирнбауэр и Х. Циммерманн пишут:

Базель снова был призван создать форум, на котором можно было оживить IMS, чьи организационные структуры пережили в Базеле военное время без каких-либо потерь. Одновременно с этим существовало и наивное желание примирить враждующие стороны [42].

²¹ Anglès — Handschin, 31.03.36. HN, BC.

²² Handschin — Anglès, 10.06.1936. HN, BC.

²³ Handschin — Anglès. 10.02.1946. HN.

Прошло целых тринадцать лет после всемирной встречи музыковедов в Барселоне. Все потрясены мировой войной, у всех свои горести, утраты — и своя память. Несмотря на то, что военные катаклизмы отгремели, страсти еще не улеглись, и конфликты не были исчерпаны. Главный вопрос базельского конгресса все тот же: о немецком музыкознании внутри и извне IMS. И хотя, в отличие от Барселоны, теперь «немецкий вопрос» развернут в обратную сторону (прежние фавориты режима оказались в роли гонимых), однако, противники прежние. На конгрессе царит напряженная атмосфера. По словам М. Букофцера, «тучи, собравшиеся в 1936 году над Испанией, по-прежнему тяжело висели над горизонтом» [41, 335]. При этом происходящее несет почти трагическую ноту, ведь в Базеле в 1949 году лицом к лицу встретились «не только победители и побежденные, — но преступники и их жертвы» [ibid.].

Как мы знаем из предыдущих публикаций [3; 7], фактология событий включает два собрания в Базеле. Весной 1948 года состоялась конференция Директории IMS — первая после войны. А через год с небольшим, 30 июня — 3 июля 1949 года, прошел и собственно Четвертый конгресс IMS [38]. На нем сменилось руководство Общества: Эдвард Дент (который к этому времени достиг преклонного возраста) уступил место датскому музыковеду Кнуду Йеппесену (Jeppesen; 1892–1974), своему давнему помощнику и единомышленнику.

Жак Гандшин на базельском конгрессе — в непрестом положении. С одной стороны, он — глава базельского музыкознания, и конгресс этот не мог бы состояться без его поддержки и участия. С другой, он не забыл пережитого в Барселоне. И его отношение к предстоящему собранию неоднозначно. Но и сам голос ученого звучит уже устало: ведь ему не 50 лет (как в Барселоне), а 63, и за минувшие годы он пережил немало утрат. К тому же он очень занят: именно в 1948 году выходят в свет обе его крупнейшие работы: книги «Характер звука. Введение в звуковую психологию» («Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie» [24]) и «Обзор истории музыки» («Musikgeschichte im Überblick» [30]).

Накануне первой конференции, осенью 1947 года, Гандшин пишет Англесу: «Не думаю, что из этого получится что-нибудь реальное...»²⁴. А в преддверии самого конгресса продолжает: «я опасаясь, что конгресс не удастся, ведь кто же сможет приехать, если путешествие столь трудно, и даже проживание не оплачивается?»²⁵. Однако дело здесь не только в текущих финансовых сложностях. Для Гандшина нерешенными остались глубинные проблемы в самой организации IMS.

Начинается конгресс. Полемизируя со своими давними оппонентами, Гандшин произносит (снова по-французски, — теперь уже в немецкоязычном Базеле) доклад «Музыковедение и музыка» («Musicologie et Musique» [28; 29]), целиком посвящая его размышлению о том, что есть музыкознание и каковы его взаимоотношения с музыкальной практикой. Он говорит о самом названии этой науки, о различии между знанием — и научной мыслью

²⁴ Handschin — Anglès, 27.10.47. HN.

²⁵ Handschin — Anglès, 20.07.1948. HN.

(«Можно многое знать о музыке, можно быть ее знатоком, — но не быть музыковедом»; «Музыкознание существует не для того, чтобы выдавать музыке рецепты»), о границах практических результатов. Но при этом он говорит и о гораздо большем: о человеке, об истории, о Европе, о Византии — и, как почти всегда у Гандшина, о России.

Однако реальные события жизни IMS идут своим чередом. Конгресс утверждает нелегитимное с точки зрения Гандшина расширение Директории [3]. Преемником Дента становится его единомышленник Кнуд Йеппесен (которого Гандшин как-то прежде назвал «Дент-ист» (Handschin — Anglès, 13.10.1936. HN, BC). Никаких изменений в работе IMS не предвидится. Это вторичное (после Барселоны) поражение для Гандшина теперь уже окончательно. Не видя более возможности влиять на работу, он выходит из состава Директории и пишет Англесу:

Можете быть уверены, что мне было грустно выходить из Директории, в которую Вы избрали меня в Барселоне. Но, с другой стороны, я, пожалуй, не подхожу для таких постов²⁶.

Его последняя в переписке с Англесом реплика о делах IMS относится к 1952 году — и звучит (в постскриптуме к одному из писем) как печальный вздох: «Ну что еще мне сказать о наших “интернационалистах...”»²⁷.

* * *

Представленные материалы проливают свет на непростые события из истории Международного музыковедческого общества. Мы также находим в них новые штрихи к портрету Жака Гандшина. Остановлюсь на последнем.

Без сомнения, ученый был сложным, а в зрелые и поздние годы — трудным для общения человеком. Наиболее радикально это представление оказалось сформулировано его бывшим учеником Манфредом Букофцером в вопросе к приехавшему из Базеля аспиранту: «А что, Гандшин все также безумен?» [5, 181]. Возможно, именно материалы по работе в IMS (где мысль ученого обращена к организации масштабного научного сообщества) и именно в варианте частной переписки (доверительной, как с Англесом) позволяют иначе взглянуть на «безумие» зрелого и позднего Гандшина.

Мы видим растущее с годами недоверие к миру и углубляющийся скепсис. Гандшин повсюду усматривает интриги (и негодует: «Это парламентаризм!...»²⁸). Он чувствует себя вытесненным из группы влияния в IMS. Ведь там нужно быть «дипломатом», а это — не для него. Горько-горделиво звучат его слова: «я не дипломат... В моем возрасте уже не становятся дипломатами...»²⁹. Более того, со своей пресловутой скрупулезностью он страшно неудобен для «дипломатов». И они более или менее вежливо его обходят: решают без него

²⁶ Handschin — Anglès, o. D. (1948). HN.

²⁷ Handschin — Anglès. 26.11.1952. HN.

²⁸ Handschin-Anglès, 18.05.1949. HN.

²⁹ Handschin — Anglès, 29.03.1949. HN.

важные для IMS вопросы, не сообщают точных сроков начала заседаний (вероятно, дабы избежать его присутствия, его вечной критики, «придинок» к протоколам, протестов и пр.). Он чувствует, что его избегают, и порой гневается («Можно спросить, могут ли такие люди как я вообще быть в парламенте, или же они слишком глупы для этого»³⁰), а порой просто принимает все происходящее как данность.

«...Для президентства я слишком стар, и кроме того, даже если бы я и подходил, у меня не было бы шансов, поскольку меня не любят», — пишет он Англесу в ответ на его предложение самому возглавить IMS³¹. Он понимает, что он чужд в этом мире «дипломатов». Но и для него — все меньше людей, которым он по-настоящему доверяет. В конце пути их буквально единицы.

В этом контексте примечательно письмо Йеппесена, написанное им Денту в 1936 году, после конгресса в Барселоне. Приведу целиком фрагмент, касающийся Гандшина:

...О Гандшине. Я думаю, Вы не совсем его понимаете, как и он не понимает Вас. Он много занимался средневековой музыкой, так что и сам постепенно стал «готичен». Он в некотором смысле чужак, но, несмотря на свои странности, симпатичен мне. Вы, вероятно, сочтете его мелочным. А я бы, скорее, назвал боязливым и связал бы это не с его занятиями Средневековьем, а с жизненными обстоятельствами. У него была трудная жизнь, он даже по-настоящему голодал, а когда настали лучшие дни, у него умер его единственный ребенок, юноша.³² Это сломило его. Когда он ворчал на Вас в Барселоне, я сказал ему: да, Вы с Дентом, как двойники-звезды с противоположными знаменами, — что кажется, его рассердило. Вам тоже, наверное, не понравится эта скверная шутка? Однако я счел бы крайне полезным для нашего Общества, если бы Вы с ним лучше относились друг к другу; ведь и он тоже серьезен в своем интересе к нашему Обществу, а много ли таких. Большинство наших членов пассивны, если не прямо враждебны нашему делу (не желая говорить об этом открыто), как нацисты в Германии и Швейцарии. Но Гандшин — не нацист (он прямо сказал мне об этом в Барселоне)³³.

Эта цитата, думается, не требует комментариев. «Он искренен в своем интересе к нашему Обществу, а много ли таких...», — пишет будущий президент Международного музыковедческого общества накануне мировых военных потрясений. Приведенные в данной статье материалы показывают, что вопрос о ценности чистого служения науке бывает непросто, а порой и драматичен, что память нашей науки сложна, — и изучение материалов по истории IMS побуждает к дальнейшей работе и серьезному размышлению.

³⁰ Handschin — Anglès, 18.05.1948. HN.

³¹ Handschin — Anglès, 22.06.1949. HN.

³² Йеппесен имеет в виду внезапную кончину младшего сына Гандшина, Павла, в возрасте семнадцати лет. Однако он не ведает обо всех испытаниях, выпавших на долю ученого, который пережил смерть не одного, а обоих своих детей [43, 234].

³³ Jeppesen — Dent. [o. D.]. Dent's Archiv. King's College, Cambridge.

Использованная литература

1. *Ахонен А. Н.* Сергей Прокофьев в Петербургской консерватории. СПб.: Композитор, 2016. 288 с. (Петербургский музыкальный архив, вып. 14).
2. *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // Научный вестник Московской консерватории. Том 7. Выпуск 1 (март 2016). С. 110–123. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2016.24.1.07>.
3. *Князева Ж. В.* Жак Гандшин и первые послевоенные собрания Международного музыковедческого общества. По материалам переписки ученого // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 366–385. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05>.
4. *Князева Ж. В.* Из истории одной исчезнувшей диссертации // Opera Musicologica. 2011. № 1 (7). С. 40–76.
5. *Князева Ж. В.* Манфред Букофцер, Пауль Захер и базельский ординариат // Научный вестник Московской консерватории. Том. 9. Выпуск 4 (декабрь 2019). С. 162–193. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.006>.
6. *Князева Ж. В.* Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы / ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2017. С. 59–83.
7. *Князева Ж. В.* Ученые о послевоенной реформе Международного музыковедческого общества // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 516–527. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.07>.
8. *Князева Ж. В., Молина Морено, Фр.* По страницам западной корреспонденции Жака Гандшина: Ижини Англес // Временник Зубовского института. 2019. № 1 (24). С. 39–61.
9. *Эррэндейл К.* «Новое и скорее пугающее слово ‘музыковедение’». Эдвард Дент и музыкальная политика // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы / ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис: 2017. С. 84–100.
10. *Arrandale K.* Artists v. Archaeologists: The 1933 International Society for Musicological Research Festival and the Changing Role of the Musicologist: paper given at the V Coloquio de Musicología: Construcciones del pasado musical. Zaragoza, 25–26 November 2011. (Publication in preparation).
11. *Arrandale K.* Edward J. Dent: A Life of Words and Music. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2023. XVIII, 544 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctv136btpt>.
12. *Arrandale K.* So Musical a Discord: Edward J. Dent and the Protocol of Barcelona / Study Session 4c: Nationalism and International Ideas in Music and Musicology: Barcelona, April 1936 // Musics Cultures Identities. 19th Congress of the IMS. Programme and Abstracts. (Roma, 1–7 luglio 2012) / a cura di L. Bognetti, D. Macchione. Roma: Academia Nazionale di Santa Cecilia, 2012. P. 176.
13. *Beethoven-Zentenarfeier: Wien, 26. bis 31. März 1927, veranstaltet von Bund und Stadt, unter dem Ehrenschatz des Herrn Bundespräsidenten Michael Hainisch.* Wien: Universal-Edition, 1927. 83 S.
14. *Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925 / hrsg. von Deutsche Musikgesellschaft.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. 470 S.
15. *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel: veranstaltet anlässlich der Feier des 25 jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, Basel, vom 26. bis 29. September 1924.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 399 S.
16. *Busse Berger A. M.* Medieval Music and the Art of Memory. Berkeley and Los Angeles, California; London, England: University of California Press, 2005. XVI, 288 p. Рус. пер.: Быссе

- Бергер А. М. Средневековая музыка и искусство памяти / пер. с англ. М. Акимовой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 426 с. (Современная европейстика / Contemporary European Studies).
17. *Dahlhaus C.* Jacques Handschin, „Musikgeschichte im Überblick“, Wilhelmshaven, 1981 // Carl Dahlhaus. *Gesammelte Schriften* / hrsg. von H. Danuser. Bd. 9: Rezensionen. Laaber: Laaber Verlag, 2006. S. 440–441.
 18. Die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft // *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* / *Bulletin de la Société Internationale de Musicologie*. Jg. 1. Nr. 1 (1. Oktober 1928). S. 1–9.
 19. *Erni J.* Paul Sacher: Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk. Basel: Schwabe, 1999. 215 S.
 20. *Fauser A.* Edward J. Dent // *The History of the IMS (1927–2017)* / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. P. 45–49.
 21. *Fauser A.* Some Challenges for Musicological Internationalism in the 1930s // *The History of the IMS (1927–2017)* / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. P. 20–24.
 22. *Handschin J.* Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 23–28.
 23. *Handschin J.* Der erste Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Lüttich // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Jg. 13 (1930–1931). S. 29–33.
 24. *Handschin J.* Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich: Atlantis, 1948.
 25. *Handschin J.* Die religiöse Lyrik des Mittelalters // *Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 150–160.
 26. *Handschin J.* Die Stellung der Musik im Rahmen der Gesamtkultur // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 355–358.
 27. *Handschin J.* Gedanken über moderne Wissenschaft // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 51–59.
 28. *Handschin J.* Musicologie et Musique // *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Kongress. Basel, 29. Juni — 3. Juli 1949. Kongressbericht*. Basel: Bärenreiter. S. 9–22.
 29. *Handschin J.* Musicologie et Musique // *La revue internationale de Musique* 9 (1950/1951). P. 220–232.
 30. *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Räber, 1948. 432 S.
 31. *Handschin J.* Musiktage in Barcelona // *Neue Zürcher Zeitung*. Nr. 771 (5. Mai 1936).
 32. *Handschin J.* Über das Studium der Musikwissenschaft // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 38–50.
 33. *Handschin J.* Was Stravinsky kann und was er nicht kann // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 246–248.
 34. *Handschin J.* Zur Biographie Hermanns des Lahmen // *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie* / hrsg. von H. Oesch. Bern; Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 170–174.
 35. *Hdn.* [Jacques Handschin]. *Cambridger Musiktage* // *Neue Zürcher Zeitung*. 1933. Nr. 1437, 1470, 1536.
 36. *Hn.* [Jacques Handschin] *Beethoventage in Wien* // *Neue Zürcher Zeitung*. 1927. Nr. 593.
 37. *Hn.* [Jacques Handschin]. *Das Musikfest in Lüttig* // *Neue Zürcher Zeitung*. 1930. Nr. 1783, 1787, 1838.
 38. *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Kongress. Basel, 29. Juni — 3. Juli 1949. Kongressbericht*. Basel: Bärenreiter, 1951. 235 S.

39. *Jeppesen K.* Der Kongress // *Acta Musicologica*. Vol. V. Fasc. IV (M. Oct. – M. Dec., 1933). S. 145–146.
40. *Kirnbauer M.* A “Prelude” to the IMS // *The History of the IMS (1927–2017)* / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. P. 11–20.
41. *Kirnbauer M., Zimmermann H.* „Wissenschaft in keimfreier Umgebung“? Musikforschung in Basel 1900–1960 // *Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung* / hrsg. von A. Gerhard. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000. S. 321–346.
42. *Kirnbauer M., Zimmermann H.* Neutrale Wissenschaft auf neutralem Boden? Musikforschung in der Schweiz 1920–1950 // *Neue Zürcher Zeitung*. 1996. Nr. 262 (9./10. Nov.).
43. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / hrsg. von M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe, 2011. 1045 S. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik, Bd. 1).
44. *Kniazeva J.* Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s // *The History of the International Musicological Society* / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel; Basel: Bärenreiter, 2017. P. 25–32.
45. *Maier F. M.* Jacques Handschins Kategorie *Toncharakter* im Licht der mathematischen Kombinatorik // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 69. H. 3 (2012). S. 251–262. <https://doi.org/10.25162/afmw-2012-0023>.
46. *Music Cultures Identities. 19th Congress of the IMS. Programme and Abstracts.* (Roma, 1–7 luglio 2012) / a cura di L. Bognetti, D. Macchione. Roma: Academia Nazionale di Santa Cecilia, 2012. 554 p.
47. *Potter P. M.* Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft vor der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs. Stuttgart: Metzler, 2000. 416 S.
48. *Société internationale de musicologie, Première congrès, Liège, 1er au 6er septembre 1930: Compte rendu.* Guildford: Billing, [1931]. 248 p.
49. *Stahelin M.* Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1987. 200 S. (Göttinger Universitätsschriften, Serie A: Schriften, Bd. 3).
50. *Stroux Ch.* Jacques Handschin. Index scriptorium // *In Memoriam Jacques Handschin* / hrsg. von H. Anglès. Argenterati: P. H. Heitz, 1962. S. 2–26.

Получено: 12 декабря 2022 года

Принято к публикации: 25 марта 2023 года

Об авторе:

Жанна Викторовна Князева — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств

References

1. Ahonen, Aleksandra N. 2016. *Sergey Prokof'ev v Peterburgskoy konservatorii* [Sergey Prokofiev at the St. Petersburg Conservatory]. *Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv 14* [St. Petersburg Music Archive 14]. St.-Petersburg: Kompozitor, 2016. (In Russian).
2. Kniazeva, Jeanna V. 2016. “Jacques Handschin in Search of his Science. Letters to Karl Krumbacher.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 7, no. 1 (March): 110–23. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2016.24.1.07>.

3. Kniazeva, Jeanna V. 2023. "Jacques Handschin and the First Post-War Meetings of the International Musicological Society. (Based on the Scholar's Correspondence)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 366–85. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05>.
4. Kniazeva, Jeanna V. 2011. "Iz istorii odnoy ischeznuvshey dissertatsii [From the History of One Missing Dissertation]." *Opera Musicologica*, no. 1 (7), 40–76. (In Russian). http://old.conservatory.ru/files/OM_07_Knyazeva_full.pdf (accessed September 12, 2023).
5. Kniazeva, Jeanna V. 2019. "Manfred Bukofzer, Paul Sacher and the Basel Ordinariat." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 4 (December): 162–93. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.006>.
6. Kniazeva, Jeanna V. 2017. "Musicologists about the Politics: Jacques Handschin and Higini Anglès, from the Correspondence of the 1930s." In *New Documents on the History of Art History*, vol. 1: 1920s and 1930s, compiled and edited by Jeanna V. Kniazeva, 59–83. St.-Petersburg: Petropolis. (In Russian).
7. Kniazeva, Jeanna V. 2023. "Scholars on Post-War Reform of the International Musicological Society." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 516–27. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.07>.
8. Kniazeva, Jeanna V., and Francisco Molina Moreno. 2019. "Po stranitsam zapadnoy korrespondentsii Zhaka Gandshina: Izhini Angles [Through the Pages of the Western Correspondence of Jacques Handschin: Higini Anglès]." *Vremennik Zubovskogo Instituta*, no. 24, 39–61. (In Russian).
9. Arrandale, Karen. 2017. "'Novoe i skoree pугayushchee slovo muzykovedenie.' Edward Dent i muzykal'naya politika ['The New and Rather Frightening Word *Musicology*.']" In *New Documents on the History of Art History*, vol. 1: 1920s and 1930s, compiled and edited by Jeanna V. Kniazeva, 84–100. Saint-Petersburg: Petropolis. (In Russian).
10. Arrandale, Karen. 2011. "Artists v. Archaeologists: The 1933 International Society for Musicological Research Festival and the Changing Role of the Musicologist," paper given at the V Coloquio de Musicologia: Construcciones del pasado musical. Zaragoza, 25–26 November 2011. (Publication in preparation).
11. Arrandale, Karen. 2023. *Edward J. Dent: A Life of Words and Music*. Woodbridge: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv136bttt>.
12. Arrandale, Karen. "So Musical a Discord: Edward J. Dent and the Protocol of Barcelona." In *Musics, Cultures, Identities: IMS 19th Congress, Rome 1–7 July 2012: Programme and Abstracts*, edited by Laura Bognetti and Daniela Macchione, 176. Rome: Academia Nazionale di Santa Cecilia.
13. Exekutivkomitee der Feier. 1927. *Beethoven-Zentenarfeier: Wien, 26. bis 31. März 1927, veranstaltet von Bund und Stadt, unter dem Ehrenschatz des Herrn Bundespräsidenten Michael Hainisch*. Wien: Universal-Edition.
14. Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft. 1926. *Bericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
15. *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel: veranstaltet anlässlich der Feier des 25 jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, Basel, vom 26. bis 29. September 1924*. 1925. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
16. Busse Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley and Los Angeles, California; London, England: University of California Press.

17. Dahlhaus, Carl. 2006. "Jacques Handschin, 'Musikgeschichte im Überblick,' Wilhelmshaven, 1981." In *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, edited by Hermann Danuser, vol. 9: *Rezensionen*, 440–41. Laaber: Laaber Verlag.
18. "Die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft." 1928. *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft / Bulletin de la Société Internationale de Musicologie* 1, no. 1 (October): 1–9.
19. Erni, Jürg. 1999. *Paul Sacher: Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk*. Basel: Schwabe.
20. Fauser, Annegret. 2017. "Edward J. Dent." In *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 45–49. Kassel: Bärenreiter.
21. Fauser, Annegret. 2017. "Some Challenges for Musicological Internationalism in the 1930s." In *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 20–24. Kassel: Bärenreiter.
22. Handschin, Jacques. 1957. "Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 23–28. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
23. Handschin, Jacques. 1930–31. "Der erste Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Lüttich." *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13, 29–33.
24. Handschin, Jacques. 1948. *Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie*. Zürich: Atlantis.
25. Handschin, Jacques. 1957. "Die religiöse Lyrik des Mittelalters." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 150–60. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
26. Handschin, Jacques. 1957. "Die Stellung der Musik im Rahmen der Gesamtkultur." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 355–58. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
27. Handschin, Jacques. 1957. "Gedanken über moderne Wissenschaft." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 51–59. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
28. Handschin, Jacques. 1951. "Musicologie et Musique." In *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Kongress. Basel, 29. Juni — 3. Juli 1949. Kongressbericht*, 9–22. Basel: Bärenreiter.
29. Handschin, Jacques. 1950–51. "Musicologie et Musique." *La revue internationale de Musique* 9, 220–32.
30. Handschin, Jacques. 1948. *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern: Räber.
31. Handschin, Jacques. 1936. "Musiktage in Barcelona." *Neue Zürcher Zeitung*, no. 771.
32. Handschin, Jacques. 1957. "Über das Studium der Musikwissenschaft." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 38–50. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
33. Handschin, Jacques. 1957. "Was Stravinsky kann und was er nicht kann." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 246–48. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
34. Handschin, Jacques. "Zur Biographie Hermanns des Lahmen." In *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 170–74. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
35. Hdn. [Jacques Handschin]. 1933. "Cambriger Musiktage." *Neue Zürcher Zeitung*, nos. 1437, 1470, 1536.

36. Hn. [Jacques Handschin]. 1927. "Beethovenstage in Wien." *Neue Zürcher Zeitung*, no. 593.
37. Hn. [Jacques Handschin]. 1930. "Das Musikfest in Lüttig." *Neue Zürcher Zeitung*, nos. 1783, 1787, 1838.
38. *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Kongress. Basel, 29. Juni — 3. Juli 1949. Kongressbericht*. 1951. Basel: Bärenreiter.
39. Jeppesen, Knud. 1933. "Der Kongress." *Acta Musicologica* 5, no. 4 (October – December): 145–46.
40. Kirnbauer, Martin. 2017. "A 'Prelude' to the IMS." In *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 11–19. Kassel: Bärenreiter.
41. Kirnbauer, Martin, and Heidy Zimmermann. 2000. "'Wissenschaft in keimfreier Umgebung'? Musikforschung in Basel 1900–1960." In *Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, edited by Anselm Gerhard, 321–46. Stuttgart: J. B. Metzler.
42. Kirnbauer, Martin, and Heidy Zimmermann. 1996. "Neutrale Wissenschaft auf neutralem Boden? Musikforschung in der Schweiz 1920–1950." *Neue Zürcher Zeitung*, no. 262 (9/10 November).
43. Kniazeva, Jeanna V. 2011. *Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte*, edited by Martin Kirnbauer and Ulrich Mosch. Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik 1. Basel: Schwabe.
44. Kniazeva, Jeanna V. 2017. "Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s." In *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 25–32. Kassel: Bärenreiter.
45. Maier, Franz Michael. 2012. "Jacques Handschins Kategorie *Toncharakter* im Licht der mathematischen Kombinatorik." *Archiv für Musikwissenschaft* 69, no. 3: 251–62. <https://doi.org/10.25162/afmw-2012-0023>.
46. Bognetti, Laura, and Daniela Macchione, eds. 2012. *Musics Cultures Identities. 19th Congress of the IMS. Programme and Abstracts (Rome, July 1–7, 2012)*. Rome: Academia Nazionale di Santa Cecilia.
47. Potter, Pamela M. 2000. *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft vor der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart: Metzler.
48. Société internationale de musicology, Première congrès, Liège, 1er au 6er septembre 1930: Compte rendu. Guildford: Billing, [1931].
49. Staehelin, Martin, ed. 1987. *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
50. Stroux, Christoph. 1962. "Jacques Handschin. Index scriptorium." In *In Memoriam Jacques Handschin*, edited by Higinio Anglès, 2–26. Argentorati: P. H. Heitz.

Received: December 12, 2022

Accepted: March 25, 2023

Author's information:

Jeanna V. Kniazeva — Doctor of Fine Arts, Senior Researcher at the Music Department, Russian Institute for the History of Arts



Научная статья

УДК 7; 7.01; 008

ББК 71; 87.8; 85

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.06>

Расшифровывая известное: песни в фильмах Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич меняет профессию»

Дарья Александровна Журкова

Государственный институт искусствознания,

125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

jdacha@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

Аннотация: Материалом данной статьи стал песенный саундтрек в двух безусловных шедеврах Леонида Гайдая — фильмах «Бриллиантовая рука» (1968) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). Несмотря на то что песни из этих фильмов воспринимаются как безобидные разбитные хиты советской киномузыки, они содержат в себе множество двойственных смыслов, которые не подвергались пристальному анализу.

В статье разбирается семантика музыкальных цитат и оригинальных внутрикадровых музыкальных номеров. В саундтреке «Бриллиантовой руки» выявляются «вторые» смыслы песен «Остров невезения», «Песня про зайцев» и «Вулкан страстей». С одной стороны, эти песни несли в себе завуалированную критику советских реалий, а с другой — существенно обогащали драматургию фильма, сообщая стандартным комедийным ситуациям и героям незаурядную глубину.

Схожие драматургические и смысловые алгоритмы прослеживаются в саундтреке кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию», в частности в песнях «Звенит январская вьюга», «Маруся» и «Разговор со счастьем». Напластование исторических времен, заявленное в сюжете фильма, позволило авторам заострить проблематику оригинальных песен и одновременно сделать объектом высмеивания клише советской музыкальной эстрады.

Ключевые слова: советская кинокомедия, киномузыка, песня в кино, Леонид Гайдай, Александр Зацепин, Леонид Дербенев, «Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию»

Для цитирования: Журкова Д. А. Расшифровывая известное: песни в фильмах Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич меняет профессию» // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 772–797. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.06>.

Research Article

Deciphering the Well-Known: Songs in Leonid Gaidai's Films "The Diamond Arm" and "Ivan Vasilyevich Changes His Profession"

Daria A. Zhurkova

State Institute for Art Studies,

5 Kozitskiy Lane, Moscow 125009, Russia

jdacha@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

Abstract. The material for this article is the song soundtrack in two absolute masterpieces of Leonid Gaidai — "The Diamond Arm" (1968) and "Ivan Vasilyevich Changes His Profession" (1973). Despite the fact that the songs from these films are perceived as harmless hits of Soviet film music, they carry a lot of dual meanings that have not yet been subjected to close analysis. The author of the article examines the semantics of musical quotes and original in-frame musical pieces. In the soundtrack of "The Diamond Arm" the "second" meanings of the songs "Island of Bad Luck," "Song about Hares" and "Volcano of Passions" are revealed. On the one hand, these songs carried a implicit criticism of Soviet realities, and on the other hand, they significantly enriched the dramaturgy of the film by giving extraordinary depth to standard comedy situations and characters. Similar dramatic and semantic algorithms can be traced in the song soundtrack of the comedy film "Ivan Vasilyevich Changes His Profession," in particular in the songs: "The January Blizzard is Clinking," "Marusya" and "Conversation with Happiness." The stratification of historical times, stated in the plot of the film, allowed the authors to sharpen the topics of the original songs and at the same time — to make the clichés of the Soviet musical stage an object of ridicule.

Keywords: Soviet comedy films, film music, film song, Leonid Gaidai, Alexander Zatsepin, Leonid Derbenev, "The Diamond Arm," "Ivan Vasilyevich Changes His Profession"

For citation: Zhurkova, Daria A. 2023. "Deciphering the Well-Known: Songs in Leonid Gaidai's Films «The Diamond Arm» and «Ivan Vasilyevich Changes His Profession»". *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 772–97. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.06>.

Словосочетание «песни из кинофильмов Леонида Гайдая» в первую очередь вызывает в памяти зрителей знаменитые музыкальные номера, которые исполняют в кадре герои его комедий. Но на самом деле это только верхушка айсберга. Практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но расставляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты. Мотивы знаковых песен часто влетают в инструментальный закадровый саундтрек, сами песни нередко как бы мимоходом напевают герои, или же они появляются в качестве внутрикадрового фона разворачивающегося действия. Важно, что среди этих песен многие принадлежат к жанрам, которые были как минимум не поощряемы, а как максимум — запрещены на официальной советской эстраде. Подавляющее их большинство относилось к так называемой «мещанской» музыке (старинные и жестокие романсы, цыганские и полублатные песни). Причем из цитатного

(заимствованного) саундтрека эти жанры «перетекали» в оригинальный (авторский) саундтрек. Гайдай и его главный музыкальный соратник Александр Зацепин открыли и постоянно использовали закон, согласно которому комедийная фабула оправдывает звучание «нелегальных», идеологически «вредных» музыкальных жанров в кино.

С точки зрения музыки уникальность гайдаевских фильмов заключается в том, что они, не будучи музыкальными по жанру, являются таковыми по сути. Формально песни в гайдаевских комедиях располагаются «на полях» сюжета, никак напрямую с ним не связаны и зачастую кажутся вставными номерами. Но на самом деле внутрикадровые песни во многом формируют смысловой подтекст всей картины. Они, во-первых, очень часто становятся моментом психофизического раскрытия, эмоционального раскрепощения героев, образу которых сообщается дополнительный объем и подкупающая артистичность. Во-вторых, во внешне «разбитных», откровенно развлекательных музыкальных номерах, как будет показано далее, затрагиваются серьезные, философские темы и одновременно имеет место иронизирование над «издержками» советского бытия. Шлягерный характер музыки скрывает наличие двойных смыслов и одновременно служит способом популяризации, гарантией ухода этих песен «в народ».

Материалом данной статьи является песенный саундтрек двух безусловных шедевров Леонида Гайдая — фильмов «Бриллиантовая рука» (1968) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), которые были созданы в сотрудничестве с композитором Александром Зацепиным и поэтом Леонидом Дербеневым. Песни из обоих фильмов сохраняют неувядающую популярность вплоть до сегодняшнего дня. Они нередко воспринимаются как безобидные, исключительно развлекательные хиты советской киномузыки, однако несут в себе массу «взрывоопасных» смыслов, которые отчасти считывались современниками, но никогда не подвергались скрупулезному анализу.

Саундтреки двух выбранных фильмов — это лишь часть большой музыкальной вселенной Гайдая, крайне щепетильно подходившего к звуковым образам и аллюзиям на протяжении всей своей карьеры [5]. Оба фильма, с одной стороны, демонстрируют типологические принципы работы Гайдая и Зацепина с музыкальным материалом, а с другой — содержат оригинальные, специфические приемы.

Песенный саундтрек «Бриллиантовой руки» создает иллюзию развлекательных, легковесных, ничего не значащих шлягеров, которым нередко ставилась в вину не только чрезмерная лапидарность (вплоть до примитивности)¹, но и неоправданность с драматургической точки зрения. Однако на самом деле каждая

¹ Показательным примером рецепции современниками песен из фильмов Гайдая может служить мнение уважаемого советского музыковеда и музыкального критика Лилианы Гениной. В своем докладе на V съезде Союза композиторов СССР в 1974 году она высказала следующую мысль: «Я вообще думаю, что дурную услугу композитору оказывают пропагандисты, отдельно, вне фильмов популяризирующие такие вещи Зацепина, как “Песня про зайцев”, танго “Помоги мне”, романс из фильма “Земля Санникова” и другие. Извлеченные из определенного, зачастую комедийного контекста, они превращаются в обыденные шлягеры, эпиграфом к которым можно поставить запетую строчку “А нам все равно...”. Зачем же ставить талантливого автора в такое неловкое положение?» [3, 10].

музыкальная цитата и каждый музыкальный номер в этом фильме, пусть и подспудно, завуалированно, играет важнейшую роль в его драматургии.

«Иван Васильевич...» представляет собой пример уникального напластования эпох в сюжете фильма. Путешествие сквозь время причудливым образом заявляет о себе в том числе и в музыке, например через музыкальные предпочтения исторических и псевдоисторических героев. Кроме того, в этом фильме звучат в кадре три песни, которые, как и музыкальные номера из «Бриллиантовой руки», перерастают задачи развлекательного номера и подразумевают гораздо более серьезные смыслы, нежели большинство шлягеров комедийного жанра. В рамках статьи планируется показать, как в саундтреках обоих фильмов транслируются важные смыслы не только об их персонажах, но и о советском обществе как таковом.

«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»: ПЕСНЯ КАК ИНО- И ПРЕД-СКАЗАНИЕ

Гайдай создавал комические эффекты не только посредством эксцентрических трюков, по части которых он является общепризнанным и непревзойденным мастером в советском кинематографе², но и с помощью музыкальных цитат и стилизаций. Песенный саундтрек к фильму «Бриллиантовая рука», при всей его известности, внешней простоте и легкости восприятия, таит в себе массу неоднозначных, двойственных смыслов. Помимо оригинальных внутрикадровых музыкальных номеров, фильм содержит множество музыкальных цитат, как закадровых, так и внутрикадровых. Благодаря им создается еще один слой комического, который относительно завуалирован и рассчитан на эрудированного зрителя.

Так, в фильме трижды звучит старинный романс «Я встретил вас»³. Впервые он появляется в эпизоде показа мод, в елейной, приторно-эстрадной, как бы мы сейчас сказали, «лаунж»-аранжировке с солирующим саксофоном. Однако на этот гедонистический музыкальный фон накладывается менторский тон ведущей показа, подробно описывающей конструктивные детали модной коллекции. Посредством противопоставления расслабленной музыки и назидательных интонаций ведущей создается аудиальный комический эффект, так как даже в образы красивой жизни внедряется педантичность официальных инстанций.

Но этим комическим эффектом семантика звучащей цитаты не исчерпывается. Слова романса «Я встретил вас» оказываются иллюстрацией сюжетного поворота, потому что именно в этой сцене Лёлик (Анатолий Папанов) впервые видит среди публики inferнальную блондинку Анну Сергеевну (Светлана Светличная). Однако, в отличие от сюжета романса, импозантная красотка разбередила в махровом контрабандисте отнюдь не былые душевные раны, а брутальные мужские инстинкты.

² Большой разбор гайдаевских эксцентрических приемов (или слэпстика — в западной терминологии) представлен в статье А. Прохорова [18].

³ Композитор — Л. И. Малашкин, стихи Ф. И. Тютчева. Впервые ноты романса были изданы в 1881 году.

Второй раз романс «Я встретил вас» звучит внутрикадрово ближе к финалу фильма. Лёлик распевает его на два голоса с Семен Семенычем (Юрий Никулин), когда везет его на мнимое «снятие гипса». Во-первых, старинный, но всем хорошо известный романс становится неким общим культурным кодом между прожженным мошенником (явно сидевшим в тюрьме⁴) и добропорядочным советским обывателем. Во-вторых, романс оказывается вновь символичным в контексте конкретного эпизода. И в романсе, и в фильме встреча судьбоносная, но в романсе она откликается нахлынувшими душевными переживаниями, а в фильме подразумевает реальную физическую угрозу. В-третьих, романс используется как «шумовая завеса», когда Лелик продолжает как бы увлеченно петь, увиливая от расспросов Семен Семеныча, почему его не смогли встретить знакомые ему сотрудники милиции.

В третий раз романс вновь звучит из уст Лелика, оказавшегося в экстремальной ситуации. В финале второй серии «Бриллиантовой руки» — «Костяная нога», сразу перед «Эпилогом», Лелик, шеф (Николай Романов) и Геша (Андрей Миронов) в ужасе мечутся в салоне «Москвича», летящего на внешней подвеске вертолета. Геша в отчаянии кричит: «Лелик, я сесть хочу!», а тот, бессмысленно крутя баранку висящего в воздухе автомобиля, ему отвечает: «Не беспокойся, Козлодоев! Сядем все!» — и начинает горланить заглавную фразу романса. Оборванная на полуслове: «Я встретил вас, и всё...» — она становится символичным приговором, завершающим похождения всей троицы контрабандистов.

В то же время, прозвучав в третий раз, старинный романс закрепляется в качестве лейтмотива уже самого Лёлика. С его помощью матерый уголовник преодолевает свой внутренний страх и одновременно пытается скрыть его (и от себя в том числе), «ударившись» в самозабвенное пение. Вновь романс, как и в случае эпизода с Семен Семенычем, используется Лёликом как «шумовая завеса», но в гораздо более драматичной, буквально безвыходной ситуации, и направлен прежде всего уже на себя самого, становясь для героя своеобразным «аутотренингом».

Порой песни-цитаты начинают играть еще более существенную, можно сказать, пророческую роль в драматургии фильма. Например, Лёлик и Геша напевают русскую народную песню-плач «Летят утки» во время составления плана «облавы» в ресторане «Плакучая ива». Эта песня, исполняемая героями как бы невзначай, оказывается семантически многозначной цитатой.

Во-первых, Геша допевает за Лёликом заглавную фразу тонюсеньким, неуверенным голосом. Это не только создает комический эффект, но и в очередной раз утверждает истинную диспозицию героев по отношению друг к другу — сильный, нахрапистый Лёлик и хорохорящийся, но на самом деле ведомый, поддакивающий Геша.

Во-вторых, заглавная фраза песни — «Летят утки» — комически обыгрывает кодовое название всей операции «Дичь». В-третьих, для тех, кто знает

⁴ Анатолий Волков дает следующую характеристику персонажу Анатолия Папанова: «Интересно, кто же он, этот великовозрастный Лелик? По роли — матерый рецидивист, правая рука самого “шефа” и даже, страшно сказать “вор в законе”... В общем, тертый калач» [2, 116].

содержание самой песни, она становится еще одним пророческим символом неудачи, которая ждет аферистов. В частности, в песне есть слова «ох, кого люблю, не дожжуся». Наконец, крайне любопытно совпадение интонаций народной песни с интонациями припева из танго «Помоги мне», которое в дальнейшем будет звучать в фильме внутрикадрово.

Итак, заимствованные песенные цитаты, звучащие как бы невзначай, с одной стороны, создают многоуровневый комический эффект, а с другой — оказываются подсказками зрителю, смысловыми «крючками». Такая детальная проработка художественных средств, в том числе музыкальных, и лежащий за ними тонкий режиссерский расчет, свидетельствуют о мнимой простоте гайдаевских шедевров.

Не менее многозначны, при всей своей развлекательности, оригинальные песни, звучащие внутрикадрово. Всего их в фильме три: «Остров невезения» в исполнении Андрея Миронова, «Песня про зайцев» в исполнении Юрия Никулина и танго «Вулкан страстей» в исполнении Аиды Ведищевой, которое звучит в фильме как магнитофонная запись. Рассмотрим каждую композицию подробно, стараясь ответить на следующие вопросы: какова роль песни в драматургии конкретного эпизода и в драматургии всего фильма; как песня работает на образ конкретного героя, от лица которого она звучит, какие музыкальные средства привлекаются для создания того или иного образа; наконец, как можно интерпретировать смысл слов и сюжетов, заложенных в песне, и благодаря чему эти смыслы выходят далеко за рамки кинематографического сюжета.

Известно, что в первоначальном варианте сценария Гайдая не планировалось звучание «Острова невезения» как самостоятельного музыкального номера. Но режиссер был настолько сражен исполнением этой песни Андреем Мироновым, что включил его в фильм⁵. При обсуждении «Бриллиантовой руки» на худсовете и в последующих дискуссиях режиссеру нередко вменяли в вину «вставной» характер музыкального номера, его неоправданность драматургическими задачами⁶. Но на самом деле он играет ключевую роль в характеристике Геши Козодоева и как бы предрешает его участь в сюжете фильма.

Во-первых, герой Миронова показан как артистическая натура, причем очень талантливая, обаятельная и харизматичная. Именно этот номер, данный в самом начале фильма, закладывает безоговорочную симпатию к персонажу, несмотря на все его коварные планы. Во-вторых, казалось бы, Геша поет о неких абстрактных невезучих дикарях, от которых он дистанцируется как артист, но именно он и будет этим самым вечно невезучим героем. Сюжет песни оказывается пророческим, он бумерангом возвращается к самому исполнителю.

⁵ Об этом, в частности, говорит в своем интервью жена Леонида Гайдая Нина Гребешкова [4, 26].

⁶ Так, на обсуждении фильма на заседаниях худсовета Эльдар Рязанов неоднократно высказывался по поводу драматургической неоправданности музыкального номера «Остров невезения». Вот одно из показательных высказываний Рязанова: «Мне не очень понравился номер Миронова на пароходе — это чисто вставной номер» (протокол заседания художественного совета объединения «Луч», 26.11.68 г., см. [1, 407]).

Если прислушаться, то в тексте этой откровенно развлекательной песни звучит мобилизационная риторика. Лирический герой знает, как можно помочь несчастным дикарям: *«им бы понеделники взять и отменить»*. То есть предполагается, что достаточно предпринять какое-то усилие свыше, чтобы по мановению руки осчастливить все население острова. В таком подходе прослеживается завуалированная ирония над принципами любой административно-командной системы, в том числе и советской.

Но при этом наряду с мобилизационной риторикой в тексте не менее очевидна вера в фатум, в неотвратимость судьбы, которая тоже подвергается ироничному высмеиванию, но уже музыкальными средствами. В одном из куплетов повторяется строка *«что они ни делают, не идут дела»*. Геша, который по сюжету фильма назначается лирическим героем песни, казалось бы, всеми способами — и на словах, и жестах (гримасы страдания, ладонь на сердце) — пытается выразить сочувствие к участи несчастных дикарей. Но музыка песни — ее заводной темп, задиристые, неприлично комичные возгласы саксофона — не дают принять «незевание» дикарей за чистую монету.

Стоит задуматься: что это за остров, о котором поется в песне?

Во-первых, райское место — остров в океане — оказывается полной противоположностью рая, заколдованным местом, где быть счастливым по определению невозможно. (Впоследствии эта идея будет виртуозно воплощена в сюжете сериала «Lost».) Во-вторых, судя по музыке (эстрадно-джазовый оркестр, откровенно развлекательный характер, вокализ Миронова, отсылающий к тембру Луи Армстронга), песня про остров пародирует западную, а точнее — американскую поп-культуру. Эта аллюзия, видимо, помогла пропустить песню через цензуру. Но, как неоднократно показывали исследователи⁷, границы между «воображаемым Западом» и советской действительностью были крайне проницаемы.

В более глубоком смысле, «Остров незевания» — это песня про изоляцию (недаром дикари живут на острове и ничего не ведают, не имеют даже календаря), про нереализованность человеческого потенциала (*«а могли бы жить»*) и заведомую невозможность его реализовать. По своей сути сюжет песни трагичен. Однако музыка не дает его воспринимать таковым, она травестирует трагедийность в комикование, превращая ее в шутку.

В рамках сюжета фильма трагическая судьба песенных дикарей проецируется на судьбу героя Андрея Миронова. Геша и есть тот несчастный, инородный в советском обществе дикарь, который так и не сможет по-настоящему реализовать свои артистические и аферистские таланты. В какой-то момент сюжет песни начинает дословно воспроизводиться в судьбе героя, который сам оказывается на «необитаемом острове» — имеется в виду эпизод во время рыбалки. *«Плачут, богу молятся»* — тоже пророческие для сюжета фильма слова, так как в эпизоде встречи с мальчиком на псевдообитаемом острове Геша будет бить челом и целовать нательный крестик, а потом пойдет по воде с палкой, имитируя крестный ход (все это под закадровую фонограмму фрагмента церковной службы с пением

⁷ См. главы об образе заграницы в советской культуре в исследованиях Екатерины Сальниковой [14] и Алексея Юрчака [17].

и колоколами). Наконец, фамилия Геши — Козодоев, но Лёлик подкалывает его, называя Козлодоевым. Тем самым Лёлик намекает на заведомую бессмысленность действий Геши, обреченность его усилий на неудачу, ведь, как известно, от козла молока не дождешься.

В более широком контексте, зазвучав уже вне фильма, песня про остров невезения бессознательно проецировалась на участь советских людей. Музыка этой песни несла в себе кураж западной, буржуазной популярной культуры. Но в то же самое время, ее сюжет рисовал незавидную судьбу «выключенных» из большого мира дикарей — обыкновенных советских людей.

Не менее абсурдистской по сюжету и символичной по сути оказывается «Песня про зайцев», которую исполняет Сеня Горбунков в ресторане «Плакучая ива». Казалось бы, антураж ресторана воспроизводит мизансцену «Голубого огонька» — стеклянное кафе со столиками, небольшой эстрадой и нарядно одетой публикой. Но на самом деле «Плакучая ива» — это далеко не молодежное кафе, а скорее пафосный ресторан — с вышколенными официантами в белоснежных мундирах, небольшим прудиком с лебедями и изысканными блюдами в виде чучел птиц (та самая дичь). И в этом оазисе буржуазного лоска Сеня решает исполнить свою незамысловатую, внешне простецкую и чуть ли не детскую «Песню про зайцев». Ансамбль музыкантов на сцене мгновенно понимает и подхватывает музыкальный порыв героя, что косвенно утверждает идею музыкальной вселенной: эта музыка как бы сама собой разумеется для всех героев фильма, являясь неотъемлемой частью их общего звукового ландшафта.

Казалось бы, Сеня «понесло» на эстраду спонтанно, по велению души — он выпил и ему захотелось спеть. Однако своей музыкальной импровизацией он начисто срывает коварный план контрабандистов. Сеня в душе оказывается не менее артистичной натурой, нежели аферист Геша. Пусть его артистизм не так изящен и отточен с художественной точки зрения, но в конечном итоге гораздо более эффективен с точки зрения воздействия на обстоятельства.

Музыка и сюжет песни рядятся в нарочитый примитивизм, абсурдность и самодеятельность, но при этом строятся на продуманном и отработанном на всех уровнях принципе контрастности. Александр Зацепин создает куплет на основе прихотливого, вольготного метроритма, изрядно наполняя мелодию интонациями томления, а в припеве, по контрасту, мастерски стилизует мелодию под минимализм детских потешек, со множеством повторов и простым ритмическим рисунком. Также композитор прибегает к темповому контрасту: медленный, как бы раскачивающийся куплет и шепотливый, резко ускоряющийся припев, который в финале превращает все действие в оголтелую пляску. Это хорошо известный и действенный прием множества застольных, а точнее — цыганских романсов⁸.

Контраст, заявленный в музыке, искусно поддерживается и в тексте песни. Если в куплете рисуется образ жуткого, враждебного мира — дубы-колдуны,

⁸ В данном случае под цыганским романсом подразумевается «жанр русской бытовой музыки, сформировавшийся на основе городской песенно-романсовой традиции конца 18 — начала 19 вв. под влиянием практики отдельных исполнителей-цыган и цыганских хоров». Подробнее см.: [15].

поганые болота, чьи-то тени, — то припев описывает сценарий активного противодействия этой пугающей, агрессивной реальности: «*в самый жуткий час косим трын-траву*». Несмотря на всю внешнюю бессмысленность их занятия, зайцы, кося траву, преодолевают состояние экзистенциального страха, с помощью конкретных физических действий пытаются справиться с внутренним отчаянием и тотальным ужасом окружающей действительности.

В данном случае видна прямая параллель сюжета песни с эпизодом фильма. Сеня, на которого должны напасть бандиты (о чем он прекрасно знает), вместо того чтобы действовать по плану, идет на эстраду петь песню. Он сам является тем самым «зайцем», который совершает внешне безрассудное действие, выходит за границы предписанного, чтобы преодолеть свой экзистенциальный ужас перед готовящейся над ним расправой.

Зайцы, казалось бы, сообщают сюжету заведомую детскость и сказочность, превращают его в небылицу. Но на самом деле зайцы оказываются мифологическими героями. Текст песни может прочитываться двояко. С одной стороны — как проявление полного безразличия к внешним обстоятельствам, как бахвальство халатностью и показной «пофигизм»: «*А нам все равно*»⁹. С другой стороны, «заячья мантра» можно интерпретировать как пример стоицизма, как свидетельство невероятной духовной смелости, ведь зайцы делают свое дело, несмотря на весь ужас окружающей их реальности, проявляют запредельные мужество и стойкость.

И, как показывает сюжет фильма, тактика зайцев успешно работает. Геша пытается сорвать музыкальный номер вышедшего из-под контроля «объекта», а Сеня входит в раж, начинает танцевать и дает по щекам незадачливому ментору-компаньону. Музыкальный номер завершается всеобщей вакханалией: падением героев в бассейн, «взбесившейся» живой и жареной дичью, разбиванием стеклянной стены. Но тот внутренний страх, который движет Сеней, сообщает набору стандартных комедийных ситуаций драматичное содержание, привносит в эксцентрику глубину. Погром в ресторане — это на самом деле апофеоз отчаяния, совершенно не понятый и не считываемый сознанием обывателя — как в советские годы, так, похоже, и сегодня. Заводная музыка, которая не останавливается, а наоборот, наращивает свой темп, мешает вникнуть в истинное содержание эпизода. Именно музыка обеспечивает восприятие погрома большинством зрителей в исключительно ироничном ключе.

Как и в случае с «Островом невезения», характер музыки не позволяет сходу вдуматься в метафорический смысл текста «Песни про зайцев», превращает ее сюжет в абсурдистскую околесицу. Но такой шлягерный, заведомо развлекательный характер музыки помогает обоим крамольным по сути песням пройти через горнило цензуры и завоевать колоссальную популярность. Таким образом, Зацепин, Дербенев и Гайдай не просто избегают идеологического содержания в своих песенных номерах, а «под прикрытием» комедийного жанра

⁹ Косвенным доказательством того, что многие зрители фильма именно так трактовали содержание песни, служит запрет на ее исполнение с эстрады. Как вспоминает Нина Гребешкова, когда Юрий Никулин «захотел у себя в цирке озвучить номер “Песней про зайцев”, ему категорически запретили использовать эту “антисоветчину”» [4, 24].

вкладывают в них двойные смыслы. Эти смыслы, с одной стороны, напрямую соотносятся с драматургией фильма и участием его героев. С другой же стороны, содержание песен можно интерпретировать гораздо шире — как нелицеприятные аллюзии на советские реалии. Зачастую зрителями считается лишь второй слой смыслов, связанный с эзоповым языком¹⁰, а первый — драматургический — остается, увы, незамеченным.

Третьей оригинальной песней в «Бриллиантовой руке» стала композиция «Вулкан страстей», более известная как «Помоги мне». Она звучит в кадре, но не вживую, а в виде фонограммы, что обуславливает ее прочную, неразделимую связь с видеорядом.

Музыка и слова этой песни пародируют сразу два музыкальных жанра, крайне провокационных с точки зрения советской идеологии. Музыкальную основу составляет танго, а текст стилизует типологическую фабулу жестокого романса о роковой любви. Только если в жестоком романсе сюжет зачастую представляет собой ретроспекцию — трагические события уже свершились, финал истории известен, — то в «Вулкане страстей» события разворачиваются сразу в двух временных пластах: и в прошлом, и в настоящем. В куплете описываются детали романа в прошлом, а в припеве «*сердце гибнет*» прямо сейчас, описываемая драма переносится в реальное время. Оттого она воспринимается как гораздо более напряженная и правдивая, несмотря на всю пародийность.

В сюжете песни присутствуют три героя: лирическая героиня, ее визави и город как беспристрастный, но при этом очень колоритный свидетель разыгрывающегося романа. Фонари с желтыми глазами, пряные коктейли, которые пьет город, ямайский ром, которым пахнут сумерки, дивные краски заката и, наконец, попугай с пальмовой веточкой — все эти приметы создают атмосферу далекого, то ли курортного, то ли портового города. Эпицентром жизни здесь становится ночное (сумеречное) время суток, что, конечно, полностью противоположно официальным установкам «дневной», «светлой» и «жизнерадостной» советской культуры.

Во всей стилистике танго слышны отсылки к «болезненной», декадентской дореволюционной эстраде. Профанируются экзальтированные, изломанные, обреченные на провал любовные переживания, причем героини полностью поглощены своей страстью, без остатка растворяются в ней и окружающем пейзаже. Крайне провокационно и то, что откровенно внебрачные отношения, без каких-либо перспектив их узаконивания, понимаются как полноценные, настоящие и заслуживающие осмысления. «Вулкан страстей» — при всей его пародийности — это гимн свободной любви, ничем не сдерживаемой страсти, утверждение самоценности любовных переживаний.

Любопытно переключение между обращением на «вы» и на «ты», которое возникает между куплетом и припевом песни. «*Слова любви вы говорили мне...*»,

¹⁰ Показательно, что крамольные смыслы были очевидны не только рядовым зрителям, но и чиновникам. Вот как характеризует провокационность фильма кинорежиссер и современник Гайдая Савва Кулиш: «<...> в «Бриллиантовой руке» были и секс, и пьянство, и две совершенно чудовищные с точки зрения идеологического начальства песни, как любил говорить [кинорежиссер] Владимир Евтихианович Баскаков, «с аллюзиями», что в переводе на русский язык означает — прозрачно упакованная фи́га в кармане» [9, 125].

«Вы называли меня умницей, милою девочкой», — вспоминает лирическая героиня в куплетах, а потом в припеве каждый раз без обиняков взывает: «Помоги мне». В этом переключении можно услышать как претензии на «высокие» отношения, так и дистанцию, обусловленную кратковременностью знакомства или же разницей в возрасте (обращение «девочка» тогда отнюдь не случайно)¹¹.

Схожее переключение средств воздействия присутствует и в музыке песни. Есть куплет с как бы топчущейся на месте мелодией, которая насыщена хроматизмами, и припев, вырывающийся из ограниченного диапазона, с широким дыханием, укрупненными длительностями и большим количеством пауз. Однако вся полетность и размашистость мелодики припева тем не менее строго укладывается в чеканную ритмическую сетку танго, а паузы в мелодии заполняются виртуозными инструментальными подголосками. Страсть искусно вписана в законы художественной формы. Экзотичности пейзажа из текста песни вторит нетривиальное сочетание тембров трубы и аккордеона в аранжировке.

Если в сюжете песни подразумевается, что герой-мужчина пользуется доверчивостью и наивностью героини-женщины, то в эпизоде фильма явлен гендерный твист — коварная Анна Сергеевна пытается соблазнить добропорядочного Сенью Горбункова. Она использует множественные приемы внешне невинной, а на самом деле агрессивной сексуальности. Под видом испуга и необходимости проверить ее пульс, аферистка принудительно кладет руку Сени на свою грудь. Стремясь создать комфортную обстановку, усаживает героя на пол, нивелируя какую-либо дистанцию. Продолжая как бы заботиться о госте, она спаивает его отравленным бокалом вина. Наконец, под видом демонстрации кроя халата, показывает стриптиз. Во всех действиях героиня берет инициативу на себя, наступает, загоня Сенью в буквальном смысле слова в угол, скалит зубы, изображая страсть. Показательно, что Сеня, стуча в ответ зубами и как бы сдаваясь под напором мнимой страсти, тем самым подыгрывает аферистке, ни на мгновение не веря в искренность ее чувств.

Заранее заготовленная на магнитофоне песня, включенная пинком ноги, становится как бы соучастницей коварного соблазнения. Именно эта музыка нужна аферистке, чтобы сыграть чувственность и попытаться разбудить ее в своей жертве. Посредством песни Анна Сергеевна наделяет Сенью чертами мужчины-соблазнителя, которые ему совершенно не свойственны, исключительно чужеродны, но которые он соглашается примерить на себя. Сеня как бы играет в маскулиного героя-любовника (его назначает таковым текст песни), но на самом деле коварной соблазнительницей является Анна Сергеевна.

В финале сцены, где собирается толпа и с осуждением смотрит на Сенью, возглас «Помоги мне!» переосмысливается уже как мольба о помощи самого Сени. «Видишь, гибнет, сердце гибнет...» получает прямое прочтение, становится констатацией фиаско по всем фронтам, сопровождает полный провал главного героя в глазах как общественности, так и жены, озвучивает крах его репутации, то есть действительную гибель при всем честном народе. Потеря сознания героем поддерживается и визуально с помощью размытого по краям

¹¹ А Елена Петрушанская, например, в этом переключении слышит обращение лирической героини уже не к визави, а к Всевышнему [11, 379].

изображения, и музыкально с помощью «плывущего» синтезаторного подголоска в аранжировке.

Таким образом, на протяжении этой сцены происходит постоянная игра гендерными ролями. Анна Сергеевна примеряет на себя роль невинной жертвы. Сене, наоборот, песня предназначает роль героя-любownika, тогда как по сюжету фильма он — жертва. «Грустный комизм сцены, — заключает Екатерина Сальникова, — в полном отсутствии подлинной страсти и эротизма, в их принципиальной невозможности с обеих сторон. Ни красавица Анна Сергеевна не способна быть по-настоящему соблазнительной, ни Семен Семенович не умеет быть хоть чуточку легкомысленным. Потому строение сцены отражает недостаток авантюристичности у главных действующих лиц; неумение жить в авантюристичной стихии и “купаться в жанре” роднит привилегированную проститутку с честным порядочным Горбунковым. Поведение героини Светличной — это полный провал задания, полный непрофессионализм мошенницы, не способной подобрать “ключик” к “клиенту”. Поэтому ее стриптиз, собственно, служит не соблазнению, а препровождению времени в ожидании, пока подействует “таблетка”» [20, 171].

Наконец, в эпилоге сцены заготовлен еще один твист. В полузабытии под воздействием снотворного Сене мерещится управдом Варвара Сергеевна в образе соблазнительницы Анны Сергеевны. Как замечает по этому поводу Елена Прохорова, «Горбунков, будучи одурманенным, в своем видении путает проститутку, нанятую бандитами, с управдомом, а значит, агрессивную сексуальность с государственным надзором — и то, и другое вторгается в последний оплот автономности героя, в его сон» [19, 527].

Екатерина Сальникова продолжает эту мысль, выходя на важные драматургические принципы Гайдая. «Для героя [Юрия Никулина] обе женщины монструозны. Но на трезвую голову Семен Семенович не позволял себе никаких проявлений негативного отношения к управдому, мог только поспорить насчет выгула собак. Нужна была “таблетка”, стриптиз и потрясение разоблачением, чтобы кошмар из глубин бессознательного вышел наружу. У Гайдая психологизируются социальные и гендерные конфликты, во многом латентные. Действие провоцирует их обнаружение, экстерииоризацию» [12, 428].

Впоследствии Гайдай проводит еще и музыкальные параллели между двумя внешне столь несхожими героинями. В эпизоде вывешивания плаката об общественном суде над Сеней блюстительница нравов Варвара Сергеевна напевает ту же песню, что включала на магнитофоне соблазнительница Анна Сергеевна. С одной стороны, такое цитирование выдает истинные вкусы героини Нонны Мордюковой, которая осуждает «развратника и прелюбодея» Сеню, но при этом мурлычет под нос мотив «пошлого» танго. А с другой стороны, авторы фильма расширяют диапазон характера героини, делают образ управдома многограннее и даже гуманнее, намекая с помощью песни, что ничто человеческое ей не чуждо.

Эпизод с танго нарушал границы дозволенного по множеству пунктов. Не поощряемый жанр танго в саундтреке, экзальтация чувств в тексте песни, сексуальное соблазнение и эротика в кадре, провокационные аллюзии на официальные инстанции в финале сцены. Все это оказалось допустимым

на советском экране только благодаря иронии, которая пронизывала и оправдывала все происходящее. Ничто запретное как бы не воспринималось всерьез, а подавалось под видом пародии на музыкальные, драматургические и кинематографические штампы западной культуры. Virtuозное балансирование Гайдая между запретным и пародийным составляло суть зрительского успеха и данной сцены, и всего фильма в целом.

Как показал анализ, все три оригинальные песни в «Бриллиантовой руке» далеко не столь безобидны по своей сути, хотя отнюдь не каждый зритель картины считывал все слои смыслов. Комедийный жанр и броские музыкальные средства, с одной стороны, спасали от цензуры, а с другой — не подразумевали вдумчивого погружения в истинное содержание. Уникальность этих песен заключалась в том, что их внешне абсурдистские сюжеты были напрямую сопряжены с драматургическим замыслом каждого из эпизодов, сообщая внешне стандартной комедийной сцене внутреннюю глубину, вплоть до драматизма. Однако для рядового зрителя главным завоеванием этих песен было создание атмосферы безудержного, гедонистического праздника жизни без каких-либо нравочений и, по большому счету, без серьезных последствий. Возникла иллюзия, что на советском экране стало допустимым «чистое развлечение».

«ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ»: ШЛЯГЕР В ПИКУ ПОЛИТИКЕ

Социально-политический сатирический подтекст гайдаевского фильма «Иван Васильевич меняет профессию», безусловно, считывался современниками, но был осмыслен подробно лишь в постсоветское время, когда стало возможным говорить об этом подтексте открыто. В одной из статей трилогии, посвященной сорокалетнему юбилею фильма, Ирина Михайлова проследила рецепцию «Ивана Васильевича...» в советской прессе и в постсоветских исследованиях. Суммируя свои наблюдения, она констатировала: *«В начале 70-х годов картину считали эксцентрической комедией. Это представление сформировалось под воздействием официальной печати. Замеченная некоторыми критиками социально-политическая составляющая фильма замалчивалась, высказывания Л. И. Гайдая о сатирическом жанре этого произведения во внимание не принимались. В новых исторических условиях рубежа XX–XXI вв. отношение к картине изменилось. Рецензенты обнаружили в ней скрытый злободневный подтекст, не менее острый, чем в оригинале экранизации — пьесе М. А. Булгакова “Иван Васильевич”, и даже стали преувеличивать его значение»* [7, 215].

Однако, несмотря на осознание исследователями истинных мишеней иронии фильма — пороков и недостатков советского общества 1970-х годов, роль музыки как важного средства социально-политической сатиры осталась нераскрытой и была сведена к чистой развлекательности. Например, та же Ирина Михайлова в другой статье цикла характеризует песню «Разговор со счастьем» как бессмысленно-зажигательный шлягер [8, 149].

В данном разделе статьи предлагается посмотреть на саундтрек легендарной комедии с точки зрения пародии на ритуальный дискурс советской культуры.

Основной акцент, как и в предыдущей рубрике, будет сделан на анализе песен. Но для полноты картины необходимо будет разобрать и другую музыку, звучащую в фильме. Сразу заметим, что объектом высмеивания становятся не только светские, политические, церковные, повседневные ритуалы, но и ритуальные клише советской эстрады. В этом фильме Гайдай, Зацепин и Дербенев во многом повторяют принцип саундтрека «Бриллиантовой руки», где за показательно беззаботными шлягерами и безобидными музыкальными цитатами скрывались двойные смыслы. Однако в данном случае прикрытием, символической индульгенцией для острой сатиры служат не штампы буржуазной западной культуры, а нравы далекой исторической эпохи.

Фильм открывается сценой, в которой Шурик (Александр Демьяненко) пылесосит квартиру, а по телевизору идет постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов». По сути, трансляция оперы Мусоргского становится заменой прямой цитаты из «Ивана Грозного» Эйзенштейна, которая фигурировала в изначальном сценарии фильма¹². Звучит фрагмент сцены венчания Бориса на царство с монументальной, драматичной музыкой, воссоздающей звучание колокольного звона. Шурик под эту эмоционально напряженнейшую музыку апатично пылесосит полы, то есть занимается чисто бытовым, несоответствующим драматизму музыки делом. Однако отрешенность Шурика от оперы — это еще и погруженность в свои собственные мысли о машине времени, недаром кадры перемежаются показом ее деталей. Драматичность музыки предвещает эпохальность событий, которые далее развернутся посредством изобретенного Шуриком агрегата.

Таким образом, цитата из оперы Мусоргского встраивается в разветвленную систему смыслов. Во-первых, «высокая» классика звучит в контексте повседневности, более того, ее толком не слушают, что противоречит просветительскому пафосу официальной советской культуры. Во-вторых, опера Мусоргского становится пророческим символом той эпохи, в которую будут перемещаться герои. В-третьих, противопоставление драматичной музыки и бытовых неурядиц создает яркий комический эффект. В последующих кадрах на громогласную оперную реплику «*Да здравствует царь Борис Феодорович!*» пылесос сначала поглощает сигареты, выпавшие из пачки, потом засасывает шнурки из ботинок. Тем самым степень патетичности очень строго дозируется, никогда не уходит дальше, чем это позволительно в жанре комедии. В кадре вновь возникает машина времени, но какая-либо знаменательность окончательно развеивается последующей сценой погони за черной кошкой. Ритуальность, придаваемая и самим оперным жанром, и сюжетом оперы, развенчивается и нивелируется визуальным рядом, который модулирует в эксцентрику.

Другим эпизодом, в котором с помощью музыки и пластики профанируется ритуальный обряд, становится прием шведского посла. Роль музыки в создании комического эффекта в этом эпизоде очень тонко подметил еще в советское время Андрей Зоркий. «Вот в царскую палату входит шведский посол со свитой.

¹² Об этом подробно высказалась Светлана Пахомова в своем докладе «Радость неузнавания: «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна как источник цитирования для комедии Л. И. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию»» на круглом столе «Эстетика советской кинокомедии», 02.03.2022, ГИИ.

И тотчас начинается аттракцион — каскад поклонов, пританцовываний, реверансов, а музыка, смеясь, подсказывает: ведь это же “собачий вальс” фальшивых любезностей, смехотворных условностей парадного этикета» [6, 80]. Зацепин не случайно выбрал хорошо известную, моментально узнаваемую зрителями-современниками тему «Собачьего вальса» для вариаций в псевдоклассическом стиле. Тем самым десакрализация политического ритуала вышла за границы исторической эпохи, став пародией в том числе и на советский бюрократический политес.

Еще более острой, очевидной и прямой пародией на советскую бюрократию стал эпизод «утверждения репертуара» для царского застолья. Музыканты, услаждающие царскую трапезу, запевают суровую песню о нашествии крымских татар «То не сильная туча затучилась...»¹³. Псевдоцарь Бунша (Юрий Яковлев) запальчиво возражает против предложенной музыки: «Что тут за репертуар у вас? Надо что-нибудь массовое петь, современное!». И далее, путая в подпитии слова, напевает строки из «Антошки»¹⁴: «Трали-вали, тили-тили, это нам...».

В данном случае мишенью пародии становится система бесконечных художественных и репертуарная политика в сфере культуры. Однако привычные координаты оказываются перевернуты: вышестоящие инстанции (псевдоцарь), используя до боли знакомую советскому человеку демагогию, требуют не усиления идеологического содержания, а его полного нивелирования. Место патриотической песни про ратные подвиги занимает шуточная детская песенка про ленивого мальчишку¹⁵.

Схожее «неповиновение» полагающимся (дозволенным) музыкальным вкусам демонстрирует и настоящий царь Иван Грозный (Юрий Яковлев). Оставшись один в квартире Шурика, он изучает современные бытовые предметы и пугается их — бежит от шума сливного бочка, шарахается от дребезжащего холодильника. Рассматривая курортное фото Зиночки в купальнике, Иван Грозный присаживается прямо на магнитофон и мгновенно подскакивает как ошпаренный, услышав надрывный голос Владимира Высоцкого с цыганским романсом «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная»¹⁶.

За минуту внутрикадрового звучания романса герой Юрия Яковлева переживает целую гамму чувств — от страха, изумления, недоверия к чуду техники до вслушивания, наслаждения и искреннего сопереживания лирическому

¹³ Дата создания: конец XVI — начало XVII веков, опубл.: 1907 [10, 539–540].

¹⁴ Композитор — В. Шаинский, автор слов — Ю. Энтин.

¹⁵ По свидетельству Ивана Фролова, эта сцена была цензурирована. В изначальном сценарии Бунша говорил: «Что за репертуар у вас? Соберите завтра творческую интеллигенцию. Я вами займусь» [16, 127]. Как замечает Ирина Михайлова, чтобы избежать слишком очевидных параллелей с унижительными «проработками» деятелей культуры, реплика была изменена [8, 149]. Но, на мой взгляд, она стала еще острее, превратившись из возгласа выслуживающейся номенклатуры — в отсылку к истинным музыкальным пристрастиям «широких народных масс».

¹⁶ Авторами изначальной версии романса «Подруга семиструнная» являются композитор И. Васильев и автор слов А. Григорьев. Романс датируется 1857 годом. Владимир Высоцкий создал свой вариант романса, кардинально отличающийся от первоисточника. Впервые Высоцкий исполнил его в фильме К. Муратовой «Короткие встречи» (1967), где играл роль геолога.

герою песни. Царь проникается отчаянием цыганского романса, выражая это характерным жестом выпившего человека, хватаящегося за лоб всей ладонью, как бы осознавшего всю суету и бренность своей жизни. Такая реакция царя не только создает комический эффект, но и назначает квинтэссенцией русской души цыганскую песню, сила воздействия которой пробирает сквозь столетия.

Таким образом, самодержец и деспот оказывается сражен цыганским романсом в исполнении полуопального советского барда. Граница между дозволенным и порицаемым выглядит очень зыбкой и проходит цензуру только благодаря ироничной интонации. Но при всей ироничности эпизода Гайдай посредством музыки вновь вкладывает важные подтексты и в характер самого героя, и в его взаимоотношения с другими персонажами. Екатерина Сальникова подробно прослеживает духовную общность между Шуриком как просвещенным гуманистом и Иваном Грозным как тираном, готовым «к диалогу с другим временем, с реалиями чужой эпохи». «Во многих ситуациях, — замечает исследовательница, — Грозный обнаруживает умение органично, без внутреннего сопротивления, откликаться на разные эмоциональные флюиды, разлитые в воздухе. Он способен оценить и пение Высоцкого, хотя оно исходит из какой-то непонятной шкатулки с вращающимися колесиками» [13]. Вопрос о том, почему сам Шурик — передовой советский инженер — на досуге слушает такую полулегальную музыку, остается фигурой умолчания, но подспудно ломает конвенциональность «образцового» героя.

Еще один музыкальный «взлом» эпохи Русского царства производит псевдоцарь Бунша на пару с аферистом Жоржем Милославским (Леонид Куравлев). Сначала он происходит как бы случайно, когда запутавшийся в веревках колоколов Бунша ненароком вызванивает мотив «Чижика-пыжика». Милославский, пытаясь вытащить горе-напарника из западни, вызванивает мелодию «Подмосковных вечеров»¹⁷. При этом Милославский, уже выпутив Буншу, возвращается и доигрывает три ноты до конца фразы. Этот жест не только создает комический эффект, но и становится признаком артистической натуры Милославского, душа которого требует завершенности художественного произведения, несмотря на угрожающую опасность. Впоследствии Милославский вновь огласит царские палаты чужеродной музыкой — отчаянно-залихватским шлягером «Разговор со счастьем». Об этом — чуть позже, а пока важно акцентировать внимание на том, как с помощью, казалось бы, невинной музыки из другой эпохи гайдаевские герои профанируют религиозную символику и христианский ритуал. Впрочем, в советское время это было более чем допустимо.

Внутрикадровые музыкальные номера продолжают линию «разгерметизации» официозности и лакированной правильности двух исторических эпох. Всего на протяжении фильма звучат три песни: «Звонит январская вьюга»¹⁸ в исполнении Зиночки (вокал Нины Бродской), «Маруся» в исполнении войска стрельцов (хор МВО) и «Разговор со счастьем» в исполнении Жоржа Милославского

¹⁷ Композитор — В. Соловьев-Седой, автор слов — М. Матусовский.

¹⁸ Официальное название песни — «С любовью встретиться», однако она стала известной по первой строчке припева.

(вокал Валерия Золотухина). Вполне закономерно, что Зацепин использует интонации каждой из этих песен в закадровом саундтреке, значительно их варьируя и подспудно комментируя повороты сюжета.

Впервые песня «Звенит январская вьюга» появляется в инструментальном варианте на титрах в качестве заводного, подстегивающего эстрадного шлягера. Яркая, броская мелодия припева проводится у медных духовых со всевозможными комическими эффектами звукоизвлечения — глиссандо, хроматические «подъезды», легкий свинг. Активная пульсация в аккомпанементе как бы уравнивает комикующих, хохмящих солистов своим целеустремленным, неостановимым, прагматичным движением вперед. В итоге музыка задает энергичный, приподнятый и жизнерадостный характер действию еще до его фактического начала.

Совсем иную интерпретацию получает эта музыкальная тема, появляясь в фильме уже в качестве песни. Она оказывается очень драматичным высказыванием о труднодостижимости настоящей любви. Размах чувств сопрягается с бегом времени на сверхскоростях. Личные переживания обретают планетарный масштаб: люди мчатся по своей жизни так же стремительно, как крутится планета. Но скорость теряет свои позитивные коннотации, так как не оставляет времени на самое главное — глубокие эмоции, размышление и рефлексию («Летит планета вдаль сквозь суматоху дней / Нелегко, нелегко полюбить на ней»).

Сюжет песни оказывается трагичным и не вписывается в каноны официальной советской эстрады. Во-первых, подвергаются сомнению мобилизационная риторика и идея прогресса. Необходимость все время действовать и колоссальный темп жизни оборачиваются драматичными потерями («Теряют люди друг друга, / А потом не найдут никогда!»). В песне проводится идея, что главное — не жизнь в ногу со временем, а стремление не потерять себя в бешеной гонке с ним.

Во-вторых, окружающий мир рисуется крайне недружелюбным и неудобным. Январская вьюга, хлещущие ливни, шумные города и постоянная суматоха дней не помогают, а заведомо мешают свершиться судьбоносной встрече. Внешняя среда трактуется в русле романтической традиции: она противостоит устремлениям лирического героя и вместе с тем отражает его текущее эмоциональное состояние.

Двойственную роль играют и музыкально-выразительные средства. Активная ритмическая пульсация, которая на вступительных титрах задавала энергичный характер и не более того, перевоплощается в механистичный и непреодолимый пульс времени. Эта пульсация становится «препятствием» как для мелодии, «продирающейся» сквозь плотную фактуру аранжировки, так и для возможности постижения смысла слов.

Таким образом, скорость перестает пониматься как достижение и достоинство; внешняя среда оказывается насквозь агрессивной, а вера в то, что настоящую любовь удастся встретить, прочувствовать и реализовать, становится все более слабой и призрачной («А где-то есть моя любовь сердечная, / Неповторимая, вечная, вечная! / Ее давно ищут, но в суматохе дней / Нелегко, нелегко повстречаться с ней!»).

Эта песня (как и «Разговор со счастьем») оказывается программной с точки зрения драматургии всего фильма. Екатерина Сальникова, подробно разбирая

перипетии взаимоотношений многочисленных персонажей друг с другом, показывает, что одним из сюжетных лейтмотивов «Ивана Васильевича...» является невозможность, недостижимость любви¹⁹. Песня «Звенит январская вьюга», казалось бы, никак не связанная напрямую с сюжетом фильма, на самом деле предсказывает судьбу многих его героев.

Постижению истинного содержания песни мешает не только ее быстрый темп, но и сюжетно-визуальный контекст, в котором она появляется. Как внутрикадровый номер композиция начинает звучать в момент очередного запуска машины времени. В кадре мелькают искры и взрывы, инсценируется турбулентность чудо-агрегата. Энергичная, залихватская музыка вступления как бы подхватывает напряженность момента и спустя буквально мгновение переводит его в развлекательно-гедонистическое русло. Искры от машины перетекают в отблески морской глади, на фоне которой крупным планом показывается поющая Зиночка (Наталья Селезнева). «Она широко распахивает объятия, как бы для того, чтобы показать, сколь сложно встретить настоящую любовь на круглой вращающейся планете. Это жесты призыва увидеть и признать “размах бедствия”» [13]. Но потом камера отъезжает и становится ясно, что красивая картинка является частью постановочного процесса, и чувства, изображаемые Зиночкой, — тоже постановочные.

Возникающий в кадре курортный пейзаж полностью противоречит искомому содержанию песни; моделируемая идиллия, вплоть до времени года, — совершенно противоположна окружающей среде и непреодолимой суете, столь драматично поданных в самой песне. Изображающую драматичные переживания Зиночку перекрывает другая прихорашивающаяся старлетка. Это полностью нивелирует подлинность чувств. Никто не слышит слов песни, не проникается ее характером. Снова, как и в случае с «Борисом Годуновым» Мусоргского, возникает ситуация фонового звучания наидраматичнейшей музыки, только теперь в роли фона выступает эстрадный шлягер.

Съемочная «кухня» перетягивает на себя внимание с содержания песни. Разрушается вся магия и самой эстрадной песни, и ее исполнения, показывается сделанность, искусственность творческого процесса. Зина отстраненно открывает рот под фонограмму, но сложно представить, что она испытывает те чувства, о которых поет. Лирическая героиня песни ищет вечную любовь, а на экране демонстрируется фальшиво-пошловатое заигрывание Якина (Михаил Пуговкин) со старлеткой. Видеоряд полностью профанирует содержание песни.

¹⁹ В линию «высоких», но несостоявшихся пар, складываются симпатии Зины и Ивана Грозного, Бунши и царицы Марфы Васильевны, Жоржа Милославского и безымянной барышни на пиру. Этой линии вторит другая линия «остро фарсовых, низовых несостоявшихся пар, что превращает весь фильм в лихорадку поисков счастья (даже, вернее, мгновений или периодов мимолетного и заведомо ненадежного “счастья на час”) в тех формах и той наполненности, какая мечтается» [13]. Мимолетные или потенциальные пары намечаются из Якина и старлетки, Шпака и его ассистентки-медсестры. Ульяна Андреевна Бунша поначалу пытается заигрывать с Шуриком, а в финале уже бредит о «тройственном» союзе с двумя мужьями. Наконец, «[н]ад всеми тремя “низовыми” несостоявшимися любовными парами и трио реет полная фикция — известная артистка со сценической искусственностью интонаций, которую изображает Жорж Милославский в телефонной будке» [13].

Гайдай, задолго до наступления эпохи видеоклипов, создает пародию на них. Режиссер остроумно иронизирует над искусственностью, наигранностью изображаемых переживаний, над бездарной актерской подачей и любовными интрижками богемной среды. Подспудно под сомнение ставится репутация всей советской эстрады как рупора высокой нравственности и образцовой идейности.

В итоге истинное содержание песни раскрывается не в ее внутрикадровой инсценировке, а в закадровых инструментальных репликах на основе ее интонаций. Наглядной иллюстрацией сюжета песни, поданной как бы с опозданием, оказывается сцена, в которой Зиночка объявляет Шурику о своем уходе к Якину. За кадром фоном звучит лейтмотив «теряют люди друг друга». Тема проводится в медленном темпе, получает прозрачную лирическую аранжировку с приглушенным соло флейты и становится горькой музыкальной констатацией разрыва отношений. Еще более пронзительное звучание тема приобретает в проведении группой струнных в высокой тесситуре, сопровождая момент возвращения Зиночки домой после ссоры с Якиным.

Следующим внутрикадровым музыкальным номером выступает песня «Кап-кап-кап», более известная как «Маруся». Эта композиция поется от имени стрелцов, отправившихся в поход, и стилизуется под жанр строевой солдатской песни. Однако стилизация не обходится без иронии и даже пародии на фольклорные и военно-патриотические штампы советской эстрады. Комические эффекты, старательно маскируемые под общеупотребимые выразительные средства, проявляются на всех уровнях композиции: в музыке, словах и видеоряде.

Музыка песни мимикрирует под бравурный военный марш. Мелодия наполняется кварто-квинтовыми интонациями, размашистыми скачками и движением по звукам трезвучий. Однако в припеве размеренная поступь то и дело нарушается залигванными, как бы искусственно удлинненными длительностями, которые потом компенсируются суетливыми восьмыми, как бы догоняющими «ушедший» метр. «Чистота жанра» нарушается и в аранжировке. В стандартное звучание духового оркестра то и дело прорываются реплики в исполнении «иностраных» тембров: робкой балалайки, свингующего саксофона, цыганской скрипки, глissандирующей трубы с сурдиной, тембра, имитирующего кукование кукушки. Из стройного хорового пения тоже постоянно «выскакивают» сольные возгласы то высокого тенора, то неповоротливого баса. Предсказуемость регулярно нарушается, официальный жанр испещряется «самовольными» отступлениями, теряя свою унифицированную стройность и парадный лоск.

Не менее провокационными оказываются слова песни. Казалось бы, в них явлен традиционный сюжет проводов солдата на войну. Однако трогательное прощание влюбленных не воспринимается хоть сколько-нибудь серьезно из-за слишком ритмично проливаемых слез, которые получают многократное наглядно-звуковое воплощение: «кап-кап-кап». Слезы строго дозируются и тем самым становятся комическим «спецэффектом», в значительной степени теряя свою искренность.

Комические «спецэффекты» в музыке и словах песни обыгрываются и в кадре. Чинность ратной процессии подрывается на корню, когда наряду с солдатами вокальные соло неоднократно отдаются коню. Причем один и тот же конь, являя чудеса перевоплощения, солирует то тенором, то басом.

Таким образом, мобилизационный пафос развенчивается с помощью многоуровневой иронии. Деконструкции подвергаются два важнейших компонента советской эстрадной песни: ее опора на фольклорность и приоритет военно-патриотической тематики. И то, и другое в случае с «Марусей» формально присутствует, но подается в заведомо сниженном, комическом регистре, без должного пиетета и с большой долей условности.

Третью песню, звучащую в кадре, можно смело назвать лейтмотивом Жоржа Милославского. Впервые он насвистывает «Разговор со счастьем» во время ограбления квартиры Шпака, музыкально комментируя свои действия. Например, при обнаружении шариковой ручки с «обнажающейся» женщиной, свист становится присвистом, уходит в «свободный полет», также как и при обнаружении пачек облигаций и купюр. Насвистывание мотива шлягера становится очередным признаком артистической натуры героя, который в экстремальный момент не только демонстрирует показную беспечность и хладнокровие, но и превращает преступление в акт искусства, привносит в него художественную «озвучку».

На протяжении фильма интонации этой песни неоднократно вкрапляются в закадровый саундтрек, сопровождая похождения Жоржа Милославского. Но безусловно кульминационным звучанием песни становится ее внутрикадровое исполнение на царском пиру. «Разговор со счастьем» как музыкальный номер имеет много общего с «Песней про зайцев» из «Бриллиантовой руки». Оба номера подаются как спонтанная импровизация под «живой» аккомпанемент, как момент артистического апофеоза героя, перетекающий во всеобщую вакханалию. И в том, и в другом случае оригинальная песня подразумевается заранее всем хорошо известным, «ресторанным» шлягером без какого-либо глубокого подтекста. Совпадает даже композиционный принцип двух песен: обе выстраиваются через контрастное сопоставление размеренного, лирического куплета и быстрого, оголтелого пляса в припеве.

«Песня про зайцев» была нарочито безобидной и простой, внешне чуть ли не детской, но на самом деле она повествовала о невероятной силе духа. «Разговор со счастьем», рядясь в зажигательный шлягер, затрагивает весьма непростые, экзистенциальные вопросы. Кроме того, в этой песне немаловажную роль играют приемы ерничанья и сатиры. В очередной раз залихватский характер музыки как бы мешает воспринимать истинное содержание слов, служит внешним щитом от слишком глубокого погружения в транслируемые смыслы.

Лирический герой песни достиг той степени отрешенности (просветления), которая позволяет по душам поговорить с самим счастьем. Экзистенциальная категория (счастье) объективируется и, более того, анимируется, становится полноценным, закадычным собеседником, с которым общаются на равных. Но что именно подразумевается под счастьем — так и не проговаривается.

Казалось бы, наступшее лирического героя счастье — это и есть та самая встреча с «любовью вечною», и тогда «Разговор со счастьем» является прямым продолжением «Январской вьюги». Однако исполняющий песню Жорж Милославский отнюдь не склонен к романтике, не имеет полноценной любовной линии и живет жизнью исключительно большого мира, в котором тонкие межличностные отношения теряются [13].

С позиции Жоржа Милославского, нахлынувшее счастье во многом заключается в отмене всяческих условностей, граничит с помешательством и становится бенефисом авантюрно-артистической природы героя, его звездным часом. Именно в этот момент он раскрывает и для себя, и для всех окружающих свой истинный талант — талант харизматичного организатора («великого комбинатора»). «Возможно, счастье для Жоржа — именно в том, чтобы стать “министром на час”, оказаться не только приближенным официальной власти, но и успешным отправителем функций государя. Счастье в том, чтобы задавать тон и моду на настоящем пиру, а не бегать от милиции. В сцене проявляется тоска авантюриста по легитимизации своей личности и своих незаурядных способностей» [13].

Казалось бы, лирический герой в конкретный момент ничего не делал, чтобы заслужить счастье, оно «свалилось» на него неожиданно (*«вдруг, как в сказке»*). Но на самом деле герой стремился к нему долгое время, постоянно сталкиваясь с препятствиями (*«Сколько лет я спорил с судьбой / Ради этой встречи с тобой. Мерз я где-то, плыл за моря, / Знаю, это было не зря!»*). Вновь звучит мотив недружелюбной внешней среды, которую стоически преодолевают на пути к своей цели (*«Песня про зайцев»*, *«Звенит январская вьюга»*), и мотив бесконечных усилий и призрачности вознаграждения за них (*«Звенит январская вьюга»*, *«Остров невезения»*).

Вникнув в сюжет песни, стоит иначе посмотреть на то, как он обыгрывается с помощью музыкально-выразительных средств. Медленный, раскачивающийся куплет — это как раз поиски счастья. Неслучайно мелодия куплета пестрит «вопросительными», восходящими интонациями, а в ее гармонизации столь много отклонений в различные тональности. Сакраментальный вопрос «где тебя носило?» поднимается по звукам септаккорда двойной доминанты с «зависающим» задержанием на ноне, что создает эффект максимального эмоционального напряжения. В свою очередь, построенный на значительном ускорении темпа припев передает состояние измененного сознания, то есть случившегося счастья, апофеоза чувств, фиксирует уход в отрыв от обыденной реальности. От размерности куплета не остается и следа, так как ритмический рисунок мелодии наполняется многочисленными синкопами, которые к тому же обыгрываются широкими скачками.

В итоге шлягер отбрасывает все законы приличия и чинной выдержанности, без обиняков передает состояние экстаза, словом, существенно раздвигает границы допустимого на советской эстраде. Более того, эта песня начинает пародировать, шаржировать штампы песенной эстрады. Например, использовать приемы нарочитой иллюстративности, когда на слова *«в тишине»* звучит вкрадчивое соло кларнета после паузы, а на слова *«постучалось в дверь»* цитируется бетховенский мотив судьбы. Два финальных повтора припева исполняются мужским хором с подхлестывающе-отчаянными возгласами солиста и постоянным ускорением. Возникает эффект травестирирования военно-патриотической музыки, когда мужской хор не воплощает стать и выправку, а пускается в оргиастический пляс.

Элементы пародии, безусловно, присутствуют и в визуальном решении музыкального номера. Это проявляется хотя бы в том, что Жорж Милославский,

играя в заправского эстрадного певца, вместо микрофона держит в руках пачку от сигарет «Marlboro», и заканчивая всеобщей пляской, в которой скромные «древнерусские» боярышни крутят головами с косами как матерые рокерши.

Таким образом, «Разговор со счастьем» оказывается амбивалентным музыкальным номером. Сюжет песни может прочитываться как любовный экстаз, но в драматургическом контексте фильма становится экстазом авантюриста, реализующего свое истинное предназначение. Музыка, с одной стороны, интонационно и гармонически отзывается на «порывы души» лирического героя, а с другой — не дает погрузиться в размышления о его судьбе из-за контрастного переключения темпов. Историческая дистанция, заданная сюжетом фильма, позволяет устроить всеобщую вакханалию, подспудно спародировав многочисленные штампы советской эстрады. Вновь в искрометном музыкальном шоу просвечивают вторые смыслы, далеко не исключительно развлекательные.

Резюмируя анализ саундтрека ко всему фильму, следует отметить, что он аккумулирует в себе множественные подтексты и двойные смыслы. Как всегда, Гайдай привлекает в кинематографическое повествование многочисленные музыкальные цитаты, которые вводятся в сюжет на правах, казалось бы, фонового сопровождения. Однако эти цитаты не только создают яркие, легко считываемые комические эффекты, но и подспудно символизируют нечто большее, нередко протягивают остро сатирические параллели между далеким прошлым и советской современностью. Объединяющим лейтмотивом музыкальных цитат становится ирония над ритуальностью любой официальной культуры, вне зависимости от ее временной принадлежности.

Оригинальный песенный саундтрек картины продолжает строиться на двойственных приемах. С одной стороны, усиливается драматичность сюжетов песен, появляются темы недостижимости настоящей любви («Звенит январская вьюга») и сложности нахождения своего призвания («Разговор со счастьем»). С другой стороны, музыкально-выразительные средства становятся всё более броскими и «шлягерными», как бы маскирующими истинное содержание песен, направленными на то, чтобы стимулировать двигательную реакцию, а не рефлексию. Но вместе с тем сами приемы «шлягерности» подвергаются деконструкции посредством шаржирования («Маруся»). Новым объектом иронии становятся штампы эстрадной музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая принципы работы Гайдая с музыкой в рамках драматургии комедийного фильма, необходимо зафиксировать следующее. Песня в его кинокомедиях уходит от идеологического и логоцентричного дискурса, воспринимается как «чистое» развлечение, не обремененное «высоким» содержанием. Казалось бы, рассмотренные музыкальные номера являются вставными и лишь опосредованно связаны с сюжетом.

Но на самом деле большинство этих шлягерных, внешне шуточных и бессмысленных песен имеет второе дно, связанное как с социальным контекстом советского времени, так и с драматургическим замыслом. С точки зрения социального

контекста песни мимикрировали под отвлеченные, вплоть до сказочности, сюжеты, но подразумевали аллюзии на «издержки» советского бытия, которые без труда улавливались большинством кинозрителей. При этом авторы песен отнюдь не мыслили себя диссидентами. Как высказался Александр Зацепин в отношении слов «Острова невезения»: «Я не думаю, что Дербенев умышленно писал анти-советский текст, нет. Это было просто... в генах, в крови, в воздухе ощущалось... Написалось так — и все» [9, 113].

С точки зрения драматургии проведенная Гайдаем работа была еще тоньше. Оригинальные песни, по замыслу авторов (в том числе режиссера), не должны были восприниматься серьезно — но они серьезно, самым принципиальным образом влияли на восприятие как характера героев, так и всего действия. Нарочито шлягерная, нередко лапидарная природа музыки этих песен призвана была камуфлировать смыслы, отвлекать от вслушивания и интеллектуального постижения, провоцируя исключительно двигательную и/или смеховую реакцию. Однако виртуозность драматургического мышления Гайдая заключалась в том, что музыкальные номера, выглядящие как ревью, таковыми на самом деле не являлись. Наоборот, музыкальные номера зачастую существенно продвигали действие фильма и сообщали внешне стандартным комедийным ситуациям и героям внутреннюю глубину, вплоть до драматизма.

Использованная литература

1. «Бриллиантовая рука». Дело фильма // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. ст. / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвальд. М.: Канон+, 2023. С. 391–410.
2. Волков А. Бриллианты для голоса и руки // Четыре музы Анатолия Папанова / сост. А. М. Кравцов. М.: Искусство, 1994. С. 113–118.
3. Говорят делегаты V съезда Союза композиторов СССР // Советская музыка. 1974. № 9 (430). С. 2–19.
4. Гребешкова Н. П. Он все время играл // Искусство кино. 1996. № 9. С. 23–28.
5. Журкова Д. А. Большая роль малой формы: песни в кинематографе Леонида Гайдая // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. науч. ст. / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвальд. М.: Канон+, 2023. С. 463–525.
6. Зоркий А. М. «Иван Васильевич» меняет экспрессию // Искусство кино. 1974. № 4. С. 77–84.
7. Михайлова И. Б. С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая в прессе // Новейшая история России. 2013. № 3. С. 201–218.
8. Михайлова И. Б. С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая: «Смешно, но не только...» // Новейшая история России. 2014. № 3. С. 143–156.
9. От смешного до великого. Воспоминания о Леониде Гайдае // Искусство кино. 2003. № 10. С. 109–128.

10. Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI — начало XVII веков / сост. Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев. М.: Художественная литература, 1987. 616 с.
11. *Петрушанская Е. М.* Саундтреки, выбалтывающие секреты // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. Сб. науч. ст. / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё. М.: Канон+, 2023. С. 359–389.
12. *Сальникова Е. В.* «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. статей / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё. М.: Канон+, 2023. С. 421–461.
13. *Сальникова Е. В.* Смех и «карнавальность» в поздней советской комедии // Художественная культура. 2024. № 1. (В печати.)
14. *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. 471 с.
15. Цыганский романс // Музыкальная энциклопедия [электронный ресурс]. URL: <https://www.musenc.ru/html/c/c3ganskiy-romans.html> (дата обращения: 01.03.2023).
16. *Фролов И. Д.* В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 191 с.
17. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
18. *Prokhorov A.* Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Ryazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. Vol. 62. Issue 3 (Fall 2003). P. 455–472. <https://doi.org/10.2307/3185801>.
19. *Prokhorova E.* The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema / ed. by Birgit Beumers. 1st ed. Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA, USA: John Wiley & Sons, 2016. P. 519–542. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch23>.
20. *Salnikova E. V.* The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai // Khudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]. 2023. No. 1. P. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

Получено: 7 марта 2023

Принято к публикации: 22 августа 2023

Об авторе:

Дарья Александровна Журкова — кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора Художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

References

1. “‘Brilliantovaya ruka.’ Delo fil’ma [‘The Diamond Arm.’ The File of the Film].” 2023. In *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 391–410. Moscow: Kanon+. (In Russian).
2. Volkov, Anatoly A. 1994. “Brillianty dlya golosa i ruki [Diamonds for Voice and Hands].” In *Chetyre muzy Anatoliya Papanova* [The Four Muses of Anatoly Papanov], compiled by Alexander M. Kravtsov, 113–18. Moscow: Iskusstvo.
3. “Govoryat delegaty V s’ezda Soyuz kompozitorov SSSR [Delegates of the V Congress of the Union of Composers of the USSR Speak].” 1974. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 9 (430), 2–19. (In Russian).
4. Grebeshkova, Nina P. 1996. “On vse vremya igral [He Played All the Time].” *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], no. 9, 23–28. (In Russian).
5. Zhurkova, Darya A. 2023. “Bol’shaya rol’ maloy formy: Pesni v kinematographe Leonida Gaydaya [The Major Role of a Minor Form: Songs in Leonid Gaidai’s Cinema].” In *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 463–525. Moscow: Kanon+. (In Russian).
6. Zorkiy, Andrey M. 1974. “‘Ivan Vasil’evich’ menyaet ekspressiyu [‘Ivan Vasilyevich’ Changes His Expression].” *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], no. 4, 77–84. (In Russian).
7. Mikhaylova, Irina B. 2013. “S yubileem, ‘Ivan Vasil’evich’! Kinokomediya L. I. Gaydaya v presse [Happy Anniversary, ‘Ivan Vasilyevich’! Film Comedy by L. I. Gaidai in the Press].” *Noveyshaya istoriya Rossii* [Contemporary History of Russia], no. 3, 201–18. (In Russian).
8. Mikhaylova, Irina B. 2014. “S yubileem, ‘Ivan Vasil’evich’! Kinokomediya L. I. Gaydaya: Smeshno, no ne tol’ko [Happy Anniversary, ‘Ivan Vasilyevich’! Film Comedy by L. I. Gaidai: Not Only Ridiculous].” *Noveyshaya istoriya Rossii* [Contemporary History of Russia], no. 3, 143–56. (In Russian).
9. “Ot smeshnogo do velikogo. Vospominaniya o Leonide Gaydae [From Ridiculous to Great. Memories of Leonid Gaidai].” 2003. *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], no. 10, 109–28. (In Russian).
10. Dmitriev, Lev A., and Dmitry S. Likhachev, comps. 1987. *Pamyatniki literatury Drevney Rusi. Konets XVI — nachalo XVII vekov* [Monuments of Literature of Ancient Rus’. Late 16th — Early 17th Centuries]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
11. Petrushanskaya, Elena M. 2023. “Saundtreki, vybaltyvayushchie sekrety [Soundtracks That Blurt Out Secrets].” In *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 359–89. Moscow: Kanon+. (In Russian).

12. Salnikova, Ekaterina V. 2023. “‘Brilliantovaya ruka.’ Tsveta i nastroeniya bessoznatel’nogo [‘The Diamond Hand.’ Colours and Moods of the Unconscious].” *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 421–61. Moscow: Kanon+. (In Russian).
13. Salnikova, Ekaterina V. 2024. “Smekh i ‘karnaval’nost’ v pozdney sovetskoy komedii [Laughter and ‘Carnival’ in Late Soviet Comedy].” *Khudozhestvennaya kul’tura* [Artistic Culture], no. 1 [in print]. (In Russian).
14. Salnikova, Ekaterina V. 2008. *Sovetskaya kul’tura v dvizhenii: Ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual’nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet Culture on the Move: From the Mid-1930s to the Mid-1980s. Visual Images, Characters, Plots]. Moscow: LKI. (In Russian).
15. “Tsyganskiy romans [Tzigane Romance].” N. d. *Muzykal’naya entsiklopeidya* [Music Encyclopedia]. (In Russian). Available at: <https://www.musenc.ru/html/c/c3ganskiy-romans.html> (accessed March 1, 2023).
16. Frolov, Ivan D. 1991. *V luchakh eksentriki* [In the Rays of Eccentrics]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
17. Yurchak, Alexei. 2014. *It Was Forever Until It Was Over. The Last Soviet Generation*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
18. Prokhorov, Alexander. 2003. “Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai’s Comedies and Eldar Ryazanov’s Satires of the 1960s.” *Slavic Review* 62, no. 3 (Fall): 455–72. <https://doi.org/10.2307/3185801>.
19. Prokhorova, Elena. 2016. “The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy.” In *A Companion to Russian Cinema*, edited by Birgit Beumers, 1st ed., 519–42. Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA, USA: John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch23>.
20. Salnikova, Ekaterina V. 2023. “The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai.” *Khudozhestvennaya kul’tura* [Art & Culture Studies], no. 1, 156–79. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

Received: March 7, 2023

Accepted: August 22, 2023

Author’s information:

Daria A. Zhurkova — Ph.D. (Cultural Studies), Senior Research Fellow at the Section of Artistic Problems of Mass Media, State Institute of Art Studies



Рецензия

УДК 78.033/034

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.07>

Дары «Библиороссики» (и что нам с ними делать)

Роман Александрович Насонов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
roman.nasonov@mgcons.ru✉

Рецензия на книги:

Буссе Бергер А. М. Средневековая музыка и искусство памяти / пер. с англ. М. Акимовой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 426 с. (Серия «Современная европейстика» = «Contemporary European Studies»).

Люттекен Л. Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности / пер. с нем. Г. Потаповой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 324 с. (Серия «Современная европейстика» = «Contemporary European Studies»).

Для цитирования: Насонов Р. А. Дары «Библиороссики» (и что нам с ними делать) // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 798–805. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.07>.

REVIEWS

Book Review

Gifts from “Bibliorossika” (and What Should We Do with Them)

Roman A. Nasonov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
roman.nasonov@mgcons.ru✉

Book Review:

Busse Berger, Anna Maria. 2023. *Medieval Music and the Art of Memory*. Russian translation by Marina Akimova. St. Petersburg: Academic Studies Press; Bibliorossika. (In Russian).

Lüttteken, Laurenz. 2023. *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*. Russian translation by Galina Potapova. St. Petersburg: Academic Studies Press; Bibliorossika. (In Russian).

For citation: Nasonov, Roman A. 2023. Gifts from “Bibliorossika” (and What Should We Do with Them) // *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 14, no. 4 (December): 798–805. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.07>.

Уходящий 2023 год был отмечен в летописи российского музыковедения многими памятными событиями. Значение одного из них со временем будет только возрастать. Петербургское издательство «Библиороссика» (Россия) совместно с бостонским «Academic Studies Press» (США) в рамках большой серии переводной литературы нон-фикшн в области гуманитарных и общественных наук добралось и до книг по истории музыки. В свет вышли два крупных концептуальных труда, посвященных искусству прошлых веков: монографии Анны Марии Буссе Бергер «Средневековая музыка и искусство памяти» и Лауренца Люттеkena «Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности». Переводы свежей музыковедческой литературы на русский язык — большая редкость в современной издательской практике. Очевидно, что и обсуждаемые научные труды вряд ли смогли бы увидеть свет без частной инициативы двух энтузиастов, хорошо известных в кругах исследователей и любителей старинной музыки, — Данила Владимировича Рябчикова и Надежды Сергеевны Игнатъевой. Д. Рябчиков, один из ведущих российских исполнителей и пропагандистов средневековой музыки, организатор фестиваля «Musica Mensurata», выступил в этом издательском проекте в новой для себя роли научного редактора книги Буссе Бергер; Н. Игнатъева, музыковед, сотрудник Московской консерватории, исследователь музыки итальянского Ренессанса, выполнила аналогичную функцию при издании работы Люттеkena.

По всей видимости, «Библиороссика» сделала ставку на монографии, проверенные временем. Труд Буссе Бергер впервые увидел свет в 2005 году, Люттекен опубликовал свой опус шестью годами позже. С тех пор их идеи получили признание специалистов и стали «общим достоянием» мирового музыковедения, однако в России они остались почти не замеченными. При этом книги представляют интерес для широкого круга гуманитариев. Объединяющий оба исследования момент — не очевидный, впрочем, для читателя — тема меморизации. Буссе Бергер предпринимает остроумную попытку реконструировать работу памяти в творчестве музыкантов Средневековья и раннего Нового времени; Люттекен уделяет большое внимание тому, каким образом ускользающее от слушателя звучание музыки обретает материальность и становится предметом культурного наследия.

«Средневековая музыка и искусство памяти» привлекает ясностью тезисов и при этом провоцирует размышления на различные, порой, возможно, и не предусмотренные автором темы. Прежде всего Буссе Бергер призывает не переоценивать появление первых письменных источников в западной традиции. Хотя принято считать, что они должны были избавить музыкантов от необходимости помнить большой объем информации, по мнению Анны Марии средневековые певчие в своих слабо освещенных храмовых пространствах еще долгое время продолжали исполнять заученный материал «наизусть». Нотные тексты имели сугубо вспомогательную функцию — помогали укладывать в голову фонд всевозможных музыкальных формул, но не были музыкальными произведениями в позднейшем понимании; никто не ставил перед собой листок с нотной графикой для того, чтобы в точности воспроизвести написанный на нем шедевр.

Особый пафос исследованию Буссе Бергер придает тот факт, что оно возвращает нас к старому, первой половине прошлого века спору между двумя



выдающимися немецкоязычными учеными. Книга призвана восстановить историческую справедливость — продемонстрировать торжество идей Жака Гандшина, десятилетиями остававшихся в тени трудов Фридриха Людвига и представителей его школы. В заслугу Гандшину автор ставит прежде всего сопротивление предустановленной прогрессивистской точке зрения на сохранившееся музыкальное наследие Средневековья — маниакальной страсти видеть во всем движение от более простых техник создания музыки к тем, что кажутся нам более сложными. Также перспективным в методологическом отношении стал отказ Гандшина от жесткой взаимной увязки музыкальной грамотности и уровня развития музыкальной культуры: отсутствие нотации компенсирует «музыкальность» творческой личности (в том числе безымянной), ее способность хранить в голове большой объем музыкальной информации.

Но самым важным прозрением ученого представляется сегодня его взгляд на европейское искусство импровизации. Гандшин уходит от слишком жесткого противопоставления ее композиторскому искусству, чем грешили и продолжают грешить вплоть до наших дней некоторые исследователи музыки Средневековья и Ренессанса. «Импровизация» в его понимании выступает бесписьменным вариантом композиции; тем самым грань между двумя разновидностями старинной европейской музыки релятивизируется: «...искусство импровизирования <...> — это не что иное, как сочинение музыки, которое происходит скорее “устно”, чем на письме. Инструменты композиции и в том, и в другом случае одни и те же» (с. 71).

Разумеется, о значении устной традиции в истории европейского искусства Буссе Бергер заявляет далеко не первой. Всё, о чем она пишет, будь то тонарии, источники полифонии Нотр-Дам или иллюстративный материал трактатов по сочинению многоголосной музыки, уже было изучено до нее, с достаточной степенью подробности. Тем не менее названное предстает в новом свете благодаря уместному и удачно найденному контексту. Увы, сведений о том, каким образом запоминали свой обширный материал певцы и как они хранили в голове «заготовки» для будущих пьес, до нас практически не дошло. Зато мы имеем ясное представление о мнемонических техниках античных ораторов и средневековых проповедников, монахов, читающих Псалтирь; о том, какую роль играли схематические изображения и чертежи для систематизации запоминаемой информации, как средневековые учащиеся заучивали огромное количество конкретных математических задач и не спешили при этом освоить общие подходы к решению задач одного типа. Проецируя весь этот объем

современных гуманитарных знаний на труд создателей средневековой музыки, Буссе Бергер передает полезные инсайды: в чем на самом деле могло состоять их искусство, какие огромные усилия они инвестировали в выработку и хранение полезных для себя сведений и навыков.

Более того, за прошедшие с момента публикации монографии годы стало понятно, что значение книги выходит далеко за пределы задач, поставленных автором. «Бракоразводный процесс» композиции и импровизации затянулся на многие века, а само искусство импровизации во многом держалось и продолжает держаться на тех методах и процессах работы памяти, которые так удачно реконструировала Буссе Бергер. До середины XVIII века, как минимум, большинство музыкальных трактатов практического свойства представляют собой собрание множества примеров, предназначенных к более или менее точному запоминанию. Когда мы ищем в них привычные сегодня «методические указания», то бываем разочарованы минимализмом словесных пояснений и их «неконцептуальностью». Даже в таких богатых идеями трудах, как «Опыты...» И. И. Кванца и К. Ф. Э. Баха, музыкант-практик спешит найти «спасительные» примеры — и лишь для пущей солидности делает вид, будто проследил и понял во всех тонких деталях премудрые рассуждения авторов.

Приведу пример иного рода. Стимулом к написанию известного трактата Афанасия Кирхера «Musurgia universalis» стало изобретение «музаритмического сундука» (*arca musarythmica*) — шкафчика, напоминающего старые каталоги библиотек; в ящичках его содержались по отдельности многочисленные звуковысотные и ритмические модели. Процесс сочинения новой музыки сводился, таким образом, к их комбинаторике, а сам «автор» — в том и состояла задуманная Кирхером сенсация — мог даже не владеть нотной грамотой. Благодаря ознакомлению с книгой Буссе Бергер в нулевые годы мне стало понятно, что идея Кирхера нова совершенно особым образом, который я раньше не смог предусмотреть в собственных исследованиях, — автор трактата по сути дела предложил «выгрузить» весь объем памяти музыканта в легендарный сундук и хранить в этом громоздком вместилище все то, что должно помещаться в хорошо тренированной голове. Чудаковатая новация оказалась звеном очень старой традиции.

В конечном итоге размышления над книгой Буссе Бергер приводят читателя к рефлексии над понятием «опусной музыки» (*Opusmusik*) и логикой ее истории. Позиция автора монографии сформулирована достаточно четко: настоящие опусы появляются только с возникновением мензуральной нотации, тогда



как легендарные книги парижских органумов — лишь техническое подспорье импровизационной практики. Но именно в этом пункте мнение Буссе Бергер можно легко оспорить, причем с самых разных сторон. Ведь права и Лидия Гёр, считающая, что настоящие опусы возникают только на рубеже XVIII и XIX веков в специфических условиях буржуазной музыкальной жизни. А с другой стороны, почему бы нам не выступить адвокатами Фридриха Людвига: так ли уж он был не прав, объявляя Леонина и Перотина — фигуры, едва различимые во тьме анонимного творчества, — первыми в истории «композиторами», то есть зачинателями опусной музыки?..

Разумеется, здесь мы вступаем на зыбкую почву, ведь сегодня практически невозможно реконструировать самосознание незнакомых нам личностей, установить, были ли присущи им зачатки авторской установки — стремление оставить после себя отшлифованные «труды», спасая от забвения свое имя. Ведь эта установка и делает автора автором, а запись на листке бумаги — музыкальным произведением, пусть даже и в условиях «недооформившейся» опусной культуры. Расцвет авторского искусства в европейской музыкальной истории — явление позднее и не столь продолжительное. Но в стремлении потомков обнаруживать опусы даже в те эпохи, когда письменный способ сочинительства еще не стал господствующим, а записанный музыкальный текст находился на периферии художественной практики, можно увидеть нечто большее, чем попытку присвоить себе наследие прошлого без надлежащих прав. Вне категории «произведения» история европейской музыки утрачивает свою цельность — можно сказать, что территория западного искусства заканчивается там, где мы уже не способны помыслить сохранившиеся следы музыкальной практики как *Opusmusik*.

Чтобы показать, что обсуждаемая проблема выходит за рамки размышлений отвлеченного характера, позволю себе прибегнуть к метафоре. Роль опуса в европейской музыке можно уподобить функции доллара как мировой резервной валюты. Всё в нашем глобальном мире конвертируется в доллар (и не конвертируется, например, в рупию или юань), но при этом не всё долларом является. Пределы опусной, то есть западной музыки находятся, очевидно, там, где нотная запись даже подсобного характера может быть «конвертирована» в музыкальное произведение, то есть исполнена, в том числе с элементами импровизации, в концерте, издана в качестве законченной пьесы на бумаге или в цифре. Наша историческая память актуализируется в опусной музыке, и до сих пор иного, альтернативного способа ее актуализации не изобретено.

Именно в этом контексте следует, на мой взгляд, воспринимать второй том изданной минисерии, книгу Лауренца Люттегена. Его рассказ о музыке Ренессанса в чем-то даже противоположен по своему посылу установкам Буссе Бергер. Существование высокоразвитого бесписьменного искусства в соответствующий период времени почти не получило отражения на страницах этого большого и всеобъемлющего, на первый взгляд, труда. Мой поиск по тексту монографии дал всего три вхождения термина «импровизация» и производных от него слов; еще трижды в книге упоминаются явления устной культуры. Тем, кто хочет получить более «полифоничную» картину эпохи, не хватит еще одного важного содержательного пласта — того, что достаточно полно представлен в классической монографии Клода Палиски «Гуманизм в музыкальном мышлении

итальянского Ренессанса». Финал своего повествования Люттекен строит в опоре на испытанные приемы драматургии, изображая нечто вроде катастрофы: «вторжение Античности» в музыкальное искусство последних десятилетий XVI века парадоксальным образом приводит к «концу Ренессанса». Такой ход придает чтению завершенность, хотя и грешит, пожалуй, против истины: гуманистическая музыкальная эстетика имеет существенно более длительную традицию, и ее влияние на различные аспекты художественной практики было ощутимым задолго до возникновения флорентийской камераты.

Люттекен прилагает немалые усилия для того, чтобы вписать свой рассказ о реальном и воображаемом Ренессансе в привычные для музыкальной историографии хронологические рамки — от проникновения на континент «английской манеры» до «рождения монодии». При поверхностном знакомстве с его книгой возникает впечатление, будто ее нарратив мало чем отличается от традиционной, по Густаву Ризу и Манфреду Букофцелю, истории Возрождения, написанной с точки зрения музыкального стиля и склада письма. На самом деле труд Люттекена — новаторский, акцентирующий те стороны эпохи, которые оставались до недавних пор на периферии научной мысли. Размышляя вслед за автором, испытываешь желание заострить его оригинальный подход и провозгласить Ренессанс первой великой эпохой в истории опусной музыки.

И действительно, наиболее убедительные и захватывающие фрагменты книги повествуют о том, как в XV и XVI веках возникает культура музыкального произведения, а вместе с ней и культ автора. Появление такого концептуального уклона в годы первой публикации монографии было очень актуально. Ведь в предшествующий период исследований музыкального Ренессанса акцент делался скорее на неопусных чертах музыкальной практики: мощные традиции импровизационного искусства, свободное отношение к записанному музыкальному тексту, нецельность больших, циклических собраний музыки в реалиях ее времени. Всё это, безусловно, имеет место. Но верно и то, что именно Ренессанс является первой великой эпохой авторской музыки, тексты которой в огромном количестве дошли до нашего времени. Этому способствовал целый ряд факторов: развитие музыкального патронажа и высокий престиж музыкального искусства, создание высокопрофессиональных коллективов (капелл), коллекционирование музыкальных рукописей, возникновение нотопечания как мощного бизнеса, заметный рост числа музыкальных трактатов, в том числе практической направленности, формирование элитарного слоя авторов музыки, почитающих друг друга и охотно практикующих отсылки к произведениям коллег в собственных композициях. Впечатляющая картина прогресса в музыкальном искусстве и индустрии помогает безболезненно отказаться от прежних стереотипов — сегодня уже не актуально обсуждать «отставание» музыки от других видов искусства, отсутствие «настоящего» музыкального возрождения и т.п. Наконец, мы видим (а в России это по-прежнему актуально), что музыку Ренессанса совсем не обязательно излагать по старинке — как историю «нидерландских школ» и культивируемых этими школами полифонических жанров и техник. При желании мы можем уйти от этой абстракции, чтобы познать историю во всех ее захватывающих подробностях и тонкостях, на том уровне, на котором погружен в эволюцию музыки и изобразительного искусства сам энциклопедически эрудированный автор книги.

Избегая заявлять свой тезис прямо, Люттекен приводит множество доказательств, позволяющих считать Возрождение первой эпохой опусной музыки, — из самых разных областей музыкальной практики, которые приобретают тем самым системное единство. И здесь он не обходится, пожалуй, без пристрастной интерпретации отдельных фактов и явлений — не удивительно, что у более или менее критично настроенного читателя не раз возникнет ощущение слишком субъективных трактовок, а то и откровенных «натяжек»¹. Отчасти это издержки концептуального изложения предмета, отчасти же — парадокс самой *Opusmusik*, у которой просто не может быть объективного, всеми признаваемого «начала». Ведь права и Буссе Бергер, связывающая возникновение музыкальных произведений с созданием системы мензуральной нотации; свои аргументы могут привести и медиевисты, последователи Фридриха Людвиг. В процессе обсуждения книги наверняка прозвучит и голос пуристов, относящих XV и XVI столетия к доопусной эре в музыкальной практике. И, разумеется, написанное Лауренцом Люттекеном не отменяет концептуальных подходов ученых адлеровской школы (таких, как упомянутые Риз и Букофцер), а также исследователей ренессансного музыкального гуманизма, в трудах которых понятие музыкального Возрождения приобретает предметное содержание (тогда как название обсуждаемой монографии хочется подкорректировать: «Музыка в эпоху Ренессанса»). Мысль о сосуществовании больших музыкально-исторических нарративов сегодня вряд ли кого-то ошеломит. К ней приводит и знакомство с новой публикацией на русском языке.

Вряд ли стоит лишний раз напоминать о том, насколько затруднились сегодня наши научные контакты с иностранными коллегами. Чтобы по достоинству оценить музыкальный проект издательства «Библиороссика», следует отдельно сказать о презентациях книг Буссе Бергер и Люттекена, прошедших в формате онлайн с участием обоих авторов, представителей издательства, а главное, русских и зарубежных специалистов². Состоявшееся обсуждение засвидетельствовало не только насущную потребность в академических контактах, и притом с обеих сторон — познания западных исследователей о российских трудах, посвященных музыке Средних веков и Возрождения, весьма скудных и специфичных, — но и общие проблемы с концептуальным осмыслением истории старинной музыки. В этой связи испытываешь особое беспокойство о том, станут ли опубликованные в переводе труды частью российской научной мысли. По тонкому наблюдению К. В. Зенкина, «русский менталитет таков, что авторитет для него — ключевая позиция»³. Заметят ли отечественные музыковеды публикацию в новом гуманитарном проекте? Возникнет ли здесь плодотворный

¹ Показателен в этом отношении первый отзыв на публикацию русской версии книги Люттекена; см.: <https://gorky.media/reviews/sushhestvovala-li-renessansnaya-muzyka/>. С замечаниями Константина Щеникова-Архарова трудно не согласиться, а ряд «придинок» нетрудно продолжить.

² См. записи этих собраний, размещенные на видеохостинге YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-CpweoyYV1o> и https://www.youtube.com/watch?v=z_EWqEPtV40.

³ См. интервью: Дулат-Алеев В. Р. Константин Зенкин: «Русский менталитет таков, что авторитет для него — ключевая позиция» // Научный вестник Московской консерватории. Том 8. Выпуск 1 (март 2017). С. 8–17. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2017.28.1.01>.

диалог?.. Об этом можно только строить догадки. Но главное, пожалуй, избежать крайностей: опубликованные труды ставят перед мыслящим читателем увлекательные вопросы, и это прежде всего. Наивно было бы искать в них свет конечной истины, совсем глупо — использовать их появление как повод дискредитировать зарубежные научные методы и традиции.

Отдельно следует отметить труд переводчиков. Галина Потапова уверенно справилась с книгой Лауренца Люттекена. Сомнение вызывает разве что перевод подзаголовка «*Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*» как «Одна культурная практика в мечтах и в реальности». Непонятно, какими мотивами (кроме разве что рекламных) руководствовался издатель, передавая немецкое «*Imagination*» как «мечты»; да и слово «*einer*» в оригинальном названии — обычный артикль и не более того. Перед Мариной Акимовой, работавшей с монографией Буссе Бергер, стояла, пожалуй, более сложная задача. Погруженность автора в реалии средневекового искусства требует от переводчика серьезного знания предмета и его терминологии. Отдадим должное Марине Акимовой: ее усилия в целом увенчались успехом. Но необходимо и предупредить читателей: не поленитесь обратиться к оригиналу в тех случаях, когда русский текст становится не вполне понятен. Так, в начале четвертой главы достаточно простое определение мелизматического органума — «пьесы, в которых один или несколько верхних голосов звучат на фоне выдержанных нот тенора, основанного на григорианском песнопении» («*pieces with a plainchant tenor in sustained notes against a melismatic upper voice or voices*»⁴) — передано расплывчато и едва ли доступно для понимания: «пьесы, в которых созданная в заданных нотах мелодия григорианского песнопения, называемая “тенор”, сопровождается более высоким мелизматическим голосом или голосами» (с. 173). Многие досадные неточности связаны с использованием обычных выражений, относящихся к области церковной музыки. К примеру, мальчики-певчие в Брюгге служили не «всенощную», а вечерню (*vespers*; с. 175); по неясным причинам слово «проприй» издатели пишут с заглавной буквы (с. 50, 89, 130; но также и со строчной на с. 88); на страницах книги дважды говорится о преемственности григорианских тонариев «Октоеху» (именно так: в кавычках, с заглавной буквы и через «е»; с. 100 и 115). Стоило прокомментировать, что упоминаемый на с. 195 «Иоханн» — это Иоанн Коттон, или Иоанн Аффлигемский, автор трактата «*De musica*». На с. 194 при ссылаках на статью Стивена Иммела дважды неверно указана страница (на самом деле 166, а не 106). Надеюсь, что русский язык не примет и некоторые стилистические изыски публикации — такие, как предлагаемый термин «нотрдамская полифония».

Не будем использовать подобные упущения для компрометации большой и на совесть выполненной работы. Даже для специалиста, уже прочитавшего в свое время труд Буссе Бергер по-английски, изданный перевод — большая помощь в научной и просветительской деятельности. Познакомиться с ним, как и с книгой Люттекена, полезно всякому профессиональному музыковеду, хотя бы для того, чтобы почувствовать себя частью современного многонационального научного сообщества. А что нам дальше делать с таким неожиданным подарком — разберемся.

⁴ *Busse Berger A. M. Medieval Music and the Art of Memory. Berkeley; Los Angeles; London: California University Press, 2005. P. 111.*

806 ОБ АВТОРАХ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Людмила Ивановна Сундукова

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Родилась во Владимире. С отличием окончила Владимирский областной музыкальный колледж имени А. П. Бородина (2011) и Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (2016). После обучения в аспирантуре Московской консерватории защитила кандидатскую диссертацию на тему «Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю» (2022, научный руководитель — профессор Н. И. Тарасевич). В 2014–2016 годах преподавала теоретические дисциплины в музыкальной школе имени И. О. Дунаевского, в 2015–2017 — в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. С 2017 года — преподаватель кафедры теории музыки Московской консерватории. Автор ряда публикаций, посвященных музыке Возрождения, а также докладов на международных и всероссийских научных конференциях.

LYUDMILA I. SUNDUKOVA

Born in Vladimir. She graduated with honors from Borodin Vladimir Regional Music College (2011) and then from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2016). After completing her postgraduate studies at Moscow Conservatory, she defended her Ph.D. thesis “Methods of Working with Primary Sources in the Masses by Pierre de La Rue” (2022, scientific advisor — Full Prof. N. I. Tarasevich). In 2014–2016, she taught theoretical disciplines at Dunaevsky Music School and at the Central Music School of Moscow Conservatory. Since 2017 — Lecturer at the Music Theory Department of Moscow Conservatory. Author of a number of publications on Renaissance music, as well as reports at international and All-Russian scientific conferences.

Татьяна Васильевна Шабалина

Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, член Международного Баховского общества (Neue Bachgesellschaft) и общества «Bach Network» УК. Автор ряда книг о жизни и творчестве И. С. Баха, в том числе монографии «Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества» (1999); составитель «Хронографа жизни и творчества И. С. Баха» (1997; 4-я ред. — 2016); редактор научно-комментированных изданий уртекстов баховских произведений: сонат для флейты и чембало BWV 1030–1035, Clavierübung (части I, II и IV), кантаты BWV 199 и др. В последние годы ею сделан ряд открытий, связанных с российскими источниками; в их числе — первая публикация автографа И. С. Баха из Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН). С 2004 года — автор статей в ведущих баховедческих журналах Германии и Великобритании: ежегодниках Баховского общества «Bach-Jahrbuch» (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2017, 2020), журнале «Understanding Bach» (2009, 2014, 2016); участник международных фестивалей, конференций и симпозиумов в Оксфорде, Кембридже, Лейпциге, Любеке, Зальцбурге, Лондоне, Белфасте, Риме, Кремоне, Варшаве и др. Автор двухтомной монографии «“Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte Quellen zu Werken von J. S. Bach und anderen deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts» (Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021), посвященной открытиям в Российской национальной библиотеке неизвестных ранее источников, относящихся к немецкой музыкальной культуре XVII–XVIII веков (большинство из них — оригинальные печатные тексты к вокальной музыке). В общей сложности в книге представлено 998 источников; подробно исследованы наиболее значительные из них, связанные с творчеством Баха и других выдающихся композиторов того времени.

TATIANA V. SHABALINA

Doctor Habil., Full Professor at Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, member of the Neue Bachgesellschaft and Bach Network UK. She is the author of a series of books on J. S. Bach's life and works, including the monograph "J. S. Bach's Manuscripts: The Keys to Mystery of His Work" (1999), and "Chronograph of J. S. Bach's Life and Work" (1997; 4th ed. — 2016). She is also the editor of critical Urtext editions of Bach's works including Flute Sonatas BWV 1030–1035, Clavierübung (parts I, II, and IV), and Cantata BWV 199. Recently Tatiana Shabalina has made a number of discoveries in connection with Bach sources in Russian libraries and archives. Among them is the first publication of J. S. Bach's autograph kept at Pushkin House (Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences). In 2004 she started contributing articles to major Bach research journals of Germany and the UK: "BachJahrbuch" (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2017, 2020), "Understanding Bach" (2009, 2014, 2016). She has participated in international festivals, conferences and symposia in Oxford, Cambridge, Leipzig, Lübeck, Salzburg, London, Belfast, Rome, Cremona, Warsaw, etc. Author of the two-volume monograph "«Texte zur Music» in Sankt Petersburg: Gedruckte Quellen zu Werken von J. S. Bach und anderen deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts" (Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021), dedicated to discoveries in the Russian National Library of previously unknown sources, related to German musical culture of the 17th–18th centuries (most of them are original printed texts for vocal music). In total, the book presents 998 sources; the most significant of them associated with the work of Bach and other outstanding composers of that time were studied in detail.

ЕКАТЕРИНА ГУРЬЕВНА ОКУНЕВА

Родилась в Ереване. Окончила музыкальную школу п. Шексна Вологодской области, теоретическое отделение Череповецкого училища искусств и художественных ремесел имени В. В. Верещагина (1997), теоретико-композиторский факультет Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (2002, с отличием; научный руководитель — доцент О. А. Бочкарева) и аспирантуру там же. В 2006 году в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского защитила кандидатскую диссертацию «Эволюция стиля Эрkki Салменхаары в контексте европейской музыки второй половины XX века» (научный руководитель — профессор И. Н. Баранова); в 2011 году диссертация была опубликована в виде монографии. С 2002 года преподает на кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории, с 2011 — заведующая кафедрой, с 2013 — доцент. Лауреат I Всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых ученых» (Казань, 2004). Автор учебных пособий «Анализ серийной и сериальной музыки» (2012), «Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке» (2014). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Область научных интересов: европейский музыкальный авангард 1950-х—1960-х годов, современные техники композиции, скандинавская и финская музыка XX века.

EKATERINA G. OKUNEVA

Born in Yerevan. Graduated from the music school in Sheksna (Vologda region), the Department of Music Theory at Vereshchagin Cherepovets College of Arts (1997), the Department of Music Theory and Composition at Glazunov Petrozavodsk State Conservatory (2002, with honors; scientific advisor — Assoc. Prof. O. A. Bochkareva), and then completed her postgraduate studies there. Ph.D. (2006); thesis: "The Evolution of Style of Erkki Salmenhaara in the Context of the European Music of the Second Half of the 20th Century" (scientific advisor — Full Prof. I. N. Baranova); in 2011 it was published as a monograph. E. Okuneva is the winner of the first All-Russian competition "Musical Science. The Word of Young Scientists" (Kazan, 2004). The author of manuals: "Analysis of Serial and Integral Serial Music" (2012), "The Principles of Organization of Rhythmic Structures in Serial Music" (2014). Ekaterina Okuneva has been an active participant of many international conferences. Currently — Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at Petrozavodsk Conservatory. Her research interests are focused on the European musical avant-garde of the 1950–60s, modern compositional techniques, Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

ГРИГОРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ МОИСЕЕВ

Родился в Москве. Окончил историко-теоретический факультет (2002) и аспирантуру Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс профессора Е. М. Царевой). Кандидат искусствоведения (2006, диссертация «Камерные ансамбли П. И. Чайковского»). Ведущий научный сотрудник Научно-издательского центра и ученый секретарь диссертационного совета Московской консерватории. Автор двух монографий о камерной музыке П. И. Чайковского (2005, 2009), а также более 70 научных статей (ряд работ подготовлен при поддержке Российского гуманитарного научного фонда). В центре научных интересов — история Русского музыкального общества, наследие П. И. Чайковского, музыкальный мир императорской династии Романовых. Член Научного совета по проблемам истории музыкального образования; член Общества имени П. И. Чайковского в Тюбингене, Германия (Tchaikowsky-Gesellschaft e. V.).

GRIGORY A. MOISEEV

Born in Moscow. Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Department of Music Theory and History, 2002), then finished a postgraduate course (scientific advisor — Full Professor Ekaterina M. Tsareva). Ph.D. thesis: “Chamber Ensembles by P. I. Tchaikovsky” (Moscow Conservatory, 2006). Leading Research Fellow at Moscow Conservatory Press. Academic Secretary of the Dissertation Council of Moscow Conservatory. Author of two monographs on Tchaikovsky’s chamber ensembles (2005, 2009), as well as more than 70 scientific articles (some of them were prepared with the support of the Russian Humanitarian Science Foundation). The main research interests include the history of the Russian Musical Society, Tchaikovsky’s legacy, and the musical world of the Imperial Romanov dynasty. Member of the Scientific Council on the history of music education; member of Tchaikovsky Society in Tübingen, Germany (Tchaikowsky Gesellschaft e. V.).

ЖАННА ВИКТОРОВНА КНЯЗЕВА

Родилась в Ленинграде. Окончила аспирантуру Российского института истории искусств. В 1994 году защитила кандидатскую диссертацию «Концерты органной музыки в Петербурге во второй половине XIX — начале XX века» (научный руководитель — кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева). В 1996–1998 годах стажировалась в университетах Мюнхена и Вены, затем осуществила несколько исследовательских проектов в Германии, Австрии, Швейцарии, Великобритании и Испании. Автор монографии «Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte» (Basel: Schwabe Verlag, 2011). В 2012 году защитила докторскую диссертацию на тему «Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века». С января 2003 года по настоящее время работает в Российском институте истории искусств (сектор музыки; с 2013 года — ведущий научный сотрудник, с 2014 — руководитель международного исследовательского и издательского проекта «Новые документы по истории искусствознания: XX век»).

JEANNA V. KNIAZEVA

Born in Leningrad. Completed her postgraduate studies at the Russian Institute of Art History and in 1994 defended her Ph.D. thesis “Organ Concerts in St. Petersburg in the Second Half of the 19th and Early 20th Century” (scientific advisor — Ph.D. Anna L. Porfirieva). In 1996–1998 she interned at the universities of Munich and Vienna, then carried out several research projects in Germany, Austria, Switzerland, Great Britain and Spain. In 2011 Kniazeva’s book “Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte” was published (Basel: Schwabe Verlag), and in 2012 she received the degree of Doctor Habil. (thesis: “Jacques Handschin and the Russian Music Culture of the First Quarter of the 20th Century”). Since January 2003 Dr. Kniazeva has been working at the Music Department of the Russian Institute of Art History (since 2013 — Leading Research Fellow; since 2014 — Head of the research and publishing project “The New Documents on the History of Art: 20th Century”).

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора Художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания.

Окончила Петрозаводскую государственную консерваторию имени А. К. Глазунова по специальности «Фортепиано» (2008) и магистратуру Московской высшей школы социально-экономических наук по специальности «Управление социокультурными проектами» (2009). Лауреат премии Правительства Москвы в номинации «Лучший молодой специалист в сфере культуры» (2014), лауреат конкурса «Книги 2016 года» в номинации «Статья молодого ученого» (ГИИ). Автор книг «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» (НЛО, 2016) и «Песни ни о чем? Российская поп-музыка на рубеже эпох: 1980–1990-е» (НЛО, 2023). Сфера научных интересов — советская эстрада, российская поп-музыка, популярная песня в кино и на телевидении.

DARIA A. ZHURKOVA

Ph.D. (Cultural Studies), Senior Research Fellow at the Department of Artistic Problems of Mass Media, the State Institute for Art Studies (Moscow).

Graduated from Glazunov Petrozavodsk State Conservatory (2008) and then received a master's degree in socio-cultural project management at Moscow Higher School of Social and Economic Sciences (2009). Winner of the Moscow Government Prize in the category “Best Young Professional in Culture” (2014), winner of “Books 2016” in the category “Article by a Young Researcher” (SIAS). Author of the books “Temptation by the Beautiful. Classical Music in Contemporary Popular Culture” (2016) and “Songs about nothing? Russian Pop Music at the Turn of Epochs: 1980–1990s (2023). Her research interests include Soviet pop music, Russian pop music, popular song in cinema and television.

РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ НАСОНОВ

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — профессор М. А. Сапонов и профессор Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического (ныне научно-композиторского) факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент. С 1998 года преподает также на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Автор мультимедийных образовательных курсов «Литургический год с И. С. Бахом» и «Оперы Моцарта» на интернет-портале «Magisteria.ru». Ведущий цикла просветительских концертов «Все кантаты Баха с Романом Насоновым» (в исполнении ансамбля Collegium Musicum; с 2017 года). Переводчик (совместно с Анной Андрушкевич) и научный редактор русского издания монографии сэра Дж. Э. Гардинера «Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха» (издательство «Роузбэд», 2019). Автор научно-просветительской монографии «Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники» (издательство «Никея», 2021).

ROMAN A. NASSONOV

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis: “Athanasius Kircher’s Musurgia Universalis: Musical Science in the Context of the Early Baroque Musical Practice” (scientific advisors — Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov, 1996). Since 1996 he has been teaching at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004. Since 1998 he has been teaching also at the Subdepartment of Literary and Art Criticism and Publicism at the Department of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: journal@mosconsv.ru). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5.—2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx).

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двум специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (REFERENCES)

Англоязычный список литературы публикуется для того, чтобы обеспечить учет цитирований источников в международных базах данных. Содержание списка и порядок расположения пунктов полностью отражают предшествующий ему в публикации список «Использованная литература», однако оформление осуществляется по собственным правилам. Главное из них — в References допустимо использование только знаков латинского алфавита.

Авторам журнала «Научный вестник Московской консерватории» необходимо предоставить редакции пристатейный список References, оформленный согласно системе *Chicago author-date style*. Детально с особенностями данной системы можно ознакомиться в главах 14 и 15 «Чикагского руководства по стилю» (The Chicago Manual of Style, 17th edition, 2017).

I. СТРУКТУРА БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ССЫЛКИ

Каждый из пунктов References включает в себя четыре основные позиции, разделяющиеся точками:

1) автор; 2) год публикации; 3) название (и дополнительные данные; см. далее п. 3.1); 4) выходные данные публикации и/или адрес, по которому публикация доступна в сети Интернет.

1. Имя автора публикации полагается указывать целиком (отчество русских авторов приводится в виде инициала) через запятую после фамилии: «Ф, И (О)»:

Иванов, Петр И.

Smith, John.

- Если авторов двое, их данные приводятся согласно следующей схеме: «Ф1, И1, and И2 Ф2» (то есть данные второго автора вводятся, начиная с имени; см. ниже: **Образцы оформления References, №1**).
- Если авторов трое и более, следует ориентироваться на образец: «Ф1, И1, И2 Ф2, and И3 Ф3» (то есть последний называемый автор вводится после союза and; см.: **Образцы... № 9**).
- При ссылках на сборники статей, материалы конференций и коллективные монографии вместо авторов первую позицию занимают редакторы соответствующих изданий (при этом через запятую необходимо добавить ed. или eds.; см.: **Образцы... №№ 4, 17**):

Smith, John, ed.

- Если имена редакторов неизвестны, в качестве автора следует указать организацию, ответственную за публикацию (см.: **Образцы... № 5**).
- В исключительных случаях на первой позиции помещают название цитируемого издания или цитируемой части издания.

2. Год публикации указывается на второй позиции и отделяется от последующей информации точкой. Чикагский стиль цитирования не предусматривает использования скобок для выделения года публикации. Если год публикации неизвестен, необходимо указать n.d. (то есть no date) — без пробела перед d; см.: **Образцы... № 12**.

3. В простейшем случае на третьей позиции указывается название книги, диссертации или интернет-ресурса. Если ссылка дается не на весь источник, а на его часть (статью в периодическом издании или сборнике трудов, главу книги, материалы конкретной страницы сайта и т. п.), то ее название в английских кавычках (“ ”) помещается перед заголовком источника и отделяется от него точкой (точка ставится перед закрывающей кавычкой); названию источника (кроме периодических изданий) предшествует предлог In (см.: **Образцы... №№ 8–13**):

“<Часть>.” (In) <Источник целиком>.

Все слова в названии источника и в названии его части полагается писать с заглавной буквы; исключение составляют служебные части речи (артикли, предлоги, союзы с количеством знаков до трех включительно); первое слово после двоеточия внутри заголовка всегда пишется с заглавной буквы вне зависимости от части речи:

Mnemonics That Work Are Better Than Rules That Do Not;
Singing While You Work;
A Little Learning Is a Dangerous Thing;
Four Theories concerning the Gospel according to Matthew;
Taking Down Names, Spelling Them Out, and Typing Them Up;
Tired but Happy;
The Editor as Anonymous Assistant;
Defenders of da Vinci Fail the Test: The Name Is Leonardo;
Sitting on the Floor in an Empty Room — no: Turn On, Tune In,
and Enjoy;
Ten Hectares per Capita — no: Landownership and Per Capita
Income;

(примеры заимствованы из «Чикагского руководства»)

- Названия книг и периодических изданий принято выделять курсивом.
- Названия диссертаций и авторефератов диссертаций заключаются в английские кавычки (см.: **Образцы... № 15**):

“<Название диссертации>.”

3.1. Во многих случаях требуется привести **дополнительную информацию об источнике**: порядковый номер издания книги, полные имена редакторов и переводчиков, том в многотомном издании, выпуск в периодическом издании. Независимо от языка источника всю служебную информацию необходимо давать на *английском языке* (collected papers, proceedings of the International conference, Russian edition, revised edition, 2nd edition, edited by, translated by, book, vol., no., issue и т. п.).

Дополнительная информация располагается после названия источника и отделяется от него либо точкой, либо запятой — последнее только в случаях, когда описание включает диапазон страниц (ср.: **Образцы... №№ 2, 3 и 11**).

Пункты дополнительной информации, если их несколько, разделяются запятыми. Исключением является диапазон страниц многотомного периодического издания (под «томом» принято понимать наличие нескольких выпусков, объединенных сквозной пагинацией), который принято указывать после двоеточия: «Название издания [без знака препинания] порядковый номер тома, номер выпуска внутри тома (месяц выхода в свет, если известен): диапазон страниц» (ср.: **Образцы... № 8, 9 и 10**):

Musical Periodicals 99, no. 2 (February): 111–23

но (в случае, когда каждый выпуск периодического издания имеет собственную пагинацию):

Diogenes, no. 25, 84–117

Названия книжных серий с указанием номера тома (если имеется) приводятся по окончании описания источника и выделяются с обеих сторон точками (см.: **Образцы... № 14**).

4. Выходные данные *печатного издания* даются в формате: «Место публикации: Издательство». Для *неопубликованных диссертаций* и других квалификационных работ необходимо указать их вид и, через запятую, учебное заведение, в котором они выполнены (см.: **Образцы... № 15**). Для *публикаций в сети Интернет* необходимо указать режим доступа (URL), предварив его информацией о дате последнего посещения в формате: «Accessed April 6, 2016»; см.: **Образцы... № 12**). Многие современные качественные публикации имеют цифровой идентификатор (doi), который помещается в конце описания. При наличии у источника doi его указание в ссылке обязательно, URL в этом случае приводить не требуется; см.: **Образцы... №№ 8, 10**. При отсутствии doi рекомендуется указывать URL публикации в крупных научных базах данных; см.: **Образцы... № 9**. В случаях доступности печатного издания в сети Интернет желательно в дополнение к выходным данным указать его URL в следующем формате: «Available at: <URL> (accessed May 29, 2021)»; см.: **Образцы... № 20**.

II. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ

Поскольку в References допустимо использовать только знаки латинского алфавита, при описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. В журнале «Научный вестник Московской консерватории» принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>).

- Транслитерируются следующие элементы библиографического описания:
4. 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями);
 4. 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста.
 4. 3. Название издательства.

ИСКЛЮЧЕНИЯ:

- фамилии иностранных авторов, труды которых переведены с языков, использующих латинский алфавит, приводятся в оригинальном написании (см.: **Образцы... № 16**);
- если автор источника или его публикатор предлагают для цитирования собственное английское название, параллельное русскому (или другому кириллическому), следует воспользоваться им; применение транслитерации кириллического заголовка в подобных случаях является избыточным (см.: **Образцы... № 19**).

Не транслитерируется и всегда пишется по-английски:

- Место издания (например: Moscow).
- Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п., см. выше п. 3.1).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
(ЗАИМСТВОВАНЫ ИЗ «ЧИКАГСКОГО РУКОВОДСТВА»)

1. Hetherington, Marc J., and Thomas J. Rudolph. 2015. *Why Washington Won't Work: Polarization, Political Trust, and the Governing Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
2. Garcia Marquez, Gabriel. 1988. *Love in the Time of Cholera*. Translated by Edith Grossman. London: Cape.
3. Adams, Henry. 1930. *Letters of Henry Adams, 1858–1891*. Edited by Worthington Chauncey Ford. Boston: Houghton Mifflin.
4. Soltes, Ori Z., ed. 1999. *Georgia: Art and Civilization through the Ages*. London: Philip Wilson.
5. University of Chicago Press. 2017. *The Chicago Manual of Style*. 17th ed. Chicago: University of Chicago Press.
6. Tillich, Paul. 1951–63. *Systematic Theology*. 3 vols. Chicago: University of Chicago Press.
7. Hayek, F. A. 2011. *The Constitution of Liberty: The Definitive Edition*. Edited by Ronald Hamowy. Vol. 17 of *The Collected Works of F. A. Hayek*, edited by Bruce Caldwell. Chicago: University of Chicago Press, 1988–.
8. Grove, John. "Calhoun and Conservative Reform." 2015. *American Political Thought* 4, no. 2 (March): 203–27. <https://doi.org/10.1086/680389>.
9. Lamont, Michele, Jason Kaufman, and Michael Moody. 2000. "The Best of the Brightest: Definitions of the Ideal Self among Prize-Winning Students." *Sociological Forum* 15, no. 2 (June): 187–224. <http://www.jstor.org/stable/684814>.
10. Meyerovitch, Eva. 1959. "The Gnostic Manuscripts of Upper Egypt." *Diogenes*, no. 25, 84–117. <https://doi.org/10.1177/039219215900702506>.
11. Gould, Glenn. 1984. "Streisand as Schwarzkopf." In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page, 308–11. New York: Vintage Books.

12. Alliance for Linguistic Diversity. n.d. “Balkan Romani.” *Endangered Languages*. Accessed April 6, 2016. <http://www.endangeredlanguages.com/lang/5342>.
13. Diaz, Junot. 2016. “Always surprises my students when I tell them that the ‘real’ medieval was more diverse than the fake ones most of us consume.” Teletype, February 11, 2021. <https://teletype.in/@junotdiaz/Always-Surprises-My-Students>.
14. Mazrim, Robert F. 2011. *At Home in the Illinois Country: French Colonial Domestic Site Archaeology in the Midwest, 1730–1800*. *Studies in Illinois Archaeology* 9. Urbana: Illinois State Archaeological Survey.

**ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ**

15. Andreeva, Ekaterina M. 2004. “Музей ‘антиков’ Императорской Академии художеств. Историya sobraniya i ego rol’ v razvitii khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII — pervoy polovine XIX vekov [Museum of Antiques of the Imperial Academy of Arts. The History of the Collection and Its Role in the Development of Art Education in Russia in the Second Half of the 18th — First Half of the 19th Centuries],” vol. 1. Ph.D. diss., Repin St. Petersburg State Institute of Painting, Sculpture and Architecture. (In Russian).
16. Beethoven, Ludwig van. 2011. *1787–1811*. Vol. 1 of *Beethoven. Pis'ma* [Beethoven. Letters]. 2nd edition. Edited by Natan L. Fishman and Larissa V. Kirillina, translated by Lyudmila S. Tovaleva and Natan L. Fishman. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Kostomarov, Nikolay I., ed. 1875. *Bumagi knyazya N. V. Repnina za vremya upravleniya ego Litvoyu (gody s 1794 po 1796)* [Papers of Prince N. V. Repnin during His Rule over Lithuania (from 1794 to 1796)]. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva* [Miscellany of the Imperial Russian Historical Society], vol. 16. St. Petersburg: Maykov. (In Russian).
18. Kurukin, Igor’ V. 2015. “Platon Zubov — ‘Ministr vsekh chastey pravleniya’: Favoritizm na iskhode XVIII stoletiya [Platon Zubov — ‘Minister of All Parts of the Government’: Favoritism at the End of the 18th Century].” *Quaestio Rossica*, no. 3/2015: 200–26. (In Russian).
19. Kirillina, Larissa V. 2021. “Andrey Kirillovich Razumovsky as a Patron of Fine Arts. Some Materials of his Letters of the 1790s from the Archive of the Foreign Policy of the Russian Empire.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 138–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.007>.
20. Tchaikovsky, Modest I. 1900. *Zhizn’ Petra Il’icha Chaykovskogo* [The Life of P. I. Tchaikovsky], vol. 1. Moscow and Leipzig: P. Yurgenson. (In Russian). Available at: <http://www.tchaikov.ru/modest235.html>; <http://www.tchaikov.ru/modest220.html> (accessed May 29, 2021).

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The reference list (*References*) containing not less than 10 sources is to be attached to the paper. We recommend formatting references according to the Chicago Author-Date referencing style (see details in Chapters 14 and 15 of *The Chicago Manual of Style*, 17th edition).

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (journal@mosconsrv.ru). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace.
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic

list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)

(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

