

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)  
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.  
РИИИ, вед. специалист исследовательской  
группы СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
В. О. Петров (доктор иск., доцент  
Астраханской консерватории)  
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)  
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)  
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,  
доцент СПбГУ)  
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеэбас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор иск., профессор  
Ростовской консерватории)  
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

## Содержание

### Статьи

*Андрей Денисов*  
Тайные послания и шифры:  
феномен криптоцитаты  
в музыкальном искусстве **8**

*Людмила Махова*  
«Три песни алтайских кирджачков»  
в материалах Этнографической секции  
Государственного института музыкальной  
науки и записях XIX–XX веков **22**

*Татьяна Цветковская*  
«Звуковые партитуры»  
Леопольда Стоковского **82**

### Документы

*Елена Сартакова, Елена Куликова*  
Санкт-Петербургская консерватория  
в 1866–1868 годы (по материалам Отчета  
Русского музыкального общества) **102**

*Анастасия Войцешко*  
А. Н. Серов. «Альбом  
путешественника» **116**

*Екатерина Власова*  
«Коллектив профессиональных  
композиторов» как «первичная ячейка»  
СССР **132**

### Рецензии

*Владимир Гуревич*  
Приношение Стравинскому **160**

Сведения об авторах **165**

Информация для авторов **170**

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)  
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)  
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)  
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://www.conservatory.ru/opera_musicologica)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)  
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications  
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.*



## Contents

### Articles

*Andrei Denisov*  
Secret Messages and Ciphers:  
The Phenomenon of Crypto Quotation  
in Musical Art **8**

*Lyudmila Makhova*  
“Three Songs of Altai Kerzhaks”  
in the Materials of the Ethnographic Section  
of the State Musicology Institute (GIMN)  
and in the Recordings  
of 19–20th Centuries **22**

*Tatiana Tsvetkovskaya*  
Leopold Stokowski’s “Sound-Scores” **82**

### Documents

*Elena Sartakova, Elena Kulikova*  
The Saint Petersburg Conservatory  
in 1866–1868 (Based on the Report  
of the Russian Musical Society) **102**

*Anastasia Voitseshko*  
“Traveler’s Album” by Alexander Serov **116**

*Ekaterina Vlasova*  
“The Collective of Professional Composers”  
as the “Primary Cell” of the Union of Soviet  
Composers of the USSR **132**

### Reviews

*Vladimir Gurevich*  
Tribute to Stravinsky **160**

Contributors to this issue **165**

Directions to contributors **170**



# *Статъи*

Научная статья

УДК 382

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.001

## **Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве**

*Андрей Владимирович Денисов*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, denisow\_andrei@mail.ru <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

**Аннотация.** В статье рассматривается специфическая разновидность цитаты, смысл которой по воле автора доступен для понимания ограниченному числу слушателей, конкретному адресату или же только ему самому. Таким образом, расшифровка этого смысла возможна лишь благодаря изучению писем, дневников, комментариев в черновиках сочинений, а в ряде случаев и вовсе не допускает адекватной трактовки. Известны случаи, когда подобные цитаты уничтожались в более поздних редакциях опуса, так как автор опасался, что они будут слишком узнаваемы (И. Брамс). Показаны причины обращения композиторов к криптоцитатам, в их числе — следование цензурным запретам (Р. Шуман), стремление воплотить личные воспоминания и переживания (Л. Бетховен), представление в произведении автобиографических ситуаций (Р. Шуман), склонность автора к максимальной неповторимости своего стиля и, соответственно, недопустимость для него явных цитат (Э. Элгар). В любом случае, криптоцитата усложняет структуру художественного текста и, как правило, способствует усилению многозначности его интерпретации. Эти свойства отчасти позволяют объяснить особое значение феномена криптоцитаты в музыкальном искусстве XIX–XX веков.

**Ключевые слова:** *криптоцитата, шифр, биография, цензура, И. Брамс, А. Берг, П. И. Чайковский, Р. Шуман, Э. Элгар*

**Для цитирования:** Денисов А. В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 8–21. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>.

© Денисов А. В., 2022

Original article

doi:10.26156/OM.2022.14.2.001

## Secret Messages and Ciphers: The Phenomenon of Crypto Quotation in Musical Art

*Andrei V. Denisov*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, denisov\_andrei@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

**Abstract.** The paper examines a specific kind of quotation, the meaning of which, by the author's will, is accessible to a limited number of listeners, to a specific addressee, or only to himself. Thus, the decoding of this meaning is possible only based on letters, diaries, comments in drafts of works, and in some cases does not allow an adequate interpretation at all. There are cases when such quotes were destroyed in later versions of the opus, since the author was afraid that they would be too recognizable (J. Brahms). The reasons for the composers to appeal to crypto-quotes include censorship (R. Schumann), desire to embody personal memories and experiences (L. Beethoven), presentation of autobiographical situations in the work (R. Schumann), the author's penchant for maximum uniqueness of style and, accordingly, the inadmissibility of explicit quotes (E. Elgar). In any case, crypto-quotes complicate the structure of the artistic text and, as a rule, increases ambiguity of its interpretation. These properties partly explain special significance of the crypto quotation phenomenon in the musical art of the XIX–XX centuries.

**Keywords:** *crypto quotation, cipher, biography, censorship, Johannes Brahms, Alban Berg, Pyotr I. Tchaikovsky, Robert Schumann, Edward Elgar*

**For citation:** Denisov A. V. Secret Messages and Ciphers: The Phenomenon of Crypto Quotation in Musical Art. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 8–21. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>.

© Andrei V. Denisov, 2022

## Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве

Термином «криптоцитата» обозначается специфическая разновидность цитаты, смысл которой доступен для понимания ограниченному числу слушателей, конкретному адресату или же только самому автору<sup>1</sup>. Подобные ситуации могут возникать в произведениях, содержащих скрытый смысловой уровень, своего рода шифр, ясный лишь избранному кругу людей. Как отмечает К. Флорос, «наряду с сочинениями, передающими публичные послания, есть такие, чьи послания приватны, — сочинения, которые композиторы посвящают друзьям, покровителям или близким людям. Во многих случаях эти сочинения содержат послание, которое способен декодировать лишь получатель. Личное отношение получателя к композитору, особое знание, которым располагает адресат посвящения, наделяет его способностью расшифровать послание» [Флорос 2017, 36].

Отметим, что необходимость подобной «расшифровки» может возникать и в том случае, когда композитор изначально адресовал свой опус конкретной аудитории, а priori располагавшей определенным слуховым опытом. Так, Ф. Мендельсон использовал в музыке к трагедии Ж. Расина «Аталия» протестантские хоралы “Ach Gott, von Himmel sieh darein” («Взгляни, о Господи, с небес») и ”Vom Himmel hoch” («С высот небес»). Обращение к ним в пьесе, написанной на основе ветхозаветной истории (в драматургической версии, созданной французом-католиком), может показаться явным курьезом<sup>2</sup>. Вместе с тем необходимо учитывать, что

---

<sup>1</sup> «Криптоцитата, другими словами скрытая цитата или замаскированная цитата, известна исключительно или в первую очередь автору-создателю» [Tarnawska-Kaczogowska 1998, 82]. Термин «криптоцитата» используется и в филологических работах. Например, Г. Мейер обозначает им явление текстовой аллюзии, обретающей двойное значение: явное, вытекающее из нового контекста, и скрытое, обусловленное ее первоисточником [Meuer 1961, 218]. См. также: [Москвин 2014, 38].

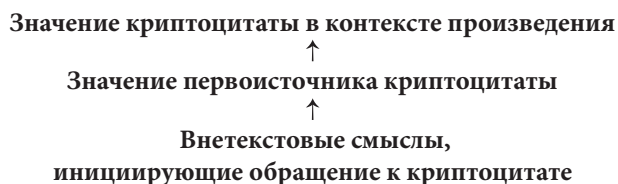
<sup>2</sup> Именно так воспринимал его, например, М. П. Мусоргский: «пора перестать обращать евреев в христианство <...> Мендельсон в „Аталии“ („Наталке“) хватил католический хорал — на то он и Мендельсон, на то он и рутинер» (письмо М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 года — [Мусоргский 1971, 69], «католическим» автор называет хорал, видимо, по ошибке).

Мендельсон создавал свою музыку для постановки в Берлине, явно рассчитывая на восприятие протестантской аудиторией, для которой цитаты этих хорошо известных ей хоралов создавали дополнительные и ясно читаемые смысловые акценты в действии<sup>3</sup>.

Из приведенного примера видно, что анализ криптоцитат дает возможность более глубокого и полноценного понимания авторского замысла. Подобный анализ в настоящей статье предполагает обращение к следующим вопросам<sup>4</sup>:

- 1) механизм образования и типология криптоцитат;
- 2) интерпретация их семантики;
- 3) причины обращения к ним авторов.

Почти всегда первоисточники криптоцитат имеют определенные *внемузыкальные значения* (обусловленные вербальным текстом вокальной композиции/оперы; сюжетом произведения в целом или же его программой, наконец — именем автора). Между этими значениями и внетекстовыми смыслами, инициирующими обращение к криптоцитате, формируются более или менее ясно различимые взаимосвязи:



Например, событие жизни автора имеет «аналог» в поэтическом тексте цитируемого вокального номера. Поэтому расшифровка значения криптоцитаты обретает двусторонний характер, так как требует учета всех компонентов этих взаимосвязей. Для слушателя, не знающего о них, значение неизбежно окажется неопределенным или вовсе неясным.

Как правило, композиторам, желавшим сохранить значение криптоцитаты в тайне, этого оказывалось достаточно. Но иногда они дополнительно *снижали* степень интонационной различимости цитаты, или же вовсе *уничтожали* ее в более поздних редакциях опуса, опасаясь, что она будет слишком узнаваема. И. Брамс в Фортепианном трио № 1 (ор. 8, 1854 год — 1-я редакция) использует цитаты из № 12 (“Am Meer” —

<sup>3</sup> Так, хорал “Vom Himmel hoch”, связанный с событием Рождества, звучит во время пророчества о разрушении Иерусалима и его будущем возрождении — благодаря приходу Спасителя.

<sup>4</sup> Подробнее о проблемах анализа музыкальных цитат см.: [Денисов 2013, 9–82].

«У моря») «Лебединой песни» Ф. Шуберта (третья часть, тт. 33–34) и № 6 (“Nimm sie hin denn, diese Lieder” — «Прими эти песни») «К далекой возлюбленной» Л. Бетховена (четвертая часть, тт. 146–151 и далее).

Обращение композитора к упомянутым цитатам дало исследователям повод трактовать их в автобиографическом ключе, а именно, как возможный намек на чувства, которые Брамс испытывал к Кларе Шуман<sup>5</sup> (обратим внимание на год создания Трио!). Напомним, что сам Роберт Шуман в своих сочинениях связывал ее образ именно с материалом указанной песни Бетховена (что, судя по всему, было известно Брамсу). То, что, Брамс впоследствии во второй редакции Трио *удалил* обе цитаты, можно интерпретировать как стремление полностью скрыть намек [Parmer 1995, 183].

Таким образом, *виды* криптоцитат можно дифференцировать с точки зрения степени

- 1) сохранности музыкального материала (в цитате первоисточник может воспроизводиться относительно точно или же подвергаться осязаемой трансформации);
- 2) конкретности воплощаемого внемузыкального содержания (от определенных реальных событий до обобщенных образов).

Что может выступать в качестве источников *интерпретации* значений криптоцитат? Во-первых, различного рода *документы*: письма, дневники, мемуары, комментарии в черновиках сочинений и особенности записи в них цитируемого материала. Во-вторых, общие *обстоятельства биографии* композитора, события как его приватной, так и публичной жизни. В ряде случаев интерпретация дает возможность установить, что же означает криптоцитата. Но иногда, как как мы убедимся, она не дает однозначного ответа либо не допускает расшифровки вовсе.

Наиболее известные примеры криптоцитат, значения которых позволяют понять достаточно точно сохранившиеся *документы*, представлены в «Лирической сюите» А. Берга. Сам композитор писал Ханне Фукс о замысле сочинения так: «Эта музыка задумана как исповедь (которая, однако, не касается более никого, кроме тебя!) о наших любовных переживаниях! <...> Слова: „Ты моя, моя!“, вначале восторженно произнесенные мной (дословная цитата из Лирической симфонии Цемлинского), ты повторяешь затаенно, в сладкой грёзе» [Векслер 2011, 322–323]. Подобное скрытое содержание сочинения объясняет смысл всех использован-

<sup>5</sup> В обеих песнях образ угасающей в вечерних сумерках природы становится метафорой любовной тоски в разлуке.



ных в нем цитат, связанных с темой всепоглощающей любви. В их числе — песня “Schliesse mir die Augen beide” («Закрой мне глаза [любимыми руками]») самого Берга, третья часть Лирической симфонии А. Цемлинского, наконец, лейтмотив томления из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера.

Иногда документальные свидетельства могут указать лишь самые общие ориентиры для понимания криптоцитат. Среди примеров — финал Сюиты для оркестра № 3 П. И. Чайковского, в четвертой вариации которого цитируется григорианский хорал «Dies irae». Исследователи обычно не давали объяснения ее появлению, либо констатируя сходство с основной темой вариационной формы финала [Туманина 1968, 79], либо характеризуя как «образ неизбежной и неумолимой карающей силы» [Должанский 1981, 143]. Точно неизвестно, какой смысл вкладывал в эту цитату сам автор, однако весьма выразительной выглядит его запись в дневнике, сделанная в период работы над сочинением, в день своего рождения: «24 апр. 11 часов. Сейчас стукнет 44 года. Как много прожито и, по правде, без ложной скромности, как мало сделано!» [Чайковский 1993, 14].

Другой пример — знаменитая цитата кондака «Со святыми упокой» из разработки первой части Симфонии № 6 Чайковского. Как и в случае с Сюитой № 3, исследователи обычно воздерживались от интерпретации смысла этой цитаты, трактуя ее как прием «усиления трагедийного смысла» [Орлова 1980, 86], а иногда — как «видение смерти» [Рыжкин 1946, 81]<sup>6</sup>. Вместе с тем, смысл данной цитаты отчасти может прояснить отмеченная самим композитором значительная близость настроения симфонии «Реквиему» А. Н. Апухтина (см. письма К. К. Романову от 21 и 26 сентября 1893 года). Выразительным выглядит начало стихотворения, содержащее явные параллели с текстом кондака: «Вечный покой отстрадавшему / много томительных лет, / Пусть осияет раба Твоего нескончаемый свет! / Дай ему, Господи, дай ему, наша защита, покров, / Вечный покой со святыми Твоими во веки веков!» [Апухтин 1991, 156] (курсив мой — А. Д.).

В данном контексте становится более ощутимой связь Симфонии № 6 с «Пиковой дамой», которая была подмечена Б. В. Асафьевым: «вот где тупик и где конец надеждам! Не забудем, что Чайковский говорит здесь уже после галлюцинаций „Пиковой дамы“, т. е. после разговоров со смертью»

<sup>6</sup> У автора статьи цитата вызывает ассоциации со следующими словами из стихотворения Ф. И. Тютчева «Из края в край»: «Усопших образ тем страшней, / Чем в жизни был милей для нас». А по мнению М. Г. Рыцаревой, «прямая цитата, использованная с намерением сделать ее узнаваемой, таким образом, смущает воображение и интригует слушателя <...>. Возможно, он выбрал специфическую фразу не только из-за ее текстового содержания и семантики смерти, но также из-за ее сходства с Dies irae — ритмического и даже мелодического» [Рыцарева 2017, 98].

[Асафьев 1972, 256]. Не случайно, что в этой опере также есть цитата «Со святыми упокой» (в пятой картине). Можно предположить, что если *Dies irae* представлял для Чайковского более или менее объективную трактовку образа Смерти (больше напоминая о непреложности свершений сил рока, например, в финале «Манфреда»), то кондак «Со святыми упокой» в значительной степени раскрывал субъективно-личностное отношение автора — страх перед ней и полное неприятие (в «Реквиеме» Апухтина это же отношение ярко воплотилось в четвертом разделе — «С воплем бессилия, с криком печали»).

Интересно, что форма изложения цитаты в симфонии (хорал тромбонов с фигурацией низких струнных) близка материалу одного из разделов финала Симфонии № 5 И. Раффа (Н, с т. 10 — *ил. 1*), в содержании которого, исходя из программы сочинения (основанной на балладе Г. Бюргера «Ленора»), ключевую роль играет тема *смерти*, причем трактованная именно в эмоционально-личностном ключе:



Ил. 1. И. Рафф. Симфония № 5, финал, Н, тт. 10–15

Fig. 1. Joahim Raff. *Symphony No. 5*, finale, H, meas. 10–15

Чайковский хорошо знал творчество этого композитора и высоко ценил его [Чайковский 1953, 97–99]. В то же время, возможно, для него было важным избежать однозначного сходства с сочинением Раффа, о чем свидетельствует изменение материала в процессе работы над симфонией. По сравнению с первоначальным вариантом изложения кондака его проведение в окончательной версии подчеркнуто сменой ритмической фигуры в сопровождении и введением затактовой синкопы в момент появления хора тромбонов [Прибегина 1976, 126] (у Раффа эти особенности отсутствуют).

*Обстоятельства биографии* композитора могут выявить достаточно неожиданное объяснение значению криптоцитаты. Во второй части Концерта для скрипки с оркестром Э. В. Денисова, как известно, есть цитата из № 8 (“Morgengruss” — «Утренний привет») «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта. Исследователи дают ей такую характеристику: «Музыка Шуберта освещает особым светом все то, что происходило в концерте. „Утренний образ“ символизирует начало новой жизни, свет, гармонию, духовное спокойствие» [Холопов, Ценова 1993, 103]. Сам автор воздерживался от комментариев по этому поводу, и лишь в «Записных книжках» указал на *скрытый смысл* цитаты из Шуберта: «Ключ к „Скрипичному концерту“ в цитате из Шуберта. Никто еще не захотел прочитать те слова, которые есть в цитате» [Неизвестный Денисов 1997, 54]. Комментируя данное высказывание, В. С. Ценова раскрыла глубоко личностное, автобиографическое ее содержание. Слова «С добрым утром, прекрасная мельничиха!...» адресованы Т. Старожук, сама же цитата намекает на ситуацию прощания с любимой женщиной [Неизвестный Денисов 1997, 123].

Каковы *причины* обращения композиторов к криптоцитатам? Их можно определить так:

- следование цензурным запретам;
- стремление воплотить личные воспоминания и переживания, а также конкретные автобиографические ситуации;
- склонность автора к максимальной неповторимости своего стиля и, соответственно, недопустимость для него явных цитат.

Обратимся к примерам. Хорошо известно, что в «Венском карнавале» (тт. 293–300) Р. Шуман процитировал «Марсельезу», дав ее материал в откровенно танцевальном облике (*ил. 2*). В период создания этого сочинения она была запрещена в Вене К. Меттернихом, поэтому подобная маскировка оказалась вполне обоснованной [Schaufler 1945, 345]. Однако она имеет ощутимый ироничный оттенок. В связи с этим Реми Стрикер с юмором отметил: «Что делает „Марсельеза“ на этом Венском карнавале?

Несомненно, свидетельствует о том, что революционер присутствует в музыкальном городе, [но] мудро подчиняясь указам Меттерниха» [Stricker 1995, 85].



Илл. 2. Р. Шуман. «Венский карнавал», тт. 292–300

Fig. 2. Robert Schumann. *Faschingsschwank aus Wien*, meas. 292–300

В финале «Фиделио» Л. Бетховен использовал материал арии с хором из Кантаты на смерть Иосифа II. Комментируя ее, Л. В. Кириллина пишет: «никто из современников не знал происхождения этой цитаты — стало быть, для композитора она имела сугубо личный смысл. По мнению К. Блаукопфа, цитата из боннской кантаты заключала в себе политический подтекст: „Мгновение, которое воспевает Леонора — это историческое мгновение йозефинизма, то есть победы просвещенного властителя над деспотией и фанатизмом“. <...> У. Киндерман склонен трактовать смысл цитаты в „Фиделио“ в более личностном психологическом и религиозном контексте, что представляется более верным и адекватным» [Кириллина 2009, 124–125].

Конечно, авторы могли с помощью криптоцитат воплощать и значительно более интимные переживания. У Шумана в Новеллетте № 8 конец эпизода Trio II (раздел “Stimme aus der Ferne” — тт. 1–21) содержит цитату из Ноктюрна ор. 6 К. Шуман (Вик). Глубинный смысл данной цитаты, а также и самого названия раздела («Голос издали», курсив мой — А. Д.)

оказывается объяснимым, если вспомнить, что в 1838 году Шуман был в вынужденной *разлуке* со своей возлюбленной Кларой Вик. В письмах 1839 года композитор неоднократно упоминает о тесной связи Новеллетт с К. Вик: «Невеста моя, в *Новеллеттах* ты являешься во всех возможных обстоятельствах и положениях, и всякие невообразимые приключения происходят с тобой!» (письмо Кларе Вик, 30 июня 1839 года [Шуман 1970, 487], курсив в оригинале — А. Д.); «Концерт, соната, *Танцы Давидсбюндлеров*, *Крейслериана* и *Новеллетты* вызваны к жизни почти ею одной» ([письмо] Г. Дорну, 5 сентября 1839 года [Шуман 1970, 507], курсив в оригинале — А. Д.).

Отношение композиторов к принципу цитирования всегда было вариативным: одни авторы могли использовать его очень часто, а другие старались избегать. В последнем случае, если согласно замыслу сочинения цитата была необходима, ее можно было дать в зашифрованном виде. В Вариациях на оригинальную тему («Энигма») Э. Элгар цитирует в Вариации № 13 (тт. 13–15, 21–23, 45–47) небольшой фрагмент из увертюры «Морская тишь и счастливое плавание» Ф. Мендельсона (тт. 185–186). Преобладающему большинству слушателей и исследователей смысл этой цитаты был явно неизвестен. Сам Элгар объяснял его так: «хорошенькая Леди находится в море далеко отсюда (имеется в виду „героиня“ данной вариации, которой музыка была посвящена автором. — А. Д.), и я отметил это с помощью маленькой цитаты из „Морской тиши и счастливое плавание“ Мендельсона» [Kennedy 1973, 69].

Эта цитата представляет действительно миниатюрный фрагмент и потому на слух почти не различима. В то же время композитор был готов удалить ее, так как опасался, что она будет слишком узнаваема. Дело в том, что Элгар очень болезненно реагировал на ситуации, когда кто-либо обнаруживал параллели между его музыкой и сочинениями других авторов (что не служило препятствием для использования *автоцитат*, например — в «Музыкантах»). Майкл Кеннеди описывает любопытный эпизод: когда подруга композитора Дора Пенни (Дорабелла) отметила сходство одного из мест «Сна Геронтия» с Полонезом-фантазией Ф. Шопена, то получила в ответ резкую отповедь Элгара о его ненависти к фортепианной музыке и о том, что он никогда не слышал эту пьесу [Kennedy 1973, 69].

\* \* \*

Главный парадокс феномена криптоцитаты заключается, судя по всему, в том, что она по своей природе *усложняет* процесс художественной коммуникации. Находясь в ряду таких явлений, как темы-монограммы,

графическая нотация, различные формы криптофонии<sup>7</sup>, она неизбежно создает новые измерения в смысловой организации текста (подробнее см.: [Денисов 2021, 140–167]). Она же является знаком крайней субъективизации в отношении к творчеству. Автора волнует исключительно то, *что именно* он хочет воплотить в криптоцитате, интерпретация ее значения аудиторией им в принципе исключается из поля зрения. Неудивительно, что особый интерес к криптоцитатам композитора стали проявлять в XIX и XX веках, свидетельствуя о постепенной трансформации их отношения к фундаментальным основам творчества.

### Список источников

- [1] Апухтин 1991 — *Апухтин А. Н.* Полное собрание стихотворений. Ленинград: Советский писатель, 1991. 448 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
- [2] Асафьев 1972 — *Асафьев Б. В.* Инструментальное творчество Чайковского // *Асафьев Б.* О музыке Чайковского. Избранное. Ленинград: Музыка, 1972. 377 с.
- [3] Векслер 2011 — *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время: Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. 623 с.
- [4] Денисов 2013 — *Денисов А. В.* Музыкальные цитаты: Справочник. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
- [5] Денисов 2021 — *Денисов А. В.* Метаморфозы музыкального текста: Монография. 2 изд-е, испр. и доп. Москва: Юрайт, 2021. 189 с.
- [6] Должанский 1981 — *Должанский А. Н.* Симфоническая музыка Чайковского. Избранные произведения. Ленинград: Музыка, 1981. 208 с.
- [7] Кириллина 2009 — *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 томах: Том I. Москва: Московская консерватория, 2009. 536 с.
- [8] Москвин 2014 — *Москвин В. П.* К уточнению понятия «аллюзия» // *Русская речь.* 2014, № 1. С. 37–43.
- [9] Мусоргский 1971 — *Мусоргский М. П.* Письма. Биографические материалы и документы. Москва: Музыка, 1971. 400 с.
- [10] Неизвестный Денисов 1997 — Неизвестный Денисов: Из записных книжек (1980–1986, 1995) / сост. В. Ценова. Москва: Композитор, 1997. 160 с.
- [11] Орлова 1980 — *Орлова Е. М.* Петр Ильич Чайковский. Москва: Музыка, 1980. 271 с.
- [12] Прибегина 1976 — *Прибегина Г. А.* О работе П. И. Чайковского над Шестой симфонией. По материалам рукописей // *Из истории русской и советской музыки.* Выпуск 2. Москва: Музыка, 1976. С. 115–145.
- [13] Рыжкин 1946 — *Рыжкин И. Я.* Шестая симфония Чайковского. О трех планах русской музыкальной классики: историческом, эпическом и психолого-драматическом // *Советская музыка.* 1946. № 1. С. 70–83.
- [14] Рыцарева 2017 — *Рыцарева М. Г.* Тайна Патетической Чайковского. О скрытой программе Шестой симфонии. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 176 с.

<sup>7</sup> См.: *Потапкина Р. В.* Криптофония: история и современность // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2018. № 3 (32). С. 96–104.

- [15] Туманина 1968 — Туманина Н. В. П. И. Чайковский. Великий мастер. Москва: Наука, 1968. 489 с.
- [16] Флорос 2017 — Флорос К. Тайные программы в инструментальной музыке // *Opera musicologica*. 2017. № 4 (34). С. 35–43.
- [17] Холопов, Ценова 1993 — Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. Москва: Композитор, 1993. 312 с.
- [18] Шуман 1970 — Шуман Р. Письма (1817–1840). Том 1. Москва: Музыка, 1970. 720 с.
- [19] Чайковский 1953 — Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание. Итальянская опера // Чайковский П. Музыкально-критические статьи. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. 439 с.
- [20] Чайковский 1993 — Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891. Санкт-Петербург: Эго, Северный олень, 1993. 296 с.
- [21] Kennedy 1973 — Kennedy M. Portrait of Elgar. London: Oxford University Press, 1973. 334 p.
- [22] Meyer 1961 — Meyer H. Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart, 1961. 269 S.
- [23] Parmer 1995 — Parmer D. Brahms, Song Quotation, and Secret Programs // *19th-Century Music*. 1995, Vol. 19. № 2. P. 161–190.
- [24] Stricker 1995 — Stricker R. Robert Schumann: le musicien et la folie. Paris: Gallimard, 1995. 244 p.
- [25] Schauffler 1945 — Schauffler R. Florestan: the life and work of Robert Schumann. New York: H. Holt and Company, 1945. 574 p.
- [26] Tarnawska-Kaczorowska 1998 — Tarnawska-Kaczorowska K. Musical quotation an outline of the problem // *Contemporary Music Review*. 1998, № 17:3. P. 69–90.

## References

- [1] Apukhtin, Aleksey N. (1991). *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 448 p. (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya [Poet's Library. Big Series]) (in Russian).
- [2] Asafyev, Boris V. (1972). "Instrumental'noe tvorchestvo Tchaikovskogo" ["Tchaikovsky's instrumental works"]. In Boris V. Asafyev, *O muzyke Tchaikovskogo. Izbrannoe* [About Tchaikovsky's music. Selected writings]. Leningrad: Muzyka, 377 p. (in Russian).
- [3] Veksler, Yuliya S. (2011). *Alban Berg i ego vremya: Opyt dokumental'noy biografii* [Alban Berg and his time: Experience documentary biography]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 623 p. (in Russian).
- [4] Denisov, Andrei V. (2013). *Muzykal'nye tsitaty: Spravochnik* [Music Quotes: Reference Book]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 224 p. (in Russian).
- [5] Denisov, Andrei V. (2021). *Metamorfozy muzykal'nogo teksta* [Metamorphoses of musical text]: monograph. Moscow: Yurayt, 189 p. (in Russian).
- [6] Dolzhanskiy, Aleksandr N. (1981). *Simfonicheskaya muzyka Tchaikovskogo. Izbrannye proizvedeniya* [Tchaikovsky Symphonic Music. Selected works]. Leningrad: Muzyka, 208 p. (in Russian).
- [7] Kirillina, Larisa V. (2009). *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and creativity]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 536 p. (in Russian).



- [8] Moskvina, Vasilii P. (2014). “K utochneniyu ponyatiya ‘allyuziya’” [“To clarify the concept of ‘allusion’”]. In *Russkaya rech’* [Russian speech]. No. 1 (2014), pp. 37–43 (in Russian).
- [9] Mussorgsky, Modest P. (1971). *Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty* [Letters. Biographical materials and documents]. Moscow: Muzyka, 400 p. (in Russian).
- [10] [Denisov, Edison] (1997). *Neizvestnyy Denisov: Iz zapisnykh knizhek (1980–1986, 1995)* [Unknown Denisov: From notebooks (1980–1986, 1995)], / compiled by Valeriya Tsenova. Moscow: Kompozitor, 160 p. (in Russian).
- [11] Orlova, Elena M. (1980). *Pyotr Ilyich Tchaikovsky* [Pyotr Ilyich Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka, 271 p. (in Russian).
- [12] Pribegina, Galina A. (1976). “O rabote P. I. Tchaikovskogo nad Shestoy simfoniey. Po materialam rukopisey” [“About the work of Pyotr Tchaikovsky on the Sixth Symphony. Based on manuscript materials”]. In *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the history of Russian and Soviet music]. Iss. 2. Moscow: Muzyka, pp. 115–145 (in Russian).
- [13] Ryzhkin, Iosif Ya. (1946). “Shestaya simfoniya Tchaikovskogo. O trekh planakh russkoy muzykal'noy klassiki: istoricheskom, epicheskom i psikhologo-dramaticheskom” [“Tchaikovsky's sixth symphony. About three plans of Russian musical classics: historical, epic and psychological-dramatic”]. In *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. No. 1 (1946), pp. 70–83 (in Russian).
- [14] Ritzareva, Marina G. (2017). *Tayna Pateticheskoy Tchaikovskogo. O skrytoy programme Shestoy simfonii* [The mystery of Patetic Tchaikovsky. On the hidden program of the Sixth Symphony]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 176 p. (in Russian).
- [15] Tumanina, Nadezhda V. (1968). *P. I. Tchaikovskiy. Velikiy master* [Pyotr Tchaikovsky. The Great Master]. Moscow: Nauka, 489 p. (in Russian).
- [16] Floros, Konstantin (2017). “Taynye programmy v instrumental'noy muzyke” [“Secret programs in instrumental music”]. In *Opera musicologica*. 2017. No. 4 (34), pp. 35–43 (in Russian).
- [17] Kholopov, Yuri N. & Tsenova, Valeriya S. (1993). *Edison Denisov* [Edison Denisov]. Moscow: Kompozitor, 312 p. (in Russian).
- [18] Schumann, Robert (1970). *Pis'ma* [Letters] (1817–1840). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 720 p. (in Russian).
- [19] Tchaikovsky, Pyotr (1953). “Pyatoe simfonicheskoe sobranie. Ital'yanskaya opera” [“Fifth Symphony Collection. Italian Opera”]. In Pyotr Tchaikovsky, *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Musical and critical articles]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 439 p. (in Russian).
- [20] [Tchaikovsky, Pyotr] (1993). *Dnevnik P. I. Tchaikovskogo. 1873–1891* [Diaries of Pyotr Tchaikovsky. 1873–1891]. St. Petersburg: Ego, Severnyy olen', 296 p. (in Russian).
- [21] Kennedy, Michael (1973). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press, 1973. 334 p.
- [22] Meyer, Herman (1961). *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart, 269 S.
- [23] Parmer, Dillon (1995). “Brahms, Song Quotation, and Secret Programs”. In *19th-Century Music*. 1995. Vol. 19, no. 2, pp. 161–190.
- [24] Stricker, Rémy (1995). *Robert Schumann: le musicien et la folie*. Paris: Gallimard, 244 p.
- [25] Schaufli, Robert Haven (1945). *Florestan: the life and work of Robert Schumann*. New York: H. Holt and Company, 574 p.
- [26] Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna (1998). “Musical quotation an outline of the problem”. In *Contemporary Music Review*. 1998, no. 17:3. P. 69–90.



Статья поступила в редакцию: 18.02.2022; одобрена после рецензирования: 01.03.2022;  
принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 18.02.2022; approved after reviewing 01.03.2022; accepted for  
publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed  
under the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 78.071.4  
doi: 10.26156/OM.2022.14.2.002

## **«Три песни алтайских кирджак» в материалах Этнографической секции Государственного института музыкальной науки и записях XIX–XX веков**

*Людмила Петровна Махова*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Институт мировой литературы имени А. И. Горького Российской академии наук, Москва, Россия, [maхова@mail.ru](mailto:maхова@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-9105-958X>

<sup>2</sup> Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

**Аннотация.** В статье представлены нотации песен старообрядцев-«поляков», выполненные известным музыкантом-этнографом И. С. Тезавровским на основе фонографических записей 1929 года: свадебная песня «Как по сахару вода течёт», лирическая литературного происхождения «Где я ни гуляю» (народно-песенная переработка стихотворения А. П. Сумарокова, 1755) и плясовая «Пошли гости со двора». Эти образцы вошли в рукописный сборник Государственного института музыкальной науки. Автором статьи выявлено несколько вариантов свадебных и лирических песен в аудиозаписях 1966–1989 годов В. М. Шурова и В. И. Бодровой. На примере плясовых («крутух») обнаружено сходство репертуара старообрядцев-«поляков» и старообрядцев Васюганья.

Впервые публикуются народные названия особого вида плясок с кружением пар и сопровождающих их плясовых песен, зафиксированные участниками экспедиций Московской консерватории у старообрядцев Алтая («кручки», 1977) и у семейских Забайкалья («крутушки», 1979).

**Ключевые слова:** Государственный институт музыкальной науки, Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки Московской консерватории, старообрядцы-«поляки» Алтая, семейские Забайкалья, старообрядцы Васюганья

**Благодарности:** автор статьи выражает благодарность О. В. Гордиенко и А. Н. Зверевой за информацию о крутушках семейских; С. А. Олёнкину за описание крутелей русских старообрядцев Латгалии.

**Для цитирования:** Махова Л. П. «Три песни алтайских кирджак» в материалах Этнографической секции Государственного института музыкальной науки и записях XIX–XX веков // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 22–81. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.002>.

© Махова Л. П., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.002

## “Three Songs of Altai Kerzhaks” in the Materials of the Ethnographic Section of the State Musicology Institute (GIMN) and in the Recordings of 19–20th Centuries

*Lyudmila P. Makhova*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, maxoba@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9105-958X>

<sup>2</sup> Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

**Abstract.** The article considers three songs of a group of “Polish” Altai Old Believers. The songs were recorded in 1929 by a resident of the village Alexandrovka, located in the basin of the Uba River in the Altai. The notations of a wedding song “As water flows through sugar”, a lyrical song “Wherever I walk” (based on Alexander Sumarokov’s poem) and a dance song “Guests are leaving the courtyard” from the handwritten collection of the State Musicology Institute are published for the first time. The notations were made by a famous musician-ethnographer Ivan Tezavrovsky. The author of the article identified several variants of wedding and lyrical songs in audio recordings of 1966–1989 by Vyacheslav Shchurov and Veronica Bodrova. The example of dance songs (“krutukhi”) shows similarity between the repertoire of the “Polish” Old Believers and the Old Believers of Vasyugan.

The article presents for the first time the folk names of a special type of dances with spinning couples, accompanied by dance songs, spread among the Old Believers of Altai (“kruchki”, 1977) and among the “Semeiskiye” from the Transbaikal region (“krutushki”, 1979), recorded by the participants of expeditions of the Moscow Conservatory.

**Keywords:** *State Musicology Institute, Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, “Polish” Old Believers of Altai, “Semeiskiye” of Transbaikalia, the Old Believers of Vasyuganye*

**Acknowledgments:** The author expresses her gratitude to Oleg Gordienko and Arina Zvereva for the information on “krutushki” of Transbaikalia “semeiskies”; to Sergey Olyonkin for the description of the “krutels” of the Latgalia Old Believers.

**For citation:** Makhova L. P. “Three Songs of Altai Kerzhaks” in the Materials of the Ethnographic Section of the State Musicology Institute (GIMN) and in the Recordings in 19–20th Centuries. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 22–81. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.002>.

© Lyudmila P. Makhova, 2022

**«Три песни алтайских кирджиков»  
в материалах Этнографической секции  
Государственного института  
музыкальной науки  
и записях XIX–XX веков**

В Российском национальном музее музыки (Москва) в фонде С. Л. Толстого<sup>1</sup> хранится рукопись сборника народных песен, составленного сотрудниками Государственного института музыкальной науки (ГИМН)<sup>2</sup>: «Вокальная и инструментальная музыка народов СССР. Материалы, собранные сотрудниками Этнографической секции ГИМНа. Выпуск I. (Труды Государственного института музыкальной науки)»<sup>3</sup>. В девяти разделах сборника представлен фольклор русских (I)<sup>4</sup>, украинцев (II), мари (III), касимовских татар (IV), башкир (V), народов Крыма (VI), молдаван (VII), сванов<sup>5</sup> (VIII) и узбеков (IX).

Автор предисловия, С. Л. Толстой, сообщает:

...В сборнике помещены лишь подлинно народные произведения: во-первых, записанные фонографически и расшифрованные опытными музыкантами, преимущественно И. С. Тезавровским<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Сергей Львович Толстой (1863–1947) — композитор, литератор, музыкант-этнограф. Старший сын Л. Н. Толстого. Научный сотрудник ГИМНа, преподаватель Московской консерватории. Подробнее о нем см.: [Битерякова 2019а, 63, 68, 73].

<sup>2</sup> ГИМН существовал в Москве в 1921–1931 годах [Битерякова 2019б, 242].  
<sup>3</sup> [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279].

<sup>4</sup> «I. Великороссы». [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Оглавление [машинопись]. Л. 1].

<sup>5</sup> «VIII. <Сваны> (зачеркнуто). Сванеты». [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Оглавление [машинопись]. Л. 5].

<sup>6</sup> Иван Сергеевич Тезавровский (1871–1941) — контрабасист (в период с 1897 по 1928 год артист оркестра Большого театра), композитор, музыкант-этнограф, педагог; в 1922–1930 годах — научный сотрудник ГИМНа. Подробнее см.: *Иванова Т. Г.* Об Иване Сергеевиче Тезавровском // *Этномузыкалогия: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований: Материалы международных научных конференций 2011–2012 годов / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Г. В. Лобкова (науч. ред.), К. А. Мехнецова (отв. ред.), И. Б. Теплова (отв. ред.) и др. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2014. С. 111–121.*

или под его руководством, и во-вторых, записанные на слух музыкантами, заслуживающими доверия. <...>

Сборник состоит из записей, принадлежащих ГИМНу или его сотрудникам; в виде исключения помещены также записи Е. Э. Линёвой, И. А. Саца и Г. Ф. Ромашкова, доставленные сотрудниками ГИМНа и признанные особо интересными. Сборник составлен и проредактирован редакционной комиссией в составе научных сотрудников этнографической секции Е. Д. Денисовой, Г. Г. Лобачёва, И. С. Тезавровского и С. Л. Толстого<sup>7</sup>.

Работа над сборником, очевидно, была начата в 1927 году и завершена в 1929-м, о чем свидетельствует фраза из предисловия:

За <шесть><sup>8</sup> (зачеркнуто. — Л. М.) восемь лет своего существования Этнографическая секция ГИМНа имела возможность познакомиться со многими произведениями народного творчества, как русскими, так и других национальностей. Часть их была зафиксирована; записи сделаны как на местах, так и в стенах ГИМНа.

На местах сотрудники ГИМНа записывали народные произведения во время своих летних поездок. В предлагаемый сборник вошли произведения, собранные во время следующих поездок: в Пинежский край — Е. Д. Денисовой, в Карельскую Республику — А. М. Дианова, в Касимовский уезд — И. С. Тезавровского и Е. Д. Денисовой, в Московский уезд и Украину — М. А. Антошиной, в Воронежскую губернию — П. М. Казьмина, в Ливенский район — И. С. Тезавровского, в АМРСМ<sup>9</sup> — Е. Н. Лебедевой, в Сванетию — Е. Д. Денисовой и Г. Г. Лобачёва<sup>10</sup>.

В научном отчете Толстого за 1928–1929 годы указано редактирование сборника<sup>11</sup>. Впоследствии рукопись была передана в Государственное музыкальное издательство (Музгиз), а оттуда (оставшись неопубликованной), 14 апреля 1939 года, по просьбе Толстого, — в библиотеку Московской консерватории.

Первая глава сборника представляет региональные традиции Мезени (6 песен), Пинеги (8), Заонежья (5), Новгородской (2), Вятской (4), Вла-

<sup>7</sup> [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 10].

<sup>8</sup> С момента основания ГИМНа (1921) в 1927 году прошло 6 лет, а в 1929-м — 8.

<sup>9</sup> Аббревиатура ошибочна. В 1924–1936 гг. — Автономная Молдавская Советская Социалистическая Республика (АМССР, молд. РАСС Молдовеняскэ) в составе Украинской ССР.

<sup>10</sup> [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 9].

<sup>11</sup> [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 193].

3 песни Алтайских кирджанов 59

Фонотка Гилка, расщипована И.С. Тезавровым.  
 Песни записаны зимой 1929 г. от Тамбовки Александр-  
 Филатовой, учительница в Барнауле, уроженка с. Алекси-  
 Дровки Чуй-Камского района Алт. Селитала тыммыло  
 чюдва. Кирджаны - старожилы, переселившиеся в су-  
 буги более ста лет тому назад. Село Александровка  
 находится в 10 верстах от ст. Барнаул и ранее не было  
 известно в кирджанской среде.

**Как по сахару**  
 Фонотка Гилка. Песня 101. И.С. Тезавров.

♩ = 86.

Как по сахару вода течёт  
 та изолму выстра речка,  
 Речка выстурит, ступистит.  
 Бегит речка, не колышетца,  
 Со песками не возмущитца.  
 Да оттого же мне лютитца,  
 чего ради колышатца,  
 нем ни ветру, ни вехарю  
 ни такой добивит на гадунки,  
 нем осенних лелюк дождичков.  
 Как у нас то Арикушка,  
 Как у нас то Леонтьевна,  
 она сидит у нас французко,  
 она чинешевко, смирнеховко.

Ил. 1. Автограф свадебной песни «Как по сахару вода течёт», с. Александровка Усть-Каменогорского района Семипалатинского округа. Нотация И. С. Тезавровского на основе фонографической записи 1929 года. РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 59. Публикуется впервые

Fig. 1. Autograph of the wedding song to the bride “Kak po sakharu voda techyot” [“As water flows through sugar”], Alexandrovka village of Ust-Kamenogorsk district of Semipalatinsk region. Notation from a 1929 phonographic recording by Ivan Tezavrovsky. Russian National Music Museum. F. 249. Ed. hr. 279. Sh. 59. Published for the first time

димирской (1 песня и 3 наигрыша), Московской (6), Смоленской (4), Брянской (5), Рязанской (2), Саратовской (4)<sup>12</sup> и Воронежской (3) губерний, а также Ливенского района Елецкого округа (3) и «алтайских кирджиков»<sup>13</sup> (3). Дополнительный раздел составляла подборка образцов одного жанра — духовных стихов (10).

Сборник не имеет сплошной пагинации. Судя по пометам архивистов, первоначально в рукописи насчитывалось 205 листов, но в настоящее время сохранился только 141 из них. Раздел духовных стихов полностью изъят.

Настоящая статья посвящена трем песням старообрядцев села Александровка<sup>14</sup>, до ликвидации в 1999 году находившегося на Алтае в Убинско-Ульбинской долине в бассейне реки Убы (на р. Правая Убинка). В начале раздела написан комментарий:

Фонотека ГИМНа, расшифровка И. С. Тезавровского. Песни записаны зимой 1929 г. от Татьяны Авдеевны Филатовой, учительницы в Барнауле, уроженки с. Александровки Усть-Каменогорской вол., Семипалатинского уезда. Кирджики — старообрядцы, поселившиеся в Сибири более ста лет тому назад. Село Александровка находится в предгорье Алтая, вдали от городов и железной дороги. <Тексты песен приведены без повторов и вставочных восклицаний> (ил. 1, последнее предложение зачеркнуто. — Л. М.).

Жанры песен в сборнике не указаны, они установлены автором статьи: «Как по сахару вода течёт» — свадебная невесте-сироте; «Где я ни гуляю» — лирическая литературного происхождения (народно-песенная переработка стихотворения А. П. Сумарокова, 1755); «Гости по гости» («Пошли гости со двора») — плясовая.

В предисловии к сборнику дано описание специальных знаков<sup>15</sup>, которые Тезавровский использовал в записи нотного текста. Каждая песня написана на отдельном листе, состоящем из двух фрагментов:

<sup>12</sup> Названия песен Саратовской губернии отсутствуют в Оглавлении [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 3]. Автографы нотаций вложены перед воронежскими песнями.

<sup>13</sup> «Кирджики» — в орфографии И. С. Тезавровского; верно: *керджики*.

<sup>14</sup> Село Александровка Змеиногорского уезда Томской губернии в период с 1920 по 1928 год находилось в составе Усть-Каменогорского уезда Семипалатинской губернии. В январе 1928-го губернии и уезды заменены на округа и районы. В дальнейшем село относилось к Глубоковскому району Восточно-Казахстанской области Казахской ССР (с 1991 года — Республики Казахстан); упразднено в 1999 году.

<sup>15</sup> В нотациях песен с. Александровка встречаются:

«  $\overset{\frown}{\sim}$  — означает, что тон звучал выше означенного на нотоносце, но меньше, чем на  $\frac{1}{4}$  тона;

$\underset{\smile}{\sim}$  — означает, что тон звучал ниже означенного на нотоносце, но меньше, чем на  $\frac{1}{4}$  тона;

<...>

(Продолжение сноски см. на след. стр.)



- автограф песни «Как по сахару вода течёт» (ил. 1) склеен из листа писчей бумаги в книжном расположении (232×359 мм) и страницы из нотной тетради в альбомном формате (267×161 мм);
- основу листа 60 («Где я ни гуляю») составляет нотная бумага в книжном расположении (264×357 мм). К ней после нотации внахлест приклеен лист бумаги в линейку (206×218 мм) с песенным текстом, который содержит авторскую правку<sup>16</sup>. Общая высота листа 60 — 438 мм;
- к нотному листу 61 в альбомном расположении (258×159 мм) с расшифровкой песни «Пошли гости со двора» для записи текста приклеен небольшой фрагмент бумаги (177×107 мм); общая высота 250 мм.

В автографах песен из алтайского села Александровка даны два варианта текста: один в виде подтекстовки (слоги расположены под нотами), другой, без деления на песенные строфы, помещен ниже нотных строк (см. ил. 1). Оба текста написаны одной рукой (почерк совпадает). Вероятно, в сборник включены оригинальные нотации Тезавровского, так как при копировании рукописи для издательства переписчик использовал бы листы одинакового размера.

На Алтае представители Русской православной церкви называют «кержаками» всех старообрядцев региона, ориентируясь по внешним признакам: форме нательного креста, двоеперстию (сложению пальцев правой руки для совершения крестного знамения) и исполняемому ими тексту пасхального тропаря<sup>17</sup>. Противопоставление по конфессиональному признаку отражено в духовном стихе, который С. И. Гуляев<sup>18</sup> записал «в Салаирском руднике» с комментарием, что «кержаки — раскольники, старообрядцы»<sup>19</sup>:

~ [волнистая горизонтальная линия] — перерыв, неопределенное или неразобранное место в мелодии;

]' — запятая, поставленная сверху после ноты, указывает на некоторое замедление вследствие передышки или окончаний музыкальной фразы» [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 10].

В публикации для удобства чтения к знакам повышения и понижения добавлены стрелки в квадратных скобках: <sup>(1)</sup> и <sup>(2)</sup>.

<sup>16</sup> Три последние строки текста зачеркнуты, затем правее написаны заново. Две строки текста в исправленном варианте переставлены местами.

<sup>17</sup> Старообрядцы поют «Христос воскрес из мертвых, смертию на смерть наступи, и гробным живот дарова», в то время как новый перевод тропаря звучит иначе: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав».

<sup>18</sup> Степан Иванович Гуляев (1806–1888) — русский историк, этнограф, фольклорист, естествоиспытатель и изобретатель; исследователь Алтая.

<sup>19</sup> [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(4). Гуляев С. И. Песни девичьи, женские и юнацкие. Л. 76об].



Не добро́ быть тому,  
 Кто много пьет вина и табаку.  
 <...>  
 «Кержаками» нас называют,  
 А сами родителей и Бога не почитают...<sup>20</sup>

Иной смысл в слово «кержаки» вкладывают сами старообрядцы. В конце XVIII — начале XIX века, после кончины дораскольных священников, внутри русского старожильского населения Алтая произошло конфессиональное деление. Одна часть сообщества приняла священников, поставленных в сан в Русской православной церкви, при условии совершения ими служб по древним обрядам, другая — отказалась от такой практики и вынужденно стала беспоповцами. Старообрядцы-поповцы называют «кержаками» старообрядцев-беспоповцев. Беспоповцы строго следуют религиозным и ментальным установкам своих предков. Они до наших дней сохранили коллективные богослужения по старопечатным книгам, лестовки (чётки с символикой названия, формы и чисел) и подручники (специальные квадратные стеганные коврики под руки, используемые при земных поклонах), носят нательный пояс, соблюдают «правило чашки»<sup>21</sup>, перекрещивают стакан при принятии его из чужих рук, а также «закрещивают» («закрывают»)<sup>22</sup> посуду, произнося «Иисусову молитву» или «Аминь».

Среди русских старожилов<sup>23</sup> Алтая старообрядцами являются три субэтнические<sup>24</sup> группы:

- *сибиряки* (русские первопоселенцы, имеющие севернорусское происхождение; раньше всех приписанные к работам на рудниках и заводах);
- «*каменщики*»<sup>25</sup> (охотники, занимавшиеся продажей звериных шкур и платившие в казну ясак<sup>26</sup>) и

<sup>20</sup> [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(4). Л. 76].

<sup>21</sup> «Правило чашки» — запрет на совместную трапезу с иноверцами.

<sup>22</sup> Ставя чашку на стол, «кержаки» обязательно кладут сверху ложку, а ведро с водой «закрещивают» двумя длинными тонкими щепками (лучинами), положенными крест-накрест. (Материалы алтайских экспедиций автора статьи 2004, 2011 и 2016 годов).

<sup>23</sup> Старожилами называют тех, кто пришел на Алтай в XVII–XVIII веках и их потомков.

<sup>24</sup> Субэтническая группа — компактно проживающее сообщество людей, отличающееся особенностями своей культуры и языком (диалектом) и осознающее это отличие. Использование в данном случае термина *этноконфессиональная группа* (группа русских старообрядцев) не позволило бы различать между собой сибиряков, «каменщиков» и «поляков».

<sup>25</sup> Горная часть Алтая известна под названием Камня, поэтому ее жители именовались «каменщиками». Подробнее см.: *Бломквист Е. Э., Гринкова Н. П.* Кто такие бухтарминские старообрядцы // Бухтарминские старообрядцы. Ленинград: Издание Академии наук СССР, 1930. С. 1–48. (Материалы комиссии экспедиционных исследований АН СССР; Вып. 17. Серия Казахстанская).

<sup>26</sup> Ясак — натуральная подать в казну соболями и другой пушниной.

- «*поляки*»<sup>27</sup> (государственные крестьяне, поселившиеся на Алтае в 1760-е годы, свободные от повинностей на заводах и от рекрутчины до 1798 года).

В 1880 году старообрядцы-«поляки» из Быструхи<sup>28</sup>, население которой делилось на беглоповцев и беспоповцев-самодуровцев<sup>29</sup>, основали село Александровку. Не желая «мирщиться», в труднодоступные места уходили особо консервативные представители старообрядцев — беспоповцы, поэтому жителей с. Александровка называли «кержаками».

В 1931 году ГИМН был расформирован. Место нахождения фоноваликов этнографической секции неизвестно. Нотации трех песен, записанных в 1929 году, являются самыми ранними известными музыкальными образцами фольклора старообрядцев-«поляков».

<sup>27</sup> Поселившихся на Алтае русских старообрядцев из Ветки и Стародуба местное старожильское население именует «поляками». Топонимическое название произошло из аналогии: «поляки» — пришедшие из Польши. (После первого раздела Речи Посполитой Ветка вошла в состав Могилёвской губернии Российской империи. Территория Стародубского полка как часть Гетманщины принадлежала Русскому государству; позднее входила в состав Малороссийской, затем Черниговской губернии Российской империи). Подробнее о «поляках» см.: [Швецова 1899]. «Поляки» принесли с собой на Алтай исполняющиеся на один напев песни «Ты лети, стрела», «Я люта была по горам ходить» и «Возле тын я хожу, мелкий лук сажу», связанные с полесским обрядом «похорон стрелы» [Махова 2020, 11, 20]. Исполнение этих весенних хороводных песен отличает «поляков» от других групп русских старожилов. О проявлениях субэтнической идентичности в костюме старообрядцев-«поляков» см.: Лысенко О. В., Махова Л. П. Легендарная рубаха из императорской этнографической коллекции (топонимическая атрибуция и этническая идентичность) // Живая старина. 2019. № 3 (103). С. 33–40.

<sup>28</sup> М. В. Швецова указала две даты возникновения с. Быструха — 1790 и 1797 годы [Швецова 1899, 11, 22].

<sup>29</sup> См.: Казанцева Т. Г., Мурашова Н. С. Старообрядцы Алтая // Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая / отв. ред. Б. А. Шиндин. Новосибирск, 2002. С. 52–70. Электронная копия: Казанцева Т. Г., Мурашова Н. С. Старообрядцы Алтая // Алтайский старообрядец: культурно-просветительский старообрядческий сайт, 2006–2021. URL: <https://altaistarover.ru/articles/history/39-starooobryadtsy-altaya-t-g-kazantseva-n-s-murashova-i-dr> (дата обращения: 09.10.2021 г.).

## 1. «Как по сахару вода течёт»

Свадебная песня «Как по сахару вода течёт» (*пример 1*) с тоническим девятисложным<sup>30</sup> стихом (9/9//) в сборнике ГИМНа представлена в виде аналитической нотации. Первые семь строф (начало песни) расположены в вертикальном ранжире. Подтекстовку к нотам Тезавровский писал «во время расшифрования валиков»<sup>31</sup>. Распетый текст содержит повторы стихов, словообрывы, добавочные слоги и огласовки, а также соединительный союз «да» при перечислении между однородными членами предложения и междометия, усиливавшие экспрессию высказывания. Второй вариант текста песни оформлен «без повторений и вставочных восклицаний»<sup>32</sup>. В статье публикуются оба варианта, различия выделены курсивом.

Анализ материалов 1966–2016 годов, записанных в шестнадцати алтайских экспедициях Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, а также привлечение опубликованных фонограмм позволили автору статьи выявить три аудиозаписи свадебных песен, аналогичных образцу из с. Александровка. С более полным текстом песню «Как по сахару вода текёт»<sup>33</sup> (*пример 2*) В. М. Щуров записал в с. Быструха Глубоковского района Восточно-Казахстанской области Казахской ССР в 1979 году. Тринадцатью годами ранее в Третьяковском районе Алтайского края под руководством Щурова песню «Ты река ли моя, реченька» (*пример 3*) в с. Первокаменка зафиксировали Мария Чернышёва и Анна Гапич<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Строки с восьмисложным стихом (2, 8, 11 и 12-я) отличаются от большинства строк с девятью слогами оформлением зоны первого логического акцента: в первом случае — один долгий акцентный слог, во втором — два кратких (см. *пример 1*).

<sup>31</sup> Об этом сказано в комментарии Тезавровского к нотациям шести песен села Долгоше Мезенского уезда Архангельской волости [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279].

<sup>32</sup> [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 59].

<sup>33</sup> Первый эпизод свадебной песни имеет севернорусское происхождение. Вариант *величальной* свадебной песни с зачином «Была винная реченька / <...> Што по сахару река течет» из Архангельской губернии в 1853 году опубликовал А. Жаравов. (См.: *Жаравов А. Сельские свадьбы Архангельской губернии // Москвитянин. 1853. № 13. Отдел VII. С. 7–61; № 14. Отдел VII. С. 81–104*). Цит. по: *Протопопов Вл. В. Забытая публикация русских народных песен // Музыкальная фольклористика. Выпуск 3. Москва: Советский композитор, 1986. С. 95*. Прим.: статья написана в 1977 году). В 1968 году величальную песню с зачином «Быстра реченька по сахару текла» записали Т. Ф. Владышевская (руководитель экспедиции) и Л. А. Головачёва в поморском селе Вирма Беломорского района Карельской АССР [ИЦНМ. ИИ1092-14].

<sup>34</sup> М. Б. Чернышёва обучалась в МГК по специальности «Музыковедение» в 1964–1969 годах; А. И. Гапич — по той же специальности в период с 1965 по 1970 год.

Пример 1. Свадебная песня «Как по сахару вода течёт», с. Александровка Усть-Каменогорского района Семипалатинского округа. Нотация И. С. Тезавровского на основе фонографической записи 1929 года. РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 59. Публикуется впервые

Example 1. Wedding song “*Kak po sakharu voda techet*” [“*As water flows through sugar*”], Alexandrovka village of Ust-Kamenogorsk district of Semipalatinsk region. Ivan Tезавrovsky’s notation (1929). Russian National Music Museum. F. 249. Ed. hr. 279. Sh. 59. Published for the first time

♩ = 76

Ка - к па са - ха - ру ва - да те - чёт, па и - зю - му бы - стра... - (а)

ре - чка. Ре - чка бы - стры - я, стру - и - сты - я, ре - чка бы - стры - я, стру - и... - (ы)

сты - я. Бе - жит ре - чка, ни ка - лы - ши - тца, бе - жит ре - чка, ни ка - лы... - [ш]ы.

(а)-т(ы)-ца, да Со пес - ка - ми ни ва - з(ы) - му - ти - тца, со пес - ка - ми ни ва - з(ы) - му... - (а)

ти - т(ы) - ца, да (и)А - т че - во жа мне му - ти - ти - ся, че - во ра - ди ка - лы - ба... - (а)

ти - ся? да Не - т ни ве - т(ы) - ру, ни ви - ха - ру, нет ни ве - т(ы) - ру, ни ви... - (а)

ха - ру. Нет та - кой боль\_шо\_[й]и па - го - ду - ш - ки, нет та - кой боль\_шо\_й па - го...

Как па сахару вода течёт,  
 Па изюму быстра речка,  
 Речка быстрая, струистья,  
 Бежит речка, не колышетца,  
 Со песками не возмугтитися.  
 Да отчего же мне мугтитися?  
 Чего ради *колышатися*?  
 Нет ни ветру, ни вихарю,  
 Ни такой большой пагодушки.  
 Нет осенних мелких дождичков.  
 Как у нас то Яринушка,  
 Как у нас то Леонтъевна,  
 Она сидит у нас умнёненько,  
 Она умнёненько, смирнёненько.

А  
 Б  
 В  
 В  
 Г  
 Г  
 -стья.  
 -(а)т(ы)ца, да  
 Со песками ни ваз(ы)мугтитца,  
 Со песками ни ваз(ы)му...(а)  
 тит(ы)ца, да  
 Чего ради калыба...(а)  
 тися? Да  
 Нет ни вет(ы)ру, ни вихару,  
 Нет ни вет(ы)ру, ни ви...(а)  
 -хару.  
 Нет такой большо[й]и пагодушки,  
 Нет такой большой паго...<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Окончание нотации.

В 2014 году хранящуюся в личном архиве аудиозапись свадебной песни «Тещётъ рещка, не калышитса» с. Екатерининское (*пример 4*) опубликовала фольклорист из Барнаула В. И. Бодрова<sup>36</sup>. Она работала в Третьяковском районе в 1989 году.

Четыре поэтических текста свадебных песен представляют две версии сюжета, несколько различающиеся в начальной части и значительно — в окончании. В бассейне реки Убы в селах Быструха и Александровка песню «Как па сахару вода течёт» пели невесте-сироте. Вторая версия, распространенная в бассейне реки Алей, адресована просватанной девушке (невесте — не сироте) и начинается словами «Ты река ли моя, реченька» (с. Первокаменка, *пример 3*) или «Тещётъ рещка, не калышитса» (с. Екатерининское, *пример 4*):

с. Александровка (*пример 1*)

*Как па сахару вода течёт,  
Па изюму быстра речка,  
Речка быстрая, струистья.  
Бежит речка, не колышетца,  
Со песками не возымутитца.  
«Да отчего же мне мутитися,  
Чего ради колышатися?  
Нет ни ветру, ни вихарю,  
Ни такой большой пагодушки.  
Нет осенних мелких дождичков».*

с. Первокаменка (*пример 3*)

*Ты река ли мая, речинька,  
Ты ряка ли мая, быстрая,  
Ты тячешь ба, ни калыхнисся.  
  
«(й)Атчаво мне калыбáтися?  
  
Нет ня ветру, ня вихарю,  
  
Нет асённива до[ждичку]».*

С помощью психологического параллелизма в текстах сопоставляются жизнь природы (реки) и жизнь человека (невесты). У реки отсутствует стремительный поток, так как нет ветра и дождей. Без двух стихий природы — стихии воздуха (ветер) и стихии воды (дожди) — обмелевшая река «бежит <...>, не колышетца». Также и невеста «сидит <...>, не промолвит, не просмеется», так как рядом с ней нет одного гостя:

с. Быструха (*пример 2*)

*Как у нас-та ведь Нюрышка, <...>  
Как сидит она умнёшенька, <...>  
Не промолвит, не просмеется.  
Отчего же ей смеятися?  
<...>  
Едного-то гостя дома нет...*

с. Екатерининское (*пример 4*)

*У нас Катинька умнёшинька,  
В нас Иванывна смирънёшинька,  
Ни прамолвит, ни прасми́хнитса.  
Атчаво ба ей смеятися?  
<...>  
Аднаво-та госьтя нёту как...*

<sup>36</sup> [Бодрова 2014, CD № 3].

Со слов: «У меня-то гости званые <...> / Одного-то гостя нету как»<sup>37</sup> в двух версиях сюжета присутствует общий мотив: *невеста горюет об отсутствующем родственнике*. Невеста-сирота вспоминает умершего отца, который не может благословить ее перед замужеством:

с. Быструха (пример 2)

Нет родимого тятеньки.  
Его надо бы, нужно ба,  
Что на горькую свадебку.

<...>

Провожать-то её [есть] кому,  
Благодарить-та её некому...

В несиротской (алейской) версии невеста печалится о своей судьбе на чужой стороне (в замужестве) и хочет расспросить о женихе отсутствующего брата:

с. Первокаменка (пример 3)

Одного мне гостя нету —  
Да моего братца родимого.  
Мне сейчас бы его надобно.

Мне спросить про мила дружка:  
Он не вор ли и не пьяница,

Он не ходит ли в царев кабак,  
Он не пьет ли зелено вино?  
Он не любит ли цыганочку?  
Зелено-то вино поманчиво,  
Золота-то казна обманчива.

с. Екатерининское (пример 4)

Аднаво́-та го́сьтя не́ту как —  
Маяво́ братца ради́мава.

Мне сийча́с ба яво́ нады́бна.

Распра́сить ба пра́ старо́нушку:

Пра́ старо́нку, пра́ ми́ла дру́жка:

Он ня вор ли, (в)он ня пья́нися?

(в)Он ня плут ли, ни разбо́йнищек?

Ни зайдёть ли ва́ царев кабак,

Ни прапёть ли цветна́ пла́тьиса?

Цвётна́ пла́тья па́двенё́шная,

Па́двенё́шныя, уме́стныя.

Вариант несиротского текста свадебной песни старообрядцев-«поляков» с сюжетной ситуацией *расспроса невестой брата о женихе* в конце XIX века опубликовала М. В. Швецова<sup>38</sup>, что свидетельствует об устойчивости построения сюжета:

<sup>37</sup> Строки из текста с. Екатерининское (пример 4).

<sup>38</sup> Мария Васильевна Швецова (урожд. Лаврова) (1856 — после 1901) — статистик и этнограф. С мужем С. П. Швецовым (1858–1930) в 1888 году приехала в Барнаул; с 1891 года работала в Обществе любителей исследования Алтая.

Река ли ты моя, реченька,  
 Речка быстрая, струистая!  
 Бегить речка, не колыхнется.  
 «Отчего же мне колыбаться?  
 Нету ветру, ни вихору,  
 Ни большой погодушки».  
 Сидит-то у нас Настасьюшка,  
 Сидит-то она умнешенько.  
 «Отчего же мне смеяться?  
 У меня то все гости званые, почетные.  
 Одного-то гостя дома нет —  
 Нету братца родимого!  
 Спросил-бы мне про сторонку,  
 Про сторонку да про мила дружка:  
 Он не ходит-ли вдоль улицы,  
 Не заходит ли в царев кабак,  
 Не пьет-ли зелено вино,  
 Не кушает-ли сладкой водочки?»

Змеиногорский уезд Томской губернии  
 [Швецова 1899, 79–80]

Летом 1898 года исследовательница Алтая записывала «как обычные песни „поляков“, так и свадебные песни и причитания <...> в селениях Черемшанке Риддерской, Зимовье — Владимирской, Шемонаихе — Александровской и Староалейском — Алейской волости» [Швецова 1899, 77]. Возможно, текст песни «Река ли ты моя, реченька» происходит из сел Шемонаиха или Староалейское, относящихся к тем же волостям, что Первокаменка и Екатерининское (ил. 2), так как песни с эпизодом расспроса невестой своего брата о женихе в XX веке в бассейне реки Ульбы не записаны<sup>39</sup>.

Мелострофа песни с Александровка (*пример 1*) заканчивается раньше стиховой — на третьем от конца слоге тонического стиха. В этом месте возникает словообрыв, обозначенным автором нотации с помощью треточия: «быстра...'(а) речка», «струй...'(ы)-стыя». Завершение мелодии после цезуры на I ступени лада (главный устой) Тезавровский оставил в конце мелострофы, а два последних слога перенес в начало следующей, показывая таким образом границы напева и стиха (*пример 1, ил. 3*).

<sup>39</sup> В Черемшанке Щуров работал в 1979 и 1982 годах. Он застал там хорошо сохранившуюся песенную традицию, но свадебной песни с мотивом расспроса невестой о женихе не зафиксировал.





Условные обозначения:

- — аудиозаписи песен «Как по сахару вода течёт»: Быструха (1979), Александровка (1929) Глубоковского района Восточно-Казахстанской обл. Казахской (А)ССР и «Ты река ли моя, реченька»: Первокаменка (1966), Екатерининское (1989) Третьяковского района Алтайского края;
- — места записи М. В. Швецово́й песен старообрядцев-«поляков» в Змеиногорском уезде Томской губернии (1898): в «Черемшанке Риддерской, Зимовье — Владимирской, Шемонаихе — Александровской и Староалейском — Алейской волости» [Швецова 1899, 77].

*Ил. 2.* Записи свадебных песен в селах старообрядцев-«поляков» Алтайского края и Восточно-Казахстанской области Казахской ССР. Фрагмент Топографической карты Генерального штаба СССР. Изд. 1965 г. Масштаб: 1:500000. Фрагмент листа М-44-Б в уменьшении

*Fig. 2.* Recordings of wedding songs in the settlements of the Old Believers-“Polish” of the Altai Territory of Russia and the East Kazakhstan Region of the Kazakh Soviet Socialist Republic. Fragment of the Topographic Map of the General Staff of the USSR. Ed. 1965 Scale: 1: 500000. Fragment of sheet M-44-B in reduction

Как па са-ха-ру ва-да те-чёт,  
Па и-зю-му бы-стра ре-чка.

Ка - к па са-ха-ру ва-да те-чёт,  
Па и-зю-му бы-стра... - (а) -

ре - чка. Ре - чка бы-стры-я, стру - и - сты - я,  
Ре - чка бы-стры-я, стру - и... - (ы) -

сты - я.

Ил. 3. «Как по сахару вода течёт»: несовпадение границ напева и стиха в нотации И. С. Тезавровского

Fig. 3. “*Kak po sakharu voda techyot*” [“*As water flows through sugar*”], discrepancy between the boundaries of melody and verse in the notation of Ivan Tezavrovsky

В аннотации к двойному альбому пластинок «Русские песни Южного Алтая» Щуров описал несовпадение границ стиха и напева в свадебных песнях старообрядцев-«поляков»:

Важную роль в ритмической организации напева играют четкие паузы одновременно во всех голосах. В некоторых свадебных песнях завершение напева не совпадает с завершением стиха, в результате чего возникают пластичные полиструктуры<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> 2 LP. С20 19883 005. Русские песни Южного Алтая. Исполняют ансамбли сел Черемшанка, Тарханка Глубоковского района и Зауба [Шемонаихинского района] Вос-

Свою идею известный фольклорист развил в статье «О явлениях полиморфизма в русской народной песне». Под «полиморфизмом» исследователь понимал «явление многоосновности композиционных принципов народного художественного мышления»<sup>41</sup> — несогласование между внутренними границами структуры поэтического текста и напева в рамках песенной строфы.

Н. М. Савельева считает «полиструктурность народной песни ее коренным свойством, изначально обусловленным синтезом поэзии и музыки»<sup>42</sup>. Она описала варианты «полиструктурности по горизонтали» и обозначила связь границ мелострофы с ударными слогами тонического стиха:

Каждая региональная традиция под влиянием собственных условий формирования создает свои полиструктуры, которые наряду с другими признаками могут стать одним из показателей местного стиля.

<...> В более поздних пластах возникает «полиструктурность по горизонтали», в которой мелострофа заканчивается либо раньше, либо позже стиховой [Савельева 2019, 205].

...В «полиструктурах», основанных на тоническом стихе, грани мелострофы соответствуют главным конструктивным ударениям, что определяет местонахождение цезуры между строфами [Савельева 2019, 208].

В 1979 году женщины с. Быструха пропели первые восемь строф напева, затем Щуров остановил их и записал весь текст песни в тетрадь. После перерыва собиратель попросил певиц распеть последние слова. Заключительную строфу песни в Быструхе, как и в Александровке, народные исполнительницы обрывают, не допевая (и не договаривая) последнего слова (*пример 2*). Мелострофа песни с. Быструха, зафиксированная на магнитофонную пленку через 50 лет после фонографической записи ГИМНа, повторяет структуру песни с. Александровка.

---

точно-Казахстанской области. Комплект из 2 пластинок (№ 1–21) / Материал записан в 1982 году фольклорной экспедицией под руководством В. М. Щурова; звукорежиссер Г. В. Матвеев; составление и аннотация В. Щурова (с текстами и нотами песен). Всесоюзная студия грамзаписи. Мелодия: Ленинградский завод, 1983. (Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома). Альбом составлен из песен старообрядцев-«поляков».

<sup>41</sup> Щуров В. М. О явлениях полиморфизма в русской народной песне // Проблемы композиции народной песни / составитель Т. А. Старостина; научный редактор В. М. Щуров. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. С. 41. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 10).

<sup>42</sup> [Савельева 2019, 204].

Полиструктурность напева, в котором мелострофа заканчивается раньше стиховой на третьем от конца слоге тонического стиха, проявляется во всех рассматриваемых свадебных песнях. Ансамбль с. Екатерининское первую строфу песни поет с внутренним повтором (АА), а затем сокращает форму до одного стиха. Особая структура напева устанавливается со второй строфы (ил. 4).

9/4

с. Александровка

[2.] ре - чка.

Ре - чка бы - стры - я, стру - и - сты - я,

Ре - чка бы - стры - я стру - и... - (ы)

с. Быструха

[2.] и, те - кётъ.

Па(й)... па у - зю - му бы - стра́ ре - чка,

Па у... и - зю - му бы - стра́

с. Первокаемка

[3.] ...хни - сся.

ох,

Ты тя - чёшь ба, ни... ни ка - лы - (е) - хни - сся,

— (й)Ат... (й)аг - ча - во́ мне ка - лы - ба...

Ил. 4. Сопоставление напевов свадебных песен  
(общность композиционной и слогоритмической организации)

Fig. 4. Comparison of tunes of wedding songs  
(common compositional and syllabic organization)

Сольный напев с. Александровка и ансамблевый с. Быструха реализуют одну ладовую структуру, проявляющуюся в устойчивой последовательности главной (I ступень) и побочной (IV ступень) ладовых опор (ил. 5). Ансамблевое исполнение воспроизводит характерное для старожилов Сибири голосоведение с выделенным сольным верхним подголоском<sup>43</sup>, который добавляет к основному нижнему голосу терцовую втору. Однако на главной и побочной ладовых опорах голоса сходятся, образуя унисонные «узлы». В результате деления основного нижнего голоса в песне эпизодически выстраиваются вертикальные трезвучия. Для напева также типично последование мажорного трезвучия VII ступени и унисонного звучания тоники.

В ладовом отношении первокаменский и екатерининский напевы являются самостоятельными местными (узколокальными) версиями. В песне с. Первокаменка на основной опоре лада эпизодически используется трезвучие (I  $3/5$ ). В екатерининском напеве проявляются ладогармонические отношения трезвучий I, VII и VI ступеней (ил. 5).

Четыре варианта песен, три из которых публикуются в виде нотации впервые, позволили выявить политекстовый песенный тип свадебных песен старообрядцев-«поляков». У первых русских поселенцев Алтая (старожилов-сибиряков) данный песенный тип не обнаружен.

<sup>43</sup> Участника ансамбля, исполняющего партию верхнего подголоска, «поляки» называют «подголосником».

Как па са - ха - ру ва - да те - чёт, / Па и - зо - му бы - стра ре - чка.

с. Александровка

II I<sub>3/5</sub>

с. Быструха

IV I<sub>3/5</sub> IV VII<sub>3/5</sub> I I<sub>3/5</sub> II (I)<sub>3/5</sub>

с. Первокамка

Ты ре - ка ли ма - я ре - чень - ка / Ты ря - ка ли ма - я бы - стра - я.

с. Екатерининское

Те - щёт ре - щка не ка - лы - (ий) - ши - тса

I<sub>3/5</sub> VII<sub>3/5</sub> I VI<sub>3/5</sub> VII I<sub>3/5</sub>

Ил. 5. Ладовые схемы<sup>44</sup> свадебных песен

Fig. 5. Modal patterns of wedding songs

<sup>44</sup> Все схемы даны в одной тональности — до минор.

Пример 2. Свадебная песня невесте-сироте «Как по сахару вода текётъ»,  
с. Быструха Глубоковского района Восточно-Казахстанской области  
Республики Казахстан

Example 2. Wedding song to the orphan bride “*Kak po sakharu voda tekyot*” [“*As water flows through sugar*”], Bystrukha village of Glubokovsky district of East Kazakhstan region of Republic of Kazakhstan

(V)

1. Как па са́ - хэ - ру ва - да́ те - кётъ,  
2. Па(й)... па у - зió - му бы - стра ре - чка,  
Па у - зió - му

$\text{♩} = 86$

1. Как па са́ - хэ - ру ва - да́ те - кётъ,

$\text{♩} = 68$

Как па са́ - хэ - ру ва - да́

[2] и те - кётъ.

(Продолжение примера см. на след. стр.)



Пример 2 (продолжение):

Па(й)... па у зю - му бы - стра ре - чка,

Па у... и зю - му бы - стра

<...>

[24] ...(э).мынь - ка.

Бла - га - сла - вля - ить чу - жо - й(и) дя - дю - шка,

Бла - га - сла - вля - ить чу - жой дя...



Как па сáхэру вадá текётъ,  
 Как па сáхэру вадá  
                                 и текётъ,  
 Па(й)... па узjóму быстра́ речка,  
 Па у... изjóму быстра́  
                                 э, речка.  
 Бя(й)... бяжить речка, не в(ы)калы́бнитса,  
 Бяжить́ речка, не в(ы)калы́...  
                                 ...бнитса.  
 (й)А(й)... (й)атчавó ей калыба́тисся?  
 (й)Атчавó ей калыба́...  
                                 ...тисся?  
 Не(й)... нет ни вет(ы)ру, ни в́ихару,  
 Нету вет(ы)ру, ни в́и...  
                                 ...(и)хару,  
 Не(й)... нет такой бальшóй(и) пагóдушки,  
 Нет та...кой бальшóй(и) пагó...  
                                 ...душки,  
 Не(й)... нет асéнных мел(ы)ких(ы) дóжжичкыв,  
 Нет а...сéнных мел(ы)ких(ы) дó...  
                                 ...жжичкыв.  
 Ка(й)... как у нас(ы)-та ведь Нjóры(ни)шка,  
 Как у нас(ы)-та Сыsó...\*<sup>45</sup>  
                                 ...[евна]<sup>46</sup>.

Текст в экспедиционной тетради:

Как сидит она умнёшенька, [2]  
 Она умнёшенька, смиРНёшенька, [2]  
 Не промолвит, не просмеется. [2]  
 Отчего же ей смеяться? [2]  
 Как усе-то гости званые, [2]  
 Гости званые, почётные. [2]  
 Едного-то гостя дома нет, — [2]  
 Нет родимого тятеньки. [2]  
 Его надо бы, нужно ба, [2]  
 Что на горькую свадебку. [2]  
 Что на этой поры-времечко, [2]  
 Что ко горькой ко свадьбе [2]  
 Провожать-то её [есть] кому, [2]<sup>47</sup>

Окончание песни (расшифровка звукозаписи):

Благаславить-та яё нёкыму,  
 Благаславить-та яё не...  
                                 ...кэму.  
 Благаславляить яё ма́мын(и)ка,  
 Блага[сла]вляить яё ма́...  
                                 ... (э)мынька,  
 Благаславляить чужой(и) дя́дьюшка,  
 Благаславляить чужой дя...\*

<sup>45</sup> Звездочка в тексте (\*) обозначает окончание фонограммы.

<sup>46</sup> Поют, называя по имени и отчеству участницу ансамбля Троеглазову Анну Сысовну.

<sup>47</sup> [РФ ИЦНМ. Ед. хр. 1220. С. 7–8].

Пример 3. Свадебная песня «Ты река ли ма... мая рэщинька», с. Первокаменка Третьяковского р-на Алтайского края. Публикуется впервые

Example 3. Wedding song “Ty reka li ma... maya réshchin’ka” [“You are a river my little river”], Pervokamenka village of the Tretyakovsky district of the Altai Region. Published for the first time

9/4

1. Ты ре - ка ли ма - я́, ре - щинь - ка  
Ты, ты ря - ка́ ли ма - я́, бы́ - стры - я.

*Одна*

1. Ты ре - ка ли ма... ма - я́, ре - щи - (э) - нька,  
*Запевала* *Все* ... (е) - щи - (э) - нька,

Ты (й), ты ря - ка́ ли ма - я́, бы́... (э)

2. ...стры - (э) - я.

ой,  
Ты ря - ка́ ли ма... ма - я́, бы́ - стры - я,  
...(йи) - стры - я,

Ты, ты ты тя чёшь ба, ни ка - лы... (э)

Ты река ли ма... мая, речинька,  
 Ты, ты ряка ли мая, бы... (э)  
 ...стрия.  
 Ты ряка ли ма... ой, мая, быстрия,  
 Ты тячешь ба, ни калы... (э)  
 ...хнисся.  
 Ты тячешь ба, ни... ох, ни калы(е)хнисся,  
 «(й)Ат... (й)атчаво мне калыба...  
 ...тися?  
 (й)Атчаво мне ка... ой, калыба(я)тися:  
 Ни, нет ня вет(ы)ру, ня ви...  
 ...харю.  
 Нет ня вет(ы)ру, ох ли, ня ви(йи)харю,  
 Не... нет асе(е)ннива до... [ждичку]\*<sup>48</sup>.

*Продолжение текста из экспедиционной тетради:*

Раздуша ли красна девица —  
 Она сидит у нас умнёшенька,  
 Разумнёшенька, смирёшенька,  
 Не промолвит, не рассмехнется.  
 «Атчего бы мне смеяться?  
 У меня-то гости званые,  
 У меня ли гости, ой ли, почётные,  
 Одного мне гостя нету —  
 Да моего братца родимого.  
 Мне сейчас бы его надобно.  
 Мне спросить про мила дружка:  
 Он не вор ли и не пьяница,  
 Он не ходит ли в царев кабак,  
 Он не пьет ли зелено вино?  
 Он не любит ли цыганочку?  
 Зелено-то вино поманчиво,  
 Золота-то казна обманчива»<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Запись остановлена собирателем с помощью понижения уровня звука (звездочка обозначает окончание фонограммы) [НЦНМ. И1873-05].

<sup>49</sup> [РФ НЦНМ. Ед. хр. 55. С. 52–53].

Пример 4. Свадебная песня «Тещь рещка, не калышитса», с. Екатерининское Третьяковского р-на Алтайского края

Example 4. Wedding song “Teshchyoť rechka, ne kolyshetsya” [“The river flows, it does not sway”], Ekaterininskoe village of Tretyakov district of the Altai Territory

Te - щёть рещ - ка, не ка - лы - (йи) - ши тса

1. Те - щёть рещ - ка, не ка - лы - (йи) - ши - (ы) - тса,

Те - щёть рещ - ка, ни ка - лы - (е)...

[2] ...ши - (ы) - тса.

- Ат - ча - во́ ба ка - лы - ха́ - (я)...

[3] ...ти - ся?

Не - ту ве - тру, не - ту ви - (йи)...

[22] ...шна - я,



Теи́еть реи́цка, не калы́(йи)шитса,  
Теи́еть реи́цка, ни калы́(е)...  
...шитса.

«Атчаво́ ба калыха́(я)...  
...тиса:

Нету ветру, нету ви́(йи)...  
...хару,

Нет асе́нних частых до́(ё)...  
...жжичкэв».

У нас Ка́тинька умнё́(ё)...  
...шинька

В нас Ива́нывна сми́рьнё́(ё)...  
...шинька,

Ни прамо́лвит, ни прасми́х(ы)...  
...нитса.

Атчаво́ ба ей смея...  
...тиса?

«У ми́ня-та го́сьти зва́(я)...  
...на(й)и,

У ми́ня го́сьти любёз(ы)...  
...на(й)и.

Аднаво́-та го́сьтя не́(е)...  
...ту как —

Маяво́ братца ради́(йи)...  
...мава.

Мне сийча́с ба яво́ на́(я)...  
...дыбна.

[Распраси́ть ба пра старо́(ё)...  
...нушку]<sup>50</sup>:

Пра старо́нку, пра ми́ла(я)  
дружка:

Он ня вор ли, (в)он ня пъя...  
...ниса?

(в)Он ня плут ли, ни разбо́й(и)...  
...нищек?

Ни зайдёт ли ва царёв  
кабак,

Ни прапёт ли цветна пла́(я)...  
...тиса?

Цвётна платя́ па́двенё́(е)...  
...шная,

Па́двенё́шная, уме́стная».

<sup>50</sup> При записи песни строка спета после слов: «Он ня плут ли, ни разбо́йнищек?».

## 2. «Где я ни гуляю»

Поэтический текст песни «Где я ни гуляю» является народно-песенной переработкой первых строк стихотворения А. П. Сумарокова «Где ни гуляю, ни хожу, / Грусть превеликую терплю», сочиненного им в 1755 году.

Авторский текст состоит из двух эпизодов. В первом из них повествуется о *тоске девушки по молодцу, которого нет рядом с ней*. Вторым эпизодом о *гадании девушки с венком* начинается со слов «Сем-ка сплету себе венок»<sup>51</sup>. Лирическая песня, записанная в 1929 году на фонограф от Т. А. Филатовой из с. Александровка и нотированная Тезавровским (пример 5), также имеет двухчастную структуру поэтического текста, но ее второй эпизод со слов «Пошёл, побрёл миленький / Повдоль улицы в конец»<sup>52</sup> является вариантом самостоятельно бытующего сюжета народной лирической песни о *гульбе молодца с дочерью вдовы*.

В сборнике «Песни русских поэтов» В. Е. Гусев указал, что песня на стихи Сумарокова встречается в рукописных песенниках с 1755 года, в печатных — до 1805-го<sup>53</sup>, и перечислил опубликованные варианты, записанные в Тамбовской и Куйбышевской областях<sup>54</sup>, а также у донских казаков. Текст из Тамбовской области<sup>55</sup> значительно сокращен, но в нем сохранились оба авторских эпизода. Поволжский вариант, как и алтайский, соотносится с текстом Сумарокова в первых двух строках.

Вариант в распеве донских казаков А. М. Листопадов записал в 1902 году<sup>56</sup>. В первом эпизоде — до момента разлуки с милым («Стал мой милый дружок спокидать»), — донской<sup>57</sup> и алтайские поэтические тексты являются близкими вариантами. В текстах встречается одинаковый эпитет

<sup>51</sup> «Сем-ка сплету себе венок <...> / Вижу, венок мой потонул <...> / Знать, о мне миленький вздохнул» [Песни русских поэтов 1988, 69].

<sup>52</sup> В 1966 году в Джидинском районе Бурятской АССР И. К. Свиридова записала песню «Прошёл, прошёл молодец / Вдоль по улице в конец» от казачек бывшего 1-го Чермутаевского поселка, который в 1916 году был переименован в с. Петропавловка [НЦНМ И0903-02, РФ НЦНМ. Ед. хр. 235. С. 3–4].

<sup>53</sup> [Песни русских поэтов 1988, 574].

<sup>54</sup> Русские народные песни Поволжья. Вып. 1: Песни, записанные в Куйбышевской области / сост. Б. М. Добровольский, Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Г. Г. Шаповалова. Москва, Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1959. № 48. С. 91.

<sup>55</sup> Русские народные песни, записанные в Тамбовской области В. М. Орловым. Вып. 2: Для ф.-п. с надписанным текстом. Москва; Ленинград: Музгиз, 1949. С. 18.

<sup>56</sup> Ст. Есауловская — с 1924 года хутор Разинский, на территории нынешнего Чернышковского района Волгоградской области, затоплен в 1952 году.

<sup>57</sup> В донской песне второй эпизод повествует о девичьей воле до замужества, он начинается со слов «Я с этого горя-кручинушки / Стала пуще девочка гулять. / „Гуляй, гуляй, девчоночка / Покеля твоя волюшка“ («три заботушки») [Листопадов 1951, 174].

к слову «мысли» («На своих-то *крепких мыслях*»), который мог появиться в народно-песенных переработках благодаря строке «Но поверь, что в *мыслях крепко я стою*»<sup>58</sup> из другого стихотворения Сумарокова. Для народной поэзии более характерно устойчивое сочетание «крепка думушка» или «дума крепкая». Например: «Уж и думали мы, казаченьки, *думу крепкую*»<sup>59</sup>. Донской и алтайский варианты также сближает слово, отсутствующее в оригинальном тексте поэта, — одинаковая форма глагола «судержать» (удержать):

Ай, где хожу я, девочка, гуля... ей, где гуляю, розочка,  
Ой да, на уме-то я дружка дяржу.

Ай, я дружка держу.  
Ай, на уме-то на крепких на ра... ей, да на разуме,  
Ой да, на своих-то крепких мыслях.

Ай, на крепких мыслях.  
Ай, я имела в руках себе сча... ей, в руках счастья,  
Ой да, не умела, дура, судержать.

[Листопадов 1951, № 68, 173–174].

Вопрос контактов донских казаков, которых привлекали для службы на пограничных линиях Сибири (в том числе на Алтае<sup>60</sup>), со старообрядцами-«поляками» требует специального изучения и не будет рассмотрен в данной статье.

В 1979 году Щуров записал варианты лирической песни «Где я ни гуляю» в селах старообрядцев-«поляков» — сольный в Быструхе (*пример б*) и ансамблевый в Черемшанке<sup>61</sup> (см. карту, *ил. 2*). Так как Александровку

<sup>58</sup> «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой» (1770) [Песни русских поэтов 1988, 79].

<sup>59</sup> См. песню казаков Сибирского казачьего войска: «Как не черные, братцы, вороны солеталися» (№ 407) — Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока / вст. ст., подгот. текстов, комментарии и указатели С. И. Красноштанова при участии В. С. Левашова. Музыкаведческая статья В. М. Щурова. Редакторы муз. раздела Э. Е. Алексеев, Н. В. Леонова. Новосибирск: Наука. Сибирское предприятие РАН, 1997. С. 314. (Памятники фольклора Сибири и Дальнего Востока; Т. 14).

<sup>60</sup> В исторических документах содержится информация о том, что «профессиональный военный, генерал-поручик И. И. Шпрингер, назначенный в 1763 г. командующим пограничными линиями в Сибири <...> критиковал своего предшественника К. Л. Фраундорфа за привлечение на службу 1000 донских казаков и 500 башкир и мещеряков» — *Ивонин А., Колупаев Д.* История Алтайского казачества. Алтайские казаки в XVIII–XIX веках / Фонд творческих инициатив; авт. и рук. проектов В. Б. Свинцов. Барнаул, 2008. С. 32.

<sup>61</sup> [Щуров 2021, № 63, 107–108 (ноты), 175–176 (текст)].

основали переселенцы из Быструхи, то близость поэтических текстов и ритмической организации напевов песен этих сёл вполне закономерна. В обоих случаях песни распеты сольно: женщиной в Александровке (*пример 5*) и мужчиной — в Быструхе (*пример 6*). Сопоставление этих вариантов лирической песни «Где я ни гуляю» выявляет яркий контраст напевов в связи с различием их ладовой организации. В мелодике песни с. Александровка (*пример 5*) использованы как нисходящие ходы по мажорному трезвучию, так и постепенное нисходящее движение к основному устью, характерное для мужской лирической песни:



В напеве с. Быструха (*пример 6*) выразительность достигается через отношение квартового, квинтового и малотерцового опорных тонов. Отдельные фразы напева воспроизводят лад с увеличенной секундой (между третьей и повышенной четвертой ступенями):



Записанные с разницей в полвека варианты, казалось бы, должны представлять диахронный срез традиции, так как они значительно удалены друг от друга по времени. Год рождения Татьяны Авдеевны Филатовой, напевшей песню в 1929 году, к сожалению, нам неизвестен, но с большой долей вероятности его можно отнести к концу XIX века. Учитывая, что запись 1979 года сделана от Исаия Филатовича Троеглазова 1883 года рождения, можно предположить, что исполнители относятся к одному поколению. Возможно, с этим обстоятельством связано полное совпадение не только поэтических текстов и диалектных форм слов, но также композиции музыкально-поэтической строфы и ритма произнесения слогов.

В алтайском варианте авторский восьмисложный силлабо-тонический стих Сумарокова подвергся переработке, в результате возникла песенная строфа с силлабическим стихом (7+5 слогов в стиховой строке) и выделенным запевом, в котором повторяется заключительная пятислоговая группа предшествующей строфы:



## Текст Сумарокова

Где ни гуляю, ни хожу,  
Грусть превеликую терплю;  
Скучно мне, где я ни сижу,  
Лягу, спокойно я не сплю...

## Текст с. Александровка

Где я ни гуляю, [да] + где я ни хажу,  
Свою разлюбезную + на уме держу.  
На уме на разуме + на крепких мыслях<sup>62</sup>,  
На своих на мыслях [да] + счастья судержать...<sup>63</sup>

Обобщенная модель слогоритмической структуры алтайских напевов лирической песни представляет варианты восьмивременного цезурированного ритмического типа народного стиха 7+5 (♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪) [Ефименкова 2001, 94].

Где я ни гуляю, да где я ни хажу. с. Черемшанка  
Сва-во я лю-бе-зны-ва на у-ме дер-жу.

Где я ни гуляю, да где я ни хажу. с. Александровка  
Сва-ю раз-лю-бе-зны-ю на у-ме дер-жу. с. Быструха

Ил. 6. Обобщенная модель слогоритмической структуры лирических песен

Fig. 6. Generalized model of the syllabic structure of lyrical songs

А. В. Руднева относит 12-сложный силлабический стих 7+5 ко второму стилевому пласту русского музыкального фольклора (XV–XVII века)<sup>64</sup>, для которого характерно «свободное отступление в процессе пения от послоговой нормы в силлабических текстах» и «свободное отклонение в сторону увеличения количества долгих слогов» [Руднева 1994, 160–161].

Изучение стилистических особенностей лирических песен старообрядцев-«поляков» требует привлечения более широкого круга образцов, что не будет осуществлено в данной статье. Публикация двух ранее неизвестных записей народно-песенной переработки стихотворения Сумарокова с. Александровка (пример 5) и с. Быструха (пример 6) расширяет фактологическую базу будущего исследования. В традициях других групп русских старожилов Алтая аналогичная песня не записана.

<sup>62</sup> В Черемшанке следующая строка: «На мыслях, на мысляшках + при чужих людях...» [Щуров 2021, 176, № 63].

<sup>63</sup> Вариант строки из Быструхи: «Пало в руки счастьеще + не могла сдержать» (пример 6).

<sup>64</sup> [Руднева 1994, 159].

Пример 5. Лирическая песня «Где я ни гуляю, ни гуляю», с. Александровка Усть-Каменогорского района Семипалатинского округа. Нотация И. С. Тезавровского на основе фонографической записи 1929 года. РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 60. Публикуется впервые

Example 5. Folk lyrical song "Gde ya ni gulyayu, ni gulyayu" ["Wherever I walk"], Alexandrovka village of Ust-Kamenogorsk district of Semipalatinsk region. Ivan Tezavrovsky's notation (1929). Russian National Music Museum. F. 249. Ed. hr. 279. Sh. 60. Published for the first time

♩ = 76

[1]. Где я ни гу - ля - ю, ни гу - ля а - о - и да па све - (я)...

а - ой, да где па све - ту, где я ни ха - жу. [2]. Где па све - ту ни ха - жу, сва - (и) - ю,

сва - ю раз - лю - бе з(ы) - ны - (а - э) - ю на и - (я)...

а - ай, да на у - ме - та е - ё да я дер - жу. [3]. На у - ме дер - жу, на - (ы) - у -

ме бы - ло на ра зу... а, на на - (ы) - (я)...

[а]-ай, да на сва - и - х(ы) - та кре - п(ы)-ки - х(ы) мы - слях. [4]. На сва - их мы - сля - (ы)х, на сва... - (а) их бы - ло на мы слы, а - эх, да мы - слях: [5]. Сча - стья су - дер - жа - вы(ть), ста - (ы) - ла...

Где я ни гуляю,  
Где по свету не хожу,

Свою разлюбезную  
На уме держу.

На уме держу, на разуме,  
На своих-то крепких мыслях.

Не смогла я счастья судержать,  
Стала я судержать,  
Стал\* мой милый меня спокладать.

Где я ни гуляю, ни гуляю,  
А-о-и, да па све(я)... а-ой, да где па свету, где я ни хажу.

Где па свету ни хажу,  
Сва(и)ю, сваю разлюбез(ы)ны(а-э)ю  
На(и-я)... ай, да на уме-та её да я держу.

На уме держу,  
На(ы) уме было, на разу... а, на, на(ы-я)...  
Ай, да на сваих(ы)-та креп(ы)ких(ы) мыслях.

На сваих мысля(ы)х,  
На сва...(а)их было на мысли, а-эх, да мыслях:  
«А-ой, да ни мат(ы)ла-та я счастья судержать.

Счастья судержа(ы)ть,  
Ста(ы)л(ы) ...\*<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Звездочкой (\*) обозначено окончание нотации.

(Продолжение примера см. на след. стр.)

Пример 5 (продолжение):

Бросил, спокинул миленький,  
 Сам гулять, шельма, пошёл.  
 Пошёл, побрёл миленький  
 Повдоль улицы в конец.  
 Пошёл, забрёл миленький  
 В самый крайний новый дом.  
 В этом во домичке  
 Честна вдовушка жила.  
 Во этой во вдовушке  
 Дочь Анна хороша.  
 Хороша Анюшенька  
 По горенке ходила.  
 Ходила Анюша,  
 Две косы русы плела,  
 Плела Анюша третью,  
 Бабью жизнь кляла:  
 «Будь ты втрое проклята!  
 Эх, бабья худа жисть,  
 Хоть живая в гроб ложись».

Пример 6. Народная лирическая песня «Где я ни гуляю, где я ни хажу», с. Быструха Глубоковского района Восточно-Казахстанской области Республики Казахстан. *Публикуется впервые*

Example 6. Folk lyrical song "Gde ya ni gulyayu, gde ya ni khozhu" ["Wherever I walk"], Bystrukha village in the Gtubokovsky district of the East Kazakhstan region of the Republic of Kazakhstan. *Published for the first time*

♩ = 88

1. Где я ни гу - ля - ю, где я ни хажу, - жу,

Сва - во́ я лю - бе́(й)...

лю - бе́ - (э) - зны... - (э, э) ва, / да - (я)...

ох, на (ву) - ме я - во́ дя - р(ы) - жу.

2. А - ох, на (ву) - ме́ я - во́ дя - р(ы) - жу́.

На у - ме да я на ра́(й)...

на ра́ зу - (у-у) ми, / на - (я)...

ох, на сва - их креп - ких (й)и - во́ мы - с(ы) - лях.

(Продолжение примера см. на след. стр.)

Пример 6 (продолжение):

3. А - эх, на сва - их кре - п(ы) - ки - х(ы) мы - с(ы) - лях.

Па - ла ме - не в(ы) ру - ки сча(й)...

в ру - ки сча - стья - (йи) - стья - / ни - (я)...

ох, ни ма - гла я сча - стья су - дер - жать.

Де я ни гулю, где я ни хажу,  
 Сьаво я любе(й)... любазыва,  
 Да(я)... ох, на (в)уме яво дяржу.  
 А-ох, на (в)уме яво дяржу.  
 На уме да я на ра(й)... на разуми,  
 На(я)... ох, на свайх крепких (й)иво мыс(ы)лях.  
 А-ох, на свайх крепких мыслях.  
 Пала мене в руки сча(й)... в руки счастьяца,  
 Ни(я)... ох, ни магла я счастья судержать.

Ах, ни магла в любовь признавать.  
Стала в любовь признавать, признавать же  
Ай, да ста(я)... ах, да стал мой милый дружок спакидать.

Ай, стал мой дружок спакидать.  
Бросил, спакинул мне ми... мне миленький,  
Са(я)... ох, сам гулять подлый пашёл.

А-эй, сам гулять подлый пашёл.  
Пашёл, пабрёл мой ми(й)... мой ведь миленький  
Па(я)... ой, да павдоль (в)улицы в канёц.

А-эй, павдоль (в)улицы в канёц.  
Зашёл, забрёл мой ми... мой миленький  
В са(я)... ох, в самый крайний новый дом.

Эх, в самый крайний новый дом.  
Как у в этим у в до(й)... у в домике  
Че(я)... ой, чётная вдовушка жила.

Эй, чётная вдовушка жила.  
Как у этый ва в до(й)... ва вдовушке  
До(я)... ой, дочь Анютка была хараша.

Эй, дочь Анютка хараша.  
Хараша да дочь Аню(й)... (й)Анютынька  
[А]на(я)... ох, да ана видь косыньку сибё пляля.

### 3. «Пошли гости со двора»

Третья песня старообрядцев-«поляков» в сборнике ГИМНа имеет название «Гости по гости», хотя первая строка текста другая: «Пошли гости со двора» (пример 7). Два стиха под нотами взяты в круглые скобки — так Тезавровский выделял «всё сомнительное или плохо слышимое»<sup>66</sup>. Во втором стихе явно не хватает слова: «Пашли гости со двора, да [пашли] гости со двора». С его добавлением ритм пропеваемых слогов соответствует другим строкам напева (ил. 7).

Ил. 7. Плясовая песня «Пошли гости со двора», с. Александровка Усть-Каме́норского района Семипалатинского округа (пропущенное слово восстановлено автором статьи)

Fig. 7. Reconstruction by Lyudmila Makhova of the first verse of the dance song “*Poshli gosti so dvora*” [“*The guests went from the yard*”], Alexandrovka village of Ust-Kamenogorsk district of Semipalatinsk region

Основной стих плясовой песни — семисложный; в стихах с женским окончанием<sup>67</sup> — 8 слогов, в строках со стяжением<sup>68</sup> — 6:

<sup>66</sup> [РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 3].

<sup>67</sup> Женское окончание — концовка стиха, состоящая из предпоследнего сильного и последнего слабого слога, например: «Замутили, измутили».

<sup>68</sup> Стяжение — замена двух кратких слогов одним долгим.





Между стихами и между строфами используется слог «да» в функции соединительного союза или добавочного служебного слога. Текст строится по цепному принципу — последняя пара стихов каждой строфы повторяется в начале следующей, иногда варьируясь:

Б<sup>1</sup> = Сама по́ ваду пашла

Б<sup>2</sup> = Сама по́ ваду, ваду́.

Особенностью композиции является ритмический контраст внутри музыкальной строфы по принципу «медленно / быстро». В первом и втором стихах слоги пропеваются преимущественно восьмыми длительностями (♩), в третьем и четвертом счетная единица уменьшается вдвое (♪) и слоги произносятся в два раза чаще (кроме окончания). Мелострофа состоит из трех почти равновеликих частей (8 ♩ + 7 ♩ + 9 ♩, *ил. 8*).

[2]. Ха - зе - ю - шка са два - ра, (да) 7 сл. / 8 ♩  
 Са - ма по́ ва - ду па - шла, (да) 7 сл. / 7 ♩  
 Са - ма по́ ва - ду па - шла, (да) / на Со - ло - ху на ре - ку, (да). 14 сл. / 18 ♩ (9 ♩)

Ил. 8. Композиция плясовой песни

Fig 8. Dance song composition

Пример 7. Плясовая песня «Пошли гости со двора», с. Александровка Усть-Каменогорского района Семипалатинского округа. Нотация И. С. Тезавровского на основе фонографической записи 1929 года. РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 61. Публикуется впервые

Example 7. Dance song "Poshli gosti so dvora" ["The guests from the yard went"], Alexandrovka village of Ust-Kamenogorsk district of Semipalatinsk region. Ivan Tezavrovsky's notation (1929). Russian National Music Museum. F. 249. Ed. hr. 279. Sh. 61. Published for the first time

(переходы от одного темпа к другому происходят сразу без подготовки *acc.* или *rit.*)

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems, each with a tempo marking above it. The lyrics are written below the notes.

System 1: Tempo  $J = 84$ . Lyrics: [1]. Па-шли го-сти со дво-ра, да го-сти со дво-ра, па-шли го-сти са два-ра, да са-ма по́ во-ду па-шла, да

System 2: Tempo  $J = 92$ . Lyrics: [2]. Ха-зе-ю-шка са два-ра, да са-ма по́ ва-ду па-шла, са-ма по́ ва-ду па-шла, да на Со-ло-ху на ре-ку, да

System 3: Tempo  $J = 84$ . Lyrics: [3]. Са-ма по́ ва-ду ва-ду́, да на Со-ло-ху на ре-ку, на Со-ло-хе на ре-ке гу-си се-рень-ка-и, да

System 4: Tempo  $J = 92$ . Lyrics: [4]. На Со-ло-хе на ре-ке, да гу-си се-ринь-ки-и за-му-ти-ли, из-му-ти-ли во́-ду све-жинь-ки-ю, да

[5]. Из - му - ти - ли, из - му - ти - ли - во - ду све - жинь - ка - ю, я на ка - му - шке ста - я - ла, во - ду све - жу да - жи - да - ла

[6]. Я на ка - му - шке ста - я - ла, во - ду све - жу да - жи - да - ла...

Пашли гости со двора, Сама по воду пошла На Солоху на реку. На Солохе на реке Гуси серенькие Замутили, замутили Воду свеженькую. Я на камушке стаяла Воду свежу дождала...	(Пашли гости со двора, да Гости со двора), Пашли гости са двара, да Сама по воду пашла, да Хазеюика са двара, да Сама по воду пашла, Сама по воду пашла, да На Солоху на реку, да Сама по воду, да На Солоху на реку, На Солохе на реке Гуси серенькаи, да	A <sup>1</sup> A <sup>2</sup> A B A <sup>3</sup> B <sup>1</sup> B <sup>1</sup> B B <sup>2</sup> B Г Д	На Солохе на реке, да Гуси серинькии Замутили, замутили Воду свежинькую, да Измутили, замутили Воду свежинькою, Я на камушке стаяла, Воду свежу дажджала, Я на камушке стаяла, Воду свежу дажджала...	Г Д Е Ж Е Ж З И З И
--	---	--	--	--

Рассматриваемая плясовая песня с. Александровка не имеет комментария о хореографическом движении. В то же время ее напев является близким вариантом плясовой (*круту́хи*<sup>69</sup>) «Зародилася Дуняша», записанной от старообрядцев Васюганья<sup>70</sup> в с. Платоновка Северного района Новосибирской области. Между селами более 1000 км, а между датами поселения двух групп старообрядцев в Сибири — более 130 лет<sup>71</sup>.

Впервые название песен, сопровождающих пляски с кружением пар, зафиксированное в традиции старообрядцев Васюганья, прозвучало в кинофильме 1980 года «Как Бергульская деревня». Во время демонстрации на экране пляски, исполняемой женщинами, М. Н. Мельников читает закадровый текст:

В Бергуле сохранили свою традиционную *круту́ху*, которая в чем-то близка частушкам, но ведет свое начало от хороводных, хороводно-игровых песен. И до сих пор десятки *крутух* в ходу у бергульцев<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Старообрядцы Васюганья «*крутухами*» называют особый вид плясок с кружением пар и сопровождающие их плясовые песни.

Народное название «крутуха» зафиксировано в словаре научной и народной терминологии «Восточнославянский фольклор»: «„Крутуха далявая“ б[ел]. — русская хороводная песня, занесенная на территорию Беларуси переселенцами-старообрядцами из России („стараверы“, „маскалі“), встречающаяся в белорусском фольклорном репертуаре северных районов республики. К[рутуха] д[алявая] исполнялась на вечеринках. Молодежь сидела на лавках, одна девушка, приплясывая, выходила на круг и приглашала парня, „перекручивалась“ с ним и уходила с круга, парень приглашал другую девушку, проплясывал с ней и уходил, а девушка приглашала другого парня, и так продолжалось, пока все присутствующие таким образом не „перекрутились“. Отсюда и само название „крутуха“, а „далявая“, по объяснению певиц, она потому, что ее продолжительность неограниченная. <...> Белорусский термин „далявая“, очевидно, является фонетическим вариантом русского „долевая“» [Соловей 1993, 215].

<sup>70</sup> «Старообрядцы Васюганья — особая этноконфессиональная группа сибиряков-переселенцев, проживающих в Северном и Кыштовском районах Новосибирской области. <...> Е. Ф. Фурсова рассматривает их в контексте культуры старообрядцев-беспоповцев федосеевского согласия» [Леонова 2017, 94]. Перечислим села старообрядцев Васюганья: в Северном р-не — Бергуль (основано в 1900, в 1903 поселились старообрядцы), Платоновка (основано в 1907, ликвидировано в 1977 в связи с укрупнением деревень; жители переселены в с. Северное) и Морозовка (основано в 1909, ликвидировано в 1970); Макаровка (190?) в Кыштовском и д. Козловка (1918) в Болотнинском р-не Новосибирской области (См.: Забытые деревни Васюганья. Северный район // Народная летопись Новосибирской области, 2016–2021. URL: <http://letopisi54.ru/letopis/detail.php?ID=3860> (дата обращения: 11.10.2021).

<sup>71</sup> Старообрядцы Васюганья пришли в Сибирь в начале XX века, а старообрядцы-«пляски» поселились на Алтае в 1760-е годы.

<sup>72</sup> «Как Бергульская деревня»: кинофильм // Сибирь на экране. 1980. Вып. 37 (10'14"). Западно-Сибирская студия кинохроники. Операторы В. Лапин, В. Шварцкопф. Рассказывает канд. филолог. наук. М. Н. Мельников (закадровый текст). О крутухах: (1'27"–2'17"). Оpubл. на YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1N5NgC-ONPw&t=4s> (дата

Пример 8. Плясовая песня (крутуха) «Зародилась Дуняша», с. Платоновка  
Северного района Новосибирской области

Example 8. Dance song ("krutukha") "Zarodilasya Dunyasha" ["Dunyasha was overjoyed"],  
Platonovka village of the Northern district of the Novosibirsk region

$\text{♩} = 80$

*Одна* *Вдвоем*

1. За - ра - ди́ - ла - ся Ду - ня - ша ни вя - ли́ - ка, ни ма - ла́,

*Верхний подголосок (одна)*

Ни вя - ли́ - ка, ни ма - ла́, в сва - и́м до́ - ми гу - ля - ла́, да.

*Все*

2. Ни вя - ли́ - ка, ни ма - ла́ - (о), в сва - и́-м(ы) до́ - ми гу - ля - ла,

В сва - и́м до́ - ми вот та - ки́-м(ы) с ре - бя - ту́-шкэм ма - ла - ды́ - м(ы).  
вот та - ким |

вот та - ки́-м(ы)

публикации: 18.10.2015). Описание этой формы бергульской крутухи см.: Махова Л. П. Севернорусские кружения парами и крутухи старообрядцев Васюганья: две ветви одной традиции // Мельниковские чтения: Материалы десятой межрегиональной научно-практической конференции. Новосибирск, 20–21 февраля 2021 г. / науч. редакция Н. В. Леоновой. Новосибирск: [Новосибирский областной Центр русского фольклора и этнографии], 2021. С. 123–132.

В 1986 году на пластинке «Традиционный песенный фольклор Западной Сибири: фольклорная группа села Северное Новосибирской области» были опубликованы фонограммы трех песен, которые В. В. Асанов<sup>73</sup> также назвал крутухами: «Не летай-ка, соловей» (№ 7), «Ах ты, миленький мой» (№ 14) и «Зародилася Дуняша» (№ 3, *пример* 8). Все песни исполняют певицы с. Платоновка, переселенные в Северное.

*Кружения / верчения* парами известны на Русском Севере — в Архангельской, Олонецкой и Вологодской губерниях, а также в Республике Коми — в традициях сел вдоль рек Луга, Сухона, Вага с притоками (Кулой, Коленьга, Сивчуга, Терменьга, Пежма), Мезень, Печора, Пижма.

П. Н. Рыбников в рассказе о молодежных беседах в Петрозаводском и Повенецком уездах Олонецкой губернии впервые описал *верчение / кружение* пар:

...Несколько парней и девушек выходят на середину избы и пляшут *сорви голову*. Мужчина и женщина схватываются сначала левой рукою и *быстро вертятся* на одном месте, а потом перехватываются правой рукою и *кружатся* в другую сторону, а в это время хор поет: «Зимушка-зима, студена, холодна» [№ 9] <...>, «Чернобровая поджариста» [№ 10]<sup>74</sup> (курсив мой. — Л. М.).

Ф. М. Истомин, побывав в 1886 году в губерниях Архангельской, Олонецкой и частично Вологодской, отмечал «упадок песни хороводной и соединенного с нею хоровода»:

Молодежь собирается по праздникам, преимущественно храмовым, и устраивает на близлежащем лугу так называемые «игрища»; но игры их в большинстве случаев являются <...> крайне упрощенными, когда, например, попарно «кружатся», то есть вертятся, распевая при этом краткие и бессодержательные песни «повертушки»...<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Вячеслав Владимирович Асанов (р. 1947) — композитор, фольклорист, собиратель и исполнитель народных песен, вице-президент Российского фольклорного союза; в 1981–1991 годы руководитель фольклорного Ансамбля сибирской народной песни Новосибирского научно-методического центра народного творчества. См.: LPC90 29495 000. Молодежные фольклорные ансамбли / аннот. С. Заградской. Москва: Мелодия, 1990.

<sup>74</sup> *Рыбников П. Н.* Беседы и беседные песни в уездах Петрозаводском и Повенецком [Олонецкой губернии] // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым Часть III. Народные былины, старины, побывальщины и песни / Издание Олонецкого губернского статистического комитета. Петрозаводск: В губернской типографии, 1864. С. 434.

<sup>75</sup> *Истомин Ф.* [Предисловие] // Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / записали: слова Ф. М. Истомина, напевы Г. О. Дютш. Санкт-Петербург: издано Императорским Русским географическим обществом, 1894. С. XV.

Севернорусские пляска или хоровод имеют названия *кружание*, *кружение*, *верчение*, *вращение*. В их описаниях используются глаголы *кружатся*, *кружались*, *кружатся*, *вертятся*:

- 1864 — «*быстро вертятся* на одном месте, а потом перехватываются правой рукою и *кружатся* в другую сторону» (Повенецкий и Петрозаводский уезды Олонецкой губернии, собиратель — П. Н. Рыбников, см. выше);
- 1886 — «попарно „*кружались*“, то есть *вертятся*» под «песни „повертущки“» (Архангельская и Олонецкая губернии) (Ф. М. Истомин, см. выше);
- 1905 — сначала «*косятсе*», затем *вертятся*, «ухватившись попеременно то правыми, то левыми локтями» (Кокшеньга<sup>76</sup> Тотемского уезда Вологодской губернии; собиратель — М. Едемский<sup>77</sup>);
- 1927 — *верчение* «взявшись правыми (или левыми) руками на протяжении от локтя до кисти» (река Мезень, фото: «„Верчение“ в русской в селе Койнасы» (с. Койнас Лешуконского района Архангельской области; собиратель — В. Н. Всеволодский-Гернгросс)<sup>78</sup>;
- 1928, 1929 — «*кружанье*» на Мезени (1928) и Печоре (1929) записала Н. П. Колпакова [Канева 2001, 51, 55, примечание 60];
- 1955 — «непрерывное *кружение* пар» на средней Печоре [Песни Печоры 1963, 402];
- 1950–1960-е — песни «поются быстро, называются „*кружальные*“, т. к. под их пение пляшут и *кружатся*»<sup>79</sup> (Лешуконье, собиратель — М. Н. Мякушин);
- 1977–1991 — круговое движение пар (диал. «*кружание*») под «игрищечные» песни на Пижме и Печоре [Канева 2011, 47–55]<sup>80</sup>;

<sup>76</sup> Кокшеньга — первоначально городок Кокшенгский; в наст. вр. Тарногский городок — село при впадении реки Тарноги в Кокшеньгу в Тарногском р-не Вологодской области.

<sup>77</sup> Едемский М. Вечерованье и городки (хороводы) в Кокшеньге Тотемского уезда // Живая старина. Санкт-Петербург, 1905. Вып. III, IV. С. 465.

<sup>78</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Н. Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР: сб. секции крестьянского искусства комитета социал. искусств: в 2 т. / Гос. ин-т истории искусств. Т. 2: Искусство Севера. Л.: Academia, 1928. С. 240–241.

<sup>79</sup> Мезенские песни весенне-летнего и зимнего циклов в записи М. Н. Мякушина / подготовка и комментарии Е. И. Якубовской // Из истории русской фольклористики. Вып. 7 / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург: Наука, 2007. С. 374.

<sup>80</sup> В статье 2001 года Канева описала варианты кружаний одной или двумя парами, а также всеми участниками игрища одновременно и указаны места записи информации в Усть-Цилёмском р-не: Абрамовская, Заменная, Лёвкинская, Степановская, Черногорская на р. Пижме; Карпушевка, Медвежка, Новый Бор, Окуново, Росвино, Усть-Цильма на р. Печоре [Канева 2011, 47–55].

- 1977, 1978 — «городки»: сначала «косятсе», затем «по песням „вёртимся“», экспедиции СПбГК под рук. А. М. Мехнецова в Верховажский и сопредельные районы Вологодской и Архангельской областей по течению реки Ваги и ее притоков: Кулой, Коленьга, Сивчуга, Терменьга, Пежма [Полякова 2021, 3, 4];
- 1989 — «кружение, вращение партнёров „на руку“ или „под руку“», Нюксенский район Вологодской области, река Сухона [Пархомова 2009, 260].

Песни — музыкально-вербальные тексты, сопровождающие *верчения/кружания* в севернорусских традициях, — имеют свои названия. На Средней Печоре и Мезени их называют «игрищесными»<sup>81</sup> или «игрищечными», так как хороводы называются «игрищами». Мезенские плясовые песни из Лешуконского района Архангельской области М. Н. Мякушин назвал «кружальными».

Во 2-й половине XVII и в XVIII веке русские старообрядцы бежали за границу: в Латвию уходили «из Псковской, Тверской и Новгородской губерний»<sup>82</sup>; в Литву — «из Новгородской, Псковской, Смоленской, Суздальской, Тверской и других северо-западных губерний»<sup>83</sup>. Старообрядцы, переселявшиеся в Речь Посполитую из северо-западных губерний России — Новгородской<sup>84</sup>, Псковской<sup>85</sup>, Тверской и Смоленской<sup>86</sup>, — могли принести с собой как местные названия *круговина*, *крутёлка*, *крутящая*, или другие им подобные, так и форму хореографии — *кружение в паре*.

<sup>81</sup> См.: Колпакова Н. П. Песни Печоры [Песни Печоры 1963, 13].

<sup>82</sup> [Макашина 1976].

<sup>83</sup> [Захаровы 2003, 7].

<sup>84</sup> В 1983 году «песенный цикл и действие» с названием *круговина* был открыт участниками экспедиции Ленинградского института культуры в Батецком районе Новгородской области: «*Круговина* состоит из двух частей: „набора“ и собственно круга» (Быстрова А. В., Васильева Е. Е. Новгородская круговина / муз. ред. Е. В. Васильева; Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы, Ленинградский гос. институт культуры. Новгород, 1983. С. 5). Первая часть — пение вечерочных припевок и припевание пар (парня и девушки), под которые они ходят по избе. Вторая — исполнение поклонов и одновременный обмен местами партнеров под «долгие» и «расхожие» песни.

<sup>85</sup> В г. Торопец от скрипача Фёдора Терентьевича Белова (1901 г. р., уроженца дер. Устесело, недалеко от станции Назимово Куньинского р-на Псковской обл.) К. В. Квитка записал сведения о наигрыше под пляску под названием «*крутёлка*»: «В деревне играл под пляску — „кадрэль“, „крутёлку“ и „русскую“ — Квитка К. В. Материалы о скрипке [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 239. Л. 4об]. Цитату из рукописи предоставил О. В. Гордиенко.

<sup>86</sup> В 2008 году научный сотрудник НЦНМ О. В. Иванова в Смоленском районе Смоленской области записала две «*крутящие*» песни — «Я подумаю, погадаю» (д. Сож) и «Хороши наши ребята» (д. Архиповка), основным хореографическим движением которых является кружение в паре парня и девушки, с поочередной цепной сменой партнеров [НЦНМ И5100-69; видеофонд V313-15, 16, 17].



Став частью новой традиции<sup>87</sup>, сложившейся на основе фольклора переселенцев из северных и северо-западных губерний России, песни и кружения парами и получили у старообрядцев однотипные названия, выраженные существительными, образованными от глагола *крутиться*:

- 1945 — *крутёлка, крутёлочка*, Прейльский и Резекненский р-ны Латгалии восточной Латвии (собиратель И. Д. Фридрих)<sup>88</sup>;
- 1970-е — *крутёнъка, кручилёк*, Даугавпилсский, Прейльский, Резекненский и Лудзенский р-ны Латгалии, Латвия (собиратель Т. С. Макашина)<sup>89</sup>;
- 1989–2015 — *крутеля*<sup>90</sup>, *крутилки*, «*крутильная хореография под язык*» Даугавпилсский, Краславский и Прейльский р-на Латвии [Олёнкин 2017, 3, № 91–103];
- 2003 — *крутеля*, Зарасайский, Молетский, Укмергский р-ны Литвы [Захаровы 2003, 7, 13, 14];
- 1993 — *круту́ха* долевая, «занесенная на территория Беларуси переселенцами-старообрядцами» из России», северные районы Республики Беларусь; встречается у русских старообрядцев и у белорусов [Соловей 1993, 215];
- 1970–2013 — *круту́ха*, старообрядцы Васюганья, Новосибирская область<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> Крутухи старообрядцев Васюганья начинаются с поклонов и одновременного обмена местами партнеров, характерных для новгородской круговины. См. например видеозапись *крутухи* под песню «Болит моя голова» в исполнении ансамбля с. Платоновки Северного района Новосибирской области и новосибирских фольклористов (среди них Л. В. Суrowsк и В. В. Асанов). Видеозапись опубликована В. В. Асановым на своей странице ВКонтакте (URL: <https://vk.com/id20232333>; Песни с. Платоновка 14; дата публикации: 09.06.2020); то же: URL: <https://youtu.be/RkVvMKuRjno> (дата обращения: 05.08.2021).

<sup>88</sup> Русский фольклор в Латвии. Песни, обряды и детский фольклор / сост. И. Д. Фридрих. Рига: Лиесма, 1972. С. 324.

<sup>89</sup> См.: [Макашина 1976].

<sup>90</sup> В сборнике «Русский и белорусский фольклор в Латвии на рубеже тысячелетий» (2017) Олёнкин не опубликовал описания *крутелей*, но предоставил его по просьбе автора статьи: «„Заиц мой серый“, эта *крутеля*, па одной пари. [Потом] паринь (в)уходит, а дяўчонка пригласаит. Пригласила первава, пратанцавали, патом астаётца адин, и так пашло па парядку. [Остальные] проста сядят вакруг. А адна пара танцуит. Ну, можна была, канечна, и две, но (в)у нас не примянялась». Записал С. А. Олёнкин летом 1991 года в пос. Бикерниеки Бикерниековской волости Даугавпилсского р-на Латвии от Финогая Ермолаевича Андреева, 1917 г. р. (род. в д. Бикерниеки). Транскрибирование описания выполнено собирателем.

<sup>91</sup> Традиционный фольклор старообрядцев Васюганья записывали М. Н. Мельников (1970-е), В. Г. Захарченко (1977), Т. Сизова, М. Тупиченкова (1978), Л. В. Куцан (1980), С. В. Смоленцева (1985), В. В. Асанов (1982–1986, 1995), Н. С. Кутафина (1983, 1984, 1990-е), Л. В. Суrowsк (1990-е), Т. Ю. Мартынова (1983–1985, 1995, 2010–2013), Б. И. Байтуганов (1983, 1993–1995).

Аналогичные названия встречаются также у потомков старообрядцев, насильно переселенных в Сибирь из Ветки и Стародубья<sup>92</sup> в 1764 году. От семейских Красночикийского района бывшей Читинской области (с 1 марта 2008 года в составе Забайкальского края) выполнены две кинозаписи плясовых с кружением парами. Первую кинозапись осуществило Читинское телевидение в селе Малоархангельское<sup>93</sup> в 1970 году. Плясовая «Я малым маленька» в фильме включена в свадебный обряд<sup>94</sup> (в титрах отмечено «свадебная обыгрывная песня»): ее исполняют женщины (по очереди кружатся парами в одну, затем в другую сторону), а мужчины наблюдают со стороны. Вторая съемка из с. Архангельское<sup>95</sup> под ту же песню с вариантом начала «Я малым, я малёшенька» вошла в фильм А. А. Климова<sup>96</sup> «Основные виды русского народного танца» (1980). Все участницы пляски встают в круг, поворачиваются и медленно идут друг за другом по часовой стрелке, не держась за руки. Состав пар определяется с помощью мысленно проведенной линии через центр круга. Оказавшиеся друг против друга на разных сторонах круга, образуют пару. Женщины по очереди входят внутрь круга и кружатся в одну, затем в другую сторону, поддерживая друг друга одной рукой за локоть, а второй — за талию (ил. 9). В конце съемки кружиться выходят одновременно две пары, что отражено в комментарии диктора: «Внутри круга входят двое и танцуют, поддерживая друг друга за локти, но могут входить в круг и несколько пар»<sup>97</sup>.

<sup>92</sup> В 1953 году в селе Мишковка Стародубского района Брянской области К. Г. Свитова и Л. А. Бачинский от скрипача Левона Ефимовича Титова 1876 года рождения записали наигрыш на скрипке под пляску с названием «кручена» с комментарием: «идёт кручена», возможно «идёт [пляска] кручена» [НЦНМ И096-11].

<sup>93</sup> См. видеозапись: «Я малым маленька» (свадебная «обыгрывная» песня): народный коллектив села Малоархангельское Красночикийского р-на бывш. Читинской обл. Читинское телевидение, 1970. Оpubл. на YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ri1qeDfyGT8> (дата публикации: 23.10.2017).

<sup>94</sup> Приуроченность хореографических форм с кружением пар к свадебному обряду также зафиксирована в с. Нижнеозёрное Алтайского края [РФ НЦНМ. Ед. хр. 1141. С. 7, 9].

<sup>95</sup> Говоря об Архангельском, местные жители называют его «Кочён» или «Кочон».

<sup>96</sup> Андрей Андреевич Климов (1922–2015) — хореограф, профессор Московского государственного института культуры и искусства, автор кинофильма «Основные виды русского народного танца»: ч. III (1970), ч. IV (1980), учебника «Основы русского народного танца» (Москва: Искусство, 1981) и учебного пособия «Русский народный танец» (Москва: МГУКИ, 1996).

<sup>97</sup> Основные виды русского народного танца. Ч. IV. Центрнаучфильм. Авт. сценария: А. Климов, Ю. Гальперин. Режиссер В. Томберг. Выпуск 1980 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P0XhlsbD9f0&t=1172s> (06'14" – 07'54", дата публикации: 3 февраля 2019 г.).



Ил. 9. Крутушка семейских. Село Архангельское Красночикоийского района Забайкальского края. Кадр из фильма А. А. Климова «Основы русского народного танца». Ч. IV (1980)

Fig. 9. Krutushka at Semeiskie. The village of Arkhangelskoye, Krasnochikoisky district of the Trans-Baikal Territory. A still from the film by A. A. Klimov "Fundamentals of Russian Folk Dance". Part IV (1980)

К сожалению, в кинофильмах не прозвучало название пляски семейских. Летом 1979 года в Красночикоийском районе работали сотрудники Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского — временно исполняющий обязанности заведующего Лабораторией народной музыки О. В. Гордиенко и преподаватель кафедры истории русской музыки Н. М. Савельева. По сообщению Гордиенко, семейские Красночикоийского района кружения парами называли «*крутушками*»<sup>98</sup>. Это слово продолжает ряд старообрядческих названий плясок с кружением пары и сопровождающих их песен.

В 1995 году в с. Архангельское Красночикоийского района плясовую песню «Ой, салавэй ты наш мálенькай»<sup>99</sup> с метроритмикой, аналогичной плясовой алтайских «поляков» (ил. 8) записала О. Г. Некрасова. Сведения о *кручении* парами под эту песню сообщила ее дочь А. Н. Зверева (родом из с. Красный Чикой): «*Кручение* парами во время плясовых

<sup>98</sup> Материалы личной беседы автора статьи 23 февраля 2020. Местное диалектное название публикуется впервые.

<sup>99</sup> Сторона ты моя, сторонюшка: песни семейских Восточного Забайкалья / Комитет культуры Администрации Читинской области; сост., нотация текстов, предисловие, статья, примеч. Т. М. Зенковой, И. О. Кирюшкиной; под ред. В. С. Левашова. Чита, 2001. № 44. С. 126–127.

у семейских распространено. Обычно [держатся] под локти, [кружатся] „с припадом“<sup>100</sup>, то есть плие (фр. *Plié*) — мягким приседанием на опорной ноге. Это описание дополняет видеоряд известных кинодокументов.

На Алтае местное диалектное название кружений парами впервые зафиксировано в 1977 году. Анатолий Иванов<sup>101</sup> в с. Нижнеозёрное<sup>102</sup> Усть-Пристанского района Алтайского края записал от Андрея Петровича Плешакова, 1922 года рождения:

...*Вертеть* друг дружку под «Метелицу»<sup>103</sup> называется «*кручки*» (от слова «*крутить*»)<sup>104</sup>.

В с. Усть-Калманка Усть-Калманского р-на Алтайского края собирателю также удалось выявить варианты кружений — парами внутри круга или между двух линий, — и зафиксировать словесное описание одного из них в экспедиционном дневнике:

Про № 3 [«Сею-вею беленький леночек»] сошлись на том, что выстраивался «колидор» — ребята и против — девушки; одна пара *кружится* внутри, в одну сторону, держатся за пояс [т. е. за талию] и за руку; после вторая пара...<sup>105</sup>.

Положение партнеров в кружениях должно быть симметричным. Описание кружений алтайской пары близко варианту, запечатленному на киноплёнке в исполнении семейских (ил. 9): партнеры одной рукой держат друг друга за талию (или за спину чуть выше талии), а второй —

<sup>100</sup> Материалы личной переписки автора статьи с А. Н. Зверевой, 29 сентября 2020 года.

<sup>101</sup> Анатолий Николаевич Иванов (1953–2021) — музыковед, фольклорист; кандидат искусствоведения, эксперт по музыкальному фольклору Центра русского фольклора ГРДНТ имени В. Д. Поленова; в 1973–1978 — студент МГК.

<sup>102</sup> Село Нижнеозёрное основано в 1770 году, то есть после поселения «поляков» на Алтае.

<sup>103</sup> В Нижнеозёрном руководитель экспедиции В. М. Щуров выполнил аудиозапись плясовой песни «Вдоль па улисы метелиса метёт» от Пелагеи Артёмовны Малютиной, 1905 года рождения [НЦНМ. И1716-09]. В песне хорошо слышен акающий с элементами яканья диалект, а также замена «ц» на «с», характерная для говора старообрядцев-«поляков». — См.: Аннотация к цифровому многоцелевому диску (Digital Versatile Disc) «FCMC 001. Песни Убинско-Ульбинской долины» (Folklore Collection of the Moscow Conservatory 001) — *Махова Л. П.* Песни Убинско-Ульбинской долины. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2021. С. 10–11. (Русский фольклор Алтая. Выпуск 1) [Щуров 2021, DVD].

<sup>104</sup> [РФ НЦНМ. Ед. хр. 1141. С. 17]. Публикуется впервые.

<sup>105</sup> [РФ НЦНМ. Ед. хр. 1141. С. 22–23]. Публикуется впервые.

за руку (кистью руки за локоть). Региональные особенности проявляются в том, что в Забайкалье пара кружится в одну, затем в другую сторону, а на Алтае — только в одну.

Одинаковые сюжеты песен, сопровождающих кружения парами, записаны в переселенческих традициях, как территориально близких (Латвия, Литва), так и значительно удаленных друг друга в настоящее время. Например, эпизод текста *о хорошей (или нерадивой) хозяйке, отправляющейся за водой на реку*, сходный с тем, что нотировал в 1929 году Тезавровский, встречается в плясовых песнях русских старообрядцев Латвии<sup>106</sup> и Литвы<sup>107</sup>, известен «полякам» Алтая (*пример 7*) и семейским Забайкалья<sup>108</sup>. В 1990-е годы от старообрядцев Васюганья плясовую (*крутуху*) «Ишла мамынька далинкой» с тем же сюжетом записала Л. В. Суровьяк<sup>109</sup>:

с. Александровка ( <i>пример 7</i> )	с. Платоновка <sup>110</sup> Северного р-на Новосибирской обл.
Пашли гости са двара <...> Хазеюшка са двара, да Сама по ваду пашла, Сама по ваду ваду, На Солоху на реку, (да) На Салохе на реке Гуси серенькаи, (да)	Ишла мамынька далинкой <...> Затапила в печи <sup>111</sup> дров, Сама по ваду пашла, Сама по ваду, ваду, На речушку на Неву. На речушке на Нивой Гуси сэраи сидят, Гуси сэраи сидят,

<sup>106</sup> См.: «Дуня шила, вышивала» со слов: «Три дня печи не тапила, многа сору накопила / Затапила, замела, *сама по выду пашла*» [Олёнкин 2017, 105, № 95].

<sup>107</sup> См.: «По мосту, мосту, мосточку» со слов: «А как я да молода разудала была / Разудала, хороша, *сама по воду пошла*» [Захаровы 2003, 39, № 8].

<sup>108</sup> См.: «Во горенке» со слов: «Случилось молодой / За водой идти одной / *За водой идти одной / На Гусину на реку*», с. Большой Куналей (1951 год). (См.: Фольклор семейских / сост. Л. Е. Элиасов, И. З. Ярневский; под общ. ред. Л. Е. Элиасова. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1963. С. 193–194, № 292).

<sup>109</sup> Любовь Викторовна Суровьяк — фольклорист; начальник отдела традиционной культуры Новосибирского областного Центра русского фольклора и этнографии (ОЦРФиЭ), руководитель фольклорного ансамбля «Венец» (г. Новосибирск).

<sup>110</sup> «Ишла мамынька далинка», плясовая (*крутуха*) старообрядцев Васюганья. Зап. Л. В. Суровьяк в 1990-е годы от ансамбля платоновских певцов в с. Северное Северного района Новосибирской области. Имена возможных исполнителей см. комментарии к *примеру 8*. Новосибирский ОЦРФиЭ. CD 78-10. Транскрибирование текста выполнено Л. П. Маховой.

<sup>111</sup> Здесь и далее в этой песне выделенная полужирным буква «ч» обозначает твердый звук [ч], как в белорусском языке.

<p>Замутили, измутили          Вóду свéжинькию, (да)          Я на камушке стаяла,          Воду свéжу даждáла...</p>	<p>Ваду́ свéжию му́тят.          Саму́тили, спаласка́ли          Ваду́ свéжинькаю,          День да вéчира стая́ла,          Вады́ свежий дажди́дала.          Ни даждáла вады́ свéжий,          Размахну́ла ширако́,          Размахну́ла ширако́,          Пачарпну́ла глубакó.          На плéчушки узяла́,          Пашатáлась, паплялáсь.          Пашатáлась, паплялáсь          На крутую на гару́.          На круто́й на гары́          Салучи́лыся бяда́,          Салучи́лыся бяда́:          С вядёр вы́лилась вада́,          С вядёр вы́лилась вада́ —          Загарáлысь слабада́ &lt;...&gt;</p>
---	---

Песни с метроритмикой плясовой алтайских «поляков» (ил. 8) и *крутухи* с. Платоновка (пример 8) широко распространены на Русском Севере<sup>112</sup> — на Печоре<sup>113</sup>, Мезени<sup>114</sup>, Ваге<sup>115</sup>, а также в традициях старообрядцев Латвии<sup>116</sup>, Литвы<sup>117</sup>, сибирского Васюганья<sup>118</sup>, семейских Забайкалья<sup>119</sup> и у русских старожилов — сибиряков и «поляков» Алтая. Для

<sup>112</sup> Указаны только те традиции, в которых кроме песен были записаны описания кружений парами.

<sup>113</sup> [Песни Печоры 1963, 126–127 (№ 87), 131 (№ 93)]. См. также: А в Усть-Цильме поют...: Традиционный песенно-игровой фольклор Усть-Цильмы (сборник к 450-летию села) / подгот. текстов и комм. А. Н. Власова, З. Н. Бильчук, Т. С. Каневой; музыкальные расшифровки А. Н. Захарова; вступит. ст. А. Н. Власова и Т. С. Каневой; под ред. А. Н. Розова, Ю. И. Марченко, Н. С. Сергеевой. [Санкт-Петербург]: ИнКА, 1992. — см. №№ 56, 62, 63 и сокращенный вариант № 70.

<sup>114</sup> Песенный фольклор Мезени / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Издание подгот. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Ленинград: Наука, 1967. 367 с. (Памятники русского фольклора / гл. редакция А. М. Астахова, В. Г. Базанов, Б. Н. Путилов). — см. №№ 83, 103, 105, 110, 116, 121 и сокращенный вариант — № 127.

<sup>115</sup> [Полякова 2019, 19, № 6].

<sup>116</sup> [Олёнкин 2017, № 91, 93–103].

<sup>117</sup> [Захаровы 2003, № 2, 3, 13].

<sup>118</sup> См.: Мельников М. Н., Смоленцева С. В., Лямкин В. В. Песни села Бергуль. Новосибирск, 1996. С. 51. № 21.

<sup>119</sup> См. примечание 99.

типологического анализа плясовых песен с кружением пары привлекались записи Т. С. Макашиной, С. А. Олёнкина, И. и Н. Захаровых, М. Н. Мельникова, В. В. Асанова, Л. В. Суровьяк, А. А. Климова, О. Г. Некрасовой и А. Н. Зверевой, А. Н. Иванова и В. М. Щурова. Несмотря на значительную удаленность и изолированность друг от друга некоторых групп старообрядцев в XIX и XX веках, обнаружено сходство песенно-хореографических традиций — одинаковые фигуры кружений парами, повторяющиеся сюжеты песен и главное — близкие варианты напевов.

\* \* \*

Для определения специфических особенностей традиции старообрядцев-«поляков» большое значение имеют варианты музыкально-вербальных текстов, существующих в устной традиции. Анализ свадебных песен, записанных на Алтае в период 1966–1989 годов, а также нотация, выполненная И. С. Тезавровским в 1929 году с фонографической записи, позволили автору статьи выявить и картографировать один песенный тип. Варианты напевов этого типа определяют стилевое отличие песенной традиции «поляков» от других русских старожилов Алтая.

Лирическая песня литературного происхождения в репертуаре старообрядцев свидетельствует о восприимчивости ими новых форм культуры.

В традициях «поляков» Алтая и семейских Забайкалья, имеющих ветковско-стародубское происхождение, в 1970–1980-х годах были записаны *кручки* и *крутушки* — пляски с кружением пар, родственные *крутухам* старообрядцев Латвии, Литвы, Беларуси и сибирского Васюганья. Перечисленные группы старообрядцев в определенный период проживали в иноконфессиональном и в иноэтническом окружении в Речи Посполитой. Песенно-хореографический цикл крутух относится к общему пласту культуры, сложившемуся у старообрядцев за пределами Российской империи на основе привнесений из северных и северо-западных губерний.

Глубокий поклон народным исполнителям, сохранившим старинные песни в своей памяти, и собирателям, зафиксировавшим образцы устной народной традиции.

### Комментарии к нотным примерам

**Примеры 1, 1а.** Как по сахару, свадебная. Зап. в ГИМНе (Москва) зимой 1929 года от Татьяны Авдеевны Филатовой, уроженки с. Александровка Усть-Каме-ногорского района Семипалатинского округа. Фонотека ГИМНа. Нотация И. С. Тезавровского. РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Л. 59. Публикуется впервые.

**Пример 2.** Как по сахару вода текётъ, свадебная (невесте-сироте). Зап. в июле 1979 года В. М. Щуровым в с. Быструха Глубоковского р-на Восточно-Казахстанской



области от старообрядцев-«поляков» Головановой Варвары Фёдоровны, 1908 г. р. (запевает), Головановой Марии Аникеевны, 1912 г. р., Головановой Прасковьи Фёдоровны, 1908 г. р., Звонцовой Христины Степановны, 1909 г. р., Рыльской Прасковьи Феоктистовны, 1915 г. р., Троеглазовой Анны Сысоевны, 1915 г. р. НЦНМ. И1873-05. Комм.: поют невесте утром свадебного дня, когда перед венцом одаривают в доме родителей — «на свадьбе, на дарáх: девки сидят за столом, невеста голóсит» (причитает). Нотация Л. П. Маховой. Ранее в расш. И. Е. Юдаковой и В. М. Щурова опубли.: [Щуров В. М. Русские песни Алтая. Вып. 1: Песни Убинско-Ульбинской долины. Москва: Композитор, 2004. 33, 146, 190]. Прим.: в тексте пропущена строка «19. Что на этой поры-времечко» [РФ НЦНМ. Ед. хр. 1220. С. 7–8]. В 2021 году фонограмма впервые опубли.: РСМС001. Песни Убинско-Ульбинской долины: музыкальный фольклор старообрядцев-«поляков», № 1. См.: [Щуров 2021].

**Пример 3. Ты река ли ма... мая реццинька, свадебная.** Зап. в июне 1966 г. М. Б. Чернышёвой и А. И. Гапич (под руководством В. М. Щурова) в с. Первокаменка Третьяковского р-на Алтайского края от старообрядцев-«поляков» Андреевой Апросины Нестеровны, 1901 г. р., Голяшовой Александры Лукьяновны, 1914 г. р., Климовой Акулины Кирияновны, 1909 г. р. и Скосовой Пелагеи Кирияновны, 1912 г. р. НЦНМ. И0916-13. РФ НЦНМ. Ед. хр. 55. С. 52–53. Сведения о приуроченности к определенному этапу свадебного обряда не зафиксированы. Нотация Л. П. Маховой. Публикуется впервые.

**Пример 4. Теиёт рецка, не калышитса, свадебная.** Зап. в 1989 г. В. И. Бодровой в с. Екатерининское Третьяковского р-на Алтайского края от старообрядцев-«поляков» Андреевой Агафьи Ермолаевны, 1908 г. р., Бондаревой Агриппины Макарьевны, 1913 г. р., Головановой Евдокии Лазаревны, 1913 г. р., Петровой Пелагеи Леонтьевны, 1918 г. р., Степановой Татьяны Максимовны, 1915 г. р. Комм. Н. В. Леоновой: «Поют после бани, когда ждут жениха с гостинцами» [Бодрова 2014, 21]. Фонограмма опубли. в аудиоприложении к сборнику [Бодрова 2014, CD № 3]. Нотация Л. П. Маховой.

**Пример 5. Где я ни гуляю, лирическая литературного происхождения** (первый эпизод на сл. А. П. Сумарокова, 1755). См. комм. к примеру 1.

**Пример 6. Где я ни гуляю, лирическая.** Зап. в июле 1979 г. В. М. Щуровым в с. Быструха Глубоковского р-на Восточно-Казахстанской обл. от старообрядца-«поляка» Исая Филатовича Троеглазова, 1883 г. р. НЦНМ. И1874-23. Нотация Л. П. Маховой. Публикуется впервые.

**Пример 7. Гости по гости (Пошли гости со двора), плясовая.** См. комм. к примеру 1.

**Пример 8. Зарадилася Дуняша, плясовая (крутуха).** Записана в 1986 году на фирме «Мелодия» от старообрядцев с. Платоновка Северного района Новосибирской области: Матрёны Васильевны Атопкиной, 1918 г. р., Александры Панфиловны Халявы, 1920 г. р.; и *сестёр Хмельёвых*: Анисьи Васильевны Якимовой, 1917 г. р. (запевает), Татьяны Васильевны Григорьевой, 1925 г. р., Елены Васильевны Грибковской, 1923 г. р. и Анны Васильевны Арманчеевой, 1932 г. р. Исп. — дети старообрядцев, переселившихся в Сибирь в 1903–1908 годах. Родители Хмельёвых и Халявы приехали из с. Залесье Витебской губ. (в настоящее время Полоцкий р-н Витебской обл. Республики Беларусь); родители семьи Атопкиной — из с. Ластовичи Виленской губ. (в наст. вр. Глу-



бокский р-н Витебской обл.). Фонограмма опубл.: LP C20 25205 001. Традиционный песенный фольклор Западной Сибири: фольклорная группа села Северное Новосибирской области / аннот. В. Асанова. Зап. 1986 г. Мелодия, 1987. № 3. Ногиация Л. П. Маховой.

## Аббревиатуры

ГИМН — Государственный институт музыкальной науки (г. Москва, 1921–1931)

И — инвентарный номер аудиозаписи

НЦНМ — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

РНММ — Российский национальный музей музыки (г. Москва)

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом), г. Санкт-Петербург.

РФ — Рукописный фонд

## Рукописные источники

РНММ. Ф. 249. Ед. хр. 279. Вокальная и инструментальная музыка народов СССР. Материалы, собранные сотрудниками Этнографической секции ГИМНа. Вып. 1. [Москва, 1929]. (Труды Государственного института музыкальной науки). 141 л.

РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(4). *Гуляев С. И.* Песни девичьи, женские и юнацкие. [1830–1848–1880-е]. 81 л.

РФ НЦНМ. Ед. хр. 55. *Шуров В. М.* Алтайский край, 1966. Тетрадь [с текстами песен] № 1. 128 с.

РФ НЦНМ. Ед. хр. 235. *Славянская Л. А.* Бурятская АССР, 1966 (экспедиция под рук. И. К. Свиридовой). Тетрадь [с текстами песен] № 1. 24 с.

РФ НЦНМ. Ед. хр. 1141. *Иванов А. Н., Медведева В. Н.* Алтайский край, лето 1977 года (экспедиция под рук. В. М. Шурова). Экспедиционный дневник № 1. 24 с.

РФ НЦНМ. Ед. хр. 1220. Восточный Казахстан, 1979. Тетрадь [с текстами песен] № 1. 186 с.

## Список источников

- [1] Битерякова 2019а — *Битерякова Е. В.* Музыкально-этнографическая деятельность Сергея Толстого в 1920-е годы // Из истории этномузыкологии: сборник научных статей и методических материалов / Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ред.-сост. Г. В. Лобкова. Санкт-Петербург; Воронеж: Мир, 2019. С. 63–75.
- [2] Битерякова 2019б — *Битерякова Е. В.* «Спутник музыканта-этнографа» С. Л. Толстого и П. Н. Зимина (1929) — «первое в России руководство к собиранию продуктов народно-музыкального творчества» // IV Всероссийский конгресс фольклористов: сб. науч. ст.: в 4 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост. Е. А. До-

- рохова, Д. В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2019. С. 242–251.
- [3] Бодрова 2014 — *Бодрова В. И.* Песенные россыпи Алтая. Традиционная свадьба сибирских старожилов / Управление Алтайского края по культуре и архивному делу; Гос. худож. музей Алтайского края; науч. ред. Л. В. Корникова. Барнаул: Красный уголок, 2014. 58 с. + Audio CD. Песенные россыпи Алтая: свадебные песни старообрядцев-«поляков» сёл Екатерининское Третьяковского района, Туманово Солонешенского района Алтайского края (№ 1–28, звуковые файлы в формате wav) / Авторы записей В. И. Бодрова, Н. В. Леонова; составитель В. Бодрова.
- [4] Ефименкова 2001 — *Ефименкова Б. Б.* Класс цезурированных ритмических форм // *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. Москва: Композитор, 2001. С. 62–104.
- [5] Захаровы 2003 — *Захарова И., Захаров Н.* Поют старообрядцы Литвы / Вильнюсский центр русского фольклора; нотация, сост. и предисл. И. и Н. Захаровых; экспедиционные материалы Захаровых, И. Малоглазова, Литовской музыкальной академии. Вильнюс: Petroofsetas, 2003. 168 с.
- [6] Канева 2001 — *Канева Т. С.* Хоровод *игрище* в Усть-Цилемской фольклорной традиции // Традиционная культура. 2001. № 1. С. 47–55.
- [7] Леонова 2017 — *Леонова Н. В.* Фольклорные традиции старообрядцев Васюганья: источники и методы изучения // Вестник музыкальной науки. 2017. № 3 (17). С. 94–100.
- [8] Листопадов 1951 — *Листопадов А. М.* Песни донских казаков: в 5 т. / под общ. ред. Г. Сердюченко. Т. 3. Москва: Музгиз, 1951. 483 с.
- [9] Макашина 1976 — *Макашина Т. С.* Песни и сказки русского населения Латгалии // Фольклор русского населения Прибалтики. Москва: Наука, 1976. С. 82–96. Электронная копия на сайте: Русские Латвии. URL: [https://www.russkije.lv/ru/journalism/read/russkie\\_v\\_latvii\\_3/13\\_rvl\\_pesni\\_i\\_skazki.html](https://www.russkije.lv/ru/journalism/read/russkie_v_latvii_3/13_rvl_pesni_i_skazki.html) (дата обращения: 09.10.2021).
- [10] Махова 2020 — *Махова Л. П.* «Я люта была по горам ходить»: круговой хоровод старообрядцев-«поляков» из собрания С. И. Гуляева // Традиционная культура. 2020. Том. 21. № 1. С. 11–35. <https://doi.org/10.26158/TK.2020.21.1.001>
- [11] Олёнкин 2017 — *Олёнкин С. А.* Русский и белорусский фольклор в Латвии на рубеже тысячелетий. Кн. 1: Песни, причеты и духовные стихи, записанные у русских староверов Латгалии, латгальских белорусов, русских православных жителей псковско-латвийского пограничья / расш. и подготовка материалов к изданию А. А. Мехнецова. [Рига]: Zelta Rudens Printing, 2017. 300 с.
- [12] Пархомова 2009 — *Пархомова Е. А.* Многофигурные танцы // Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1: Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны. Ч. 2: Народные верования, сказки, необрядовый фольклор. Санкт-Петербург; Вологда: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Вологодский обл. научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2009. С. 253–281.
- [13] Песни Печоры / изд. подготовили: Н. П. Колпакова (ответственный редактор), Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский (музыкальный редактор). Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1963. 460 с. (Памятники русского фольклора).

- [14] Песни русских поэтов 1988 — Песни русских поэтов: сборник в 2 т. / вступ. ст., биогр. справки, сост., подгот. текстов и примеч. В. Е. Гусева. Изд. 3-е. Ленинград: Советский писатель, 1988. Т. 1. 664 с. (Библиотека поэта: Большая серия).
- [15] Полякова 2019 — Полякова А. В. Песенно-хореографический фольклор Важской традиции. Изд. 2-е., доп. (с приложением CD). Саратов: Амирит, 2019. 96 с. (Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; Вып. 6).
- [16] Руднева 1994 — Руднева А. В. Об эволюции стиля в народном творчестве // Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец, Москва: Советский композитор, 1994. С. 158–164.
- [17] Савельева 2019 — Савельева Н. М. Народные песни: язык и структура: учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 248 с.
- [18] Соловей 1993 — Соловей Л. М. Крутуха далявая, б[ел]. // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. Минск: Навука і тэхніка, 1993. С. 215–216.
- [19] Швецова 1899 — Швецова М. В. «Поляки» Змеиногорского округа // Записки Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. Кн. 26. Омск: Типография Штаба Сибирского военного округа, 1899. II, 92 с.
- [20] Щуров 2021 — Щуров В. М. Песни Убинско-Ульбинской долины: песенный сборник. Издание второе, электронное, исправленное и дополненное, с аудио-приложением на цифровом многоцелевом диске (Digital Versatile Disc) / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки; редакция текстов песен Е. В. Битеряковой и Л. П. Маховой. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2021. 213 с. (PDF). + 1 DVD. (Русские песни Алтая. Выпуск 1).

## References

- [1] Biteryakova, Elena V. (2019a). “Muzykal’no-etnograficheskaya deyatel’nost’ Sergeya Tolstogo v 1920-e gody” [“Musical and ethnographic activity of Sergei Tolstoy in the 1920s”]. In *Iz istorii etnomuzykologii [From the history of ethnomusicology]*: a collection of scientific articles and methodological materials, editor-compiler Galina V. Lobkova. St. Petersburg; Voronezh: Mir, pp. 63–75 (in Russian).
- [2] Biteryakova, Elena V. (2019b). “‘Sputnik muzykanta-etnografа’ S. L. Tolstogo i P. N. Zimina (1929) — ‘pervoe v Rossii rukovodstvo k sobiraniyu produktov narodno-muzykal’nogo tvorchestva’ ” [“‘Ethnomusicologist’s manual’ by Sergei Tolstoy and Pyotr Zimin (1929) — ‘The first guide to the collection of production of products of folk music in Russia’”]. In *IV Vserossiyskiy kongress fol’kloristov [IV All-Russian Congress of Folklorists]*: Collection of works in 3 vols. Vol. 1: *Narodnaya muzykal’naya kul’tura: istoriya, sovremennye issledovaniya, problemy aktualizatsii [Folk musical culture: history, modern research, problems of actualization]*, editors-compilers Ekaterina A. Dorokhova, Dmitry V. Morozov. Moscow: Gosudarstvennyy

- Rossiyskiy Dom narodnogo tvorchestva imeni V. D. Polenova, pp. 242–251 (in Russian).
- [3] Bodrova, Veronika I. (2014). *Pesennye rossypi Altaya. Traditsionnaya svad'ba sibirskikh starozhilov* [Song placers of Altai. Traditional wedding of Siberian old-timers], scientific editor L. V. Kornikova. Barnaul: Krasnyy ugol, 58 p. + Audio CD (№ 1–28), Audio recordings by Veronika I. Bodrova, Natalia V. Leonova; compiled by Veronika Bodrova (in Russian).
- [4] Efimenkova, Borislava B. (2001). “Klass tsezurirovannykh ritmicheskikh form” [“Class of caesured rhythmic forms”]. In Borislava B. Efimenkova, *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in the works of Russian vocal folklore]. Moscow: Kompozitor, pp. 62–104 (in Russian).
- [5] Zakharova, Irena & Zakharov, Nikolay (2003). *Poyut staroobryadtsy Litvy* [Lithuanian Old Believers sing]. Vilnius: Petroofsetas, 168 p. (in Russian).
- [6] Kaneva, Tat'yana S. (2001). “Khorovod igrishche v Ust'-Tsilemskoy fol'klornoy traditsii” [“Round dance 'igrishche' in the Ust'-Tsilma folklore tradition”]. In *Traditional Culture*. 2001. No. 1, pp. 47–55 (in Russian).
- [7] Leonova, Natalya V. (2017). “Fol'klornye traditsii staroobryadtsev Vasyugan'ya: istochniki i metody izucheniya” [“Folklore traditions of the Old Believers of Vasyugan: sources and methods of study”]. In *Vestnik muzykal'noy nauki*. 2017. No. 17, pp. 94–100 (in Russian).
- [8] Listopadov, Aleksandr M. (1951). *Pesni donskikh kazakov* [Songs of the Don Cossacks]: in 5 vols. Vol. 3. Moscow: Muzgiz, 483 p. (in Russian).
- [9] Makashina, Tat'yana S. (1976). “Pesni i skazki russkogo naseleniya Latgalii” [“Songs and fairy tales of the Russian population of Latgale”]. In *Fol'klor russkogo naseleniya Pribaltiki* [Folklore of the Russian population of the Baltics]. Moscow: Nauka, pp. 82–96. Digital copy: Russkie Latvii [Russians of Latvia]. Available at: [https://www.russkije.lv/ru/journalism/read/russkie\\_v\\_latvii\\_3/13\\_rvl\\_pesni\\_i\\_skazki.html](https://www.russkije.lv/ru/journalism/read/russkie_v_latvii_3/13_rvl_pesni_i_skazki.html) (accessed date: 09.10.2021) (in Russian).
- [10] Makhova, Lyudmila P. (2020). “‘Ya lyuta byla po goram khodit’’: krugovoy khorovod staroobryadtsev-polyakov’ iz sobraniya Stepana I. Gulyaeva” [“I was Ferocious Walking on Mountains”: A Round Dance by the “Polish” Old Believers (from Stepan I. Gulyaev’s Collection)”]. In *Traditional Culture*. 2020. Vol. 21. No. 1, pp. 11–35 (in Russian) <https://doi.org/10.26158/TK.2020.21.1.001>
- [11] Olyonkin, Sergey A. (2017). *Russkiy i belorusskiy fol'klor v Latvii na rubezhe tysyacheletiy* [Russian and Belarusian folklore in Latvia at the turn of the millennium]. Book 1: *Pesni, prichety i dukhovnye stikhi, zapisannye u russkikh staroverov Latgalii, latgal'skikh belorusov, russkikh pravoslavnykh zhiteley pskovsko-latviyskogo pogranič'ya* [Songs, parables and spiritual verses recorded by the Russian Old Believers of Latgale, Latgalian Belarusians, Russian Orthodox residents of the Pskov-Latvian border], decoding and preparation of materials for publication by Alexei A. Mekhnetsov. [Riga]: Zelta Rudens Printing, 300 p. (in Russian).
- [12] Parkhomova, Elena A. (2009). “Mnogofigurnye tantsy” [“Multi-figure dances”]. In *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Vologodskoy oblasti* [Folk traditional culture of the Vologda region]. Vol. 1: *Fol'klor i etnografiya srednego techeniya reki Sukhona* [Folklore and ethnography of the middle reaches of the Sukhona River]. Part 2: Narodnye verovaniya, skazki, neobryadovyy fol'klor [Folk beliefs, fairy tales, non-ritual folklore]. St. Petersburg; Vologda, pp. 253–281 (in Russian).

- [13] Kolpakova, Natalya P. (1963). *Pesni Pechory [Songs of Pechora]*. The publication was prepared by Natalya P. Kolpakova and others; introductory article and comments by Natalya P. Kolpakova. Moscow ; Leningrad : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Leningradskoye otdeleniye, 459 p. (in Russian). (Pamyatniki russkogo fol'klora [Monuments of Russian folklore]).
- [14] Gusev, Viktor E. (1988). *Pesni russkikh poetov [Songs of Russian poets]*: a collection in 2 vols / introductory article, biographical information, compilation, preparation of texts and notes by Viktor E. Gusev. Ed. 3rd. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. Vol. 1, 664 p. (in Russian). (Biblioteka poeta: Bol'shaya seriya [Poet's Library: Big Series]).
- [15] Polyakova, Alla V. (2019). *Pesennno-khoreograficheskiy fol'klor Vazhskoy traditsii [Song-choreographic folklore of the Vazhskaya tradition]*. Saratov: Amirit, 96 p. (in Russian).
- [16] Rudneva, Anna V. (1994). "Ob evolyutsii stilya v narodnom tvorchestve" ["On the evolution of style in folk art"]. In Anna V. Rudneva, *Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Ocherki po teorii fol'klora [Russian Folk Musical Art: Essays on the Theory of Folklore]*, editors-compilers Natalia N. Gilyarova, Larisa F. Kostyukovets. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 158–164 (in Russian).
- [17] Saveleva, Nina. M. (2019). *Narodnye pesnya: yazyk i struktura [Folk song: language and structure]*: schoolbook. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 248 p. (in Russian).
- [18] Solovey, L. M. (1993). "Krutukha dalyavaya". In *Vostochnoslavjanskij fol'klor: Slovar' nauchnoy i narodnoy terminologii [East Slavic folklore: Dictionary of scientific and folk terminology]*, executive editor Konstantin P. Kabashnikov. Minsk: Navuka i tehnika, pp. 215–216 (in Russian, in Belarusian).
- [19] Shvetsova, Mariya V. (1899). " 'Poljaki' Zmeinogorskogo okruga" [" 'Polish' of Zmeinogorsk district]. In *Zapiski Zapadno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva [Notes of the West Siberian Department of the Imperial Russian Geographical Society]*. Book 26. Omsk: Tipografiya Shtaba Sibirskogo voennogo okruga, II, 92 p. (in Russian).
- [20] Shchurov, Vyacheslav M. (2021). *Pesni Ubinsko-Ul'binskoy doliny [Songs of the Uba-Ulba Valley]*: song collection. The second edition, electronic, corrected and supplemented, with an audio application on a digital multi-purpose disk (Digital Versatile Disc), edition of the lyrics of Elena V. Biteryakova and Lyudmila P. Makhova. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 213 p. (in Russian). + 1 DVD. FCMC 001. *Pesni Ubinsko-Ul'binskoy doliny [Songs of the Uba-Ulba Valley]*. Russkiye pesni Altaya [Russian songs of Altai]. Iss. 1. (Folklore Collection of the Moscow Conservatory 001).

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 78.073  
doi: 10.26156/ОМ.2022.14.2.003

## «Звуковые партитуры» Леопольда Стоковского

*Татьяна Анатольевна Цветковская*

Российский государственный музыкальный телерадиоцентр, Радио «Орфей», Москва, Россия, [tskoblik@mail.ru](mailto:tskoblik@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0001-8395-9820>

**Аннотация.** Статья посвящена анализу художественных и технических экспериментов Леопольда Стоковского. Понятие «звуковая партитура» (*sound-score*), использованное американским дирижером, по мнению автора статьи, подразумевает синтез живущих в сознании композитора, исполнителя и слушателя *слуховых образов* произведения. В то время как обычная партитура фиксирует авторский замысел в рамках закрепившихся в музыкальной практике обозначений, звуковая партитура отражает философски обусловленную структуру, охватывающую множество актуальных форм произведения как объекта художественного воплощения.

Интерпретация творчества Стоковского в контексте реализации звуковой партитуры развенчивает многие стереотипы относительно склонности дирижера к эпатажу. На наш взгляд, подоплеку его смелого новаторства стоит искать в симфонических транскрипциях, аранжировках и оригинальных оркестровках Стоковского, отражающих своеобразие слуховых представлений дирижера. Изучение авторских приемов позволяет глубже понять его индивидуальность, ключевыми характеристиками которой являются свобода самовыражения, акцент на эстетике звука, непрерывная коммуникация с артистами оркестра. Ценные сведения также дает реконструкция деталей гастрольной поездки Стоковского по Советскому Союзу в 1958 году.

Развитие звукозаписи и появление новых медиа послужило импульсом к поиску средств, способных более точно выразить слуховой образ и усилить слуховое переживание. Мастерски используя возможности сохранения звука, его воспроизведения, передачи на большое расстояние, Стоковский не только выступил пионером отрасли, но полностью подчинил технологию художественным задачам, создав в сфере звука самостоятельное, самоценное музыкальное произведение.

**Ключевые слова:** *Леопольд Стоковский, Филадельфийский оркестр, звукозапись, Государственный академический русский оркестр имени В. В. Андреева*

**Для цитирования:** *Цветковская Т. А.* «Звуковые партитуры» Леопольда Стоковского // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 82–100. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2022.14.2.003>.

© Цветковская Т. А., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.003

## Leopold Stokowski’s “Sound-Scores”

Tatiana A. Tsvetkovskaya

Radio Orpheus, Moscow, Russia, tskoblik@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8395-9820>

**Abstract.** The article analyzes technical and artistic experiments of the American conductor Leopold Stokowski. According to the author, the term “sound-score”, which Stokowski used in the context of musical themes, implies synthesis of the *auditory images* of a composition emerging in the minds of the composer, the performer, and the listener. The performer’s task is to embody his or her own auditory image, connected with the auditory image of the composer through a musical score, and at the same time to pronounce interpretative features, creating a general *auditory experience*. Acoustic techniques, timbre solutions, and visual effects are eventually aimed at creating an image close to his or her own in the minds of the public. A network of connections between the auditory images of all participants in a musical act through auditory experiences reflects *the continuous formation of a musical composition in its sound essence*.

Attempts to capture auditory images in a textual form are observed in symphonic transcriptions, arrangements and original orchestrations of Stokowski. The analysis of the conductor’s techniques allows us to better understand his personality, the key characteristics of which are freedom of self-expression, emphasis on the aesthetics of sound, constant communication with the orchestra musicians, bright staginess of his performing manner. The ability to trace *the dynamics of the formation* of Stokowski’s auditory images complements his creative portrait. Important information is provided by the reconstruction of the details of his Soviet Union tour in 1958.

Development of sound recording and formation of new media was an impetus for a further search for means that could more accurately express the auditory image and enhance the auditory impression. Skillfully using the possibilities of maintaining, reproducing, and transmitting sound over a distance, Stokowski not only became a pioneer of the industry, but completely subordinated the technology to creative tasks, “creating in sound” a valuable and independent musical work.

**Keywords:** *Leopold Stokowski, Philadelphia Orchestra, sound recording, Andreyev State Russian Orchestra*

**For citation:** Tsvetkovskaya T. A. Leopold Stokowski’s “Sound-Scores”. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 82–100. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.003>.

© Tatiana A. Tsvetkovskaya, 2022



## «Звуковые партитуры» Леопольда Стоковского

### Введение

Музыка — искусство звука, однако понятие «звуковая партитура» не входит в музыкальный лексикон. Партитурой (итал. *partitura*, буквально — разделение, распределение) принято называть нотную запись многоголосного музыкального произведения, в которой даны в определенном порядке партии всех голосов [Партитура 1993, 975]. Остальные «партитуры» — партитура роли [Станиславский 1991, 117], театральная [Пави 1991, 219], световая [Исмагилов, Древалёва 2005, 184] и звуковая [Москвина 2017, 199] — могут выступать лишь в качестве метафоры.

Использование понятия «партитура» учеными разных специальностей выводит на первый план *партитурный принцип*, аналогичный «принципу партитурной записи (один голос под другим)» [Партитура 1993, 975]. Его примерами могут служить синтез нескольких самостоятельных пластов звукового оформления [Ефимова 2015, 61], использование междисциплинарных подходов в исследованиях медиа [Neumeyer 2014, 67], в контексте же музыкального искусства речь может идти о *корреляции слуховых образов* участников музыкального события.

Американский дирижер Леопольд Стоковский (1882–1977), рассуждая о типах любителей симфонических концертов, вскользь упоминает «музыкальных интеллектуалов», которые скрупулезно следят за исполнением по напечатанной партитуре. Гораздо выше он ставит умение слушателя строить внутри себя звуковую партитуру (*sound-score*), которая «содержит все, что есть в написанной партитуре, к чему добавлено то, что не может быть зафиксировано нашей нотацией, а также чувства и музыкальные импульсы певцов или исполнителей» [Stokowski 2004a, 249–250].

Определение звуковой партитуры у Стоковского перекликается с трактовкой понятия музыкального произведения сторонниками феноменологического подхода. Так, Роман Ингарден отмечал, что «произведение полностью отлично от его „нот“, *respective* от его „партитуры“» [Ингарден 1962, 404]. Жан-Поль Сартр был убежден в том, что музыка пребывает «вне существования». «Я слушаю ее [симфонию] вовсе не в реальности, а в воображении» [Сартр 2001, 313]. Бенедетто Кроче уточнял, что настоящие творения живут лишь в душах их авторов и слушателей [Кроче



1999, 405]. А Робин Джордж Коллингвуд сделал важное дополнение: музыка — «не звук» и даже «не воображаемый звук». Это «воображаемый опыт всеобщей деятельности» [Коллингвуд 1999, 144].

Учитывая вышесказанное, мы трактуем sound-score как триединый феномен, синтез живущих в сознании композитора, исполнителя и слушателя слуховых образов произведения (своего рода *мета-паттерн* [Small 1998, 199]). Подобно инструментальным партиям, они могут выступать на первый план, дублировать и дополнять друг друга, переплетаться и контрастировать между собой, но в конечном счете складываются в стройное целое — звуковую партитуру.

Несмотря на значительное количество серьезных работ, посвященных Леопольду Стоковскому, сам он остается во многом непонятым или, как выразился один из его биографов, «неуловимым» [Smith 1990, 11]. На наш взгляд, бессмысленно искать объяснение «загадок» и «парадоксов» Стоковского в череде внешних событий. Важнее попытаться постичь логику его творчества, что, согласно выдвигаемой в настоящей статье гипотезе, можно сделать путем анализа его самобытных звуковых партитур.

### **Особенности слуховых образов Стоковского и средства их воплощения в слуховом переживании**

Приступая к исследованию специфики слуховых образов Стоковского, необходимо остановиться на понятии «художественный образ». Изучив историографию указанного феномена, Григорий Консон, исходя из наблюдений отечественного музыковеда Иосифа Рыжкина<sup>1</sup>, пришел к пониманию образа как «излучения действительности в замысел художника» [Консон 2012, 260]. Но главное — Рыжкин вывел своего рода формулу художественного образа, которую он объяснил как единство эмоции, воли и интеллекта (ЭВИ-единство) или эмоции, воли и мысли (ЭВМ-единство) [Консон 2012, 258–259]. Такое осмысление образа позволило Консону, наряду с конкретными и субъективными чертами музыки, выявить в данном понятии объективный и всеобъемлющий характер [Консон 2012, 89, 84].

Однако нас в данном феномене будет интересовать аспект, непосредственно связанный с музыкальным исполнительством, — образ представления [Представление 2009, 517]. Представление о конкретном музыкальном произведении мы предлагаем обозначить как индивидуальный *слуховой образ*, рождающийся в сознании каждого из участников музы-

<sup>1</sup> И. Рыжкин, в свою очередь, опирался на достижения Л. Н. Гумилева.

кального акта в преддверии, в процессе или в результате реального слухового переживания.

Слуховые образы Стоковского отличались гипертрофированным индивидуализмом: многие коллеги считали, что исполнению маэстро недостает чувства меры. И все же его высочайший профессионализм безоговорочно признавали ведущие музыканты разных поколений. Николай Малько — фактически ровесник Стоковского — называл его «действительно профессиональным дирижером», но замечал, что «он совершенно изгажен рекламой и самовыставлением» [Малько 1972, 301]. Ученик Малько Лео Гинзбург писал, что мастерство американского дирижера всегда притягивало публику, хотя его интерпретации не всегда отличались «хорошим вкусом, глубиной, содержательностью» [Гинзбург 1982, 40]. Кирилл Кондрашин, будучи на 32 года моложе Стоковского, отмечал его непререкаемый авторитет, однако если интерпретации классического репертуара звучали для Кондрашина убедительно, то исполнение «Картинок с выставки» Мусоргского в оркестровке Стоковского произвело «впечатление дилетанщины» и вызвало опасение, что «у него, может быть, со вкусом неблагополучно» [цит. по: Ражников 1989, 183]. Напротив, Геннадий Рождественский, первым в Советском Союзе исполнивший эту транскрипцию в 1983 году, высоко оценивал мастерство Стоковского, сумевшего уловить чутким ухом «скрытый тембр» фортепианного цикла Мусоргского [Рождественский 1989, 171].

Новаторскому подходу Стоковского отдает должное и Василий Петренко, яркий представитель молодого поколения современных дирижеров. Художественный руководитель Государственного академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова выделяет три принципиально важных момента в характеристике маэстро: «Во-первых, есть масса произведений, которые до Стоковского никто не играл. Во-вторых, его техника. Одним из первых он рискнул пересадить оркестр. И, в-третьих, с точки зрения распространения интереса к серьезной музыке в США ему было мало равных»<sup>2</sup>.

Стремление Стоковского «быть на шаг впереди» объясняется, на наш взгляд, тем, что его оригинальные слуховые образы нельзя было выразить в слуховом переживании привычными средствами, и потому маэстро целенаправленно искал новые каналы коммуникации со слуховыми образами композитора и слушателя. На первый план был выдвинут

<sup>2</sup> Беседа с В. Петренко проходила в офисе Государственного академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова 22.12.2021 с целью подготовки интервью, опубликованного в газете «Музыкальный Клондайк» [Цветковская 2021].

принцип *свободы восприятия* музыки, отражающей бесконечное разнообразие красок, эмоций, смыслов, в конечном счете, — разнообразие самой жизни [Стоковский 1963, 34].

Непрерывная эволюция художественного содержания обусловлена не только внешними причинами — развитием инструментария и техники исполнения, но и внутренним потенциалом сочинения, которое, по образному выражению Стоковского, напоминает «гигантское дерево секвой, разрастающееся с каждым столетием все более и более» [Стоковский 1963, 18]. Текст служит импульсом исполнительской фантазии. Он подобен пейзажной натуре, отражаемой «в бесчисленных и разнообразных вариантах художниками, умеющими видеть и обладающими воображением» [Стоковский 1963, 21]. Как живописные работы роднит не столько общность сюжета, сколько индивидуальность авторского стиля, так в музыке на первый план выступает характер творческой манеры.

Картины Левитана, Поленова, Шишкина или Куинджи обычный любитель способен идентифицировать практически с первого взгляда. С «авторизацией» музыкальных полотен дело обстоит куда сложнее. Однако почерк Стоковского узнаваем даже в «стандартном» репертуаре. Его секрет — в неповторимом, *фирменном* оркестровом звучании.

Критики называли Стоковского «звуковым сибаритом» [Elie 2012, 146], а его «непрерывный звук невероятного воздействия и интенсивности» [Мосери 2019, 14] описывали как *волнующий, мерцающий* [Daniel 1982, 314], *шикарный, яркий, волшебный, богато вышитый* [Elie 2012, 125]. Тем удивительнее, что сам маэстро подходил к вопросам звукоизвлечения не как поэт, а, скорее, как ученый-практик. В книге «Музыка для всех нас» он буквально «препарировал» звук как физическое явление. Он не ограничивал «звучащий мир» привычно «благостной» картиной и считал, что любой звук, вызывающий эмоции, эстетичен и, следовательно, может служить средством музыкальной выразительности [Stokowski 1932, 11].

Понимание природы звука определило выбор исполнительских приемов. Для достижения нужного эффекта Стоковский наотрез отказался от «общепринятых условностей», стандартизирующих звучание [Стоковский 1963, 145]. Он изменил рассадку оркестра, сделал переходящими функции концертмейстеров групп, практиковал свободные штрихи у струнных и свободное дыхание у духовых. Когда партитура требовала сокращения числа струнных, Стоковский использовал последние пульты: «Это держало их в напряжении, дарило чувство принадлежности общему делу и звучало замечательно» [Silverstein 2003, 42]. Он делал ставку на индивидуальность *каждого* артиста, был убежден в том, что дирижер и оркестранты несут равную ответственность за конечный результат,

и при царящей внутри коллектива жесткой дисциплине сохранял за собой роль мудрого наставника.

Маэстро кропотливо выстраивал отношения не только с партнерами по сцене, но и с публикой. Даже такие, казалось бы, малозначительные моменты, как отказ от дирижерской палочки, исполнение партитуры наизусть, погашенный в зале свет и луч прожектора, высвобождающий из темноты фигуру маэстро, создавали необходимый настрой, превращая каждое выступление в экстраординарное событие<sup>3</sup>.

В работе над текстом Стоковский не просто «следует за автором». В симфонических транскрипциях, аранжировках и оригинальных оркестровках он, по выражению Уильяма Смита, демонстрирует «неортодоксальный психоэстетический подход» [Smith 1990, 136], обнажая тем самым субъективный слуховой образ. Для французского философа и музыковеда Питера Занди (Peter Szendy) Токката и fuga ре минор Баха в обработке Стоковского становится образцом «двойной речи», в которой звучание воображаемого органа накладывается как тень воспоминания на реальное оркестровое звучание. Благодаря испытанию оригинала «пластичностью», выявляется «оригинальность оригинала» (*originality of the original*) [Szendy 2008, 41–42]. Мы словно слышим Баха, «услышанного» Стоковским, и глубже понимаем их обоих.

Будучи профессиональным органистом, Стоковский виртуозно использовал преимущества свободной трактовки инструментального состава. Он ориентировался на принципы симфонического мышления Берлиоза, но призывал не копировать технику великих предшественников, поскольку возможности оркестровки отнюдь не исчерпаны.

Поиск тембровых решений маэстро считал важной частью работы над сочинением [Стоковский 1963, 158]. Достойным для подражания примером служил для него Малер, который «настраивал» каждое новое произведение под конкретный зал, решая, «сколько именно духовых должны играть мелодию, не нужно ли продублировать что-то у альтов, не поменять ли октаву у кларнетов» [Мосери 2019, 105]. Однако Стоковский шел дальше и беззастенчиво вмешивался в авторский текст.

Для него не было незыблемых авторитетов. Свои тексты он перекаривал так же безжалостно, как и чужие. Когда в 1968 году ему предстояло исполнить с Бостонским симфоническим оркестром парафраз на темы оперы Мусоргского «Борис Годунов», библиотекарь оркестра пришел

<sup>3</sup> Вспомним, как театрально выходил к дирижерскому подиуму знаменитый Багс Банни, примеривший на себя роль Стоковского в мультфильме «Длинноволосяый кролик» («Long-Haired Hare», 1949).

в замешательство от обилия правок в партитуре, серьезно затруднявших ее чтение. В ответ Стоковский заметил, что всё еще не удовлетворен результатом, хотя на тот момент аранжировке было более тридцати лет и она уже дважды была записана на пластинку [Smith 1990, 131].

### Слуховой образ сквозь призму звукозаписи

С развитием звукозаписи работа над воплощением слухового образа в слуховом переживании перешла в новое измерение. По словам Глена Гульда, Стоковский, для которого партитура была «вновь открытой рукописью древних песнопений», посредством технологий преодолел «бренность земного существования» и приблизился к идеальному звучанию [Гульд 2006, 44]. Он оставил гигантскую дискографию. Самые ранние его записи датированы октябрём 1917-го, а последние сделаны в конце 1970-х годов. Столь значительный временной отрезок позволяет проанализировать творческую и в еще большей степени техническую эволюцию работ, однако в контексте исследуемой проблемы важнее определить *стратегический вектор* его поисков.

На первый взгляд, стремление маэстро добиться в записи ощущения подлинного «звука Стоковского» [Elie 2012, 131] подтверждает укоренившееся представление о фонограмме как средстве «консервации» искусства известных музыкантов [Акопян 2010, 215]. Даже когда речь идет не о звуковом носителе как «категории музыкальной вещи» [Taruskin 1995, 353], но о «творческой звукозаписи» [Сибиряков 2015, 116], исследователи не решаются безоговорочно признать ее самостоятельность и самоценность по отношению к живому исполнению. Между тем, как справедливо отмечает Кристофер Смолл, прослушивание музыки в записи — альтернативный концерту ритуал, событие *иного* рода, формирование которого приводит к появлению новых контекстов для записанных выступлений и побуждает музыкантов делать новые записи, которые будут служить целям этих новых контекстов [Small 1998, 213]. Что касается процесса записи, он, по убеждению автора этих строк, должен быть нацелен не на фиксацию «художественно-опосредованного звукового объекта» [Сибиряков 2015, 116], а на создание слухового переживания с использованием средств, недоступных исполнителю в условиях концертной практики.

Стоковский прекрасно осознавал несовершенство первых опытов и даже шутил, что был бы рад забыть о двух Венгерских танцах Брамса, записанных в Камдене на студии Victor (*Victor Talking Machine Company*), поскольку «они были ужасны» [Daniel 1982, 304]. И всё же даже в эпоху

механической записи ему удавалось добиться удивительных результатов. Снова, как в случае с концертными выступлениями, Стоковский беспрестанно экспериментировал с рассадкой оркестра. Он даже заставлял валторнистов играть, отвернувшись от дирижера, чтобы раструбы инструментов были обращены к записывающему рожку. Он расставлял отражатели звука. Духовые инструменты в отдельных фрагментах, в особенности — в низком регистре, дублировали партии струнных. Но главное — Стоковский был исключительно требователен к конечному результату: только шестьдесят шесть из четырехсот пятидесяти сторон пластинок, записанных в то время, были одобрены им для издания [Daniel 1982, 305].

В 1925 году появилась электрическая запись. Стоковский моментально оценил потенциал новой технологии. «Электрическое ухо» (*electric ear*), как он называл конденсаторный микрофон, серьезно повлияло на возможности адекватной передачи оркестрового звучания. Это был новый и самый совершенный на тот момент инструмент, с помощью которого дирижер мог не «имитировать» партитуру, а работать с полноценным симфоническим составом [Elie 2012, 128]. Сравнивая записи Второго фортепианного концерта Рахманинова в исполнении Филадельфийского оркестра с участием автора в качестве солиста, сделанные механическим (1924) и электрическим (1929) методами, нельзя не отдать должное притягательной глубине и «флёру таинственности» фортепианного тембра в ранней версии, однако в записи, сделанной на пять лет позже, симфонический оркестр выиграл во всех отношениях.

Развитие радио поставило новые вызовы. Первая радиотрансляция Филадельфийского оркестра состоялась на NBC 6 октября 1929 года. При ее подготовке Стоковский постарался учесть недочеты симфонических радиопрограмм, которые ему довелось слышать ранее. Главной причиной неудовлетворительного результата он считал то, что дирижер не мог контролировать и корректировать процесс записи. Маэстро потребовал передать в его ведение функции звукоинженера. Отныне он должен был проверять расстановку микрофонов, выстраивать оркестровый баланс и регулировать общую динамику. Впоследствии он отказался от идеи одновременно управлять оркестром и следить за показаниями приборов и решил, что продуктивнее не «крутить ручку реостата», а искать сподвижников среди технического персонала [Granata 2002, 80].

В начале 30-х началось сотрудничество Стоковского с исследовательской группой компании *Bell Telephone Laboratories* («Телефонные лаборатории Белла», ныне — «Лаборатории Белла»). В подвале Академии музыки в Филадельфии была организована студия для записи репетиций и кон-

цетров Филадельфийского оркестра. Шла непрерывная работа над частотными характеристиками и приемлемым соотношением звукового сигнала и шума. Стоковский стремился увеличить динамический диапазон, что, по его убеждению, должно было сделать музыку в записи более выразительной даже в сравнении с живым концертом [McGinn 1983, 56].

Однако, как уже было сказано выше, воспроизведение записи в концертном зале не является имитацией концертного события, это событие иного рода, и потому, приняв решение появиться за пультом симфонического оркестра в художественном фильме «Большая трансляция в 1937 году» (*The Big Broadcast of 1937*), Стоковский был нацелен на то, чтобы использовать специфику кинокадра для обогащения слухового переживания. Он предложил зрителю последовать примеру «нетерпеливого, заинтересованного слушателя» и понаблюдать за «самой музыкой» [Stokowski 2004b, 248].

Несколько минут звучания симфонического оркестра образуют в картине отдельный музыкальный сюжет с продуманной драматургией. Две авторские аранжировки музыки И. С. Баха — хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” (заключительный номер «Реформационной кантаты» BWV 80) и Маленькая fuga соль минор BWV 578 — идут *attacca*, как сквозной номер. В первых кадрах мы видим только руки дирижера, которые выразительными жестами, будто из воздуха достают оркестровые аккорды. В следующей фразе хорала появляется невозмутимый Стоковский, колдующий, словно факир. Обращенный лицом к зрителю, он показывает вступление фуги, после чего свет и кинокамера фокусируются на музыкантах, следуя партитуре и «передавая» музыкальную тему от исполнителя к исполнителю. В какой-то момент на фоне оркестра крупным планом вновь возникают кисти рук дирижера, который завершает выступление мощным *tutti*.

Партитурный принцип еще более отчетливо проступает в мультипликационном фильме Уолта Диснея «Фантазия», созданном в содружестве со Стоковским. Заметим, что, как и в случае с «Большой трансляцией», речь идет о транскрипции музыки Баха — Токкате и фуге ре минор BWV 565, открывающей музыкальный ряд картины. В токкате камера все так же скользит между оркестровыми группами, но в фуге чередуются и накладываются визуализированные слуховые образы, порожденные сознанием художников-аниматоров.

Стоковский лично занимался сведением звука и был в восторге от результатов использования микшерного пульта. Он смог отчетливо передать мельчайшие детали партитуры — рельефно выделил на фоне оркестрового *tutti* мелодию деревянных духовых в Пасторальной симфо-



нии Бетховена, а в финале «Ночи на Лысой горе» Мусоргского совместил могучий аккорд хора медных духовых и лавинообразный пассаж струнных. Он приблизился к идеалу и понял: с помощью звукозаписи можно «осуществить неосуществимое» [Stokowski 2004b, 248].

### Гастроли Стоковского в СССР

Поиск ярких впечатлений, способных обогатить слуховой образ, а также способов их воплощения в слуховом переживании стал стержневой основой гастрольной поездки Стоковского по Советскому Союзу. В 1931 и 1936 годах он посещал СССР в качестве гостя, но только в 1958-м выступил в нашей стране как дирижер [Бармаш 1988, 284].

Информация о гастролях Стоковского, представленная в западных исследованиях, содержит ряд неточностей. Так, Оливер Дэниэл передает рассказ Стоковского об ажиотаже, царившем среди ленинградцев, всю ночь дожидавшихся открытия продажи билетов на концерты маэстро. Речь при этом идет о зале консерватории [Daniel 1982, 305], в то время как концерты Стоковского проходили в Большом зале Ленинградской филармонии. Уильям Смит утверждает, что в Москве Стоковский выступал с оркестром Московской филармонии [Smith 1990, 210], хотя на самом деле его партнером был Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио. На сайте «Наследие Стоковского»<sup>4</sup> с ошибками указаны даты и места проведения концертов, состоявшихся в рамках гастрольного турне.

Неожиданные сложности возникают и в процессе поиска очевидцев выступлений Стоковского. Дело в том, что конец сезона 1957–1958 года был исключительно богат культурными событиями (первый Международный конкурс скрипачей и пианистов имени П. И. Чайковского, гастроли Филадельфийского оркестра под руководством Юджина Орманди, гастроли балета «Гранд-опера»), и меломаны просто не успевали «объять необъятное». Хотя заметим, что выступления Стоковского смогло посетить рекордное количество слушателей.

В Москве Стоковский дал пять концертов: 7 и 8 июня в Большом зале Московской консерватории, 13 и 14 июня в Концертном зале им. Чайковского и 17 июня во Дворце спорта Центрального стадиона имени Ленина (ныне — спорткомплекс «Лужники»; *ил. 1*). Кроме того, две репетиции были объявлены открытыми [Власов 1958, 4].

Гастроли Стоковского широко освещались в советской прессе, однако большая часть публикаций носила преимущественно информационный

<sup>4</sup> *The Stokowski Legacy*. URL: <https://www.stokowski.org/> (дата обращения: 27.02.2022).





Ил. 1. Объявление о выступлении Леопольда Стоковского в газете «Вечерняя Москва», 13 июня 1958 года

Fig. 1. Notice on Leopold Stokowski's concert in the *Vechernyaya Moskva* newspaper, June 13, 1958

характер. По-настоящему глубокий и эмоциональный анализ выступлений американского маэстро был представлен в журнале «Советская музыка»<sup>5</sup> за подписью «И. Сергеев» [Гинзбург 1958, 99–100]. Несмотря на то, что какой-либо переписки с авторами и внутренних документов редакции с тех времен не сохранилось, можно утверждать, что рецензентом выступил в данном случае дирижер, профессор Московской консерватории Лео Гинзбург. Основанием этому служит безусловное сходство текста с материалом «Леопольд Стоковский», опубликованным уже после смерти Гинзбурга в сборнике его избранных статей<sup>6</sup> [Гинзбург 1982, 39–43]. Кроме того, по свидетельству учеников Гинзбурга Михаила Юровского и Анатолия Левина, Лео Морицевич, обычно подписывавший журнальные статьи собственным именем, в тех случаях, когда речь шла о его коллегах-дирижерах, стараясь сохранить полную объективность,

<sup>5</sup> С 1992 года журнал издается под названием «Музыкальная академия».

<sup>6</sup> Публикация содержит ссылку на использование фрагмента указанной статьи, но без упоминания имени ее автора [Гинзбург 1982, 39].



*Ил. 2. Вручение Л. Стоковскому балалайки работы мастера С. И. Налимова. Из архива Государственного академического русского оркестра имени В. В. Андреева*

*Fig. 2. Leopold Stokowski is presented a balalaika. From the archives of the Andreyev State Russian Orchestra*

переходил на псевдонимы (М. Леонидов, Н. Николаев, И. Константинов, И. Сергеев)<sup>7</sup>.

Показательно, что Гинзбург, посетивший все московские концерты Стоковского, демонстративно проигнорировал в своем обзоре исполнение «фирменных» симфонических транскрипций органных сочинений Баха, сосредоточившись на критической оценке оригинального репертуара. Так, он особо отметил выдержанную в классических традициях высокохудожественную трактовку Шестой симфонии Чайковского. Единственное высказанное Гинзбургом замечание — отсутствие ферматных пауз между частями формы [Гинзбург 1958, 100].

В то время как первый в истории нашей страны «симфонический концерт на стадионе», состоявшийся в присутствии 12 тысяч слушателей, по понятным причинам предполагал подзвучку, необычное акустическое решение в Концертном зале имени П. И. Чайковского стало сюрпризом не только для публики, но и для молодой Ирины Архиповой. По воспоминаниям певицы, во время исполнения музыки балета де Фальи «Любовь-волшебница» она оставалась за кулисами. «Спрятав» солистку, дирижер хотел добиться мистического ощущения «голоса из потустороннего мира» [Архипова 1997, 152].

Финальная часть гастрольной поездки Стоковского прошла в Ленинграде. Четыре концерта состоялись 23, 24, 29 и 30 июня в Большом зале

<sup>7</sup> Интервью А. Левина Т. Цветковской, 17.01.2022.

Ленинградской филармонии. В перерыве между выступлениями с Заслуженным коллективом Республики Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии Стоковский успел побывать в студии ленинградского Дома радио, где располагалась репетиционная база Государственного академического русского оркестра имени В. В. Андреева.

Двадцать пятого июня состоялась эпохальная встреча маэстро с коллективом. На память американскому гостю подарили балалайку-приму работы С. Налимова (1912; *ил. 2*). Пытался ли он впоследствии освоить инструмент — неизвестно, но, по свидетельству очевидцев, продирижировав с листа первой частью Восьмой симфонии Шуберта в переложении для оркестра русских народных инструментов, пришел в неподдельный восторг. В одной из телеграмм, отправленных из Ленинграда незадолго до отъезда, Стоковский резюмировал: «Это был захватывающий опыт!» [Daniel 1982, 685].

## Выводы

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу, что, в отличие от нотного текста, который лишь интенционально определяет музыкальное сочинение, звуковая партитура отражает его актуальное (звуковое) бытие. Использование данного понятия в качестве инструмента исследования позволяет с новых позиций оценить ряд проблем. Принципы трансформации звуковой партитуры объясняют подвижность музыкального содержания. Возникает понимание оправданности креативных изменений в методах работы с широкой аудиторией.

Для Стоковского непрерывное исследование звуковой партитуры выполняло смыслообразующую функцию и выразилось в поиске и апробации действенных средств, необходимых для реализации творческих замыслов. Он активно взаимодействовал с современными композиторами, постигая их музыкальный язык, и одновременно смело экспериментировал с классикой. Дирижер в полной мере осознал безграничные возможности, открывающиеся перед академической музыкой в эпоху технического прогресса. Он не просто следовал модным трендам, но действовал на опережение, доказав личным примером, что компетенции современного музыканта не должны быть ограничены узкопрофессиональной сферой. Хотя результаты его опытов не могут быть признаны универсальными, главную ценность в его подходе представляет принцип свободы самовыражения, понимаемый как желание «ретранслировать» собственный слуховой образ.

## Список источников

- [1] Акопян 2010 — *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 856 с.
- [2] Архипова 1997 — *Архипова И. К.* Музыка жизни / лит. запись А. М. Даниловой. Москва : Вагриус, 1997. 381 с.
- [3] Бармаш 1988 — *Бармаш И. В.* «Музыка — общечеловеческий язык» (Переписка Л. Стоковского с советскими композиторами) // Встречи с прошлым / редкол.: Н. Б. Волкова (отв. ред.) и др. Москва : Советская Россия, 1988. С. 283–290. (Сборник материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР; Вып. 6).
- [4] Власов 1958 — *Власов В. А.* Неутомимый искатель нового: Концерты Леопольда Стоковского // Советская культура. 17 июня 1958. № 72 (786). С. 4.
- [5] [Гинзбург] 1958 — [Гинзбург Л. М.] Леопольд Стоковский в Москве // Советская музыка. 1958. № 8 (237). С. 99–100. Прим.: опубли. под псевдонимом: И. Сергеев.
- [6] Гинзбург 1982 — *Гинзбург Л. М.* Леопольд Стоковский // *Гинзбург Л. М.* Избранное. Москва : Советский композитор, 1982. С. 39–43.
- [7] Гульд 2006 — *Гульд Г.* Стоковский в шести сценах // *Гульд Г.* Избранное : [в 2 кн.] / пер. с англ. А. Хитрука. Кн. 2. Москва : Классика — XXI, 2006. С.18–44.
- [8] Ефимова 2015 — *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире : учебное пособие. Москва : Академия медиаиндустрии, 2015. 145 с.
- [9] Ингарден 1962 — *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. Москва : Издательство Иностранной литературы, 1962. С. 403–570.
- [10] Исмагилов, Древалёва 2005 — *Исмагилов Д. Г., Древалёва Е. П.* Театральное освещение. Москва : ДОКА Медиа, 2005. 360 с.
- [11] Коллингвуд 1999 — *Коллингвуд, Робин Дж.* Принципы искусства / пер. с английского А. Г. Раскина под ред. Е. И. Стафьевой. Москва : Языки русской культуры, 1999. 328 с.
- [12] Консон 2012 — *Консон Г. Р.* Метод целостного анализа художественных текстов. Москва : Нобель-Пресс, 2012. 419 с.
- [13] Кроче 1999 — *Кроче Б.* Краткое изложение эстетики // Антология сочинений по философии / пер. с ит. С. Мальцевой. Санкт-Петербург : Пневма, 1999. С. 399–410.
- [14] Малько 1972 — *Малько Н. А.* Воспоминания, статьи, письма / сост. О. Л. Данскер. Ленинград : Музыка, 1972. 383 с.
- [15] Мосери 2019 — *Мосери Дж.* Маэстро и их музыка: как работают великие дирижеры / пер. с англ. Т. Мамедовой. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2019. 279 с.
- [16] Москвина 2017 — *Москвина Е. В.* Дионисийская и аполлоновская звуковая партия в «Смерти в Венеции» Томаса Манна и Лукино Висконти // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. 2017. № 6. С. 199–208.
- [17] Пави 1991 — *Пави П.* Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Э. Разлогова. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.

- [18] Партитура 1993 — Партитура // Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва : Советская энциклопедия, Санкт-Петербург : Фонд «Ленинградская галерея». 1993. С. 975.
- [19] Представление 2009 — Представление // Большой психологический словарь / ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко Москва : АСТ, Прайм-Еврознак, 2009. С. 517.
- [20] Ражников 1989 — *Ражников В. Г. К.* Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. Москва : Советский композитор, 1989. 236 с.
- [21] Рождественский 1989 — *Рождественский Г. Н.* Преамбулы. Москва : Советский композитор, 1989. 302 с.
- [22] Сартр 2001 — *Сартр Жан-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / пер. с фр. М. Бекетовой. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 318 с.
- [23] Сибирияков 2015 — *Сибирияков В. Н.* Эволюция эстетических идей в искусстве звукозаписи // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 116–122. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-4-116-122>
- [24] Станиславский 1991 — *Станиславский К. С.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова // Станиславский К. С. Собрание сочинений : [в 9 т.] / сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Виноградской. Т. 4. Работа актера над ролью : материалы к книге. Москва : Искусство, 1991. С. 48–173.
- [25] Стоковский 1963 — *Стоковский Л.* Музыка для всех нас / пер. с англ. А. Л. Барановой, под общей ред. Г. М. Шнейерсона. Москва : Советский композитор, 1963. 216 с.
- [26] Цветковская 2021 — *Цветковская Т. А.* Василий Петренко о технике дирижирования, уровне музыкального образования и феномене Филипа Гласса // Музыкальный Клондайк. 28.12.2021. URL: <https://www.muzklondike.ru/announc/508> (дата обращения: 03.01.2022).
- [27] Daniel 1982 — *Daniel O. Stokowski: A counterpoint of view.* New York : Dodd Mead & Co, 1982. 1090 p.
- [28] Elie 2012 — *Elie P.* Reinventing Bach. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 2012. 498 p.
- [29] Granata 2002 — *Granata Charles L.* Disney, Stokowski, and the genius of Fantasia // The cartoon music book / edited by D. Goldmark & Yu. Taylor. Chicago : A Cappella, 2002, pp. 73–92.
- [30] McGinn 1983 — *McGinn Robert E.* Stokowski and the Bell Telephone Laboratories: Collaboration in the development of high-fidelity sound reproduction // Technology and culture. 1983. Vol. 24, no. 1, pp. 38–76.
- [31] Neumeyer 2014 — *Neumeyer D.* Studying music and screen media // The Routledge companion to music and visual culture / edited by T. Shephard, A. Leonard. New York; London : Taylor & Francis, 2014, pp. 67–74.
- [32] Silverstein 2003 — *Silverstein J.* The conductor and the soloist // The Cambridge companion to conducting / edited by José A. Bowen. New York : Cambridge University Press, 2003, pp. 40–44.
- [33] Small 1998 — *Small Ch.* Musicking: The Meanings of performing and listening. Hanover : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- [34] Smith 1990 — *Smith W. A.* The mystery of Leopold Stokowski. London ; Toronto : Associated University Presses, 1990. 289 p.
- [35] Stokowski 1932 — *Stokowski L.* New horizons in music // Journal of acoustical society of America. July, 1932. Vol. 4, pp. 11–19.

- [36] Stokowski 2004a — *Stokowski L.* Listening pleasure // Stokowski and the organ / edited by Rollin S. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2004, pp. 249–250.
- [37] Stokowski 2004b — *Stokowski L.* My symphonic debut in the films // Stokowski and the organ / edited by Rollin S. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2004, pp. 246–248.
- [38] Szendy 2008 — *Szendy P.* Listen: a history of our ears / translated from French by Charlotte Mandell. New York : Fordham University Press, 2008, 160 p.
- [39] Taruskin 1995 — *Taruskin R.* Text and act // Text and act : Essays on music and performance. New York : Oxford University Press, 1995, pp. 353–358.

## References

- [1] Akopyan, Levon O. (2010). *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskiy slovar [Music of the twentieth century. The Encyclopedic dictionary]*. Moscow : Praktika, 856 p. (in Russian).
- [2] Arkhipova, Irina K. (1997). *Muzyka zhizni [Music of life]*, edited by Al'bina M. Danilova. Moscow : Vagrius, 381 p. (in Russian).
- [3] Barmash, Irina V. (1988). “Muzyka — obshchechelovecheskiy yazyk’ (Perepiska L. Stokovskogo s sovetskimi kompozitorami)” [“‘Music is a universal language’ (Leopold Stokowski’s correspondence with Soviet composers)”]. In *Vstrechi s proshlym [Meetings with the past]*, edited by Natal’ya B. Volkova. Moscow: Sovetskaya Rossiya, pp. 283–290. — (Sbornik materialov Tsentr. gos. arkhiva lit. i iskusstva SSSR [Collection of materials of the Central State Archive of Literature and Art of the USSR]. Iss. 6) (in Russian).
- [4] Vlasov, Vladimir A. (1958). “Neutomimyy iskatel’ novogo: Koncerty Leopolda Stokovskogo” [“The Indefatigable Seeker of the New: Concerts by Leopold Stokowski”]. In *Sovetskaya kul’tura*, June 17, no. 72 (786) (1958), p. 4 (in Russian).
- [5] Ginzburg, Leo M. (1958). “Leopol’d Stokovskiy v Moskvu” [“Leopold Stokowski in Moscow”]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 8 (237) (1958), pp. 99–100. Note: published under the pseudonym: I. Sergeev (in Russian).
- [6] Ginzburg, Leo M. (1982). “Leopol’d Stokovskiy” [“Leopold Stokowski”]. In Leo M. Ginzburg, *Izbrannoe [Selected works]*. Moscow : Sovetskiiy kompozitor, pp. 39–43 (in Russian).
- [7] Gould, Glenn (2006). “Stokovskiy v shesti stsenakh” [“Stokowski in six scenes”]. In Glenn Gould, *Izbrannoe [Selected works]* : [in 2 vol.], translated from English by Andrey Khitruk. Vol. 2. Moscow : Klassika–XXI, pp. 18–44 (in Russian).
- [8] Efimova, Natal’ya N. (2015). *Zvuk v efire [Sound on the broadcast]*. Moscow : Akademiya mediaindustrii, 145 p. (in Russian).
- [9] Ingarden, Roman (1962). “Muzykal’noe proizvedenie i vopros ego identichnosti” [“The work of music and the problem of its identity”]. In *Issledovaniya po estetike [Studies in aesthetics]*, translated from Polish by A. Ermilov, B. Fedorov. Moscow : Izdatel’stvo Inostrannoy literatury, pp. 403–570 (in Russian).
- [10] Ismagilov, Damir G., Drevalova, Elena P. (2005). *Teatral’noe osveshchenie [Theatrical lighting]*. Moscow : DOKA Media, 360 p. (in Russian).
- [11] Collingwood, Robin G. (1999). *Printsipy iskusstva [The Principles of Art]*, translated from English by A. G. Raskin, E. I. Staf’eva. Moscow : Yazyki russkoy kul’tury, 328 p. (in Russian).



- [12] Konson, Grigoriy R. (2012). *Metod tselostnogo analiza khudozhestvennykh tekstov* [*The method of holistic analysis of artistic texts*]. Moscow : Nobel'-Press, 419 p. (in Russian).
- [13] Croce, Benedetto (1999). "Kratkoe izlozhenie estetiki" ["Summary of aesthetics"]. In *Antologiya sochineniy po filosofii* [*An Anthology of Writings in Philosophy*], translated from Italian Svetlana A. Mal'tseva. St. Petersburg : Pnevma, pp. 399–410 (in Russian).
- [14] Malko, Nikolay A. (1972). *Vospominaniya, stat'i, pis'ma* [*Memoirs, articles, letters*], edited by Ol'ga L. Dansker. Leningrad : Muzyka, 383 p. (in Russian).
- [15] Mauceri, John (2019). *Maestro i ikh muzyka: kak rabotayut velikie dirizhery* [*Maestros and Their Music. The Art and Alchemy of Conducting*], translated from English by Taira Mamedova. Moscow : Mann, Ivanov i Ferber, 279 p. (in Russian).
- [16] Moskvina, Ekaterina V. (2017). "Dionisiyskaya i apolloniyskaya zvukovaya partitura v 'Smerti v Venetsii' Thomasa Manna i Luchino Visconti" ["Dionysian and apollonian sound score in 'Death in Venice' by Thomas Mann and by Luchino Visconti"]. In *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, no. 6 (2017), pp. 199–208 (in Russian).
- [17] Pavis, Patrice (1991). *Slovar' teatra* [*Dictionary of theater*], translated from French by Kirill E. Razlogov. Moscow : Progress, 480 p. (in Russian).
- [18] Prokhorov, Aleksander M. (1993). "Partitura" ["Score"]. In *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [*Large encyclopedic dictionary*], ed. by Aleksander M. Prokhorov. Moscow : Sovetskaya ehnciklopediya, St. Petersburg : Fond «Leningradszkaya galereya», p. 975 (in Russian).
- [19] Meshcheryakov, Boris G. & Zinchenko, Vladimir P. (2009). "Predstavlenie" ["Representation"]. In *Bol'shoy psikhologicheskii slovar'* [*Dictionary of psychology*], ed. by Boris G. Meshcheryakov & Vladimir P. Zinchenko. Moscow : AST, Praim-Evroznak, p. 517 (in Russian).
- [20] Razhnikov, Vladimir G. (1989). *K. Kondrashin rasskazyvaet o muzyke i zhizni* [*Kirill Kondrashin tells about the music and life*]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 236 p. (in Russian).
- [21] Rozhdestvensky, Gennady N. (1989). *Preambuly* [*Preambles*]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 302 p. (in Russian).
- [22] Sartre, Jean-Paul (2001). *Vobrazhaemoe. Fenomenologicheskaya psikhologiya voobrazheniya* [*The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*], translated from French by Mariya I. Beketova. St. Petersburg : Nauka, 318 p. (in Russian).
- [23] Sibiriyakov, Vasiliy N. (2015). "Evolyutsiya estetikicheskikh idey v iskusstve zvukozapisi" ["Evolution of aesthetic ideas in the art of sound recording"]. In *Observatory of culture*, no. 4 (2015), pp. 116–122. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-4-116-122> (in Russian).
- [24] Stanislavski, Konstantin S. (1991). " 'Gore ot uma' A. S. Griboedova" [" 'Woe from Wit' by Alexander S. Griboyedov"]. In Konstantin S. Stanislavski, *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]: [in 9 vol.]. Vol. 4: *Rabota aktera nad rol'yu: Materialy k knige* [*The actor's work on the role: Materials for the book*], edited by Irina N. Vinogradskaya. Moscow : Iskustvo, pp. 48–173 (in Russian).
- [25] Stokowski, Leopold (1963). *Muzyka dlya vseh nas* [*Music for all of us*], translated from English A. L. Baranova, edited by Grigoriy M. Shneerson. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 216 p. (in Russian).

- [26] Tsvetkovskaya, Tatiana A. (2021). “Vasiliy Petrenko o tekhnike dirizhirovaniya, urovne muzykal'nogo obrazovaniya i fenomene Filipa Glassa” [“Vasily Petrenko on the technique of conducting, the level of musical education and the phenomenon of Philip Glass”]. In *Musical Klondike*, 28. Dec., 2021. Available at: <https://www.muzklondike.ru/announc/508> (accessed: 29.12.2021) (in Russian).
- [27] Daniel, Oliver (1982). *Stokowski: A counterpoint of view*. New York : Dodd Mead & Co, 1090 p.
- [28] Elie, Paul (2012). *Reinventing Bach*. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 498 p.
- [29] Granata, Charles L. (2002). “Disney, Stokowski, and the genius of Fantasia”. In *The cartoon music book*, edited by Daniel Goldmark & Yuval Taylor. Chicago : A Cappella, pp. 73–92.
- [30] McGinn, Robert E. (1983). “Stokowski and the Bell Telephone Laboratories: Collaboration in the development of high-fidelity sound reproduction”. In *Technology and culture*. Vol. 24, no 1 (1983), pp. 38–76.
- [31] Neumeier, David (2014). “Studying music and screen media”. In *The Routledge companion to music and visual culture*, edited by Tim Shephard & Anne Leonard. New York ; London : Taylor & Francis, pp. 67–74.
- [32] Silverstein, Joseph (2003). “The conductor and the soloist”. In *The Cambridge companion to conducting*, edited by José A. Bowen. New York : Cambridge University Press, pp. 40–44.
- [33] Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of performing and listening*. Hanover : Wesleyan University Press, 230 p.
- [34] Smith, William Ander (1990). *The mystery of Leopold Stokowski*. London & Toronto : Associated University Presses, 289 p.
- [35] Stokowski, Leopold (1932). “New horizons in music”. In *Journal of acoustical society of America*. July, no. 4 (1932), pp. 11–19.
- [36] Stokowski, Leopold (2004). “Listening pleasure”. In *Stokowski and the organ*, edited by Rollin Smith. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, pp. 249–250.
- [37] Stokowski, Leopold (2004). “My symphonic debut in the films”. In *Stokowski and the organ*, edited by Rollin Smith. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, pp. 246–248.
- [38] Szendy, Peter (2008) *Listen: a history of our ears*, translated from French by Charlotte Mandell. New York : Fordham University Press, 160 p.
- [39] Taruskin, Richard (1995). “Text and act”. In *Text and act: Essays on music and performance*. New York : Oxford University Press, pp. 353–358.

Статья поступила в редакцию: 02.02.2022; одобрена после рецензирования: 18.02.2022; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 02.02.2022; approved after reviewing 18.02.2022; accepted for publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



# *Документы*

Научная статья  
УДК 378.016  
doi: 10.26156/ОМ.2022.14.2.004

## Санкт-Петербургская консерватория в 1866–1868 годы (по материалам Отчета Русского музыкального общества)

Елена Сергеевна Сартакова<sup>1</sup>, Елена Евгеньевна Куликова<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Российский педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

<sup>1</sup> selenapo@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8474-4386>

<sup>2</sup> eek07@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4067-8871>

**Аннотация.** В статье впервые публикуются архивные материалы, относящиеся к начальному периоду становления Санкт-Петербургской консерватории. Отчет Русского музыкального общества за 1866–1868 годы содержит информацию по всем направлениям деятельности консерватории: разработка учебных и экзаменационных программ, принятие решений по вопросам организации концертов, по ведению документации, управлению штатом преподавателей и другие вопросы. Значение данного документа заключается в том, что он позволяет осмыслить изменения, благодаря которым консерватория вышла на новый уровень своего развития. В нем приводятся сведения о педагогическом составе, проведении Совета и общего Собрания профессоров, организации процедуры итоговых экзаменов, выпускниках. Таким образом, публикация данных материалов о разных аспектах деятельности консерватории представляет очевидную ценность для исследования истории отечественного музыкального образования в целом.

**Ключевые слова:** Санкт-Петербургская консерватория, отчеты Русского музыкального общества, Антон Григорьевич Рубинштейн, первые профессора Санкт-Петербургской консерватории, Совет профессоров

**Для цитирования:** Сартакова Е. С., Куликова Е. Е. Санкт-Петербургская консерватория в 1866–1868 годы (по материалам Отчета Русского музыкального общества) // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 102–115. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2022.14.2.004>.

© Сартакова Е. С., Куликова Е. Е., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.004

## **The Saint Petersburg Conservatory in 1866–1868 (Based on the Report of the Russian Musical Society)**

*Elena S. Sartakova, Elena E. Kulikova*

<sup>1, 2</sup> Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia

<sup>1</sup> selenapo@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8474-4386>

<sup>2</sup> eek07@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4067-8871>

**Abstract.** The article presents previously unknown archival materials relating to the early stage of development of the St. Petersburg Conservatory. The report of the Russian Musical Society of 1866–1868 contains information on all areas of the conservatory's activities: elaboration of the curriculum and exam programs, concert, documentation, staff management and others. The significance of this document is explained by the fact that it allows us to comprehend the changes that brought the conservatory to a new level of development. It provides information about the faculty, meetings of the Council and the General Meeting of the professors, the final exams procedure, and the graduates. Therefore, publication of these materials on various aspects of the conservatory's activities is of obvious value for studying the history of Russian music education in general.

**Keywords:** *Saint Petersburg Conservatory, reports of the Russian Musical Society, Anton Rubinstein, the first professors of the Saint Petersburg Conservatory, Council of Professors*

**For citation:** Sartakova E. S., Kulikova E. E. The Saint Petersburg Conservatory in 1866–1868 (Based on the Report of the Russian Musical Society). *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 102–115. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.004>.

© Elena S. Sartakova, Elena E. Kulikova, 2022

## **Санкт-Петербургская консерватория в 1866–1868 годы (по материалам Отчета Русского музыкального общества)**

*К 160-летию Санкт-Петербургской консерватории*

Начальный период развития Санкт-Петербургской консерватории довольно хорошо освещен в литературе, однако некоторые архивные документы, отражающие события данного этапа истории вуза, не опубликованы до сих пор. Одним из таких документов является «Отчет за полуторагодовой курс 1867/1868 гг.»<sup>1</sup> (далее — Отчет). Примечательно, что все отчеты Русского музыкального общества печатались, в наши дни с их оцифрованными копиями можно ознакомиться как на сайте Санкт-Петербургской консерватории, так и в Российской национальной библиотеке, а вот отчет за период с 1866 по 1868 год напечатан не был. Ценность документа в том, что в нем отражен переломный момент в становлении консерватории, зафиксированы изменения, благодаря которым консерватория вышла на качественно новый уровень.

Авторы исторического очерка к 100-летию консерватории отмечают: «Трудности, возникшие при открытии консерватории, не могли вначале не отразиться на ее учебной деятельности. Далеко еще не все вопросы удалось прояснить до конца. Программы не отличались стабильностью и часто пересматривались. Между профессорами наблюдалась известная разобщенность, а иногда возникали расхождения по существенным вопросам»<sup>2</sup>.

Именно в это время многие аспекты жизни консерватории, ставшие привычными сегодня, были заложены и систематизированы; именно в Отчете содержится наиболее полная информация по организации учебного процесса и управления консерваторией.

Документ содержит девяносто три листа (включая титульный лист, пустые листы и копию Отчета, также написанную от руки). Его содержа-

---

<sup>1</sup> Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга [ЦГИА СПб]. Ф. 408.

<sup>2</sup> [100 лет Ленинградской консерватории 1962, 24].

ние касается событий, произошедших в консерватории с января 1866-го по май 1868 года: мы узнаём, как организовывались вступительные и выпускные экзамены, публичные и частные концерты; как разрабатывались учебные программы по всем специальностям и предметам, требования к обучающимся на всех отделениях; как регламентировались действия Дирекции, Совета профессоров, экзаменационных комиссий; кто присутствовал на экзаменах и концертах, кто был приглашен преподавать в консерватории и кто покинул профессорско-преподавательский состав.

Текст Отчета включает два раздела, каждый из которых имеет свое название. Первый раздел озаглавлен «Обзор действий по Русскому Музыкальному Обществу»; сразу выясняется, почему Отчет составлен за полтора года:

В предшествующем отчете за 1865 г[од] была объяснена причина, побудившая дирекцию Русского Музыкального Общества изменить срок отчетного года Общества.

Эта причина заключалась в желании согласовать отчетный год Русского Музыкального Общества с отчетным годом консерватории, который предположено было считать с 1-го января, по примеру других учебных заведений. Между тем на опыте оказалось неудобным, начав учебный курс с 1-го января, прерывать его на три летние месяца для вакации. Во избежание этого неудобства Дирекция постановила: отчетный год как по Русскому Музыкальному Обществу, так и по консерватории считать с 1-го сентября. По этому случаю представляемый отчет заключает в себе период времени с 1-го Января 1866г. по 1-е Сентября 1868 г.<sup>3</sup>

Таким образом, именно с 1867 года установился действующий и сегодня учебный год, начинающийся 1 сентября. Выпускные и переводные экзамены также были перенесены с декабря на май.

Далее описывается ситуация, связанная с уходом А. Г. Рубинштейна, который «еще в январе 1867 г[ода] <...> заявил Дирекции о намерении своем оставить Санкт-Петербург». Но «по единодушной просьбе» членов Дирекции решил задержаться до каникул и пробыл на своем посту до 1 июня:

В продолжении этого времени Дирекция принимала все зависевшие от нее меры, чтобы убедить А. Г. Рубинштейна не оставлять консерватории, развившейся так блистательно под его управлением, на принятых им основаниях, благодаря его неутомимой и бескорыстной деятельности. К сожалению, он предъявил такие условия, которое по убеждению дирекции, в случае допущения

<sup>3</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 1].

их должны были привести к упразднению Русского Музыкального Общества в С.-Петербурге и на которые дирекция сочла себя не в праве соглашаться<sup>4</sup>.

Требования Рубинштейна к Дирекции, которые были сочтены неприемлемыми, в Отчете не указаны. Из «Очерка 50-летия деятельности консерватории» известно, что причин было несколько: это и «сепаратизм» Московского отделения Русского музыкального общества (РМО), и учреждение Главной дирекции в 1865 году, и разногласия Рубинштейна с новыми членами Дирекции и членами Совета профессоров, а также непризнание Антоном Григорьевичем некоторых выпускников достойными звания «свободного художника» [Пузыревский, Саккетти 1914, 27–29]. Официальной версией ухода Рубинштейна из консерватории считались «его разногласия с Советом профессоров по вопросу о присуждении дипломов» [100 лет Ленинградской консерватории 1962, 27]. В результате в июле 1867-го Рубинштейн написал письмо Вице-президенту Общества (Великой княгине Елене Павловне<sup>5</sup>), в котором отказался продолжать свои занятия «как по делам общества, так и по управлению консерваторией»<sup>6</sup>.

Сообщается также об учреждении стипендии капельмейстера Русской оперы К. Н. Лядова. Инициаторами были В. А. Кологривов<sup>7</sup>, О. А. Петров<sup>8</sup> и Ф. К. Никольский<sup>9</sup>, которые собрали необходимый капитал, подготовили проект правил о стипендии, составили просительное письмо Рубинштейну, в тот период еще директору консерватории, и получили одобрение своей идеи на высочайшем уровне.

Затем обсуждается план нового здания консерватории, поскольку, как известно, консерватория изначально ютилась в маленьком особняке с крошечными комнатами, совершенно не приспособленными для нужд

<sup>4</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 2].

<sup>5</sup> Елена Павловна, до принятия православия принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская (1806–1873) — русская великая княгиня, супруга великого князя Михаила Павловича, благотворительница, государственная и общественная деятельница, известная сторонница отмены крепостного права и великих либеральных реформ.

<sup>6</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 4].

<sup>7</sup> Василий Алексеевич Кологривов (1827–1874) — музыкальный деятель, один из учредителей Русского музыкального общества.

<sup>8</sup> Осип Афанасьевич Петров (1807–1878) — российский певец (бас), один из основоположников русской вокальной школы. С 1830 пел на петербургской оперной сцене (с 1860 в Мариинском театре). Первый исполнитель партий Сусанина и Руслана («Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Мельника («Русалка» А. С. Даргомыжского), Варлаама («Борис Годунов» М. П. Мусоргского) и др.

<sup>9</sup> Федор Калинович Никольский (1826–1898) — русский оперный певец (драматический тенор).

учебного заведения, и, естественно, требовалось отдельное здание, имеющее большие удобные классы и концертный зал. В качестве эксперта по данному вопросу был приглашен профессор Императорской Академии художеств архитектор А. И. Кракау<sup>10</sup>.

Второй раздел имеет название «Обзор действий по Санкт-Петербургской консерватории». Здесь мы читаем, что «развитие Консерватории в 1866 и 1867/68 гг.», главным образом, «совершалось по двум направлениям — устройство Совета Профессоров и учреждение новых или преобразование прежних классов». Надо заметить, что первоначально все вопросы, касающиеся обучения, экзаменов, концертов, решались Советом профессоров под руководством директора. К 1866 году ситуация изменилась: количество профессоров возросло, и в экстренных случаях быстро собраться для решения какого-либо вопроса стало проблематично, порой — просто невозможно. Возникали сбои в учебном процессе. Было установлено ограничить число профессоров в Совете: «...ввиду этого обстоятельства, Совет Профессоров постановил (в 1866 г[оду]) учредить постоянные заседания из нескольких лиц, выбранных из числа его членов, придав их решениям всю силу общего собрания Совета»<sup>11</sup>.

Вопросы, относящиеся к определенной музыкальной специальности, решено было рассматривать Советом выборных в присутствии профессоров этого специального предмета. В случае несогласия с решением Совета кого-то из профессоров «мнение несогласного лица вносится на рассмотрение Совета выборных и дело решается вновь при участии лица, представившего мнение»<sup>12</sup>. Нельзя забывать, что ряд профессоров, являясь иностранными гражданами, не владели русским языком и для них уже в 1867 году постановили переводить протоколы Совета на французский и немецкий языки.

В 1866 году первый Совет выборных состоял из следующих профессоров: Г. Венявский, Н. И. Заремба, К. Ю. Давыдов, А. Дрейшок и Т. Лешетицкий, в 1867/68 учебном году — Давыдов, Дрейшок, Лешетицкий, Ю. И. Иогансен (вместо ушедшего в 1866 году Венявского) и А. С. Фаминцын (вместо назначенного в 1867 году на должность директора профессора Зарембы).

Общее же собрание всех профессоров консерватории собиралось в исключительных случаях, для решения особенно важных вопросов. Такое устройство Совета для руководства консерваторией представлялось,

<sup>10</sup> Кракау Александр Иванович (1817–1888) — российский архитектор, академик архитектуры (1850), профессор Императорской Академии художеств (1867–1888).

<sup>11</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 11].

<sup>12</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 11].

как отмечается в Отчете, «удачным и соответствующим цели, так как, устраняя медленность в решении вопросов, оно дает каждому Профессору возможность не только следить за производством дел в Совете выборных, но и участвовать в решении оных подачею по ним мнения»<sup>13</sup>.

Согласно Отчету система музыкальных классов была представлена следующим образом:

*По главным (специальным) предметам:*

- теории композиции — четыре класса (один [из них —] профессора);
- элементарной теории и сольфеджио — один класс (адъюнкт)<sup>14</sup>;
- пению — два класса (два профессора);
- игре на фортепиано — четыре класса (четыре профессора);
- игре на скрипке — один класс (профессор и два адъюнкта);
- игре на альте — один класс (адъюнкт на правах профессора);
- игре на виолончели — один класс (профессор и адъюнкт);
- игре на контрабасе — один класс (профессора);
- игре на деревянных духовых инструментах — четыре класса (четыре профессора);
- игре на медных духовых инструментах — один класс (профессор);
- игре на арфе — один класс (профессор);
- для учеников классов смычковых инструментов квартетный класс (два профессора);
- для учеников всех специальных классов (кроме элементарной теории) — оркестровый класс (под управлением директора);

*По второстепенным (обязательным) предметам:*

- элементарной теории и сольфеджио — два мужские и два женские класса (профессор и адъюнкт, независимый от профессора);
- теории композиции — два мужские и два женские класса (один профессор);
- игры на фортепиано — три класса (адъюнкт, независимый от профессора и два преподавателя);
- истории музыки — один класс (профессор)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 11–12].

<sup>14</sup> Адъюнкт (от лат. *adjunctus* — «присоединенный») — должность / звание помощника или заместителя в различных областях.

<sup>15</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 12–13].



Приведенный выше текст дает нам представление о преподаваемых в консерватории в эти годы предметах, общем количестве профессоров и адъюнктов. Специальные и теоретические дисциплины преобразовывались в соответствии с развитием консерватории и возрастающими потребностями. К примеру, курс класса сольфеджио увеличился на один год (общая продолжительность — два года), так как отмечалась важность данного предмета для «артистического развития учеников консерватории». Было решено больше внимания уделить практической стороне данного предмета, чтобы он способствовал развитию учеников в специальном классе, а не был чем-то абстрактным и неприменимым на деле.

Класс альты сформировался как самостоятельная структурная единица в начале 1867/68 учебного года (раньше он был в структуре скрипичного класса). Программу альтового класса пересмотрели и усовершенствовали, а экзаменационные требования сделали более высокими. Вот как это описывается в Отчете:

Убеждение, что альт, как это видно из квартетной музыки, имеет в числе смычковых инструментов значение, равное значению скрипки и виолончели, побудило Совет Профессоров в 1867 г[оду] к лучшему устройству специального класса игры на альте. Программа выпускного экзамена по этому классу поставлена на равную высоту с программой скрипичного класса, от чего неминуемо произойдут большая строгость экзамена и лучшие выпуски по классу альты<sup>16</sup>.

Класс фортепиано постепенно расширялся, количество обучающихся увеличивалось, требовалось как открытие новых классов, так и добавление предметов, которые вели уже выпускники Санкт-Петербургской консерватории:

К числу специальных классов игры на фортепиано присовокуплен в начале 1868 г[ода] новый класс, вверенный бывшему Адъюнкту Профессора, ныне Старшему Преподавателю Кроссу на правах Профессора. <...> В 1867 году был учрежден класс транспонирования для учеников специальных классов теории композиции, игры на фортепиано и пения, класс этот был вверен старшему Преподавателю Черни и Профессору Герке; в начале же 1868 г[ода] передан одному г. Черни. Обучение транспонированию прочих учеников вверено Профессорам всех прочих специальных классов<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 13].

<sup>17</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 13].

В начале 1868 года «возник класс игры на корнете с пистонами; класс этот образовал отделение класса игры на трубе»<sup>18</sup>. Развитие консерватории происходило достаточно быстро и уверенно, реагируя на возникающие потребности в профессиональных исполнителях на различных инструментах.

Помимо музыкальных дисциплин были еще и научные классы или классы общеобразовательных наук. Это — заслуга А. Г. Рубинштейна, который придавал особое значение разносторонней образованности музыканта:

Предметы преподавания были: Закон Божий, языки: русский, немецкий, французский и итальянский (только для учеников и учениц классов пения), история, география и естественная история<sup>19</sup>.

Многие ученики консерватории уже имели дипломы других учебных заведений и считали излишним для себя посещение подобных классов. По мнению Дирекции, такие обучающиеся не осознавали той пользы, «которую приносит разностороннее образование артисту и даже самому искусству»<sup>20</sup>.

Однако были и иные учащиеся — кто проявлял «замечательную любовь к науке», неподдельный интерес к изучаемым предметам и кому обучение в консерватории «принесет <...> неоценимую пользу как людям и как артистам»<sup>21</sup>.

Следующий раздел Отчета посвящен составу педагогов. Как уже отмечалось, в конце 1866 года ушел Генрик Венявский, возможно, считая лишним обременением для себя преподавание в консерватории — он был придворным солистом, играл огромное количество концертов как в России, так и в Европе и Америке. Согласно Отчету «класс его до приискания нового профессора, был вверен его адъюнкту Г. Раабу, в заведывании которого он и оставался до конца учебного 1867/68 года»<sup>22</sup>.

В январе 1867 года были приглашены новые сотрудники: А. С. Фаминцын — профессором истории музыки и эстетики и Ю. И. Иогансен — профессором теории музыкального сочинения по классу гармонии. В число адъюнктов в сентябре 1867-го был взят к профессору А. Дрей-

<sup>18</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 13].

<sup>19</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 14].

<sup>20</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 14].

<sup>21</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 14].

<sup>22</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 15].

шоку А. И. Эвертс, а к Т. Лешетицкому некий господин, фамилия которого в отчетах написана неразборчиво, но проработал в консерватории он недолго — до февраля 1868 года.

Первые два выпуска, 1865 и 1866 годов, проходили в форме концерта с приглашенными высокими гостями, по окончании которого решались вопросы о выдаче диплома или аттестата, вручении медали или ее отсутствии. Обратимся к Отчету:

В 1866 году экзамены начались 1 декабря и продолжались ежедневно, кроме воскресных и праздничных дней до 20 декабря в здании консерватории; 21 и 22 декабря были экзамены приемные, 28 и 29 публичные второго выпуска учеников Консерватории, последние в зале театра Михайловского Дворца. На публичном испытании присутствовали: Августейшая Покровительница Общества Ее Императорское Высочество государыня Великая Княгиня Елена Павловна и Их Императорские Высочества: Государь Великий Князь Константин Николаевич<sup>23</sup>, Государыня Великая Княгиня Александра Иосифовна<sup>24</sup>, Государыня Великая Княгиня Екатерина Михайловна<sup>25</sup> и Принц Ольденбургский<sup>26</sup>, а также весьма много приглашенных лиц из разных кругов общества и из артистов<sup>27</sup>.

Первоначально выпускные и приемные экзамены проходили в конце календарного года, а не учебного. Но уже с 1867 года все экзамены были перенесены на май, и вот уже более 150 лет эта традиция сохраняется.

Согласно §18 Высочайше утвержденного Устава Музыкального Училища (консерватории),

...Публичные экзамены были произведены особою Комиссией, под председательством Директора Консерватории, из членов от правительства по назначению Г. Министра Императорского Двора, и Директоров Русского Музыкального Общества.

---

<sup>23</sup> Великий князь Константин Николаевич (1827–1892) — генерал-адмирал, сын российского императора Николая I и Александры Федоровны.

<sup>24</sup> Великая княгиня Александра Иосифовна, урожденная Александра Саксен-Альтенбургская (1830–1911) — эрнестинская принцесса, супруга великого князя Константина Николаевича.

<sup>25</sup> Екатерина Михайловна (1827–1894) — дочь великого князя Михаила Павловича и великой княгини Елены Павловны, внучка Павла I; герцогиня Мекленбург-Стрелицкая.

<sup>26</sup> Герцог Александр Константин Фридрих (Принц Александр Петрович) Ольденбургский (1844–1932) — русский генерал-адъютант, сенатор, член Государственного совета.

<sup>27</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 54–55].

Членами от правительства были назначены действительные статские советники: Н. И. Бахметев<sup>28</sup>, Ф. М. Толстой<sup>29</sup> и С. А. Гедеонов<sup>30</sup> и Капельмейстеры Императорских Театров К. Н. Лядов, В. М. Качинский и Ф. Риччи<sup>31, 32</sup>.

По окончании экзаменов были составлены журналы от 29 и 31 декабря 1866 года, представленные на утверждение Августейшей Покровительницы Елены Павловны. В Отчете приводится полный текст выписки из журнала с перечислением выпускников этого года:

- а) окончившими полный курс учения и удостоенными диплома на звание свободного художника: Гг. Август Эвертс (фортепиано — профессор Дрейшок), Григорий Маренич (альт — профессор Вейкман), Дмитрий Панов (скрипка — профессор Венявский), Герман Ларош и Ипполит Альтани (теория музыкального сочинения — профессор Заремба) и Г-жи Ольга Еремеева (фортепиано — профессор Герке), Софья Малоземова, Олимпиада Спекторская, Анна Добжанская и Любовь Щетинина (фортепиано — профессор Лешетицкий), Матильда Альтани, Екатерина Логинова, Софья Смирягина, Моника Терминская, Мария Тарновская (фортепиано — профессор Рубинштейн) и Аделаида Клемм и Александра Хвостова (пение — профессор Ниссен-Саломан).
- б) окончившими курс по своему специальному предмету: Гг. Николай Козель (контрабас — профессор Ферреро), Гектор Пуньи 1-й (флейта — профессор Чиарди), Александр Кузнецов (виолончель — адъюнкт Зейферт), Николай Тейх (виолончель — профессор Давыдов), Николай Порошин (гобой — профессор Луфт) и Г-жи Альвина Соколовская (фортепиано — профессор Рубинштейн) Ольга Ушакова, Мария Шмидт, Евгения Екгардт и Эмма Шульц (фортепиано — профессор Дрейшок), Наталья Лейброк (пение — профессор Ниссен-Саломан), Лидия Турчанинова, Екатерина Скордулли и Павел Бронников (пение — профессор Репетто) и Николай Бронский и Александр Рубец (теория музыкального сочинения — профессор Заремба)<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Николай Иванович Бахметев (1807–1891) — русский композитор и скрипач.

<sup>29</sup> Феофил (Теофил) Матвеевич Толстой (1809–1881) — русский музыкальный критик, композитор и писатель.

<sup>30</sup> Степан Александрович Гедеонов (1816–1878) — русский историк, драматург, искусствовед.

<sup>31</sup> Федерико Риччи (1809–1877) — итальянский композитор.

<sup>32</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 28об.–29].

<sup>33</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 72–74].

В заключение Августейшая Покровительница собственноручно вручила бывшим ученикам Консерватории «Гг. Петру Чайковскому и Густаву Кроссу» серебряные медали, «присужденные им в дополнение к награде дипломами на звание свободного художника, коих они были удостоены по экзамену 1865 года».

Среди выпускников 1866 года много известных фамилий: здесь будущие музыкальные критики, композиторы, дирижеры, пианисты, организаторы различных музыкальных обществ, и, конечно же, будущие профессора Санкт-Петербургской консерватории.

В эти же годы сложилась и утвердилась традиция, которая и сегодня существует в консерваториях. Имеется в виду состав выпускных экзаменационных комиссий, состоящих из директора Консерватории, назначенной комиссии и приглашенных артистов, имеющих авторитет в области, соответствующей сдаваемому экзамену. Вот как это описывается в Отчете:

Экзамены, как частные, так и публичные производить по каждому предмету особыми комиссиями, состоящими под председательством директора, из преподавателей Консерватории и посторонних артистов, специально знакомых с предметом экзамена. Так как выпускные экзамены на диплом свободного художника должны, на основании устава музыкального училища, быть производимы в присутствии членов от правительства и директоров общества, то испытания по предметам, входящим в программу выпускных экзаменов устраивать так, чтобы те и другие имели, во всякое время, доступ к оным и могли затем, непосредственно после окончания каждого испытания заявлять письменно мнение свое об оном, и в случае несогласия с образом производства экзамена потребовать возобновления оного по их указаниям. Так как по §18 устава музыкального училища, выпускные экзамены должны быть публичные, то к этим экзаменам приглашать и посторонних лиц, интересующихся успехами музыкального искусства в России, в особенности же артистов. Прежнюю же форму публичного испытания, как она была в 1865 и 1866 г[одах], обратить в форму публичного акта, на котором ученики удостоенные диплома на звание Свободного Художника и аттестата, исполняют экзаменные пьесы и всем ученикам, выпускаемым из Консерватории, объявляется содержание журнального постановления относительно выпускного испытания, подписанного прежде акта Директором Консерватории, Членами от Правительства и Директорами Русского Музыкального Общества и утвержденного Августейшею Покровительницею Общества.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 17–18].

Таким образом, сначала проводился экзамен в присутствии утвержденной комиссии, которая решала вопросы о присуждении дипломов, а уже после принятия решения организовывался общий концерт всех выпускников, где присутствовали представители царской семьи, члены правительства и директор консерватории.

В конце 1867/1868 учебного года концерт состоялся 23 мая в Театральном зале Михайловского дворца. На нем присутствовали те же лица, что и в декабре 1866-го: великие княгини Елена Павловна и Александра Петровна, великий князь Николай Николаевич Старший, принц Петр Георгиевич Ольденбургский, некоторые министры «и многие лица, особо приглашенные Ее Императорским Высочеством Государынею Великою Княгинею Еленою Павловною и Директором Консерватории»<sup>35</sup>.

Остальные страницы Отчета посвящены обороту денежных сумм по Русскому музыкальному обществу и по консерватории, но данный материал требует отдельного изучения. Приводятся списки членов РМО по категориям: почетных, действительных, посетителей, исполнителей (музыканты, принимавшие участие в концертах, проводимых РМО); полные списки профессоров и их учащихся. Кроме того, даны программы всех концертов — начиная от музыкальных вечеров адъюнктов и профессоров и заканчивая публичными концертами в присутствии высокопоставленных лиц.

Насыщенная творческая жизнь и блестящий состав выпусков первых лет говорит о том, что Санкт-Петербургская консерватория заявила о себе с момента открытия; первоначальные ее достижения требуют тщательного анализа для понимания причин подобного успеха.

## Архивные источники

ЦГИА СПб. Ф. 408. Русское музыкальное общество. Оп. 1. Д. 70. Отчет за полуторогодичный курс 1867/1868 гг. с января 1866 по 1 сентября 1868 г. 93 л.

## Список источников

- [1] Пузыревский, Саккетти 1914 — *Пузыревский А. И., Саккетти Л. А.* Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. Изд. 2-е. Петроград, 1914. 191 с.
- [2] 100 лет Ленинградской консерватории — 100 лет Ленинградской консерватории: исторический очерк. Ленинград: Государственное музыкальное издательство (Музгиз), 1962. 303 с.

<sup>35</sup> [ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Л. 19].

## References

- [1] Puzyrevsky, Alexey I. & Sacchetti, Liveriy A. (1914). *Ocherk pyatidesyatiletiya deyatel'nosti S.-Peterburgskoy konservatorii* [An essay on the fiftieth anniversary of the activity of the Saint Petersburg Conservatory]. Ed. 2nd. Petrograd, 191 p. (in Russian).
- [2] \_\_\_\_\_ (1962). *100 let Leningradskoy konservatorii: istoricheskiy ocherk* [100 years of the Leningrad Conservatory: a historical essay]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo (Muzgiz), 303 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 20.09.2021; одобрена после рецензирования: 10.10.2021; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 20.09.2021; approved after reviewing 10.10.2021; accepted for publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.005

## **А. Н. Серов. «Альбом путешественника»**

*Анастасия Степановна Войцешко*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, nastazziy@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-2276-8902>

**Аннотация.** В годы пребывания Александра Николаевича Серова в Симферополе (1845–1848) музыкант формируется как творческая личность, в своей активной театральной, преподавательской и композиторской деятельности проходя тернистый путь от одаренного любителя до настоящего профессионала. В Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории хранится семейная переписка Серова, свидетельствующая о его эстетических принципах и отношении к музыкальной жизни симферопольского общества. Благодаря документам можно проследить эволюцию суждений и вкусов Серова, в скором времени приобретшего известность своими работами в критической и композиторской сферах. Будущий блестящий музыкальный писатель виден уже в первых строчках каждого письма, с его подробной и в то же время прозрачной манерой изложения мыслей. Исключительное эстетическое чутье проявилось и в художественном таланте Серова — его особый взгляд на мир запечатлен в карандашных набросках в сохранившихся до наших дней блокнотах. Огромный запас знаний, всесторонняя творческая одаренность позволили Серову привлечь внимание публики уже на стадии становления, во время службы в Симферополе. Настоящая статья посвящена публикации отдельного, чрезвычайно интересного письма, в котором образ будущего композитора предстает в типично романтическом амплуа путешественника.

**Ключевые слова:** Александр Николаевич Серов, письма, «Альбом путешественника», Отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Симферополь, Бахчисарай

**Для цитирования:** Войцешко А. С. А. Н. Серов. «Альбом путешественника» // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 116–131. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005>.

© Войцешко А. С., 2022



Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.005

## “Traveler’s Album” by Alexander Serov

*Anastasia S. Voitseshko*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, nastazziy@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-2276-8902>

**Abstract.** During the years of Alexander Nikolayevich Serov's stay in Simferopol (1845–1848), the musician is evolving into a creative personality involved in active theatrical, teaching and composing activities, developing from a gifted amateur to a true professional. The Department of Manuscripts of the Scientific Musical Library of the St. Petersburg Conservatory keeps Serov's family correspondence, testifying to his aesthetic principles and attitude to the musical life of Simferopol society. Thanks to the documents, one can trace evolution judgments and tastes of the personality that was soon going to gain fame for his work in the critical and composing fields. The future brilliant music writer is already visible in the first lines of each letter, and his detailed and at the same time transparent manner of presenting his thoughts. An exceptional aesthetic flair was also manifested in Serov's artistic talent — his special view of the world is captured in pencil sketches in notebooks that have survived to this day. A huge body of knowledge, all-round creative talent allowed Serov to attract attention of the public already at the stage of development, while serving in Simferopol. This article is devoted to publication of one extremely interesting letter, in which the image of the future composer appears in a typically romantic role of a traveler.

**Keywords:** *Alexander Serov, letters, “Traveler’s Album”, Manuscripts Department of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Simferopol, Bakhchysarai*

**For citation:** Voitseshko A. S. “Traveler’s Album” by Alexander Serov. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 116–131. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005>.

© Anastasia S. Voitseshko, 2022

## **А. Н. Серов. «Альбом путешественника»**

В Научно-исследовательском Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова<sup>1</sup> хранится архив Александра Николаевича Серова — известного композитора и критика, о котором в свое время с уважением отзывался П. И. Чайковский: «...талантливый музыкант, с таким замечательным умом, с таким огромным запасом сведений и всестороннею эрудициею, какими обладал Серов, имеет полную возможность привлечь симпатию публики» [Чайковский 1952, 143]. Было еще одно обстоятельство, связывающее двух музыкантов: оба были выпускниками одного из самых престижных учебных заведений Санкт-Петербурга — Императорского училища правоведения<sup>2</sup>, которое Серов окончил в 1840-м, а Чайковский — в 1859 году. Оба начинали самостоятельную жизнь как юристы, однако Чайковский очень быстро сменил сферу деятельности, поступив в 1861 году в Музыкальные классы Русского музыкального общества (с 1862 года — Санкт-Петербургская консерватория); Серов же после пятилетней юридической службы в столице был направлен на юг, в Симферополь, где занял должность заместителя председателя Таврической уголовной палаты. Юридическую службу Серов успешно совмещал с занятиями музыкой, в Симферополе были написаны его ранние музыкальные опусы.

Пребывание Серова в Крыму (1845–1848) стало важным подготовительным этапом в профессиональной деятельности музыканта. Служба в Симферополе, общение с представителями местной интеллигенции, новые знакомства и приобретенные знания сыграют важную роль в становлении композитора в дальнейшем. Среди хранящихся в НИОР НМБ СПбГК документов особый интерес представляют письма Серова к матери Анне Карловне (№№ 1957–2066); это более 100 единиц, относящихся к крымскому периоду жизни Серова, впервые надолго уехавшего из род-

---

<sup>1</sup> Далее — НИОР НМБ СПбГК.

<sup>2</sup> Привилегированное мужское учебное заведение закрытого типа, основанное в 1835 г. Все выпускники были обязаны прослужить шесть лет в учреждениях Министерства юстиции. В разные годы из стен Училища правоведения вышли крупнейшие деятели русского искусства, в том числе В. В. Стасов и М. И. Чайковский, поэты А. Н. Апухтин и А. М. Жемчужников. Серов окончил училище в составе первого выпуска.

ного города<sup>3</sup>. Поразителен эпистолярный стиль композитора: он словно ведет беседу с матерью, иногда задает вопросы, будто бы в диалоге с ней, и тут же сам на них отвечает, а когда описывает красоту крымской природы, выбирает поэтические сравнения, чтобы как можно полнее передать собственные ощущения — будь то запах, вкус или цвет. Каждое письмо наполнено ярким, неповторимым ощущением жизни со всем богатством ее красок и звучаний.

Все сохранившиеся письма Серова содержат богатую информацию, на основе которой можно было бы создать самостоятельные научные или популярные описания, например, «Записки театрала», «Музыкальный дневник», «Крымские встречи» и др. — настолько интересны, разнообразны и литературно богаты высказывания автора. Особое направление в письмах занимают увлекательные повествования о поездках, путешествиях, знакомствах с новыми людьми, их верованиями и обычаями, что закономерно рождает ощущение формирования своеобразного «Альбома путешественника»<sup>4</sup> — словно в параллель с известным творением любимого Серовым Ф. Листа<sup>5</sup>.

Несомненно, великолепным литератором, критиком и композитором Серов стал далеко не сразу, пройдя тернистый путь в музыке от любителя до профессионала. Любовь к музыке у Серова проявилась, как известно, еще в детстве и развивалась в годы учебы в Императорском училище правоведения. Он освоил несколько инструментов, пел в хоре, делал аранжировки и сочинял. В одном из писем к матери композитор приводит слова С. А. Пошмана<sup>6</sup>: «Рисуйте прекрасную Тавриду, играйте на

<sup>3</sup> В НИОР НМБ СПбГК хранятся также рукописные расшифровки писем, выполненные С. М. Вильскер — секретарем Ученого совета и заведующей Рукописным отделом библиотеки Ленинградской консерватории с 1945 года [Архив 1939–1941, № 156; Архив 1943–1966, № 191].

<sup>4</sup> Написанные Ф. Листом в 1834–1836 годы пьесы «Альбома путешественника» впоследствии составили первый «Год странствий», изданный в 1855 году.

<sup>5</sup> В 1858 году в период заграничной поездки Серов познакомился с Ф. Листом и Р. Вагнером; встречи с ними он описал также в форме «Писем из-за границы», которые были опубликованы в 1858–1859 годах в «Музыкальном и театральном вестнике» №№ 27, 30, 32, 34, 36, 42, 43 [Серов 1950, 507–542; Серов 1984, 77–86].

<sup>6</sup> Семен Антонович Пошман (1788–1847) — статский советник и отставной полковник, первый директор Училища правоведения. Характеристика Пошмана довольно неоднозначна. М. М. Молчанов, один из выпускников училища (1845), так отзывался о директоре: «Военный служака, он внес в гражданское училище и военную дисциплину, и безмолвное повиновение высшему начальству. Все время управления Училищем он оставался верен раз принятому принципу и держал все и всех, как говорится, „в ежовых рукавицах“. Мы все побаивались его не на шутку — это правда, но правда и то, что в самом этом страхе юные сердца наши инстинктивно чувствовали в этой строгой, до абсолютизма доходящей власти желание нам добра и стремление сделать нас людьми чести и порядка» [Молчанов 1892, 10–11]. В. В. Стасов же считал Пошмана добрым

фортепиано, на виолончели, на театре, пользуйтесь всеми прекрасными дарованиями, которыми вы так щедро наделены»<sup>7</sup>. За музыкальные способности Серов в свое время был отмечен попечителем Училища правоведения, принцем П. Г. Ольденбургским<sup>8</sup>.

Прежде чем утвердиться в своих намерениях стать профессиональным композитором, Серову пришлось пройти испытание государственной службой. Прослужив пять лет в Санкт-Петербурге в Канцелярии Правительствующего Сената<sup>9</sup>, Серов в возрасте двадцати пяти лет (*ил. 1*) в чине коллежского ассессора<sup>10</sup> был направлен, как отмечалось, в Таврическую губернию, в Симферополь.

По прибытии в кратчайший срок Серов знакомится с симферопольским светским обществом и, в первую очередь, со своим начальством и коллегами, в том числе — с председателем Уголовной палаты<sup>11</sup> Д. И. Грязновым, с губернатором В. И. Пестелем, который был весьма расположен к музыканту, с бывшими вице-губернаторами В. М. Бэрром и В. М. Казначеевым.

Истинных ценителей искусства, действительно разбиравшихся в музыке и театре, среди представителей общества в провинциальном городе были единицы. Среди них — семья Княжевичей, у которых композитор часто музицировал на рояле; М. П. Мавромихали, страстная любительница искусства, с которой у Серова сложились исключительно доверительные отношения; А. В. Самойлов, директор Симферопольской мужской

---

и снисходительным человеком, отмечая: «... был довольно строг, порядочный крикун, но в сущности добрый человек и никого не сделал несчастным из всех сотен мальчиков и молодых людей, попавшихся под его начало... Мы очень любили Пошмана» [Стасов 1894, 1591]. По субботам С. А. Пошман проводил в Училище специальные вечера для лучших учеников и их родственников.

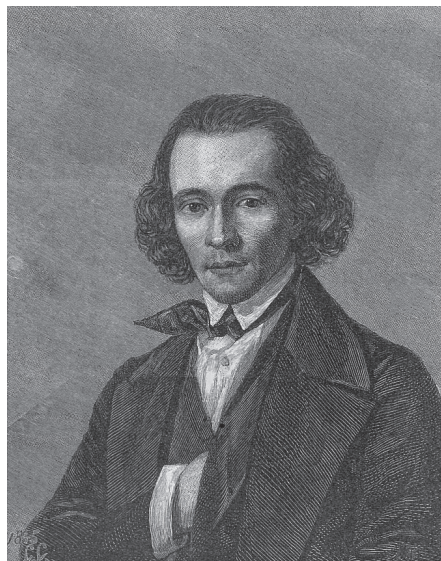
<sup>7</sup> См. письмо А. Н. Серова к матери от 6 мая 1846 года [НИОР НМБ СПбГК, № 1982].

<sup>8</sup> Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881) — принц, внук Павла I, российский военный и государственный деятель, попечитель Императорского училища правоведения. Стасов вспоминал: «В училище, по желанию принца Ольденбургского, Серов должен был избрать какой-нибудь инструмент, кроме фортепиано, — и он избрал виолончель. <...> В знак памяти при выпуске из училища принц подарил Серову изящный складной пюпитр, на футляре которого напечатан стих из Горация: “Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci” [Все превосходно пойдет у того, кто соединит полезное с приятным. — В. С.]» [Стасов 1894, 724].

<sup>9</sup> В описываемый период судебная система в Российской империи была выстроена согласно «Учреждению о губерниях» 1775 года и предполагала три уровня судов: уездный, губернский и общегосударственный. Правительствующий Сенат представлял собой верхнюю судебную инстанцию [История 1911, 313–319, 529–533, 538–548].

<sup>10</sup> Чин, соответствующий восьмому классу в Табели о рангах.

<sup>11</sup> В губерниях действовали Гражданские и Уголовные палаты, каждая из которых состояла из выборного председателя от дворянства, назначенного государством товарища (заместителя — А. В.) председателя и четырех выборных членов. В некоторых палатах имелись и дополнительные ассессоры от правительства.



Ил. 1. А. Н. Серов. Портрет 1846 года  
[Русские деятели в портретах 1886, 130]

Fig. 1. Alexander Serov. 1846  
[Russian figures in portraits 1886, 130]

гимназии и один из основателей городского театра; наконец, И. К. Айвазовский, пригласивший музыканта в Феодосию на выставку своих работ<sup>12</sup>.

Оторванный от дома, Серов часто пишет письма родным и близким. И если в письмах к сестре и В. В. Стасову музыкант подробно освещает культурную жизнь, то в письмах к матери обнаруживаются сведения о светской жизни: званые ужины, балы, новые знакомства и поездки. Будучи талантлив не только в музыке, Серов часто делает в блокноте зарисовки местной природы и отправляет их родным. В своих письмах композитор уделяет много внимания крымской природе, отмечая, как отличается она от родной, петербургской (ил. 2).

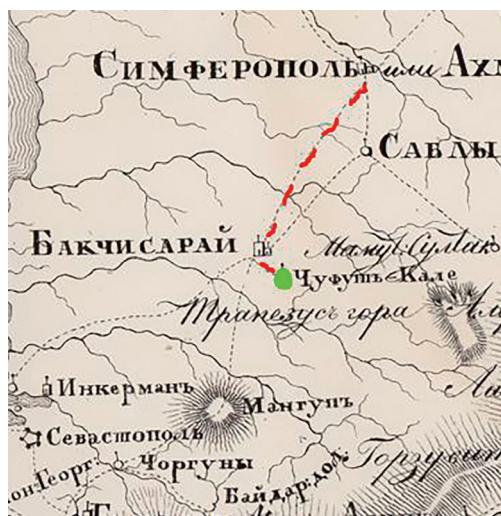
<sup>12</sup> Серов с воодушевлением отзывался о картинах Айвазовского. В письме к В. В. Стасову от 5 июня 1846 года он писал: «Картины „Керчь“, „Феодосия“ и „Одесса“ стоят полных 12 баллов, а „Константинополь“ — 12. Я не знал, что это была для Айвазовского последняя из его больших работ, но сразу заметил, что он тут пошел дальше тех картин и что эта — настоящий [шедевр] из всего, что он сделал. Это и естественно, потому что задача в этой картине была важнее, и он должен был пустить себя на всех парусах. Но и в тех картинах, даже в самой слабой „Севастополь“ (за которую я могу дать только 10 или 11), что за натура в воздухе и море. Просто непостижимо! Очень остроумно похвалил эти картины один татарский мурза, по-своему образованный; он долго любовался, потом сказал: „Это сверхъестественно: один ум человеческий выше такого искусства“. <...> Из маленьких пейзажей (трех) мне более всего нравится „Троя“. Тут много какой-то элегической поэзии, о чем он и заботился прежде всего. Вообще я не думаю, чтоб теперь был в Европе художник, который бы превзошел Айвазовского в этом роде живописи» [Русская старина 1877, 521–522].





Ил. 2. Вид города-крепости Чуфут-Кале на фоне Бахчисарая  
(современная фотография)

Fig. 2. View of the fortress city Çufut Qale against the background of Bakhchysarai  
(contemporary photo)



Ил. 3. Маршрут А. Н. Серова  
из Симферополя к Чуфут-Кале

Fig. 3. Alexander N. Serov's route  
from Simferopol to Çufut Qale

Предлагаем публикацию одного из самых интересных среди сохранившихся посланий<sup>13</sup>: музыкант отправляется в путешествие, любит южными красотами, посещает Бахчисарай<sup>14</sup> и город-крепость Чуфут-Кале<sup>15</sup>. Он не мог не поделиться своим восхищением от поездки, запечатлев воспоминания на бумаге, красочно описывая мельчайшие подробности утомительного, но столь богатого впечатлениями путешествия (ил. 3).

Симферополь. 18 апреля 1846.  
На Фоминой неделе<sup>16</sup> Четверг<sup>17</sup>

Л. 1 Любезная Мама,

Я немного виноват перед тобою, потому что от последнего моего письма к вам, против обыкновения прошло полторы недели. Причину сейчас узнаешь, если уже не догадалась из слов Вольдемара<sup>18</sup>. В воскресенье я совершил маленькое и чрезвычайно приятное путешествие в Бахчисарай и Чуфут-Кале, и натурально, проехавши 16 верст верхом, с непривычки очень устал, встал в понедельник поздно и не успел бы к почте. Святую неделю я провел очень тихо, большею частью дома или (что все равно) у одной своей знакомой<sup>19</sup>, а вечером с нею вместе отправлялся в театр (об моей знакомой я должен еще много беседовать с тобой и с моей Sophie<sup>20</sup>, а теперь Боже сохрани вас подумать об наших отношениях что-нибудь предосудительное, я скажу только

<sup>13</sup> Письмо А. Н. Серова к матери от 18 апреля 1846 года [НИОР НМБ СПбГК, № 1980].

<sup>14</sup> Бахчисарай — город южнее Симферополя, бывшая столица Крымского ханства.

<sup>15</sup> Чуфут-Кале — средневековый город-крепость восточнее Бахчисарая. Посетив эти места летом 2020 года, автор данной публикации с глубоким сожалением для себя отметил, что оживленный некогда город ныне заброшен.

<sup>16</sup> Неделя, следующая после Пасхальной.

<sup>17</sup> Подчеркивания в тексте письма, сделанные Серовым, при публикации сохранены.

<sup>18</sup> Владимир Васильевич Стасов.

<sup>19</sup> Мария Павловна Анастасьева (Мавромихали) (1809–1869) — внучка полковника С. Бей-Мавромихали, служившего Екатерине II и отмеченного монаршей милостью. В период знакомства с Серовым М. П. Мавромихали находилась в разводе с мужем. Композитор отзывался о ней как об образованной женщине, прекрасно разбирающейся в искусстве и обладающей тонким музыкальным вкусом. Серов писал, что она «привязывается душой ко всему истинно прекрасному в музыке» [Финдейзен 1896, 119]. По списку ее любимых произведений, которые Серов часто играл, можно судить о ее пристрастиях: Адажио В-dur из ре-минорной сонаты Бетховена op. 31, Адажио из Патетической сонаты, Адажио cis-moll, финал Пасторальной симфонии, ария Лепорелло «со списком» из «Дон Жуана» Моцарта и вся «Волшебная флейта».

<sup>20</sup> София Николаевна Дютур (Серова) (ок. 1820–1861) — сестра А. Н. Серова, певица-любительница.

так: я люблю ее сильно, но любовь эта *так же* чиста, *так же* свята, как любовь моя к вам, к Вольдемару и к музыке). И так, не желая говорить о Святой неделе — *мало*, потому что теперь пока не хочу говорить *много*, — я перейду прямо к субботе. В этот день я обедал дома (у Губернатора<sup>21</sup> тогда был званный обед, но ко мне, по какому-то глупому случаю, приглашение не дошло, — без приглашения я не решился пойти, между тем для меня был оставлен прибор и на другой день, увидясь со мною в Бахчисарае, Губернатор очень жалел, что это так случилось — он посылал // ко мне *три раза*). После обеда в половине шестого я отправился к Самойлову<sup>22</sup> — условившись с ним заранее об часе отъезда. Самойлов отправлялся в Чуфут-Кале отчасти по должности своей — директора училищ во всей Таврической Губернии, так как в воскресенье был экзамен в Караимской школе<sup>23</sup>, в самом Чуфут-Кале. Мы втроем (потому что Сам[ойлов] взял с собою одного учителя) уселись в *долгушке*<sup>24</sup> — престранный экипаж, нечто среднее между тарантасом<sup>25</sup> и *линейкой*<sup>26</sup> (такой как придворные), сиденья, впрочем, с одной стороны. Выехали в 6 1/4 и около 9 были в Бахчи-

<sup>21</sup> Владимир Иванович Пестель (1798–1865) — генерал-лейтенант с 1845 года; Херсонский гражданский и военный губернатор с 1839 по 1845 год, Таврический губернатор с 1845 по 1854 год, младший брат декабриста П. И. Пестеля. «Образованный немец, который не может не любить музыки, так называемой „серьезной“, и, разумеется, в грош не ставит всю итальянщину и новейшие фокусы виртуозов на разных инструментах» [Финдейзен 1896, 114]. В молодости губернатор пел тенором, был музыкально начитан, но сам не играл на фортепиано. Губернатор, по воспоминаниям Серова, всегда очень внимательно и оценивающе слушал его, но, к великому сожалению композитора, не мог оценить его исполнение в полной мере, ограничиваясь лишь отдельными похвалами.

<sup>22</sup> Александр Васильевич Самойлов (ок. 1810–1880) — директор Симферопольской (Таврической) Казенной мужской гимназии с 1838 по 1854 год. Брат певцов В. В. Самойлова, В. В. Самойловой и Н. В. Самойловой, выступавших в Александринском театре в Санкт-Петербурге. А. В. Самойлов, по словам Серова, «для общей пользы перестроил заново бывший у нас в Симферополе гадкий театр, и теперь, для покрытия больших по этому случаю издержек, устраивает *благородный спектакль*. Самойлов, мною предваренный обо мне от тех и других, весьма обрадовался возможности употребить меня в дело с 4-х сторон, т. е. как актера, как музыканта-исполнителя, как музыканта-сочинителя, и наконец, в случае нужды, как рисовальщика» [НИОР СПбГК, № 1964]. Благодаря любви к театру, Самойлов сдружился с прибывшим из столицы Серовым: «Все же действительные обязанности директорства Самойлов примет на себя, потому что он любит все это страстно и только из некоторых особенных отношений должен был отказаться от звания директора театра, которое не вяжется с директором *Гимназии*» [НИОР НМБ СПбГК, № 1968].

<sup>23</sup> Караимское училище в Чуфут-Кале, основанное С. А. Беймом (см. далее).

<sup>24</sup> Четырехколесный конный экипаж на длинных дорогах.

<sup>25</sup> Четырехколесная конная повозка на длинных дорогах, уменьшающих тряску во время долгих поездок.

<sup>26</sup> Многоместный экипаж с сиденьями по обе стороны.



сарае. Дорога до Бахчисарая, отчасти ровною стеною, отчасти по камням, не представляет ничего занимательного, кроме того, что на середине пути встречается живописная и роскошная растительностью *Алминская* долина (т. е. долина реки Алмы), но мы приехали в нее уже в поздние сумерки, и я ничего не мог разглядеть как бы [ни] хотел. Не знаю, почему-то Самойлов не хотел останавливаться на ночь в Бахчисарайском дворце, в котором всегда есть комнаты для приезжих, и мы, не выезжая в город, а миновав его, не спускаясь с горы (город остался глубоко внизу, в лощине между скал) отправились на ночлег в маленький станционный дом, в верстах 4-х от самого города. Напившись чаю и закусив холодной индейкой (все это было взято, разумеется, Самойловым), мы, беседуя об разных разностях, заснули около // полуночи, а в 7 часов были уже на ногах. Самойлов, как весьма аккуратный человек, распорядился заранее, чтоб к 8 часам были приведены для нас верховые лошади. К несчастью вышло не так, как он хотел; лошадей не могли нанять к назначенному сроку и только к 10 часам, после довольно скучного ожидания привели нам татарских лошадок (во время ожидания лошадей я бродил около станции и рассматривал толпу крымских цыган, которые расположились почти возле самой станции. Меня чрезвычайно позабавили костюмы черномазых цыганят всякого возраста: на голове какая-то татарская шапочка, а дальше *ровно ничего*).

Л. 3

Наконец мы сели на коней (у Самойл[ова] было с собой Английское седло, а я сел на татарское) и отправились. Я, как плохой ездок, выбрал себе маленькую и смирную лошадку и при всем том часто смешил Самойлова тем, что придерживался то за гриву, то за луку. Он сказал: «заметно что вы *больше* играли на ф[орте]-п[иано], чем верхом ездили». Я отвечал, что уж давно докладывал всем “*que je ne suis pas un Franconi*”<sup>27</sup>. Впрочем, все обстояло благополучно (во все происшествие я не только ни разу не свалился, но ни разу ни в чем не пробовал чужой помощи). Проехав версты четыре, мы очутились — совершенно в Азии. Об Европе в Бахчисарае ничто не напоминает. Прекрасное местоположение города, между высоких и крутых // скал, везде тополи, грецкие орехи и виноградники; вся жизнь домашняя — на тесных улицах (или лучше сказать на *одной* улице); все ремесла на вольном

Л. 4

<sup>27</sup> «Что я не Франкони» (*фр.*). Франкони — семья французских цирковых артистов, специализирующихся в конном жанре.

воздухе; дворики с фонтанами посреди каждого, наконец, зной, усиленный еще отражением от раскаленных белых камней; наконец роскошный ханский дворец — все это уже никак не Европа. На дворцовом дворе мы нашли Губернатора с его адъютантом, Влад[ислав] Максим[ович]<sup>28</sup> с племянником<sup>29</sup> и с Бакуниным<sup>30</sup> и еще множество чиновных и учителей местных из команды Самойлова. Мы тотчас же опять сели на коней и отправились в Чуфут-Кале кавалькадой всадников из 20.

Самая эта поездка уже доставила мне много удовольствия, но какие меня ожидали места. Я взял с собой Sketchbook<sup>31</sup> и карандаши, но рисовать было невозможно, во-первых, потому, что некогда было останавливаться, а во-вторых потому, что на каждом шагу, это *буквально*, новый ландшафт, один восхитительней другого. Для того, чтоб рисовать — надо приехать туда дня на два и *выходить* все эти места *пешком*. Я так и сделаю.

День был восхитительный, хотя несколько жаркий (20° в тени<sup>32</sup>). Дорога от Бахчисарая до Чуфут-Кале вся между высоких скал, к одной из которых, на вогнутости прилеплен Успенский монастырь, как какое-то Ласточкино гнездо<sup>33</sup>. Не имея много времени, мы туда не заезжали, притом, говорят, наружность этого монастыря // интереснее довольно бедной внутренности.

Л. 5

Я все время как будто одурел, что передо мною такая натура, которую я видал только на картинах. Во многих местах мы все должны были тянуться гуськом — так узки эти тропинки между

<sup>28</sup> Владислав Максимович Княжевич (1798–1873) — тайный советник (1825–1838), таурический вице-губернатор (с 17 июня 1832 по 30 июня 1838), брат министра финансов А. М. Княжевича. Вместе с братом Дмитрием активно сотрудничал в петербургских журналах, был близок к обществу «Арзамас», где познакомился с А. С. Пушкиным. Общался с И. А. Крыловым, В. А. Жуковским, Д. В. Дашковым. По словам Серова — «совершенный профан в музыке и не скрывает этого» [Финдейзен 1896, 117]. В доме Княжевичей Серову приходится бывать постоянно, на обедах и балах. Его племянника Антонина композитор тоже считает абсолютно несведущим в музыкальных делах.

<sup>29</sup> Антонин Дмитриевич Княжевич (1826–1879) — племянник В. М. Княжевича, поступил на службу в 1845 году.

<sup>30</sup> Алексей Александрович Бакунин (1823–1882) — общественный деятель, ботаник-любитель, закончил в 1843 году юридический факультет Московского университета, друг А. Н. Серова. Композитор признает в нем одного из немногих симферопольцев, кто действительно разбирается в музыке. «Он (Бакунин — А. В.) чуть не плакал, что умения дома не было ф[орте]п[иано]» [НИОР НМБ СПбГК, № 1977].

<sup>31</sup> Альбом для зарисовок (*англ.*).

<sup>32</sup> По шкале Реомюра, около 27–28 градусов по Цельсию.

<sup>33</sup> «Ласточкино гнездо» — средневековый замок из серого камня в готическом стиле, выстроенный на отвесной Аврориной скале в Гаспре — поселке на мысе Ай-Тодор. Это одна из самых высоких скал Южного побережья Крымского полуострова, ее высота — 40 м.

скал. Над нами носились орлы. Далеко, далеко внизу блестели тополи, ярко освещенные солнцем, или мелькал серебристый ручеек (пускай Папа<sup>34</sup> посмеется, что я опять описываю декорации — «пригорки, ручейки и мураву шелкову»<sup>35</sup>. Что ж делать? Чтоб писать об натуре *иначе*, надо ее знать *так же хорошо*, как Гумбольдт<sup>36</sup>, а возможно ли это для артиста? Дай Бог, чтоб я пользовался чужими результатными взглядами, исполненными ума и глубокого знания, а своего *в этом случае* я не смогу принести ничего).

Л. 6 Чуфут-Кале (Жидовская крепость) весь на крутой высокой скале, куда даже воду доставляют не иначе, как на седлах. Это, разумеется, преоригинальное место. Жилища все в одной тесной куче, улицы самые узкие; мостовая — натуральна, т. е. скала со всеми своими неровностями. В самых воротах города мы были встречены депутацией от всех караимов, при страшном шуме восточной музыки<sup>37</sup>. Начальник Караимской школы<sup>38</sup> привел нас к себе в дом, где был приготовлен завтрак, // состоявший по азиатскому обычаю весь из сладостей (утром, до обеда это довольно неприятно, особенно на проголодавшийся желудок). Потом мы пошли в Синагогу, где тот же начальник школы (он и духовное лицо) отслужил молебен. Напев Караимской молитвы я запомнил и посылаю его Соничке<sup>39</sup>. Он несколько раз повторялся во время службы, то Solo, то хором, что было несносно, потому что вовсе не в унисон, а страшная разладица.

Мы разумеется в Синагоге все *сидели*, и в *шляпах*. Караимы отличаются от Евреев тем, что не признают Талмуда<sup>40</sup>, а только пятикнижие Моисеево<sup>41</sup>, которое в нескольких экземплярах хранится у них в великолепных ларцах.

Потом пошли на экзамен, который, конечно, не был для меня интересен, потому что я ни по-еврейски, ни по-татарски не знаю

<sup>34</sup> Николай Иванович Серов (1790–1856) — отец А. Н. Серова, чиновник финансового ведомства, действительный тайный советник в отставке.

<sup>35</sup> Аллюзия на басню И. А. Крылова «Пустынный и Медведь».

<sup>36</sup> Фридрих Вильгельм Генрих Александр фон Гумбольдт (1769–1859) — барон, немецкий географ и натуралист, член Берлинской (1800), Прусской и Баварской академии наук, почетный член Санкт-Петербургской академии наук (1818).

<sup>37</sup> Музыка (*устар.*)

<sup>38</sup> Соломон Абрамович Бейм (1819–1867) — старший газзан в Чуфут-Кале (с 1841 по 1853), основатель и учитель караимского училища (1843).

<sup>39</sup> В письме к сестре от 22 апреля 1846 года А. Н. Серов так ничего и не написал о поездке в Чуфут-Кале [Финдейзен 1896, 59–67].

<sup>40</sup> Свод правовых и религиозно-этических положений иудаизма.

<sup>41</sup> Пятитомник, обобщающий свод религиозных текстов и общественных прав.

(да и Директор-то также). Начальник школы сказал нам всем речь, которую я прочитал в переводе.

По окончании экзамена пошли обедать там же, где завтракали и опять при звуках татарской музыки, от которой мне теперь уж *не так* болят уши, как сначала. Слышно было как эти татарские музыканты играли мазурки и вальсы, переделав их немножко на свой лад.

- Л. 7 Обед был чисто восточный, но, благодаря Бога, не длинный. После стола многие из нас изъявили желание // посмотреть на костюм Караимок, которые натурально прячутся, впрочем, более от *своих*, нежели от нас. Принарядившись как следует, они собрались нам на показ в одной комнате. Костюмы их очень оригинальны и богаты, но те женщины, которых мы видели, нехороши.

Возвращались той же бесподобною дорогою, в Бахчисарай мы заезжали через Иосифатову долину<sup>42</sup> — то высокое место, Кепек-Эрмень, откуда виден почти весь полуостров. Тут я в первый раз увидел вдаль Черное море, золотое от ослепительного солнца. Это место так высоко, что Чуфут-Кале, стоящий на такой вершине, кажется будто в яме.

Возвратясь в Бахчисарай, мы имели довольно времени осмотреть весь дворец с его восточною роскошью, с его фонтанами и садами. Описывать его подробно я не сумею: скажу вам только, что все это и точно так вы видели на картинках восточных палат и в хороших декорациях. У фонтана Марии Потоцкой<sup>43</sup> я хлебнул

<sup>42</sup> Иосифатова долина — караимское кладбище в окрестностях Чуфут-Кале.

<sup>43</sup> Фонтан в Бахчисарайском дворце (иначе — «Фонтан слез»), воспетый Пушкиным. Серов вспоминает историю создания пушкинской поэмы. Пушкин писал «Бахчисарайский фонтан» на протяжении трех лет, с 1821 по 1823 год, однако старинную легенду о полячке Марии Потоцкой, ставшей наложницей одного из последних ханов Гиреев, поэт услышал еще в Санкт-Петербурге, в период между обучением в Лицее и южной ссылкой, от Софьи Станиславовны Потоцкой (в замужестве Киселевой) [Гроссман 1960, 4–100]. Поездка Пушкина в Крым 1820 года описывается в послании А. А. Дельвигу для альманаха «Северные цветы», датированном декабрем 1824-го: «Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного Хана. К\*\* поэтически описывала мне его, называя *la fontaine des larmes* (фонтан слез — А. В.). Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большою досадою на небрежение, в котором он истлевет, и на полужуревские переделки некоторых комнат. NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище <...> Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит М<уравьев-Апостол>, я [его не] об нем не вспомнил, когда писал свою поэму — а то бы непременно им воспользовался» [Пушкин 1937, 252]. Из этого понятно, что вид самого фонтана не произвел впечатления на поэта, однако предание глубоко проникло в его память.

той воды, которая вдохновила Пушкина. Осматривали мы также гробницы ханов и мечеть. Потом в 6 часов отправились домой в своей долгушке — и, *comme de raison*<sup>44</sup>, опять приехали в Алминскую долину, уже почти впотьмах. В Симферополь мы приехали в // 9 часов, и я таки порядочно устал от верховой езды.

Вот пока все об моем вояже, который познакомил меня с одним из самых любопытных мест моего Крыма. Соничке напишу большое письмо к понедельнику и Вольдемару — огромное.

Сын твой А. С.

### Рукописные источники

- Архив 1939–1941 — Архив СПбГК. Личное дело Вильскер С. М., 01.03.1939 — 21.01.1941, № 156. 8 л.  
Архив 1943–1966 — Архив СПбГК. Личное дело Вильскер С. М., 05.04.1943 — 25.10.1966, № 191. 20 л.

### Список источников

- [1] Гроссман 1960 — *Гроссман Л. П.* У истоков «Бахчисарайского фонтана» // Пушкин: Исследования и материалы: в 19 т. Т. 3 / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1960. С. 49–100.
- [2] История 1911 — История Правительствующего Сената за двести лет. 1711–1911. В 5 т. Т. 3 / сост. Э. Н. Берендтс, В. А. Гаген, С. К. Гогель, И. А. Блинов]. Санкт-Петербург: Сенатская типография, 1911. 740 с.
- [3] Русские деятели в портретах 1886 — Русские деятели в портретах, изданных редакцией исторического журнала «Русская старина». Второе собрание. Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1886. 170 с.
- [4] Молчанов 1892 — *Молчанов М. М.* Полвека назад. Первые годы Училища правоведения в С.-Петербурге. Санкт-Петербург: Типография Е. Евдокимова, 1892. 91 с.
- [5] Пушкин 1937 — *Пушкин А. С.* Письмо Дельвигу А. А., середина декабря 1824. — первая половина декабря 1825 г. Михайловское // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13: Переписка, 1815–1827 / ред. Д. Д. Благой. Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1937. С. 250–252.
- [6] Русская старина 1877 — Русская старина. Т. 18. Санкт-Петербург: Типография В. С. Балашева, 1877. 576 с.
- [7] Серов 1950 — *Серов А. Н.* Избранные статьи: в 2 тт. Том 1. Москва; Ленинград: Музгиз, 1950. 628 с.

<sup>44</sup> Конечно, разумеется (*фр.*).

- [8] Серов 1984 — Письма Серова к Листу / публ., вступл. и примеч. Вл. Протопопова, пер. с фр. Г. Рабиновича // Советская музыка. 1984. № 1. С. 77–86.
- [9] Стасов 1894 — *Стасов В. В. Собрание сочинений*: в 4 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. IV с., 1790 слб.
- [10] Финдейзен 1896 — Письма Александра Николаевича Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур (1845–1861 гг.), изданные Ник. Финдейзен. Санкт-Петербург: Типография Н. Финдейзена, 1896. 270 с.
- [11] Чайковский 1952 — П. И. Чайковский об опере. Избранные отрывки из писем и статей / сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина. Москва; Ленинград: Музгиз, 1952. 112 с.

## References

- [1] Grossman, Leonid P. (1960). “U istokov ‘Bakhchisarayskogo fontana’ ” [“At the origins of the Bakhchysarai fountain”]. In *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [*Pushkin: research and materials*]: in 19 vol. Vol. 3. Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 49–100 (in Russian).
- [2] Berendts, Eduard N.; Gagen, Vladimir A.; Gogel', Sergey K. & Blinov, Ivan A. (1911). *Istoriya Pravitel'stvuyushchego Senata za dvesti let. 1711–1911* [*The history of the Governing Senate in two hundred years. 1711–1911*]: in 5 vol. Vol. 3. St. Petersburg: Senatskaya tipografiya, 1911. 740 p. (in Russian).
- [3] ——— (1886). *Russkiye deyateli v portretakh, izdannykh redaktsiyey istoricheskogo zhurnala Russkaya starina* [*Russian figures in portraits published by the editors of the historical magazine Russian Antiquity*]. Second collected. St. Petersburg: Tip. M. M. Stasyulevicha, 1886. 170 p. (in Russian).
- [4] Molchanov, Mefodiy M. (1892). *Polveka nazad. Pervyye gody Uchilishcha pravovedeniya v S.-Peterburge* [*Half a century ago. The first years of the School of Law in St. Petersburg*]. St. Petersburg: tip. E. Evdokimova, 1892. 91 p. (in Russian).
- [5] Pushkin, Alexander S. (1937). “Pis'mo Del'vigu A. A., seredina dekabrya 1824 g. — pervaya polovina dekabrya 1825 g. Mikhaylovskoye” [“Letter to Anton A. Delvig, mid-December 1824 — first half of December 1825 Mikhailovsky”]. In Alexander Pushkin. *Polnoye sobraniye sochineniy* [*Complete works*]: in 16 vol. Vol. 13. *Perepiska, 1815–1827* [*Correspondence, 1815–1827*], edited by Dmitriy D. Blagoy. Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1937, pp. 250–252 (in Russian).
- [6] ——— (1877). *Russkaya starina* [*Russian antiquity*]: in 174 vol. Vol. 18. St. Petersburg: Tipografiya V. S. Balasheva, 1877. 576 p. (in Russian).
- [7] Serov, Alexander N. (1950). *Izbrannyye stat'i* [*Selected Articles*]: in 2 vol. Vol. I. Moscow, Leningrad: Muzgiz, 1950. 628 p. (in Russian).
- [8] [Serov, Alexander N.] (1984). “Pis'ma Serova k Listu” [“Serov's letters to Liszt”], publication and comments by Vladimir V. Protopopov, translated from French by G. Rabinovich. In *Sovetskaya muzyka*, no. 1 (1984), pp. 77–86 (in Russian).
- [9] Stasov, Vladimir V. (1894). *Sobraniye sochineniy* [*Collected works*]: in 5 vol. Vol. 3. St. Petersburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha, 1894. IV с., 1790 col. (in Russian).
- [10] Findeisen, Nikolai F. (1896). *Pis'ma Aleksandra Nikolayevicha Serova k yego sestre S. N. Du-Tour (1845–1861 gg.)*, *izdannyye Nik. Findeisen* [*Letters of Alexander Niko-*

*laevich Serov to his sister Sofia N. Du-Tour (1845–1861), published by Nikolai Findeisen*. St. Petersburg: Tipografiya N. Findeisena, 270 p. (in Russian).

- [11] Tchaikovsky, Pyotr I. (1952). *P. I. Tchaikovsky ob opere. Izbrannyye otryvki iz pisem i statey* [Pyotr I. Tchaikovsky about opera. Selected excerpts from letters and articles], compiled, edited and commented by Iosif F. Kunin. Moscow, Leningrad: Muzgiz, 1952. 112 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 11.10.2021; одобрена после рецензирования: 26.10.2021; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 11.10.2021; approved after reviewing 26.10.2021; accepted for publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 78.03

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.006

## **«Коллектив профессиональных композиторов» как «первичная ячейка» ССК СССР**

*Екатерина Сергеевна Власова*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия, vlasovaes@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5600-9870>

**Аннотация.** В статье представлена деятельность «Коллектива профессиональных композиторов» (1918–1923), который рассматривается как непосредственный предшественник Союза советских композиторов СССР. Доказывается, что создание композиторского союза изначально не было обусловлено стремлением государственных институтов к управлению творческой интеллигенцией в рамках единой организации. Инициатива принадлежала самим композиторам, выступавшим за профессиональное объединение, учитывающим советские реалии и соглашавшимся на компромисс с идеологическими требованиями государственных институтов в обмен на их организационную и финансовую поддержку. Публикуются Уставы и Декларация композиторских организаций 1915–1918 годов. Приводятся новые сведения о выстраивании концертной, просветительской, издательской, библиотечной деятельности, о начале формирования системы авторского права в интересах композиторского сообщества; всё это заложило фундамент для функционирования будущего Союза советских композиторов СССР. Работа «Коллектива профессиональных композиторов» рассматривается в тесной связи с деятельностью Ассоциации современной музыки, которая унаследовала многие направления, сложившиеся в работе «Коллектива». Подчеркивается, что главные отличия «Коллектива» от будущего Союза советских композиторов СССР заключались в профессиональной состоятельности его членов, терпимости к индивидуальному творческому поиску, сосредоточенности на решении творческих и материальных проблем. Доказывается, что инициаторами и практическими исполнителями данной исторической для композиторского сообщества инициативы выступило поколение 1870–1880 годов. Особую роль в исключительном для развития отечественной музыкальной культуры начинании сыграл Н. Я. Мясковский.

**Ключевые слова:** *Союз советских композиторов, «Коллектив профессиональных композиторов», Николай Яковлевич Мясковский*

**Для цитирования:** *Власова Е. С.* «Коллектив профессиональных композиторов» как «первичная ячейка» ССК СССР // *Opera musicologica*. 2022. Т. 14. № 2. С. 132–158. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.006>.

© Власова Е. С., 2022



Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.2.006

## “Collective of Professional Composers” as the “Primary Cell” of the Union of Soviet Composers of the USSR

*Ekaterina S. Vlasova*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia, vlasovaes@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5600-9870>

**Abstract.** The article presents the activities of the “Collective of Professional Composers” (1918–1923), which is considered to be the direct predecessor of the Union of Soviet Composers of the USSR. It is proved that creation of the composers’ union was not initially due to the desire of state institutions to manage the creative intelligentsia within a single organization. This is explained mainly by practical implementation of the initiative of the composers themselves, who stood for a professional association, taking into account Soviet realities and agreeing to the compromise with the ideological requirements of state institutions in exchange for their organizational and financial support. The Charters and Declarations of different Composers’ Organizations of the period 1915–1918 are published. The article provides information about formation of concert, educational, publishing and library activities, formation of the copyright system in the interests of the composer community, which laid the foundation for the functioning of the future Union of Soviet Composers of the USSR. The work of the “Collective of Professional Composers” is considered in close connection with the activities of the Association of Contemporary Music, which has inherited many trends that developed in the work of the “Collective”. It is emphasized that the main difference between the “Collective” and the future Union of Soviet Composers of the USSR is represented in the following factors: professional competence of its members, tolerance for individual creative search, focus on creative and material problem solving. It is proved that the initiators and practical performers of this historical initiative for the composer community were the generation of 1870–1880, Nikolay Ya. Myaskovsky playing a special role in the exceptional undertaking for the development of Russian musical culture.

**Keywords:** *The Union of Soviet Composers, the Collective of professional composers, Nikolai Myaskovsky*

**For citation:** Vlasova E. S. “Collective of Professional Composers” as the “Primary Cell” of the Union of Soviet Composers of the USSR. *Opera musicologica*. 2022. T. 14. № 2. C. 132–158. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.006>.

© Ekaterina S. Vlasova, 2022

## «Коллектив профессиональных композиторов» как «первичная ячейка» ССК СССР

Обстоятельства создания Союза советских композиторов СССР, просуществовавшего с 1932 по 1991 год, для историков музыки XX века являются общеизвестными, не подлежащими сомнению фактами. Возникновение композиторского объединения оценивается как закономерное следствие появления Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Существовавшие ранее музыкальные объединения воспринимаются как добровольные художественные содружества, в которые входили близкие по мировоззренческим позициям сочинители. Характерная особенность Союза композиторов заключалась в том, что он стал первой организацией, в которой работали диаметрально разные художники: создатели академических жанров и композиторы, писавшие легкую музыку. Подчеркивается при этом определяющий факт существования «общей идейной основы, признанной тогда всеми творческими союзами» [Тараканов, Лихачева, Дуков 1995, 49]. Позиция отечественных ученых и солидарных с ними в этом убеждении зарубежных исследователей отличается радикализмом оценки самого явления, характеризуемого как «насильственное преобразование»<sup>1</sup> отдельных музыкальных организаций в единый Союз советских композиторов. Сама же идея творческих союзов трактуется как удачно найденный руководством страны способ выстраивания художественной интеллигенции в единый отряд и движения его в заданном направлении [Гойови 2006]. Так, Борис Шварц<sup>2</sup> (в советское время) и Марина Фролова-Уокер<sup>3</sup> (уже в постсоветский период) заимствуют ставшую общепринятой периодизацию (1917–1932), предложенную в конце 1960-х годов коллективом московских исследователей<sup>4</sup> [Келдыш 1970, 454–455].

---

<sup>1</sup> Словосочетание Детлефа Гойови, одного из авторитетных ученых в области изучения русской музыки XX века, под сильным влиянием которого находилась зарубежная и отечественная научная мысль в поздний советский и постсоветский период [Гойови 2006, 36].

<sup>2</sup> Schwarz B. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*. The Norton Library: New York, 1972. 550 p.

<sup>3</sup> Frolova-Walker M., Walker J. *Music and Soviet Power, 1917–1932*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012. 432 p.

<sup>4</sup> Среди авторов: Ю. Келдыш, В. Беляев, В. Васина-Гроссман, М. Тараканов и др.

«Мертвой хваткой советской идеологии» называет выход упомянутого Постановления и создание творческих союзов Франс Шарль Лемэр [Лемэр 2003, 70]. Позиция отечественных историков опять-таки совпадает с мнением зарубежных коллег: в изданном в 2002 году фундаментальном труде коллектива московских авторов события 1932 года названы «объединением по приказу» [Власть 2002, 167].

Показательно, что с самых первых лет реформирования художественной жизни в общественном сознании на долгие годы утвердился единый идейный образ творческих организаций, согласно которому главенствующая роль отводилась Союзу писателей. В течение всего советского периода именно «инженеры человеческих душ» формировали тематическую повестку развития общехудожественных процессов. На место их руководителя, «главного дирижера» в начале 1930-х годов Сталиным был назначен А. М. Горький. 10 апреля 1935-го, по следам незадолго до того совершившегося Первого писательского съезда, состоялось Всероссийское совещание писателей, композиторов, художников и работников кино с Горьким. Председательствующий на совещании А. С. Щербаков, курировавший от ЦК ВКП(б) художественную интеллигенцию, назвал автора «Буревестника» «не только руководителем организации писателей, но и всего фронта искусств». Ему вторил занимавший тогда должность председателя Московского Союза композиторов Н. И. Челяпов: последний высказал мысль о Горьком, высоко оценившем достижения советской музыки в первое послеоктябрьское десятилетие, как о «нашем художественном руководителе»<sup>5</sup>. С середины 1930-х годов в течение всего советского периода данный постулат казался незыблемым, а «горьковоцентристская концепция» строительства союзных организаций — непоколебимой.

Однако история вопроса по мере углубления в его природу предстает не столь очевидной. В процессе изучения деятельности отечественных музыкальных творческих союзов открываются новые обстоятельства, серьезно меняющие создавшуюся историческую картину. Так, автором этих строк был установлен факт наличия в двадцатые годы сорока восьми общественных организаций [Власова 2010b, 97–106], функционирующих с разной степенью активности и использующих юридические принципы работы добровольных объединений, сложившиеся еще в дореволюционные времена<sup>6</sup>. Также была определена дата начала деятельности (7 августа 1929 года) общественной структуры, именуемой Всероскомдрамом

<sup>5</sup> РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 44. Л. 3, 23.

<sup>6</sup> Вполне вероятно, что указанное число будет с течением времени корректироваться в связи с обнаружением новых исторических фактов.

(Всероссийское общество драматических писателей и композиторов)<sup>7</sup>, которая в тот период «обыгрывала», по-видимому, наиболее предпочтительный для руководства страны вариант развития общественных творческих объединений в виде единого образования. Последнее, по всей вероятности, было проще направлять в нужном государству направлении.

Однако сегодня нас занимает факт принципиально нового толкования сложившейся около 90 лет назад и ранее не оспаривавшейся концепции взаимоотношений художника и властных структур.

Обнаруженные новые исторические источники, ранее не привлекавшие исследовательского внимания, указывают на иной, более тонкий, отличный от сложившихся стереотипов, механизм взаимоотношений общества и художника. Причем роль последнего является в непривычном для устоявшихся представлений свете. *Художник выступает как инициатор этого альянса*, он оказывается стороной не менее, а может быть — более заинтересованной в их деловом сотрудничестве. Материальное покровительство властных структур видится ему вождеденной целью.

Процесс практического оформления подобных замыслов шел постепенно. Сама же идея композиторского союза возникла в недрах функционирования многочисленных добровольных музыкальных организаций. Причем, устоявшаяся и принятая обществом формулировка «союз композиторов» появилась гораздо ранее 1932 года, в еще самодержавной России. Вероятно, название «Союз русских композиторов» было заимствовано у группы московских живописцев, объединившихся в 1903 году в выставочное объединение «Союз русских художников» (1903–1923)<sup>8</sup>. Впервые публикуемый ниже документ датирован периодом не позднее 1915 года:

### Устав Союза Русских Композиторов

#### §1

Союз Русских Композиторов [имеет своей целью — сверху черным карандашом]:

- 1) Охрану и поощрение профессиональных интересов членов своих вообще,

<sup>7</sup> На 1 января 1932 года членами Всероскомдрама состояли 1848 человек (в секцию композиторов входили 419). Среди наиболее именитых значились Б. А. Арапов, Б. В. Асафьев, И. Э. Бабель, А. И. Безыменский, С. Н. Василенко, Д. Вертов, А. П. Гайдар, В. М. Дешевов, И. О. Дунаевский, Е. И. Замятин, Д. Б. Кабалевский, Е. П. Катаев, Г. М. Козинцев, В. М. Киршон, Ан. В. Луначарский, О. Э. Мандельштам, Вс. Э. Мейерхольд, А. В. Мосолов, Н. Я. Мясковский, Л. А. Половинкин, С. С. Прокофьев, Н. А. Рославец, К. И. Чуковский, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович, В. В. Щербачёв и другие.

<sup>8</sup> Полагаем, что и термин «концерты-выставки» также произведен от повседневной практики собратьев по художественному цеху.

- 2) Устройство учреждений для эксплуатаций авторских прав,
- 3) Оказывание материальной помощи нуждающимся членам и их семьям.

ПРИМЕЧАНИЕ: Правление Союза помещается в Москве, где и должны созываться общие собрания членов.

## §2

Охрана профессиональных интересов выражается в совещаниях по вопросам, касающимся социального и экономического положения членов, а также в юридической помощи по вопросам авторского и издательского права. Кроме того, Союз вправе устраивать концерты, а равно и лекции, и собеседования по музыкально-научным и экономическим вопросам.

## §3

Для эксплуатации авторских прав на музыкальные произведения при Союзе открывается Бюро с особым уставом. Бюро это первоначально открывается для охраны прав публичного исполнения и переложения на механические ноты, впоследствии может быть открыто и отделение по издательству. Одновременно открывается касса вспомоществования, для которой Правление вырабатывает инструкцию, подлежащую утверждению общего собрания.

## §4

Членами Союза могут быть все композиторы обоого пола, состоящие в <Русском подданстве, а равно и иностранцы, постоянно проживающие в России> (зачеркнуто. — *Е. В.*; сверху добавлено карандашом «живущие по» — далее неразборчиво).

## §5

Лица, подписавшие протокол собрания об учреждении Союза, считаются без баллотировки действительными членами, не освобождаясь, однако от предусмотренного для всех членов вступительного взноса. Затем по учреждении Союза в члены принимаются все лица, отвечающие условиям §4 и обязаны при том

- 1) подписать соответствующее заявление по определенной форме,
- 2) представить рекомендацию от 2-х членов,
- 3) доказать наличность хотя бы одного собственного музыкального сочинения,
- 4) сделать вступительный взнос в размере 10 руб. Правление вправе освобождать в особых случаях от этого взноса.

## §6

Относительное принятие в число членов происходит посредством закрытой баллотировки в общем собрании, при чем за

принятие требуется по крайней мере  $\frac{2}{3}$  голосов всех присутствующих в общем собрании членов. Допущение к баллотировке разрешается Правлением по большинству голосов.

§7

Лица, имеющие особые заслуги по отношению к музыкальному искусству вообще или же к Союзу Русских Композиторов в особенности могут быть избраны по предложению Правления в почетные члены.

§8

Действительные члены уплачивают в срок, определенный общим собранием членов ежегодный членский взнос в 5 рублей.  
ПРИМЕЧАНИЕ: Общее Собрание имеет право изменять размер ежегодного взноса.

§9

Союз имеет все права юридического лица, по сему ему предоставляется право приобретать движимые и недвижимые имущества, заключать всякого рода договоры, совершать займы с залогом и без залога недвижимого имущества и принимать отказы по завещаниям.

§10

Союз имеет печать со своим наименованием.

§11

Средства Союза составляют:

- а) из единовременных и годовых членских взносов,
- б) из пожертвований и отказов по завещаниям,
- в) из сборов от концертов, лекций и проч.
- г) из процентов и доходов от имущества Союза,
- д) из отчислений от доходов учреждаемого Бюро для эксплуатации авторских прав.

§12

Правление Союза состоит из шести лиц, выбирающихся общим собранием членов на три года. Выборы производятся ежегодно, при чем ежегодно выбывают двое, сперва по жребию, а впоследствии по старшинству. Члены Правления из своей среды выбирают председателя, товарища председателя, казначея, секретаря и других необходимых по ходу дел должностных лиц.

Для замещения членов Правления при могущей представиться надобности, Общее Собрание выбирает еще двух кандидатов на годовой срок. Кроме того, для ревизии отчетности выбирается Общим Собранием на годовой срок ревизионная комиссия в составе не менее трех лиц.

§13

Для замещения членов Правления при могущей представиться надобности Общее Собрание выбирает еще двух кандидатов на годовой срок. Кроме того, для ревизии отчетности выбирается Общим Собранием на годовой срок ревизионная комиссия в составе не менее трех лиц.

§14

Правление является представительным и исполнительным органом Союза, заведывает всем его имуществом и ведет его дела в пределах постановлений Общего Собрания. Правление представляет рассмотренный ревизионной комиссией отчет на утверждение Общего Собрания.

§15

Общее собрание, являясь высшим органом управления, решает все дела, выходящие из компетенции Правления и руководит деятельностью Правления. Общее Собрание утверждает инструкции для делопроизводства Правления и ревизионной комиссии, каковая инструкция не должна противоречить сему Уставу.

§16

Общие собрания созываются не менее одного раза в год посредством извещений, рассылаемых не менее чем за 2 недели всем членам Союза. Общее Собрание считается состоявшимся при наличности половины членов, проживающих в Москве. Если в Общее Собрание не явится требуемого количества членов, то не ранее чем через 2 недели созывается вторичное общее собрание для разрешения тех же вопросов; это вторичное собрание считается состоявшимся при всяком числе явившихся. Иногородние члены могут передавать свой голос посредством сообщения Правлению, но никто не должен иметь более одного голоса, по доверенности. Обыкновенное общее собрание для выслушания отчета и доклада об истекшем годе должно состояться в Москве не позднее Апреля месяца. Чрезвычайные общие собрания могут быть созываемы Правлением по своему усмотрению; Правление, однако обязано созывать собрание по требованию  $\frac{1}{10}$  всех членов Общества, если притом в заявлении о созыве собрания обозначен предмет, подлежащий обсуждению.

§17

В Общих Собраниях все вопросы решаются простым большинством присутствующих.

Исключение составляют:

- а) баллотировка в действительные члены, для чего требуется  $\frac{2}{3}$  всех присутствующих (§6),

- б) избрание почетных членов, для чего требуется участие в голосовании  $\frac{2}{3}$  всех членов Общества; избрание считается состоявшимся при большинстве  $\frac{3}{4}$  письменно поданных к Общему Собранию голосов,
- в) исключение члена из Общества, требующее большинства  $\frac{2}{3}$  присутствующих в общем собрании,
- г) изменение устава, требующее большинства  $\frac{3}{4}$  всех присутствующих.
- д) закрытие Общества, требующее  $\frac{3}{4}$  присутствующих при условии, чтобы в голосовании участвовало  $\frac{2}{3}$  всех членов. По желанию хотя бы одного из присутствующих вопрос должен разрешаться закрытой баллотировкой.

§18

Право распоряжаться имуществом Союза в случае закрытия его представляется последнему Общему Собранию.

*Дворянин Свободный Художник  
Александр Николаевич Скрябин  
Личный почетный гражданин свободный художник  
Рейнгольд Морицевич Глиэр  
Дворянин Болеслав Леопольдович Яворский  
Коллежский Секретарь Евгений Оттович Гунст  
Кандидат Прав Павел Адольфович Альгаузен<sup>9</sup>.*

Данный документ обнаружен в личном архивном собрании Р. М. Глиэра, что представляется крайне важным. В 1939 году, после утверждения персонального состава Оргкомитета Союза советских композиторов СССР в недрах Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), именно Глиэр возглавил композиторскую организацию, став Председателем ее Оргкомитета. Согласно Постановлению Политбюро ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по созданию Союза советских композиторов» заместителями Глиэра были назначены А. И. Хачатурян и И. О. Дунаевский. Членами Оргкомитета утверждены кандидатуры А. В. Александрова, Д. И. Аракишвили, Б. В. Асафьева, В. В. Белого, А. В. Богатырева, У. Гаджибекова, В. Р. Гокиели, И. И. Держинского, Д. Б. Кабалевского, Х. С. Кушнарева, Б. Н. Лятошинского, А. М. Молдыбаева, В. И. Мурадели, Н. Я. Мясковского, Д. Я. Покрасса, Л. Н. Ревуцкого, Т. С. Садыкова, А. Л. Степаняна, Ю. А. Шапорина, Д. Д. Шостаковича, М. О. Штейнберга [Власть 2002, 429]. Архивные данные, содержащиеся в РГАЛИ, свидетельствуют, что из 25 кандидатур, предложенных Всесоюзным Комитетом по делам искусств при Совете

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1161. Л. 1–3.



народных комиссаров СССР Отделу пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), отклонен С. С. Прокофьев; несколько кандидатур композиторов из республик заменены на другие<sup>10</sup>.

До событий 1948 года Глиэр — первое официальное лицо Союза. Его общественный статус создателя «первой советской азербайджанской оперы» («Шахсенем», 1927, Азербайджанский театр оперы и балета) и «первого советского балета» («Красный мак», 1927, Большой театр), его всеми признанные личные качества: профессионализм, доброжелательность в отношениях с коллегами, прозрачная репутация — снискали ему такое уважение, что во время январского совещания с композиторами в Центральном комитете ВКП(б) (10, 11, 13 января 1948 года) на иезуитское предложение А. А. Жданова музыкантам самим публично и коллективным мнением сформировать список композиторов-формалистов ни один голос не посмел назвать его имя.

Вернемся к Уставу 1915 года. Из трех музыкантов, имена которых стоят под приведенным выше документом, первым значится А. Н. Скрябин, что объяснимо его большим профессиональным авторитетом в артистическом сообществе<sup>11</sup>. Третьим в списке, после Глиэра, идет Б. Л. Яворский, который, скорее всего, как один из организаторов Народной консерватории, был «двигателем» и в этом неосуществленном проекте. Два последних — Гунст и Альгаузен — выполняли здесь задачу юридического и экономического оформления замысла.

Текст составлен по шаблону, типичному для уставов добровольных организаций, работавших в описываемое время. Обращают на себя внимание следующие моменты: защита авторских и профессиональных прав, материальная помощь нуждающимся членам организации, забота о концертном воплощении новых сочинений и намерение об открытии Бюро по возможному изданию создаваемой музыки. Ни одного факта (кроме попытки юридического оформления) существования «Союза русских композиторов» нами пока не обнаружено. По-видимому, проект оказал

---

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10. Ед. хр. 28. Л. 37, 38. Положение Прокофьева, окончательно вернувшегося из эмиграции в СССР в 1936 году, до Великой Отечественной войны было весьма шатким в мнении официальных инстанций несмотря на то, что композитор после Октябрьского переворота не порывал с родиной. В двадцатые годы он состоял сразу в нескольких музыкальных организациях, позднее стал членом Союза композиторов, консультировал студентов-композиторов Московской консерватории, участвовал во всех кампаниях по созданию сочинений, приуроченных к различным официальным датам советского государства.

<sup>11</sup> «Избранным», видимо, по ассоциации с Пушкиным («Нас мало избранных, счастливых праздных») называл его Н. Я. Мясковский.

ся декларацией о намерениях, воплощению которых помешали скоропостижная смерть Скрябина, Германская война<sup>12</sup> и близящаяся революция.

Однако спустя всего три года, казалось, оставленная в прошлом идея была «реанимирована». В обстоятельном очерке, посвященном первым годам музыкальной жизни после Октябрьской революции, Ю. В. Келдыш писал о неудавшейся попытке организации по инициативе «новатора» Артура Лурье в 1919 году при Музо (Музыкальном отделе) Наркомпроса РСФСР Ассоциации современной музыки, которая «ставила своей задачей стимулирование и пропаганду новых творческих исканий в области музыкального искусства»<sup>13</sup> [Келдыш 1970, 57]. Следует заметить, что исключительно отрицательными творческими характеристиками наделялись Келдышем не только Лурье, но и А. В. Мосолов, Н. А. Рославец и многие другие композиторы, целенаправленно и плодотворно работавшие в поисках яркости и новизны музыкальных жанров, форм и языка. В целом «прокурорская» оценочная позиция Келдыша — главного авторитета, летописца русской музыкальной жизни XX века — транслировалась на протяжении всего советского периода. Большим количеством недостатков и идейных заблуждений обладали, по его мнению, практически все сочинения, выходявшие из-под пера Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и других композиторов академических жанров. И это при том, что фактологическая канва текстов Келдыша всегда отличалась основательностью и полнотой. Так, он упоминает еще одну музыкальную организацию первых послеоктябрьских лет: «Более широкий круг музыкантов объединил Московский союз композиторов, который не выдвигал определенной творческой программы и ставил главным образом задачу поддержки профессиональных интересов своих членов» [Келдыш 1970, 57]. Идея этого союза обрела свое продолжение.

«Б[ыть] м[ожет], Вы знаете уже, что здесь образовался „Союз Композиторов“? — сообщал 12 марта 1919 года в письме Асафьеву новости обосновавшийся в столице Мясковский. — Вошли почти все московские композиторы, включая и маститых. Так как программа Союза, за всякими широковещаниями о духовной связи, поддержке и прочей фразеологии, клонится главным образом к раскрепощению композиторов от ка-

<sup>12</sup> Германской называли Первую мировую ее современники, проживавшие в России. В Великобритании и Франции, странах-бенефициарах итогов войны, до начала Второй мировой ее именовали Великой.

<sup>13</sup> Упоминаемая Келдышем Ассоциация современной музыки ничем, кроме своего названия, не связана с одноименным (широко известным) более поздним добровольным музыкальным объединением. Никаких свидетельств о ее работе не обнаружено, а инициатор создания организации вскоре после того покинул пределы Советской России.

бальной зависимости как от издателей, так и от иных эксплуатирующих элементов, а также от необходимости жить не „своим“ трудом, а делая чужую работу, другими словами, Союз ставит себе задачей обеспечить композитору возможность быть композитором и только — по всем этим причинам надо его всячески поддержать и расширять. Линия поведения, взятая теперешним составом Правления (там Рославец, Красин<sup>14</sup>, Александров, Пасхалов<sup>15</sup>, Энгель<sup>16</sup> и пр.) очень неплохая» [Асафьев, Мясковский 2020, 225].

Как видим, концепцию будущего творческого содружества сформировало по преимуществу поколение 1870–1880-х годов. В советском новоязе оно получило наименование «спецов», то есть выходцев из непролетарской среды, получивших образование в дооктябрьский период. Самым старшим среди них был Ю. Д. Энгель. Именно это поколение, пик общественной деятельности которого пришелся на 1920-е годы, заложило мощный фундамент под крепкое здание функционирования всей послереволюционной музыкальной жизни с охватом ее разнообразных общественных институтов: воссозданием и планомерной издательской и филармонической деятельностью, образовательным процессом, сохранением и массовой доступностью музыкального библиотечного дела, наконец, строительством профессионального композиторского союза. Мясковский четко сформулировал главные идеи, объединяющие композиторов в их стремлении жить исключительно на получаемые средства от продажи своего творческого продукта. Мечта многих поколений художников с приходом большевиков к власти начала получать практические очертания — уже с первых послеоктябрьских лет. Причем, присутствовало ясное понимание ситуации: оно заключалось в том, что композиторы осознанно принимали условия, при которых материальное обеспечение со стороны государства нужно будет отрабатывать. Мясковский называл данные условия «разумно-социалистической и широко действенной почвой». Это деловое соглашение между государственными структурами (московский союз композиторов формировался под патронажем Нар-

<sup>14</sup> Борис Борисович Красин (1884–1936) — в двадцатые годы работал на руководящих постах в органах Советской власти, способствовал приезду Прокофьева в СССР, большие усилия прилагал для развития концертной деятельности в стране.

<sup>15</sup> Вячеслав Викторович Пасхалов (1878–1951) — музыковед, композитор, окончил Московский университет. После революции занимал пост заведующего нотным отделом Библиотеки имени В. И. Ленина (ныне — Российская государственная библиотека). Во многом благодаря его усилиям собрание пополнилось уникальными источниками.

<sup>16</sup> Юлий Дмитриевич Энгель (1868–1927) — композитор, музыкальный критик. Один из основателей и руководителей Общества еврейской музыки. После революции работал в МУЗО Наркомпроса РСФСР, в 1926-м уехал в Палестину, где через год умер.

компроса РСФСР) и композиторским сообществом состоялось практически сразу после революции. Так, в 1919 году при Наркомпросе начала работу первая Комиссия по авторскому праву<sup>17</sup>. Детали соглашения со временем менялись и уточнялись, обновлялась и «вывеска» союза, но суть товарно-денежных отношений между художником и социалистическим государством оставалась неизменной и по-своему уникальной. Ни одно общественное устройство до описываемого момента не гарантировало художнику подобных материальных предпочтений.

В данном контексте Мясковский, перечисляя членов Правления нового союза, как обычно, никак не афишировал себя (отнеся собственную персону, как он писал, к «пр.»), хотя и состоял членом Правления, и предпринимал исключительные организационные усилия по созданию композиторского объединения. И здесь он старался «уйти в тень», скрывая от общественности свою бурную созидательную деятельность.

Заметим, кстати, что современники были хорошо осведомлены о долговременных и многосторонних организационных усилиях Мясковского по выстраиванию советской музыкальной жизни. Так, много позднее, в докладной записке, направленной в Агитпроп ЦК ВКП(б), за месяц до появления Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели», 13 января 1948 года бывший рапповец Н. С. Шерман, уволенный из Московской консерватории, писал: «Основой влияния Мясковского являются крупные организаторские способности, которые позволили ему объединить вокруг себя нужных людей, поддерживать среди них крепкую дисциплину, расставить их на нужные места и непрестанно направлять их деятельность, умея при этом оставаться в тени. Характерным качеством общественного лица Мясковского является его крайняя молчаливость. Он не выступает на совещаниях, не пишет статей. <...> Мясковский — единственный советский композитор, которого никто не осмеливается критиковать»<sup>18</sup>.

Весьма показательно, например, что в первом издаваемом композиторским сообществом (на собственные деньги и частные пожертвования!) послереволюционном журнале «К новым берегам» среди узнаваемых фамилий членов редакционной коллегии В. М. Беляева, В. В. Дер-

<sup>17</sup> С. Р. Степанова называет дату образования Комиссии — 12 июля 1919 года [Степанова 1972, 159]. Впоследствии концепция авторского права претерпевала постоянные изменения, в нее вносились коррективы и уточнения. Вплоть до конца 1930-х годов в выработке и шлифовке положений авторского права принимал активнейшее участие Мясковский.

<sup>18</sup> РГАСПИ (Российский государственный архив социально-политической истории). Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 636. Л. 63, 64.

жановского и других появляется А. П. Версилов<sup>19</sup>, псевдоним из «Подростка» Ф. М. Достоевского, под которым Мясковский, изредка возобновляя свою критическую работу, скрывал в двадцатые годы свое имя (сменив на него свой ранний псевдоним «Мизантроп»).

Следует заметить, что кратковременную деятельность журнала «К новым берегам» традиционно относят к формам существования Ассоциации современной музыки (АСМ), что с нашей точки зрения некорректно в историческом плане. Само название «К новым берегам» заимствовано из известного изречения Мусоргского. Программная первая статья нового журнала «Грядущая эра русской музыки» принадлежит Б. В. Асафьеву (И. Глебову): речь в ней идет о «важнейших прошлых достижениях русского музыкального творчества» [Асафьев 1923а, 6], но также в тексте звучат не всегда утешительные прогнозы ученого: «массы не смогут перестроить свой слух на требование утонченнейших музыкантов и скорее откажутся от их музыки, чем расстанутся с привычной системой нотации. Можно ожидать, значит, что падение традиционной системы музыкального выражения будет длиться подобно падению римской империи под натиском варваров» [Асафьев 1923а, 10]. Проницательность предвидений большого музыканта о «грядущей эре русской музыки» не может не восхищать.

1918 год — начало работы первого композиторского союза в советской России — казалось бы, не оставлял для творчески мыслящего человека ничего, кроме бесконечных забот о пропитании и физическом выживании. Однако в атмосфере распада государственности и повсеместной разрухи композиторы пестовали и с каким-то отчаянным энтузиазмом проталкивали свою союзную идею. О том, как это было нелегко, читаем несколько позднее: «В начале на его [Союза] долю выпало не мало лишений. Первое время собрания Правления коллектива нередко проходили стоя,

<sup>19</sup> Впервые вопросом расшифровки творческих псевдонимов, как и более общим сбором автобиографических данных о представителях советской музыкальной культуры, занялся в середине 1940-х годов коллектив сотрудников Научного кабинета Московской консерватории, который после эвакуации из блокадного Ленинграда возглавил Б. В. Асафьев. Вопросы создания словарей, энциклопедий и справочников по самым разнообразным вопросам, проблемы архивного поиска документальных материалов, их систематизации и публикации, волновали Асафьева, начиная с конца 1910-х годов. Асафьеву, в частности, принадлежит уникальный словарь музыкальных терминов и понятий, созданный им в 1919 году, в разгар Гражданской войны. Однако собранный сотрудниками Кабинета ценный материал так не увидел свет. Им, при активной помощи О. П. Ламм, работавшей в консерватории до конца шестидесятых годов, пользовались многие советские музыковеды при создании своих трудов. Часть уникальной информации Ольга Павловна, сама входившая в число сотрудников Кабинета, использовала в своей книге, посвященной Мясковскому; книга основана исключительно на документальных источниках. [См.: Ламм О. П. Страницы творческой биографии Н. Я. Мясковского. Москва: Советский композитор, 1989. 363 с.]

из-за отсутствия мебели» [Хроника 1923, 46]. Видимо, наспех создавались членами Правления и документы, о которых Мясковский писал Асафьеву: «Посылаемые мною Устав и Декларация, конечно, только основы (Декл[арация] довольно-таки сумбурна и смешна). Предмет моего письма в узком смысле такой — тащите петербургских маэстро в Союз. Если не хотят составить ячейку Союза, в виде инициативной группы, пусть хоть просто записываются в члены» [Асафьев, Мясковский 2020, 226].

Устав и Декларация организации выглядели следующим образом:

**УСТАВ**  
**Профессионального Союза Композиторов**  
Утверждён Общим Собранием  
Профессионального Союза Композиторов  
14 декабря 1918 г.

1. Задачи Союза.

§1. Профессиональный Союз Композиторов ставит себе целью объединение композиторов на почве защиты их профессиональных и правовых интересов.

Для достижения этих целей Союз, в лице своих выборных органов:

- а) ведёт планомерную работу по исследованию условий работы и быта композиторов;
- б) берёт на себя руководство всеми формами экономической борьбы.

2. Состав Союза.

§2. Членом Союза может быть каждый композитор.

§3. Для приёма в члены Союза необходима письменная рекомендация двух членов и указание на свои композиторские труды.

§4. Кандидаты утверждаются Правлением. Неприятие в члены можно обжаловать Общему Собранию, которое решает вопрос окончательно.

§5. Член Союза считается выбывшим, если он не платил членского взноса в течение двух лет. Выбывший член Союза может быть принят вновь при уплате причитающихся с него членских взносов.

§6. Право исключения из Союза принадлежит Общему Собранию.

ПРИМЕЧАНИЕ 1-ое. В исключительных случаях право временного устранения принадлежит Правлению, каковое решение должно утверждаться ближайшим Общим Собранием.

ПРИМЕЧАНИЕ 2-ое. Для исключения члена из Союза необходимо большинство не менее  $\frac{2}{3}$  голосов Собрания.

### 3. Управление делами Союза.

§7. Высшим органом Союза является Общее Собрание, которое рассматривает и утверждает отчёты Правления, даёт инструкции Правлению, решает вопрос об изменении Устава и пр.

§8. Общие Собрания бывают очередные и чрезвычайные. Очередные Собрания созываются не менее двух раз в год. Чрезвычайные Собрания по усмотрению Правления или по требованию не менее 18-ти членов Союза, заявленному Правлению в письменной форме с изложением цели Собрания.

§9. О дне Общего Собрания Правление оповещает членов Союза именными повестками.

§10. Собрание считается законным, если в нём участвуют не менее одной трети находящихся в Москве членов Союза. Вторично Общее Собрание может условно назначаться в извещении о первом на тот же день, при чём оно считается законным при любом числе явившихся.

### 4. Правление.

§11. Правление состоит из 9-ти членов и 2-х кандидатов, избираемых Общим Собранием, на один год. Правление избирает из своей среды, в качестве органа исполнительного, Президиум из 4-х лиц — председателя, товарища председателя, секретаря и казначея.

§12. Правление управляет всеми делами Союза, осуществляя постановления Общего Собрания.

ПРИМЕЧАНИЕ. Правление Союза находится в Москве.

### 5. Средства Союза.

§13. Средства Союза состояются из:

- а) единовременных вступительных взносов в размере 20 руб., взимаемых при подаче заявления,
- б) годового взноса в размере 40 р. (допускается рассрочка)
- в) процентов на капиталы Союза, пожертвований и пр.

§14. Денежные средства Союза делятся на запасной и оборотный капиталы. Размеры отчислений в каждый капитал устанавливаются Общим Собранием Союза.

### 6. Ревизия дел СОЮЗА.

§15. Для ревизии денежных сумм и книг Союза, а также проверки отчётов и сметы Общее Собрание избирает из числа членов Союза, не занимающих каких-либо должностей по управлению его, Ревизионную Комиссию в составе 3-х членов и 2-х кандидатов к ним на один год.

§16. Ревизионная Комиссия имеет право сделать ревизию по своей инициативе, по поручению Общего Собрания, а также по



письменному требованию не менее одной десятой части членов Союза.

§17. Ревизионная Комиссия имеет право созыва чрезвычайного Общего Собрания.

7. Ликвидация Союза.

§18. Вопрос о ликвидации Союза решается на Общем Собрании, специально созванном большинством  $\frac{2}{3}$  присутствующих членов.

## ДЕКЛАРАЦИЯ Профессионального союза композиторов

Союз композиторов помимо защиты профессиональных прав своих членов ставит своей главной задачей объединение композиторов на почве их художественного творчества. Союз не является простым конгломератом людей одной и той же профессии, а представляет как бы единый, вечно живущий организм, через который воплощается творческий дух музыки. В этом смысле Союз способствует осознанию тесной связи между творчеством композиторов не только настоящего времени, но и времён прошедших и будущих.

Как организм-коллектив, Союз далёк от мысли обезличивания индивидуальности, наоборот, памятуя о том, что устами гения говорят коллективы и при том, чем большей группы сознание вместил в себя данный гений, тем ярче он, как индивидуальность, Союз ставит себе целью вскармливать и лелеять каждую расцветающую индивидуальность, создавая наиболее благоприятшие условия для её развития.

Реформы материального быта композитора должны быть, конечно, направлены к созданию для последнего такой обстановки, которая избавляла бы его от излишних материальных забот и давала бы ему необходимое время для творческой работы.

Скорейшее осуществление этой реформы составляет ближайшую конкретную задачу Союза.

Для подъёма духовных сил своего коллектива, так же, как и для общего подъёма художественной жизни Союз организует клубы композиторов, симфонические и камерные концерты, музыкальные выставки, лекции и беседы по вопросам музыкального искусства, конкурсы, студии, издание музыкального журнала, альманахов современной музыки и проч.

Союз композиторов, как братство, организованное на идейных началах, призывает своих членов отрешиться от былых эгоистических тенденций, отчуждённости и разрозненности и приложить усилия к объединению учителей и учеников, ярких пред-



ставителей искусства с менее яркими: старшие и младшие всегда найдут общие интересы и общий понятный друг другу язык.

#### ПРАВЛЕНИЕ.

Приём заявлений о вступлении в члены Союза и членских взносов (вступительного в размере 20 руб., и годового — 40 руб.; допускается рассрочка по полугодиям) принимается в Музыкальном Отделе Пролеткульта (Воздвиженка, 16) по вторникам, четвергам от 4–5 ч[асов] д[ня] и по субботам от 2–4 ч[асов] д[ня] у казначея. Приём у секретаря по делам Союза по четвергам от 6–7½ ч[асов] в[ечера] (Мерзляковский пер. 18, меблированные комнаты №5)<sup>20</sup>.

Был зафиксирован юридический адрес Союза: Москва, улица Воздвиженка, 16<sup>21</sup>.

«Протащить петербургских маэстро в Союз», как писал Мясковский, по всей вероятности, в то время не получилось из-за изолированности культурной жизни двух — бывших и новой — столиц. Не хватило организационных усилий ввиду всеобщей нищеты и послереволюционной разрухи. «Профессиональный Союз композиторов» стал называться несколько скромнее — «Коллективом московских композиторов». Наименование отдавало дань послеоктябрьской моде на коллективные формы организации, в том числе, творческой жизни. Как коллективная форма музицирования организовывался Персимфанс (Первый симфонический ансамбль) музыкантов, практиковавших игру без дирижера). В Московской консерватории также сформировался Производственный коллектив студентов-композиторов (ПРОКОЛЛ), пропагандировавший создание коллективных произведений (так называемая первая советская оратория «Путь Октября», клубная опера «Подъем вагона»)<sup>22</sup>. Помимо этого, по замыслу молодых композиторов, левых радикалов, коллектив-

<sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 639. Л. 15, 16. Машинопись, копия, с правкой рукой Мясковского красным карандашом, печати Союза с левой и правой стороны верхней части листа.

<sup>21</sup> По этому адресу в знаменитом бывшем особняке А. А. Морозова после революции располагались организации Пролеткульта при Наркомате просвещения.

<sup>22</sup> В трудах советского и постсоветского периода «Путь Октября» по инерции именуют «первой советской ораторией». Ничего близкого к ораториальному жанру эта весьма скромная в художественном отношении, компилятивная (собранная из ранее сочиненных двухголосных хоров с фортепианным сопровождением) работа, которую сами авторы именовали «звеньями» (то есть последовательностью отрывков, связанных лозунгами-репликами чтеца типа «Мир — народам, земля — крестьянам, фабрики — рабочим...»), не имеет. Весьма специфический жанр «клубной оперы» означал то, что создаваемый опус предназначался для показа в рабочих клубах, следовательно, должен был иметь облегченный музыкальный язык.

ные формы обучения игре на скрипке, виолончели, фортепиано должны были сменить индивидуальные уроки в классах консерваторских профессоров. Однако и композиторы, придерживающиеся академических взглядов на творческий процесс, также участвовали в экспериментальных коллективных проектах. Пожалуй, самым масштабным из них стал планировавшийся к постановке в Большом театре в конце двадцатых годов балет «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») на музыку Ан. Н. Александрова, Л. А. Половинкина, Д. Д. Шостаковича и А. В. Мосолова<sup>23</sup>. Либретто было скомпоновано по всем канонам новой послереволюционной эстетики: речь в нем шла о постепенном «пробуждении революционного сознания» в эпоху крепостничества, времени революции, о конечной, через «сто октябрьей», в 2017 году, победе коммунистических идей на всем земном шаре [Власова 2018, 25–29].

Следы деятельности «Коллектива композиторов» при определенных усилиях можно найти в письмах и воспоминаниях современников, в материалах журнала «К новым берегам», выходявшего в 1923 году. С организацией начал активно сотрудничать и Р. М. Глиэр, перебравшийся в Москву из Киева в сентябре 1922 года. «В Москве есть коллектив местных композиторов, которым в прошлом году удавалось устраивать даже симфонические концерты из своих сочинений. Этот же коллектив постоянно устраивает музыкальные выставки из своих сочинений. Разумеется, тут нужно личное присутствие и некоторая личная энергия. Но зато эти выставки очень много помогают начинающим композиторам. Кроме Москвы, а может быть и Петрограда, Вы нигде такой возможности показать и самому послушать свое произведение не найдете», — писал Глиэр своему ученику Б. М. Лятошинскому, склоняя его к переезду в столицу [Лятошинский 2002, 33]. Москва, ее музыкальная атмосфера тогда сильно, благодаря деятельности «Коллектива композиторов», выделялись в лучшую сторону от других городов, в том числе и от северной столицы. Асафьев не случайно сетовал: «Весь ужас современного состояния музыки в Петрограде (разумею музыку слышимую, исполняемую) в омертвелости программ — в полном отсутствии музыки современной. Мы не даем ее» [Асафьев 1923b, 39].

Следует подчеркнуть терпимость к чуждому художественному мнению как изначально заявленную позицию нового объединения, сформулированную автором, скрывшимся под псевдонимом «Композитор» в одной из первых рецензий на третью «музыкальную выставку» Союза: «Пусть они [сочинения] иногда даже интересны отрицательно, все же мы

---

<sup>23</sup> Постановка не была осуществлена.

должны знать, чем мы располагаем в новых музыкальных поколениях» [К[омпозито]р 1919, 3].

«Коллектив композиторов» просуществовал вплоть до начала 1924 года. Годом ранее, в начале 1923-го, член Союза филолог, музыковед и композитор С. А. Бугославский<sup>24</sup> писал: «Из всех профессионалов-художников композиторы были до сих пор наименее общественно-работающим элементом. Замкнутые в кругу своей индивидуальной творческой работы, они не были связаны друг с другом не только профессионально, но даже и лично. О сочинениях товарища композитор узнавал чаще всего по изданным экземплярам или даже из отзывов прессы. Революция разомкнула замкнутый круг композитора, бросив его в водоворот кипучей общественно-просветительной деятельности: она сблизила композиторов и профессионально для защиты своих прав и борьбы за творчество» [Евсеев 2022, 25]. Бугославский привел интересные цифры о деятельности «Коллектива композиторов»: к описываемому им времени в организации на тот момент числилось около 100 членов. Наркомпрос профинансировал в 1920 году пятнадцать ее концертов из сочинений 55 авторов. Они, по примеру дореволюционной практики, назывались «музыкальными выставками», то есть, как уже указывалось, это были исключительно премьерные показы новой музыки. «Коллективом» проводились и авторские вечера. К примеру, подобный концерт музыки Р. М. Глиэра прошел в 1922 году в честь его возвращения в Москву после семилетнего пребывания в Киеве.

Чаще, однако, практиковались «коллективные авторские» концерты. Два из них упоминаются в дневнике Н. Я. Мясковского: 27 апреля и 19 мая 1922 года в Малом зале Московской консерватории прошли премьерные исполнения новых сочинений Ан. Н. Александрова, А. А. Борхмана, А. Д. Гантшера, В. Н. Крюкова и Мясковского. Такие вечера шли регулярно. Публика имела постоянную возможность знакомиться с творчеством современников. Из дневниковых записей Евсеева можно узнать, что «Коллектив» поставил своей целью проводить свои «исполнительские собрания» каждый второй четверг в помещении ГИМНа<sup>25</sup> и в полной мере осуществил свои намерения.

Следует отметить еще одно важное дело, к которому был причастен «Коллектив». Организация активно выстраивала свою печатную поли-

<sup>24</sup> Сергей Алексеевич Бугославский (1888–1945) — выпускник Киевского музыкального училища, ученик Р. М. Глиэра и С. Н. Василенко, приват-доцент Московского университета. В начале 1920-х годов стал одним из тех, кто организовывал общероссийское музыкальное радиовещание. Тогда же активно выступал как музыкальный критик.

<sup>25</sup> Государственный институт музыкальной науки.

тику. В разделе «Хроника» в журнале «К новым берегам» опубликована следующая информация: «Общим собранием Коллектива Композиторов в заседании 22.02 [1923 года] принята новая редакция договора на издание музыкальных произведений, проект которого выработан особой комиссией Государственного Издательства» [Хроника 1923, 46].

Примерно в то же время в Москве начинает работать комиссия по прослушиванию сочинений, которые рекомендуются (опять же общим собранием) для их печати зарубежными издательствами. От «Коллектива» в комиссию входили Держановский и Мясковский. Двумя годами ранее начинает активно функционировать Музыкальный Сектор Госиздата. До марта 1923 года его возглавлял П. А. Ламм, а научным консультантом состоял все тот же Мясковский, известный своей принципиальностью, высочайшим уровнем профессионализма и исключительной порядочностью. Причем в условиях работы «Коллектива» при решении животрепещущих вопросов печатания новых композиторских произведений были заложены не только принципы коллегиальности, но и регулярной персональной сменяемости<sup>26</sup>.

К пятилетнему юбилею деятельности «Коллектива композиторов» было проведено 250 собраний (в среднем по 50 ежегодно), на которых рассматривались самые разнообразные вопросы. Так, в том же 1923-м «Коллектив» выступил (единогласно) поручителем заведующего Музгизом П. А. Ламма, арестованного 17 марта (собрание состоялось через шесть дней, 23 марта). Композиторы ходатайствовали перед Наркомпросом РСФСР «об освобождении запечатанных библиотек композиторов», которые на период полной диктатуры в период гражданской войны были изолированы от общественности<sup>27</sup>, избирали делегатов на конференции и съезды, решали повседневные проблемы. Нередко после собраний проходили публичные исполнения новых сочинений и их горячее коллегиальное обсуждение. «12/IV присутствовал на заседании Коллектива композиторов в „Гимне“. Перед выборами на Конференцию Рабиса очень глубоко и метко сказал несколько слов о композиторах А. Б. Гольденвейзер. — По окончании заседания А. Ф. Гедике и Гольденвейзер (в 4 руки) играли новую (3-ю) симфонию А. Т. Гречанинова — E-dur, о впечатлении

<sup>26</sup> Персона Мясковского, несмотря на принцип сменяемости, не подвергалась сообществом композиторов сомнению и переходила из одного состава в другой.

<sup>27</sup> Большевики строжайшим образом следили за тем, чтобы любые бумажные носители не попадали в руки населения в целях возможного подрывного их использования против действующей власти для листовок, воззваний и прокламаций. В то время была полностью запрещена торговля книгами и нотами, клавирами и партитурами. Все склады книжной продукции были опечатаны и охранялись.

кой потом велись очень интересные, продолжительные прения», — писал в своей записной книжке С. В. Евсеев весной 1923 года [Евсеев 2022, 29].

Со следующего, 1924 года сведения о «Коллективе композиторов» исчезают из прессы, дневниковых записей и писем современников. Складывается впечатление, что эта форма профессиональной организации сочинителей исчерпала себя. Ей на смену пришли другие. Как свидетельствует Евсеев, 4 октября 1923 года состоялось учредительное собрание «Всероссийской ассоциации композиторов», которая должна была стать расширенным до размеров страны аналогом «Коллектива композиторов» (первоначально так и задумывавшегося). Членом Правления был избран Мясковский. Однако, как и пятью годами ранее, «Всероссийская ассоциация» оказалась существующей лишь на бумаге. Для ее функционирования требовались значительные материальные ресурсы, которые появились у государства лишь во второй половине 1930-х годов. Любые, рассчитанные на всю страну аналогичные проекты (а их было немало), терпели до того времени неудачу.

В последний год существования «Коллектива» начала свою работу Ассоциация современной музыки (АСМ). Опубликованный Л. Л. Сабанеевым в первом номере журнала «Современная музыка» ее манифест в определенном смысле вступал в полемику с «прародителем» Ассоциации — Интернациональным (Международным) обществом современной музыки<sup>28</sup>. В проекте Устава Интернационального общества современной музыки в пункте 9 значилось: «Определение того, что считать „современной музыкой“, относится к компетенции каждого Национального отделения, поскольку это касается его собственной деятельности. <...> Для осведомления членов ниже приводится определение, принятое Центральным Отделением: „Современной“ называется музыка всех европейских стран, написанная в течение последних пятнадцати лет» [Интернациональное общество 1923, 31–32]. Отечественные АСМовцы в это понятие вносили коррективы: «Современная музыка не есть музыка, создаваемая в современную эпоху — и только. Это творчество, приносящее с собой нечто новое, нечто убежденно отличное от прежнего, будь то новая плоскость переживаний или же новые технические ресурсы. Это — мир исканий и обретений; иногда порой — одних исканий без обретения...» [Сабанеев 1924, 1]. В определенном смысле манифест АСМ повторял вышеизложенную «Декларацию» «Коллектива московских композиторов»

<sup>28</sup> Международная организация, занимающаяся пропагандой новейшей академической музыки. Основана в 1922 году в Зальцбурге, во время Зальцбургского фестиваля. Среди композиторов, стоявших у истоков Общества, — Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Пауль Хиндемит, Дариус Мийо, Аарон Копланд и др.

об осознании «тесной связи между творчеством композиторов не только настоящего времени, но и времён прошедших и будущих», в программном документе Ассоциации также варьировалась мысль Декларации «Коллектива» о том, что «современная музыка не образует какого-либо единого направления» [Сабанеев 1924, 2]. «Коллектив» декларировал самоценность индивидуального творческого поиска, идею, которой всецело придерживалась и АСМ. Кроме того, все вышеназванные композиторы, члены «Коллектива», вошли в новую Ассоциацию современной музыки.

Одно из общераспространенных и транслируемых заблуждений относительно принципов деятельности Ассоциации современной музыки относится к мнению, что Ассоциация объединяла вокруг себя исключительно композиторов новаторского, авангардного направления. На самом деле принцип профессионализма, определяющий для деятельности «Коллектива композиторов», был одним из главных критериев принадлежности музыкантов и к указанному объединению. Достаточно внимательно проанализировать программы концертов АСМ, чтобы прийти к такому мнению. Помимо всем известных имен членами Ассоциации были такие композиторы, как Ан. Н. Александров, В. Н. Крюков, Н. Н. Крюков, Д. Б. Кабалевский, М. Л. Старокадомский, В. П. Ширинский, А. А. Шеншин. В ленинградскую АСМ входили В. В. Щербачёв, М. О. Штейнберг, тот же Асафьев, которого к новаторам в области композиции никак нельзя отнести. Кроме того, *само понятие «авангард» к творчеству композиторов 1920-х годов ни в одном относящемся к тому времени историческом источнике не использовалось* (в отличие от других видов искусств). Не случайно Гойови применяет к рассматриваемому периоду термин «модернизм». Именно *модернистской* называли современники технику композиции Мосолова, Лурье, Мясковского. Как нам представляется, данный термин более точно и объективно, без «идеологических» смыслов, возникших в более поздние времена, соответствует эстетике выдающихся представителей русской музыкальной культуры 1920-х.

Таким образом, «Коллектив московских композиторов», организованный известными отечественными музыкантами через год после Октябрьского переворота, стал первой дееспособной творческой организацией, собравшей вокруг себя значительное число самых разных творческих индивидуальностей. Многообразная подвижническая деятельность «Коллектива», в которой были намечены практически все важнейшие параметры функционирования будущего Союза композиторов, заложила основу его будущего развития. Фактически именно это имел в виду Мясковский, когда в тридцатые годы вспоминал: «После 5-й симфонии

и переезда в Москву в 1918 году последовал довольно долгий творческий перерыв, заполненный завязыванием новых дружеских связей, работой в *первичной ячейке Союза композиторов*<sup>29</sup> («Коллектив композиторов», основанный в 1919 году<sup>30</sup>) [Мясковский 1964, 16].

Ни одно из многочисленных профессиональных объединений того времени — литераторов, художников, театральных работников — не имело столь продуманной и реально воплощенной в жизнь широкой в творческих возможностях программы своей достаточно краткой и весьма продуктивной деятельности, развивавшейся в весьма неблагоприятных социальных и материальных условиях. Единственное, чему с самого начала противопоставили себя музыканты, от чего подчеркнуто дистанцировались в своей концертной и просветительской работе, были любые формы «агитационной музыки»<sup>31</sup>. Не случайно союз именовал себя «профессиональным» объединением. Во многом это обстоятельство объясняет факт полного исчезновения «Коллектива» из советской официальной музыкальной историографии, выдвинувшей на первое место в музыкальной иерархии песенный жанр и всецело поддерживающей его создателей — «талантливых самородков», композиторов-песенников, по большей части не владевших сложными композиционными формами и знаниями в области современного симфонического оркестра. Для советской официальной музыкальной науки история композиторского союза начиналась не с 1918-го, а с 1932 года, когда члены ликвидированной Постановлением ЦК ВКП(б) Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) вошли в творческое объединение с композиторами, создающими «художественную музыку».

## Список источников

- [1] Асафьев 1923а — [Асафьев Б.] Грядущая эра русской музыки // К новым берегам. 1923. № 1. С. 5–13. Прим.: опубли. под псевдонимом: И. Глебов.  
 [2] Асафьев 1923б — [Асафьев Б.] Петроградские куранты // К новым берегам. 1923. № 3. С. 39–43. Прим.: опубли. под псевдонимом: И. Глебов.

<sup>29</sup> Курсив автора статьи.

<sup>30</sup> Мясковский называет здесь годом основания «Коллектива» 1919-й, начало периода практической деятельности организации.

<sup>31</sup> В 1921 году при создании Музгиза организованы два крупных отдела его печатной деятельности: «художественный», где публиковались произведения академических жанров, и «агитационный», ориентирующийся на издание агиток и массовых песен. Фактически были обозначены два главных направления, по которым в дальнейшем развивалась советская музыка [см. об этом: Власова 2010а, 64–65].



- [3] Асафьев, Мясковский 2020 — Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка: 1906–1945 годы / ред.-сост., автор вступ. статьи, комм. и прим. Е. С. Власова. Москва: Композитор, 2020. 560 с.
- [4] Власова 2010а — *Власова Е. С.* Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации // Opera musicologica. 2010. №1 (3). С. 54–72.
- [5] Власова 2010б — *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. Москва: Издательский дом Классика – XXI, 2010. 456 с.
- [6] Власова 2018 — *Власова Е. С.* Коллективный балет «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») в Большом театре 1920-х годов // Opera musicologica. 2018. № 4. С. 19–34.
- [7] Власть 2002 — Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / ред.-сост. А. Арцизов, О. Наумов. Москва: МФД, 2002. 872 с.
- [8] Гойови 2006 — *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов / пер. с немецкого и ред. Н. О. Власовой. Москва: Композитор, 2006. 374 с.
- [9] Евсеев 2022 — С. В. Евсеев. Записная книжка. 1922–1941 / расшифровка, подготовка к публикации и комментарии О. А. Бобрик, при участии Г. А. Моисеева. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 496 с.
- [10] Интернациональное общество 1923 — Интернациональное общество современной музыки. Проект Устава // К новым берегам. 1923. № 1. С. 31–32.
- [11] К[омпозито]р 1919 — К[омпозито]р. 3-я музыкальная выставка союза композиторов // Вестник театра. 1919. № 31–32. С. 3.
- [12] Келдыш 1970 — История музыки народов СССР / отв. ред. Ю. Келдыш. 2-е изд.: [в 7 т.]. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1970, 435 с.
- [13] Лемэр 2003 — *Лемэр Ф. Ш.* Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза / пер. с фр. Г. А. Серовой. Санкт-Петербург: Гиперион, 2003. 526 с.
- [14] Лятошинський 2002 — *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина: у 2 т. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр (1914–1956) / розшифр., упор. вступ. ст., комент. та прим. М. Копиці; ред. О. Голинська; гол. консульт. і хранитель архіву Б. Лятошинського І. Царевич. Київ, 2002. 768 с.
- [15] Мясковский 1964 — *Мясковский Н.* Автобиографические заметки о творческом пути // Н. Я. Мясковский. Собрание материалов: в 2 т. / ред.-сост. С. И. Шлифштейн. Т. 1. Москва: Музыка, 1964. С. 5–18.
- [16] Сабанеев 1924 — *Сабанеев Л. Л.* Современная музыка // Современная музыка. 1924. № 1. С. 1–3.
- [17] Степанова 1972 — Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября, октябрь 1917–1920: хроника, документы, материалы / автор-сост. С. Степанова. Москва: Советский композитор, 1972. 336 с.
- [18] Тараканов, Лихачева, Дуков 1995 — История современной отечественной музыки. Выпуск 1: 1917–1941 / М. Е. Тараканов (авт.-ред.), И. В. Лихачева, Е. В. Дуков и др. Москва: Музыка, 1995. 478 с.
- [19] Хроника 1923 — Хроника // К новым берегам. 1923. № 1. С. 46.



## References

- [1] [Asafyev, Boris] (1923a). “Gryadushchaya era russkoy muzyki” [“The coming era of Russian music”]. In *K novym beregam*. 1923. No. 1, pp. 5–13 (in Russian). Note: published under the pseudonym I. Glebov.
- [2] [Asafyev, Boris] (1923b). “Petrogradskie kuranty” [“Petrograd Chimes”]. In *K novym beregam*. 1923. No. 3, pp. 39–43 (in Russian). Note: published under the pseudonym I. Glebov.
- [3] Asafyev, Boris; Myaskovsky Nikolai (2020). *B. V. Asafyev — N. Ya. Myaskovsky. Perepiska: 1906–1945 gody* [Boris Asafyev — Nikolai Myaskovsky. Correspondence: 1906–1945], editor-compiler Ekaterina S. Vlasova. Moscow: Kompozitor, 2020. 560 p. (in Russian).
- [4] Vlasova, Ekaterina (2010a). “Agitatsionnyy put’ razvitiya iskusstva. Pervye bol’shevistskie muzykal’nye organizatsii” [“The agitation path of art development. The first Bolshevik musical organizations”]. In *Opera musicologica*. 2010. No. 1 (3), pp. 54–72 (in Russian).
- [5] Vlasova, Ekaterina (2010b). *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [The year 1948 in Soviet music. Documented research]. Moscow: Klassika — XXI, 456 p. (in Russian).
- [6] Vlasova, Ekaterina (2018). “Kollektivnyy balet ‘Chetyre Moskvy’ (‘Sto Oktyabrey’) v Bol’shom teatre 1920-x godov” [“The Collective ballet ‘Four Moscow’ (‘One Hundred Octobers’) at the Bolshoi Theater of the 1920s”]. In *Opera musicologica*. 2018. No. 4, pp. 19–34 (in Russian).
- [7] Artizov A., Naumov O. (2002). *Vlast’ i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b) — VChK — OGPU — NKVD o kul’turnoy politike. 1917–1953 gg.* [The government and the artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP(b) — the CPSU(b) — the CHEKA — OGPU-NKVD on cultural policy. 1917–1953], editors-compilers A. Artizov, O. Naumov. Moscow: MFD, 872 p. (in Russian).
- [8] Goyovi, Detlef (2006). *Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov* [The New Soviet Music of the 20s], translated from German and edited by Natalia O. Vlasova. Moscow: Kompozitor, 374 p. (in Russian).
- [9] [Evseev, Sergey] (2022). *S. V. Evseev. Zapisnaya knizhka. 1922–1941* [Sergey Evseev, A notebook. 1922–1941], transcription, preparation for publication and comments by Olesya A. Bobrik, with the participation of Grigory A. Moiseev. Moscow: Scientific Publishing Center “Moskovskaya konservatoriya”, 496 p. (in Russian).
- [10] \_\_\_\_\_ (1923). “Internatsional’noe obshchestvo sovremennoy muzyki. Proekt Ustava” [“International Society of Contemporary Music. Draft Charter”]. In *K novym beregam*. 1923. No. 1, pp. 31–32 (in Russian).
- [11] \_\_\_\_\_ (1919). “3-ya muzykal’naya vystavka soyuza kompozitorov” [“The 3rd music exhibition of the Union of Composers”]. In *Vestnik teatra*. 1919. No. 31–32, p. 3 (in Russian).
- [12] Keldysh, Yuri (1970). *Istoriya muzyki narodov SSSR* [The History of music of the peoples of the USSR], edited by Yuri Keldysh. 2nd ed.: in 7 vol. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 435 p. (in Russian).
- [13] Lemaire, Frans Charles (2003). *Muzyka XX veka v Rossii i v respublikakh byvshego Sovetskogo Soyuza* [The Music of the XX century in Russia and in the Republics of the former Soviet Union], translated by Genrietta A. Serova. St. Petersburg: Giperion, 526 p. (in Russian).

- [14] Ljatoshyns'kyj, Borys (2002). *Epistoljarna spadshhyna [Epistolary legacy]*: in 2 vol. Vol. 1: *Borys Ljatoshyns'kyj — Rejngold Glier (1914–1956)*, transcription, introductory article, comments and notes by M. Kopitsa; editor O. Golinska; chief consultant and keeper of the archive of B. Lyatoshinsky I. Tsarevich. Kyiv, 768 p. (in Ukrainian).
- [15] Myaskovsky, Nikolai (1964). “Avtobiograficheskie zametki o tvorcheskom puti” [“Autobiographical notes on the creative path”]. In *N. Ya. Myaskovskiy. Sobranie materialov [Nikolai Myaskovskiy. Collection of materials]*: in 2 vol., editor-compiler Semyon I. Shlifshteyn. Vol. 1. Moscow: Muzyka, pp. 5–18 (in Russian).
- [16] Sabaneev, Leonid L. (1924). “Sovremennaya muzyka” [“Modern music”]. In *Sovremennaya muzyka*. 1924. No. 1, pp. 1–3 (in Russian).
- [17] Stepanova, S. (1972). *Muzykal'naya zhizn' Moskvy v pervye gody posle Oktyabrya, oktyabr' 1917–1920: khronika, dokumenty, materialy [The musical life of Moscow in the first years after October, October 1917–1920: chronicle, documents, materials]*, author-compiler S. Stepanova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 336 p. (in Russian).
- [18] Tarakanov Michael E., Likhacheva Irina V., Dukov Evgeny V. (1995). *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Vypusk 1: 1917–1941 [The history of modern Russian music. Issue 1. 1917–1941]*, edited by Michael E. Tarakanov. Moscow: Muzyka, 478 p. (in Russian).
- [19] \_\_\_\_\_ (1923). [Khronika] [Chronicle]. In *K novym beregam*. 1923. No. 1, p. 46 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 12.11.2021; одобрена после рецензирования: 07.12.2021; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 12.11.2021; approved after reviewing 07.12.2021; accepted for publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

# *Рецензии*

Рецензия на сборник статей  
УДК 78.071.1  
doi: 10.26156/ОМ.2022.14.2.007

## Приношение Стравинскому

*Владимир Абрамович Гуревич*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, [gourevich@mail.ru](mailto:gourevich@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

**Аннотация.** Статья представляет собой рецензию на опубликованный в 2020 году Санкт-Петербургской консерваторией сборник статей В. В. Смирнова, посвященный жизни и творчеству И. Ф. Стравинского. Дается общая характеристика издания, подчеркивается обобщающий характер работ автора, анализирующего музыку Стравинского на протяжении более полувека, начиная с 60-х годов прошлого столетия. Двенадцать публикаций сборника тесно взаимосвязаны по содержанию, сочетая материалы исторического и теоретико-аналитического характера. Придерживаясь максимально объективной, взвешенной позиции по отношению к творчеству мастера, автор рассматривает разные периоды его деятельности как целостное воплощение художественных сверхзадач, которые всегда ставил перед собой композитор. Книга содержит ряд уникальных материалов, выявленных и обнародованных В. В. Смирновым в процессе изыскательской работы в отечественных и зарубежных библиотеках и архивах, в том числе не публиковавшихся на русском языке.

**Ключевые слова:** *Игорь Федорович Стравинский, стиль, жанр*

**Для цитирования:** *Гуревич В. А. Приношение Стравинскому // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 160–164. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2022.14.2.007>.*

© Гуревич В. А., 2022

Review of the collection of articles  
doi: 10.26156/OM.2022.14.2.007

## Tribute to Stravinsky

*Vladimir A. Gurevich*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, gourevich@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

**Abstract.** The article represents a review of the collection of articles by Valery V. Smirnov, published in 2020 by the St. Petersburg Conservatory, which is dedicated to the life and work of Igor Stravinsky. It gives a general description of the publication, emphasizing the generalizing nature of the works by the author, who has been analyzing Stravinsky's music for more than half a century, starting from the 60s of the last century. 12 publications of the collection demonstrate a single system that combines materials of historical and theoretical-analytical nature. Adhering to the most objective, balanced position towards the work of the master, the author considers different periods of his activity as a holistic embodiment of the artistic ultimate goals that the composer always set. The book contains a number of unique materials identified and published by Valery Smirnov in the process of his research work in domestic and foreign libraries and archives, including those that have not been published in Russian until now.

**Keywords:** *Igor Fedorovich Stravinsky, style, genre*

**For citation:** Gurevich V. A. Tribute to Stravinsky. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 2. P. 160–164. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.007>.

© Vladimir A. Gurevich, 2022

## Приношение Стравинскому

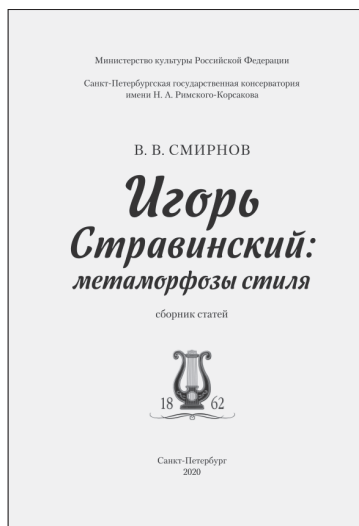
*140-летию со дня рождения композитора  
посвящается*

Исследование творчества И. Ф. Стравинского — генеральная тема научной деятельности Валерия Васильевича Смирнова. Старейший представитель ленинградской музыковедческой школы, он отдал ей более полувека неустанного подвижнического труда, начиная с далеких 1960-х годов, когда после долгого вынужденного перерыва отечественное музыковедение вновь обратилось к изучению творчества великого мастера. Изданный Санкт-Петербургской консерваторией сборник статей В. В. Смирнова «Игорь Стравинский: метаморфозы стиля»<sup>1</sup> (ил. 1) объединил работы, позволяющие рассмотреть широкий спектр вопросов, связанных с разными сторонами поистине необъятной по масштабу и уникальной по сложности подходов и оценок деятельности Стравинского.

Двенадцать публикаций сборника складываются в единый сюжет, в котором автор экспонирует свое видение музыки Стравинского и свое понимание его творческой эволюции. Историко-биографический метод соединен с теоретико-аналитическим, притом происходит это естественно, без сколь-либо заметных текстуальных «швов». В. В. Смирнов смело сопрягает работы 1960–1970-х годов с изысканиями 2000–2010-х. И, удивительное дело, никакого идеологического контраста между публикациями советского и постсоветского периодов не чувствуется. Ибо принципиальная установка ученого — пытаться максимально объективно рассмотреть жизнь и музыку композитора, без какой-либо односторонности и непоколебимой однозначности в оценке сделанного Стравинским. Подобная сдержанность производит сильное впечатление. Она побуждает читателя к собственным размышлениям, заставляя задуматься о глубоком диалектическом смысле того, с чем столкнулся Игорь Федорович на своем долгом пути, что он принимал, а что не принимал в тот или иной творческий период и как оценивал те или иные явления музыкального

---

<sup>1</sup> Смирнов В. В. Игорь Стравинский: метаморфозы стиля: сборник статей / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2020. 272 с. ISBN 978-5-98620-448-2



Ил. 1. Титульный лист издания  
 Fig. 1. Title page of the publication

искусства и культуры. Не впадать в крайности — хорошее, но почти не выполнимое в реальной действительности качество. К чести В. В. Смирнова, крайностей удалось избежать, и Стравинский предстает со страниц рецензируемой книги во всей сложности и противоречивости его уникальной натуры.

Исследователь выстраивает структуру книги как цикл из двенадцати логически взаимосвязанных очерков. Некоторые из них носят преимущественно исторический характер, другие — теоретико-аналитический. «Каркас» исторических штудий образует арка между первым и последним очерками. Открывающая издание статья о первых сочинениях Стравинского за 54 года, прошедших после ее обнародования, ни в коей мере не утратила актуальности, и рассказ о том, как проходил начальный «докорсаковский» этап формирования будущего композитора, читается с неослабевающим интересом. Итоговый же материал сборника — эссе «Творчество Стравинского в исторической перспективе» — зиждется на монографическом очерке, изданном в 2008 году и представляющем собой энциклопедический обзор музыки Стравинского в историко-жанровом разрезе с обобщающими выводами о природе и сущности его эстетических взглядов.

Столь же логично сопрягаются вторая и одиннадцатая (предпоследняя) статьи: «Эстетика и стиль „Жар-птицы“» и «Метаморфозы стиля», по-новому побуждающие взглянуть и на роль первого балета Стравинского и, что крайне существенно, на общую периодизацию творчества

композитора, корректируя привычное его деление на три периода. Остальные очерки — штрихи к портрету Стравинского, они большей частью не столь внушительны по объему, сколь ярко характерны по содержанию. Не случайно появление на кульминации, как и положено, в точке «золотого сечения», программной статьи «О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму» — великолепно выстроенного, до мелочей продуманного анализа нюансов стилистической эволюции композитора, закономерно приведшей его к кристаллизации неоклассической модели на базе синтеза разных художественных импульсов — от неофольклоризма до постимпрессионизма. Притом, как верно отмечает В. В. Смирнов, «претворение Стравинским традиций классиков оказалось свободным как от крайностей архаистско-реставраторского, „археологического“ подхода, так и от произвола»<sup>2</sup>.

Весьма убедительна череда «двойных портретов», очерчивающих взаимодействие музыки и эстетических воззрений Стравинского с творчеством М. И. Глинки, М. П. Мусоргского и П. И. Чайковского, влияние которых ученый прослеживает как в прямом, так и в косвенном планах. Автору этих строк особенно запомнился небольшой материал, некогда (в 1994 году) напечатанный в немецкоязычных «Известиях Фонда Пауля Захера», в котором приводится уникальное письмо А. Н. Бенуа И. Ф. Стравинскому, ознаменовавшее начало совместной работы над «Поцелуем феи».

Несомненно, выход в свет сборника статей В. В. Смирнова — знаковое событие в истории современного отечественного музыковедения. Очень жаль, что нынешняя финансово-экономическая ситуация не дает возможности опубликовать эту ценнейшую книгу достойным ее значения тиражом (о напечатанных ста экземплярах и упоминать как-то неловко). Остается надеяться, что работа В. В. Смирнова окажется достижимой в Интернете.

Статья поступила в редакцию: 10.03.2022; одобрена после рецензирования: 12.03.2022; принята к публикации: 15.03.2022.

The article was submitted 10.03.2022; approved after reviewing 12.03.2022; accepted for publication 15.03.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

<sup>2</sup> С. 157 рецензируемого издания.



## Сведения об авторах

*Екатерина Сергеевна Власова* — доктор искусствоведения (2011), профессор (2013) кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Член Союза композиторов России. Автор и редактор-составитель монографий и сборников: «Союз композиторов России. 40 лет» (2000), «Р. К. Шедрин: жизнь и творчество» (2006), «Р. К. Шедрин. Материалы к творческой биографии» (2007), «Наследие: русская музыка — мировая культура» (вып. I, 2009), «1948 год в советской музыке» (2010), «Наследие: XVIII–XIX век» (вып. II, 2013), «XX век. Музыка войны и мира» (2015), «С. С. Прокофьев: к 25-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания» (2016), «Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка: 1906–1945» (2020).

*Анастасия Степановна Войцешко* — студентка 4 курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории русской музыки, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова). Как музыкальный критик публиковалась в различных изданиях. Область научных интересов сосредоточена вокруг эпистолярного наследия Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

*Владимир Абрамович Гуревич* — доктор искусствоведения (1990), профессор (1993). Родился в Ленинграде в 1947 году. В 1971 с отличием окончил Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» по классу профессора Ю. Н. Тюлина. Профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Автор 8 научных мо-

## Contributors to this issue

*Ekaterina S. Vlasova* is Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) (2011), Professor (2013) at the Department of History of Russian Music at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, a member of the Union of Composers of Russia. She is an author, editor and compiler of books and collections of articles entitled “The Union of Composers of Russia. Forty years” (2000), “R. K. Shchedrin. Life and Work” (2006), “R. K. Shchedrin. Materials for the artistic biography” (2007), “Heritage: Russian music — world culture” (issue I, 2009), “The Year 1948 in the Soviet Music (2010), Heritage: XVIII and XIX century” (issue II, 2013), “XX century. Music of war and peace” (2015), “Sergei Prokofiev: to the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memories” (2016), “B. V. Asafiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence: 1906–1945” (2020).

*Anastasia S. Voitseshko* — student at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Department of the History of Russian music), scientific advisor — Professor Zivar M. Gousseynova. As a music criticist, published her articles in different journals. Her academic interests focus on the epistolary heritage of the Scientific and Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory.

*Vladimir A. Gurevich* — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) (1990), Professor (1993). Born in Leningrad in 1947. In 1971, he graduated with honors from the Leningrad Conservatory with a degree in Musicology, class of Professor Yury N. Tyulin. Professor of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Herzen State Pedagogical University of Russia. Author of eight scientific monographs and more than two hundred articles in Russian and foreign editions in Russian,

нографий и более 200 статей в российских и зарубежных изданиях на русском, немецком (владеет свободно), английском, французском, туркменском, украинском и других языках. Участник научных форумов в России, Германии, Франции, Бельгии, Австрии, Финляндии, Швеции, Норвегии, Канаде, Польше, Украине, Словении, Латвии. Член Союза композиторов России (с 1972), в 2010–2017 — Секретарь Союза композиторов России.

Под руководством В. А. Гуревича успешно защищено более 20 кандидатских диссертаций соискателями из России, Китая, Кореи и других стран. Он входит в состав Экспертного Совета по филологии и искусствоведению Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, диссертационных советов Санкт-Петербургской и Нижегородской консерваторий. Свободно владея фортепианной игрой, регулярно выступает как солист и концертмейстер в концертах в разных залах России и зарубежных стран, является членом жюри Международных конкурсов в России и Финляндии, организатором и руководителем ежегодных Шостаковичских чтений (Союз композиторов Санкт-Петербурга). С 1995 года — член Рабочей группы сообщества музыковедов стран Центральной и Восточной Европы Института музыковедения Лейпцигского университета.

*Андрей Владимирович Денисов* — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Мо-

German (fluent), English, French, Turkmen, Ukrainian and other languages. Participant of scientific forums in Russia, Germany, France, Belgium, Austria, Finland, Sweden, Norway, Canada, Poland, Ukraine, Slovenia, Latvia. Member of the Union of Composers of Russia (since 1972), in 2010–2017 — Secretary of the Union of Composers of Russia.

V. A. Gurevich has become a scientific supervisor of more than twenty PhD theses successfully defended by applicants from Russia, China, Korea and other countries. He is a member of the Expert Council for Philology and Art History of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, dissertation councils of the St. Petersburg and Nizhny Novgorod Conservatories. Fluent in piano playing, he regularly performs as a soloist and accompanist in concerts in various halls in Russia and abroad, is a jury member of international competitions in Russia and Finland, and organizer and leader of the annual Shostakovich Readings (Union of Composers of St. Petersburg). Since 1995 he has been a member of the Working Group of the Community of Musicologists of Central and Eastern Europe at the Institute of Musicology at the University of Leipzig.

*Andrei V. Denisov* — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) (2009), Professor (2013), member of the the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government. Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki, etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including mono-

скве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с мастер-классами и открытыми лекциями. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере первой половины XX века», «Западноевропейская опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»). Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX века, семиотика музыки.

*Елена Евгеньевна Куликова* — кандидат искусствоведения (2011), доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Академическое образование получила под руководством народной артистки РФ, профессора Е. А. Муриной в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, там же окончила ассистентуру-стажировку по специальности «Концертмейстерское мастерство» (класс заслуженной артистки РФ, профессора Г. А. Серовой) и аспирантуру по специальности «Искусствоведение» (научный руководитель Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор С. М. Мальцев). Концертирующая пианистка, педагог и музыковед, лауреат международных конкурсов, член и председатель жюри городских и районных музыкальных конкурсов. Сфера научных интересов — история и методика фортепианного исполнительства, расширение научно-практических представлений и интенсификация методов работы благодаря использованию новейших

graphs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio and TV programs. The sphere of scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of 20th century, musical semiotics.

*Elena E. Kulikova* — PhD in Arts (2011), Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia. She received her academic education under the guidance of the People’s Artist of the Russian Federation, Professor Ekaterina A. Murina at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, where she also completed a post-graduate assistantship course in the specialty of Concertmaster, class of the Honored Artist of the Russian Federation, Professor Genrietta A. Serova, and post-graduate studies in the specialty of Art History, scientific supervisor — Honored Worker of Arts of the Russian Federation, Doctor of Art History, Professor Sergey M. Maltsev. She is a concert pianist, teacher and musicologist, laureate of international competitions. Her area of interest is history and methodology of piano performance, expansion of scientific and practical ideas and the intensification of working methods through the use of the latest knowledge in related sciences (engineering psychology, physiology, biomechanics, cybernetics, neurobiology). An active participant in International and All-Russian scientific and

знаний в смежных науках (инженерной психологии, физиологии, биомеханики, кибернетики, нейробиологии). Участник международных и всероссийских научно-практических конференций, автор монографии «Психофизиологические принципы эффективного упражнения на фортепиано», публикаций в российских научных журналах и интернет-изданиях.

*Людмила Петровна Махова* — музыковед, этномузыколог. С 2002 года — научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (2000) и аспирантуру по специальности «Музыкальное искусство» (2003). Принимала участие в подготовке коллективной научной публикации «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра» (2002). Участник экспедиций в Брянскую, Калужскую, Мурманскую, Новосибирскую, Псковскую, Смоленскую, Тверскую, Тюменскую области, в Алтайский и Красноярский края, Республики Алтай и Хакасия, а также в Украину и Молдавию. Руководитель фольклорных экспедиций Московской консерватории в Алтайский край (2011–2016). Сфера научных интересов — этномузыкология, этнография; традиции старожилов Сибири; народная хореография; народный костюм.

*Елена Сергеевна Сартакова* — кандидат искусствоведения (2008), доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, лауреат и дипломант международных конкурсов. Окончила с отличием Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-

practical conferences, author of the monograph “Psychophysiological principles of effective piano exercise”, publications in Russian scientific journals and online publications.

*Lyudmila P. Makhova* — musicologist, ethnomusicologist, Research Fellow at the Klytka Folk Music Research Center of Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire with a degree in Musicology (2000) and completed the post-graduated course in Music Art. She took part in preparation of collective monographs, such as “Traditional Folk Culture of the Pskov Region” (2002). She is a member of numerous folk expeditions: to the Bryansk, Kaluga, Murmansk, Novosibirsk, Pskov, Smolensk, Tver, Tyumen regions, to the Altai and Krasnoyarsk krai, the Altai Republic and the Republic of Khakassia, Ukraine and Moldova. In 2011–2016 she was the head of folk expeditions of the Moscow Conservatory to the Altai krai. Her scientific interests encompass ethnomusicology, ethnography; traditions of old residents of Siberia; folk choreography; folk costume.

*Elena S. Sartakova* — PhD in Arts (2008), Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, laureate and diploma winner of international competitions. Graduated with honors from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, class of People’s Artist of Russia, Professor Ekaterina A. Murina (2004), an

Корсакова по классу народной артистки России, профессора Е. А. Муриной (2004), ассистентуру-стажировку по классу заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Т. А. Ворониной (2006), аспирантуру под руководством доктора искусствоведения, Заслуженного деятеля искусств РФ, профессора С. М. Мальцева (2008). Автор монографии и ряда научных статей и материалов, посвященных истории фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории. За издание монографии награждена дипломом в номинации «Научная публикация года в области фундаментальных исследований по общественным наукам». Участник международных и всероссийских научно-практических конференций.

*Татьяна Анатольевна Цветковская* — выпускница фортепианного факультета Нижегородской консерватории имени М. И. Глинки. Профессиональную деятельность начала в качестве концертующей органистки. По окончании аспирантуры Московской консерватории по специальностям «Орган» и «Музыкальное искусство» (руководители — профессора С. Л. Дижур, А. А. Паршин, Ю. Н. Холопов, Ю. В. Москва), продолжая исполнительскую карьеру, начала работать на Радио «Орфей». Освещала крупнейшие международные культурные события, в том числе Международный конкурс имени П. И. Чайковского, Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве, Международный конкурс имени В. Зеани в Тыргу-Муреше, Международный музыкальный фестиваль InClassica в Дубае. Сотрудничает с Радио России и газетой «Музыкальный Клондайк» (с 2015 — член редакционного совета). Публикуется в журналах «Обсерватория культуры», «Художественная культура», «Музыковедение», «Старинная музыка», «Наука телевидения», «Ars inter Culturas». В настоящий момент завершает диссертационное исследование под руководством доктора искусствоведения, доктора культурологии, профессора Г. Р. Консона.

internship course at St. Petersburg State University, the class of Honored Artist of the Russian Federation, member of the Union of Composers, Professor Tatyana A. Voronina (2006), post-graduate course under the supervision of Doctor of Art History, Honored Artist of the Russian Federation, Professor Sergey M. Maltsev (2008). Author of a monograph and a number of scientific articles and materials devoted to the history of the piano department of the St. Petersburg Conservatory. For publication of the monograph, she was awarded a diploma in the nomination “Scientific publication of the Year in the field of fundamental research in the social sciences”. Participant of International and All-Russian scientific and practical conferences in Russia.

*Tatiana A. Tsvetkovskaya* graduated from the Department of piano playing of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire. She started her professional career as an organist. After completing her postgraduate studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory in Organ and Musical Art (under the scientific supervision of professors Sergei Dizhur, Alexey Parshin, Yuri Kholopov, Yulia Moskva), she began working at Radio Orpheus. She covered major international cultural events, including the International Tchaikovsky Competition, the International Chopin Piano Competition in Warsaw, the L'Assoluta Virginia Zeani International Competition in Târgu Mureș, the InClassica Dubai International Music Festival. Tatiana collaborates with the Radio of Russia and the Musical Klondike newspaper (since 2015, she has been a member of the editorial board). Her works are published in the following journals: Observatory of Culture, Art & Culture Studies, Musicology, Early Music Quarterly, The Art and Science of Television, Ars inter Culturas. Tatiana is currently completing her dissertation research under the guidance of Doctor of Science in Art History, Doctor of Science in Cultural Studies, Professor Grigoriy Konson.

## Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera\_musicologica@conservatory.ru, opera\_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение \*.mus, \*.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение \*.tiff или \*.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате \*.tiff (\*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и наукометрический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsche.



Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлекцией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлекции автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 14. № 2. 2022

Подписано в печать 11.05.2022. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 10,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 91.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.  
394052, Воронежская область, город Воронеж,  
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56  
тел.: 8 (950) 765-69-59  
e-mail: Kopyltsow\_Pavel@mail.ru