

Ученые записки

2026
1(56)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77–47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30–36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@
gnedin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

Подписку на журнал
«Ученые записки
Российской академии
музыки имени Гнесиных»
можно оформить
на сайте Объединенного
каталога «Пресса России»
www.pressa-rf.ru
или по телефонам:
+7 (495) 680-99-71,
+7 (495) 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

Подписано в печать
01.03.2026 г.
Печать офсетная.
Формат 70x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0.
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в типографии
издательства «Российская
академия музыки имени
Гнесиных»

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2026

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор,
Литовская академия музыки и театра,
Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Белорусская государственная академия
музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Кирнарская Дина Константиновна
доктор искусствоведения, доктор психологи-
ческих наук, профессор, Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор,
Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, профессор, Институт
язычных искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор
культурологии, профессор, Московский
государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2026

1(56)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1

**Registration
certificate**

ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal
Service for Supervision
in the Sphere of Telecom,
Information Technologies
and Mass Communications
(Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoianova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow
Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schmittke Moscow State
Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безвозмездной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



ABOUT THE JOURNAL

The journal "Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music" — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialities, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The articles are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field of Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте <https://uz.gnesin-academy.ru/> в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website <https://uz.gnesin-academy.ru/> in the “Archive” section and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Ирина Самойловна Стогний
доктор искусствоведения, профессор
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор

Вера Владимировна Садокова
кандидат искусствоведения
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

*Технический редактор,
администратор веб-сайта*

Валерия Вячеславовна Кудряшова
музыковед

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина
Кандидат искусствоведения

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36
Тел./факс: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor

Vera V. Sadokova
Cand.Sci. (Arts)
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

*Technical Editor,
Website Administrator*

Valeria V. Kudryashova
musicologist

Proofreader, Social Media Manager

Olga O. Moskvina
Cand.Sci. (Arts)

Address

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36
Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	7	ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Ю. И. Агишева</i> Бурлетта: некоторые эпизоды из британской истории жанра	69
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Е. Г. Артемова</i> Режиссерские подходы к современной оперной постановке	10	<i>В. А. Крамер</i> Клавирные фантазии Ф. Э. Баха и Г. Телемана: пути развития жанра	78
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Н. А. Потемкина</i> Херувимская песнь «Дамолчитова согласия» в русских певческих рукописях XVII–XVIII веков и ее современные варианты	28	ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО <i>Е. И. Пономарева</i> Романсы Р. М. Глиэра в репертуаре А. В. Неждановой	87
<i>Д. М. Богданов</i> Поэзия Вячеслава Иванова в камерно-вокальных произведениях Александра Гречанинова: творческий диалог современников	44	АРХИВЫ <i>В. И. Бисенек</i> Творческая жизнь Москвы 1943 года на страницах дневника Ф. Е. Витачека	95
	44	<i>Требования к статьям</i>	126

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	FROM THE HISTORY OF FOREIGN MUSICAL CULTURE <i>Yulia I. Agisheva</i> Burletta: Some Episodes of the British history of the genre	69
MUSICAL THEATER <i>Evgeniya G. Artemova</i> Director's approaches to modern opera production	10	<i>Valentina A. Kramer</i> The keyboard fantasies of F. E. Bach and G. Telemann: Different paths of development of the genre	78
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE <i>Nora A. Potemkina</i> The Cherubic Song of "Damolchitova soglasiya" in Russian singing manuscripts of the 17th–18th centuries and its modern variants	28	PERFORMING ARTS <i>Elena I. Ponomareva</i> Romances by R. Gliere in the A. Nezhdanova's Repertoire	87
<i>Daniil M. Bogdanov</i> Poetry of Vyacheslav Ivanov in Alexander Grechaninov's chamber vocal works: a creative dialogue of contemporaries	44	ARCHIVES <i>Vera I. Bisenev</i> Creative life in Moscow in 1943 on the pages of F. E. Vitachek's diary	95
		<i>Requirements for articles</i>	126

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Первый выпуск 2026 года представляет статьи, бесспорно, актуальные на сегодняшний день. Осмысление традиций прошлого и современных тенденций в искусстве, исторические, аналитические и архивные материалы составляют основу настоящего выпуска.

Номер открывается обзорной статьей **Евгении Артемовой** «**Режиссерские подходы к современной оперной постановке**». Оригинальность режиссерских прочтений, как известно, пришла на смену точному следованию композиторскому замыслу и либретто. Открывшиеся возможности современных технологий позволяют использовать в оперных спектаклях мультимедийные включения, а также элементы актуального искусства. В поле зрения автора статьи — шесть постановок, отмеченных особыми режиссерскими подходами к таким операм, как «Андре Шенье» Умберто Джордано (режиссер — Александр Титель); «Анна Болейн» Г. Доницетти (постановка Сергея Новикова и Феликса Коробова); оперетта Жака Оффенбаха «Ключ на мостовой, или Муж за дверь» (режиссер — Ольга Мелкумова); «Похождение повесы» Стравинского (режиссер — Дмитрий Бертман); «Ванесса» Сэмюэля Барбера (режиссер Дмитрий Волкострелов) и «Волшебная флейта» Моцарта в новой версии (постановка Филиппа Чижевского). Анализ различных постановок позволил автору сделать вывод о том, что современная оперная режиссура представляет собой феномен, в котором органично сочетаются традиция и новаторство, как и о способности оперного жанра адаптироваться к культурным запросам общества.

Нора Потемкина в статье «**Херувимская песнь “Дамолчитова согласия” в русских певческих рукописях XVII–XVIII веков и ее современные варианты**» анализирует один из наиболее ранних образцов путевого распева, носивших название «Да молчит всякая плоть». Автор сравнивает два напева «Да молчит» и мелодию Херувимской «Дамолчитова согласия», подчеркивая их мелодическое родство и сходство нотной записи. Существуют разные варианты современных обработок напева для смешанного хора. Один из них, обозначенный как «старинный распев», принадлежит композитору и регенту Василию Борисенко. Другая обработка этой же мелодии, носящая название «знаменный распев», сделана казанским композитором и регентом Тимуром Шагиахметовым.

По наблюдению автора, наиболее характерные интонации старинного напева сохраняются в современных вариантах. Однако композиция в старинном напеве строится на непрерывном мелодическом развертыва-

нии, а современные варианты ориентированы на куплетную композицию: напев повторяется шестикратно, варьируется лишь его многоголосное изложение.

Взаимосвязи поэта-символиста и композитора Серебряного века представлены **Даниилом Богдановым** в статье «**Поэзия Вячеслава Иванова в камерно-вокальных произведениях Александра Гречанинова: творческий диалог современников**». Рассматривая точки пересечения их творчества, автор подчеркивает интерес обоих к архаике: интонации славянского фольклора проявились в музыкальном языке Гречанинова, а старорусскими словами, как и античными названиями и именами, насыщена поэзия Иванова. Духовная тема занимала основное место в творчестве обоих художников. Гречанинов стремился к расширенной трактовке духовных жанров, в частности, вводя инструментальное сопровождение в музыку православного характера. Кроме того, композитор писал мотеты, католические мессы. Одна из них — «Вселенская месса», в которой он соединил песнопения православной, григорианской и иудейской церкви. На примере камерно-вокальной лирики анализируются характерные черты творчества поэта и композитора.

Юлия Агишева в статье «**Бурлетта: некоторые эпизоды из британской истории жанра**» представляет оперную комическую миниатюру, английскую бурлетту, один из популярных сценических жанров XVIII века, начало которому положил Дж. Б. Перголези своим знаменитым интермеццо «Служанка-госпожа». Сюжетной основой выступали упрощенно поданные мифологические сюжеты (сменившиеся впоследствии на пасторальные или приближенные к жизни), с шутками и непристойными репликами. Исполнительский стиль был намеренно преувеличен в своем пафосе, преобладали фарс, активная жестикуляция, гипертрофированная «оперность». Первый автор английских бурлетт Кейн О'Хара, создав первую из них, «Мидас», чья премьера прошла успешно, впоследствии создал целый ряд сочинений этого жанра. Автор подчеркивает, что бурлетты, сохранив форму итальянского интермеццо, насытили ее собственным содержанием, в частности, через использование оригинальных английских жанров *кэтч* (*catch*) и *гли* (*glee*).

Валентина Крамер, представляя в статье «**Клавирные фантазии Ф. Э. Баха и Г. Телемана: Пути развития жанра**», изучает разные его модели, наиболее ярко проявившиеся в позднем барокко. Опираясь на конкретные произведения, автор ищет сходства и различия в фантазийном творчестве двух композиторов. Так, в сочинениях Ф. Э. Баха фиксируются черты различных жанров: прелюдии, оперной арии, сонаты, барочного концерта, рондо; отмечается также свободная трактовка форм, включая свободную форму, и синтез различных принципов формообразования в одном произведении. Клавирные фантазии Г. Телемана многочастны и приближаются к сюитам. Их тематизм насыщен танцевальными чертами — менуэта, старинного тан-

ца-шествья, тарантеллы, жиги, быстрого синкопированного танца, скерцо, а также чертами речитатива, хорала, полифонических жанров.

В статье **Елены Пономаревой** «**Романсы Р.М. Глиэра в репертуаре А.В. Неждановой**» рассматривается сотрудничество композитора со знаменитой исполнительницей, послужившее, с одной стороны, популяризации его сочинений, а для певицы — освоению новой для нее сферы камерного пения. Сценическая жизнь романсов Глиэра сложилась весьма успешно, и во многом благодаря «артистическому диалогу», по выражению автора статьи. Участие певицы не только в исполнении, но в редактировании и публикации романсов Глиэра с авторскими посвящениями, их совместные выступления в концертах — все это свидетельствует о том, что Нежданова была со-творцом и интерпретатором значимого масштаба. Связь музыки Глиэра с произведениями Чайковского — традиционный взгляд современников на творчество композитора и самой певицы, всячески поощрялась ею.

Из статьи **Веры Бисенек** «**Творческая жизнь Москвы 1943 года на страницах дневника Ф. Е. Витачека**» мы получаем важную информацию о жизни знаменитой семьи в годы Великой Отечественной войны. Дневник Фабия Евгеньевича служит документом эпохальных событий. Помимо культурного, большое внимание в статье уделяется социально-бытовому контексту, который вводит читателя в широчайший круг проблем описываемого времени. Творческая жизнь при этом была интенсивной, концерты в московской консерватории проходили с большим успехом. Часто упоминаются имена композиторов, среди которых Рахманинов, Мясковский, Шостакович, Глиэр, Шапорин; имена дирижеров — Головина, Кондрашина; композиторов-песенников — Каца, Соловьева-Седого, Дунаевского, Милютин, Фрадкина и др. Поистине эпическая картина разворачивается перед нашим восприятием, выявляя соответствующий модус подвига отечественных деятелей музыкальной культуры!

Дорогие друзья!
 Редакция «Ученых записок»
 приглашает всех авторов и читателей
 посетить *другое пространство* журнала
 на платформе VK (в контакте)!
 Там вас ждет много интересного.
 Можно нам писать, оставляя свои пожелания.
 Ждем обратной связи!

Ваша Ирина Стогний

Музыкальный театр

Научный обзор

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-10-27



Режиссерские подходы к современной оперной постановке



Евгения Георгиевна Артемова

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия,*

e_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>

Аннотация: Современная оперная постановка находится в процессе постоянного поиска и трансформации: традиционные формы сценического искусства переосмысляются через призму новых режиссерских стратегий. В статье на примере премьерных спектаклей на сцене оперных театров Москвы рассматриваются актуальные на сегодняшний день подходы к оперной постановке, их художественные и концептуальные особенности, а также анализируется их влияние на восприятие оперы современной аудиторией. В поле внимания автора следующие спектакли сезона 2024/2025: «Андре Шенье» и «Анна Болейн» в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Ключ на мостовой, или муж за дверью» и «Похождения повесы» в театре «Геликон-опера», «Ванесса» и «Волшебная флейта» в Новой опере.

В процессе анализа особое внимание уделяется взаимодействию режиссуры, визуального искусства и музыкальной драматургии. В заключении отмечается, что разнообразие режиссерских подходов, применяемых в постановках оперных сочинений на современной сцене, свидетельствует о жизнеспособности жанра и его возможности адаптироваться к меняющимся культурным запросам.

Ключевые слова: опера, режиссура, современная постановка, интерпретация, музыкальный театр, визуальная драматургия

Для цитирования: Артемова Е. Г. Режиссерские подходы к современной оперной постановке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 10–27. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-10-27

Musical theater

Review article

Director's approaches to modern opera production

Evgeniya G. Artemova

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russia,
e_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>*

Abstract: Modern opera production is in the process of constant search and transformation — traditional forms of stage art are rethought through the prism of new directorial strategies. The article, based on premiere performances on the stage of Moscow opera houses, examines current approaches to opera production, analyzes their artistic and conceptual features, as well as their influence on the perception of opera by modern audiences. The author's field of attention is the following performances of the 2024/2025 season: *Andrea Chenier* and *Anna Bolena* at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theater, *The Key on the Pavement, or the Husband at the Door* and *The Rake's Progress* at the Helikon Opera Theater, *Vanessa* and *The Magic Flute* at the Novaya Opera. In the process of analysis, special attention is paid to the interaction of directing music, visual art and dramaturgy. In conclusion, the diversity of directorial approaches applied in staging opera works on the contemporary stage testifies to the independence of the genre and its ability to adapt to my cultural needs.

Keywords: opera, directing, contemporary staging, interpretation, musical, visual dramaturgy

For citation: Artemova E. G. Director's approaches to modern opera production. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(1):10-27. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-10-27

Оперный театр неизбежно эволюционирует под влиянием новых социальных и художественных парадигм. В рамках доминирующего сегодня режиссерского театра, возникшего более ста лет назад, можно наблюдать постоянные преобразования и новые тенденции. Буквальное прочтение либретто и точное следование композиторскому замыслу стало столь редким явлением на оперной сцене, что вызывает удивление, а иногда и разочарование зрительской аудитории. Современный слушатель все чаще ждет оригинальных режиссерских решений, и авторские интерпретации постановщиков гибко следуют как за запросами публики, так и за современными технологиями, нередко включая в поле современных оперных спектаклей элементы актуального искусства, мультимедийные технологии и нетрадиционные сценические решения.

В настоящей статье предпринята попытка на примере шести оперных премьер сезона 2024/2025 в Москве выявить тенденции, которыми отмечены режиссерские подходы к сценической трактовке оперы на современном этапе.

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко представил в прошедшем сезоне две оперные премьеры, и обе из итальянского оперного наследия: опера «**Андре Шенье**» — самое известное сочинение итальянского композитора Умберто Джордано, одного из ярких представителей музыкального веризма, и шедевр эпохи бельканто «Анна Болейн» Гаэтано Доницетти, который нередко сравнивают с «Нормой» Винченцо Беллини в контексте противостояния двух мастеров бельканто, наилучшим образом раскрывших в этих сочинениях его лирическую и драматическую стороны.

«Андре Шенье» поставил художественный руководитель оперной труппы и главный режиссер театра Александр Титель, «Анну Болейн» — приглашенный режиссер Сергей Новиков, известный своими оригинальными интерпретациями оперных произведений.

Премьера «Андре Шенье» стала первой постановкой в России. Это сочинение о поэте Андре Шенье, очевидце и участнике революционных событий во Франции конца XVIII века, вдохновило на размышления инициатора и постановщика спектакля Александра Тителя. Вслед за композитором режиссер поднимает вопрос о роковой роли революций, несущих разрушение не только странам, но и отдельным людям, пытается понять логику процесса трансформации идеалов революции. Рассуждая о месте Художника в революции, о его ответственности перед настоящим и будущим, Александр Титель показывает «*любовь и искусство в хаосе революции*», выбрав это основной темой спектакля [1].

Музыка оперы Умберто Джордано, малоизвестная российскому слушателю, полна драматизма и богатейшей палитры эмоций, ярких индивидуальных характеристик и темброво-динамического разнообразия. В ней органично сплавлены стилизованные музыкальные мотивы XVIII века, знаменитые мелодии Великой французской революции, такие как *Çaira* и *Marseillaise*, и глубоко психологичные музыкальные характеристики, раскрывающие широкий спектр чувств главных персонажей — поэта-революционера Андре Шенье, его возлюбленной Магдалены, готовой ради любви на самопожертвование, Шарля Жерара, прошедшего трудный путь от слуги до революционера и осознавшего, что плоды революции не так однозначны.

В основе сюжета каждой картины оперы эпизоды революционных событий с 1789 по 1794 годы, переданные через жизнь отдельных людей: тех, кто сопротивлялся революции, как Графиня де Куаньи, и тех, кто видел в ней героический пафос — ее слуга Шарль Жерар, поэт Андре Шенье, но затем жестоко обжегся о ее плоды.

Визуальный ряд постановки, созданной Александром Боровским, наполнен динамичной символикой: в ярко красном каркасе сценографии с арочными



Илл. 1. «Андрей Шенье», МАМТ. Андре Шенье — Нажмиддин Мавлянов, Руше — Евгений Качуровский. Фото Сергея Родионова

Рис. 1. "Andrei Chenier", МАМТ. Andre Chenier — Nazhmiddin Mavlyanov, Rushe — Evgeny Kachurovsky. Photo by Sergei Rodionov

проемами угадывается образ здания эпохи классицизма, отсылающий к исторической эпохе. В первой картине, во время светского приема в доме графини де Куаньи (в который врывается толпа нищих), этот образ воспринимается как предвестник кровавых событий, а во второй, когда революционный террор в разгаре, улицы и кафе с разбитыми стеклами наполняют торговки, куртизанки и солдаты, он предстает символом разрухи. В третьей картине, где происходит революционный трибунал и вдохновители революции, среди которых Андре Шенье, становятся ее жертвами, красный каркас воспринимается символом террора. В последней картине, события которой разворачиваются в тюрьме Сен-Лазар, куда к приговоренному к смерти Андре Шенье проникает его возлюбленная Магдалена, обманным путем добившись подмены на осужденную, чтобы вместо нее принять смерть вместе с возлюбленным на эшафоте, красный каркас, заполненный серыми полотнами, падающими вниз, напоминает гильотину.

Магдалену, дочь графини де Куаньи, революция лишила всего — родных и близких, отчего дома, средств к существованию. У нее осталась лишь ее трепетная любовь к поэту, которая объединила их еще во время первой встречи, на приеме в доме графини... Пронеся свою любовь сквозь жерло революции, влюбленные противопоставили ее террору и приняли смерть как избавление от насилия, как единственную возможность остаться вместе навсегда. В центре последней картины — страстный дуэт Андре Шенье и Магдалены, воспевающий всепобеждающую и всепрощающую любовь, он становится мажорной кульминацией лирической линии оперы.

Костюмы, выполненные Марией Боровской, также выдержаны в красной цветовой гамме. Разрабатывая 170 эскизов для спектакля, она вдохновлялась картинами эпохи раннего Ренессанса и создала изображения на платьях и камзолах в коллажной технике из фрагментов произведений Рубенса, Ван Дейка и Корреджо из коллекции Государственного Эрмитажа.

Приглашенный итальянский дирижер Пьетро Маццетти, впервые сотрудничавший в этой постановке с русским режиссером и высоко оценивший ресурсы труппы театра, создал драматичное и драматургически цельное музыкальное полотно, вместе с тем рафинированное по динамике и тембровой палитре.

Вокально непростые музыкальные партии, написанные Джордано, требуют высочайшего мастерства во владении голосом и техникой «*recitar cantando*» (мелодизированного речитатива). Солисты МАМТ обладают такими возможностями, и не в одном составе. Ведущие солисты, Нажмиддин Мавлянов в роли Андре Шенье, Елена Гусева в роли Магдалены, Антон Зараев, исполнивший Шарля Жерара, не только демонстрируют великолепное вокальное мастерство, но и столь глубоко раскрывают мир своих героев, что вовлекают слушателя в орбиту их внутренней жизни. Они заставляют переживать личную трагедию людей, судьба которых вплетена в события Французской революции, получившие глубоко трагичный разворот в либретто оперы, написанном Луиджи Иллики.

Постановка «Андре Шенье», ставшая российской премьерой великого сочинения Умберто Джордано, — значимое событие не только для Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, но и для всего музыкального мира страны.

Премьера оперы «**Анна Болейн**» Гаэтано Доницетти в постановке режиссера Сергея Новикова и главного дирижера МАМТ Феликса Коробова стала торжественным заключительным аккордом прошедшего театрального сезона.

В свое время «Анна Болейн» была первым сочинением в жанре лирической трагедии знаменитого итальянца, заслужившего до ее появления славу мастера комических опер. В списке его опусов оно заняло 33 место, но именно «Анна Болейн» оказалась рубежным произведением в творческой биографии композитора и после премьеры, состоявшейся в 1830 году в Милане, принесла ему международную известность.

На публику несомненно произвел впечатление сюжет, созданный либреттистом Феличе Романи по драмам М.-Ж. Шенье, А. Пеполи и И. Пиндемонти, в которых повествуется о реальных событиях из истории английской династии Тюдоров. В центре сюжета — трагедия английской королевы Анны, жены короля Генриха VIII, прославившегося беспринципным, жестким нравом и своей любвеобильностью; в его личном списке оказалось шесть жен, Анна Болейн среди них заняла третье место. Некогда он женился на ней после семи отказов с ее стороны и даже сменил веру с католической на протестантскую из-за не одобряющего эту страсть Ватикана, но охладел к ней всего за два с половиной года, после рождения дочери, а не сына. Однако именно ее дочь Елизавета, пройдя тернистый путь, стала престолонаследницей и заняла английский трон на долгих 44 года — период, вошедший в историю Англии как «золотой век».

Музыка оперы открыла новые грани дара Доницетти. В прекрасных мелодиях бельканто и красочной партитуре, где оркестр оказался полноправным



Илл. 2. «Анна Болейн», МАМТ. Анна Болейн — Хибла Герзмава, Джейн Сеймур — Лариса Андреева. Фото Сергея Родионова

Рис. 2. "Anna Bolena", МАМТ. Anna Bolena — Hibla Gerzmava, Jane Seymour — Larisa Andreeva. Photo by Sergei Rodionov

участником музыкально-драматургического диалога, раскрылся стиль, который итальянцы называют психологическим описательным импрессионизмом, имея в виду подчинение сложнейших фиоритур «прекрасного пения» задаче психологически точной передачи чувств, переполняющих главных героев: благородной и страдающей Анны, ставшей неудобной своему мужу, плетущему вокруг нее интриги, которые привели ее на эшафот; ее соперницы и ближайшей фрейлины Джейн Сеймур, одновременно жаждущей власти и мучающейся угрызениями совести; первой юношеской любви Анны лорда Перси, оказавшегося в этот момент рядом с ней волею интриг ее супруга — его верное и влюбленное сердце заставило его взойти на эшафот вместе с возлюбленной; юного придворного музыканта Сметона, втайне грезившего об Анне и тоже попавшего под гнев Генриха XVIII.

Состав солистов театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко позволяет вводить в его репертуар оперы представителей классической эпохи бельканто — наряду с «Нормой» Беллини, появившейся в афише театра два года назад, а также «Лючией ди Ламмермур» Доницетти будет поставлена и «Анна Болейн», премьера которой знаменательна еще и тем, что эта опера — крайне редкий гость на российских сценах.

Театр ставит эти оперы со сложнейшими вокальными и драматическими задачами прежде всего в расчете на свою приму Хиблу Герзмаву. Она и в этой постановке является несомненным центром спектакля, демонстрирует свой великолепный дар сочетать феноменальную виртуозность титульной партии, освоенной ею ранее в знаменитом миланском театре La Scala, и ее глубокое драматическое наполнение. Чингис Аюшеев в роли влюбленного в Анну Перси, Маргарита Глазунова, исполнившая юного пажа Сметона, Габриел Дерель в роли Генриха VIII и Лариса Андреева в роли Джейн Сеймур составили достойный драматический ансамбль главной героине.

Феликс Коробов за оркестровым пультом собрал воедино звучание большого оперного полотна, поддержав солистов выверенной темброво-динамической фактурой.

Художественный облик спектакля Сергей Новиков вместе с художником Иваном Складчиковым и художником по свету Дамиром Исмагиловым продумал, ориентируясь на историческую достоверность. На сцене отсылка к эпохе Генриха VIII — тяжелые каменные стены, складывающиеся из декорации-трансформера в новые комбинации, и грузная, искусно инкрустированная мебель — воссоздают атмосферу Тауэра и Виндзора XVI века.

Костюмы не только органично дополняют постановку, но и являются ее художественной жемчужиной — Иван Складчиков, работающий в стиле историзма, придал особое значение разработке их эстетического ряда: тяжеловесные платья и камзолы из жаккарда и бархата, расшитые камнями и украшенные мехами, определившие неспешный склад режиссерской драматургии, береты с перьями, шпаги и туфли с пряжками — все эти детали увлекают зрителя в далекую Англию эпохи позднего Возрождения и несомненно будут оценены любителями роскоши и постановок музейного типа.

Афишу Московского театра «Геликон-опера» за прошедший сезон дополнили оперетта Жака Оффенбаха «Ключ на мостовой, или Муж за дверь» и философская притча Игоря Стравинского «Похождения повесы».

В репертуарном списке «Геликона», наряду со «Сказками Гофмана», «Прекрасной Еленой» и «Островом Тюлипатан», **«Ключ на мостовой, или Муж за дверь»** — уже четвертый шедевр прославленного родоначальника современной оперетты, которого за легкость и стройность музыкального письма называли «Моцартом Елисейских полей».

Впервые «Ключ на Мостовой» на либретто Леона Морана и Альфреда Де-лакура был поставлен 22 июня 1859 года в Париже, в театре Bouffes-Parisiens, созданном самим Оффенбахом, и с тех пор неизменно радует публику забавным сюжетом, триумфально шествуя по мировым сценам. Россия не стала исключением — здесь эта оперетта, полная добродушного и самобытного комизма, была известна под разными названиями, но неизменно пользовалась успехом и была любима публикой. А на основе знаменитой постановки 1977 года в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко был создан телеспектакль.

Постановка Геликона, осуществленная на камерной сцене Белоколонного зала княгини Шаховской лауреатом Международного конкурса молодых оперных режиссеров «Нано-опера» Ольгой Мелкумовой, звучит на русском языке в переводе Варвары Гусевой. Дирижером-постановщиком, раскрывшим очарование сочинения Оффенбаха в стройном музыкальном ансамбле, выступил Артем Давыдов.

В традиционном для оперетты сюжете, изобилующем комичными ситуациями, центральными фигурами являются две прелестные девушки Сюзанна



Илл. 3. «Ключ на Мостовой», «Геликон-опера». Сюзанна — Ольга Давыдова, Флорестан — Давид Посулихин. Фото Антона Дубровского

Fig. 3. "The Key on the Bridge", "Helikon Opera". Susanna — Olga Davydova, Florestan — David Posulikhin. Photo by Anton Dubrovsky

и Розита, одна из которых только что вышла замуж за начальника полиции месье Мартена, а также юный композитор Флорестан, спасавшийся бегством от разъяренного мужа-рогоносца и оказавшийся волею судьбы в спальне чужой невесты. Затейливый сюжет, призванный развлекать публику, таит опасные для главных персонажей повороты, но, как водится, заканчивается добродушным финалом, в котором торжествует любовь.

Талант молодого режиссера с яркой фантазией и тонким юмором позволил создать фееричное действо, визуальную версию которого помогли оформить художник-постановщик Ростислав Протасов и художник по свету Денис Енюков. Автор оригинальной хореографии — Ксения Лисанская. В постановке также приняла участие драматург Ирина Горбенко.

Дело происходит в гостинице, подаренной своей невесте месье Мартеном, в которой по преданию бродят призраки первых хозяев — мужа и жены. И действительно, именно призраки первыми появляются на сцене, а затем сопровождают действие, усиливая комичность ситуаций.

Пространство номера Сюзанны в гостинице ограничено квадратом сцены в центре зрительских рядов. На заднике — окно и стена из ткани, сцена завалена подарочными коробками, из которых новобрачная достает то сковородку, в мечтах угрожая мужу, то вазу для цветов. Расположившаяся в центре композиции ванна, прикрытая тканью, в которую то и дело проваливаются герои сюжета, пытаясь на нее присесть, провоцирует все новые комичные ситуации.

В то время как капризная Сюзанна игриво щебечет подружке о том, что новоиспеченный муж не так уж идеален, рядом с ними в гофрированной трубе обнаруживается юный беглец, который может скомпрометировать честь невесты своим присутствием. Далее разыгрывается череда сцен, в которых юные особы думают о наиболее удачном способе избавиться от него, в то время как муж, жаждущий присоединиться к новобрачной, остается за закрытой две-

рю. Юные девы успевают заковать Флорестана в наручники, огреть по голове, связать, а потом снова освободить, параллельно не забывая пофлиртовать и пригубить бокальчик-другой веселящего напитка. Пикантность ситуации усиливается еще и тем, что ключ от двери случайно выпадает из окна...

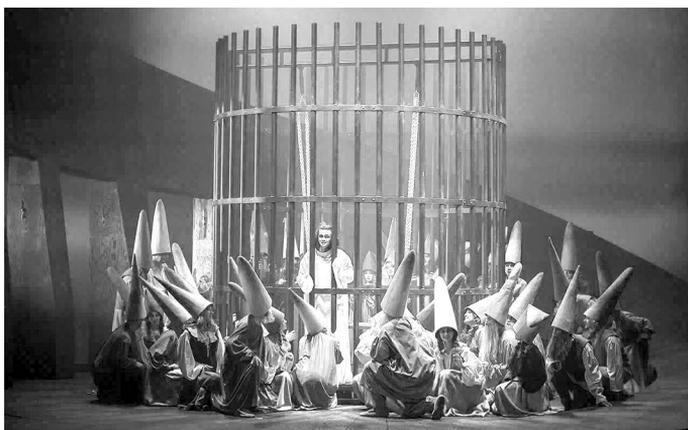
Преувеличенно комичные сценография и костюмы демонстрируют условность происходящего. Наиболее комичен кульминационный момент действия, когда месье Мартен, фигуру которого постановщики сделали гиперболично смешной, все-таки врывается в номер Сюзанны через окно в растрепанном и испачканном виде и, обнаружив юного повесу рядом с женой, исполняет пафосную арию о разрушенной былой любви, которая разительно контрастирует фарсовой обстановке на сцене. Подобный принцип режиссерского контраста смыслового и визуального ряда, являющийся визитной карточкой многих комических постановок, здесь становится одним из ведущих.

Звонкие солистки, непринужденно справившиеся с трудными партиями, Ольга Давыдова (Сюзанна) и Александра Соколова (Розита), артистичный Давид Посулихин в роли Флорестана, колоритный Михаил Никаноров в роли Мартена, Ольга Спицына и Антон Куренков (призраки) — по всему видно, весьма увлечены занимательным действием и с полной драматической отдачей передают режиссерский замысел.

Блистательный новый спектакль, несомненно, украсит афишу Геликон-оперы, предоставив зрителю возможность на час окунуться в беззаботный сюжет, который унесет далеко от современных тревог, в фантазийный веселый мир ярких образов Оффенбаха.

Игорь Стравинский, автор «**Похождений повесы**», завершивших сезон «Геликон-оперы», — композитор, чье имя на особом счету у этого театра. Именно с его оперы «Мавра» тридцать пять лет назад начинался путь «Геликона», с его именем назван самый большой зал, и именно его творчество для создателя «Геликон-оперы» Дмитрия Бертмана стало символом философии современного искусства, в которой русские корни соединяются с широким взглядом на мир. Бессменный худрук и режиссер «Геликона» Дмитрий Бертман черпает вдохновение в классических шедеврах, которые модернизирует с легкостью и игрой, присущих Стравинскому. И в опере «Похождениях повесы», ставшей ярким финалом оперного творчества композитора и соединившей классицистскую стройность с дерзким музыкальным языком современности, как для Стравинского, так и для Бертмана, за покровом стилизации, иронии и подчеркнутой театральности в изложении истории главного героя Тома Рейкуэлла, поддавшегося соблазну собственной тени, раскрывается трагедия человеческого существования. Желание быстро разбогатеть приводит его к внутреннему разрушению, а проводником становится воплощенное зло Ник Шэдоу — так трактуется в этом сочинении извечная мефистофельская тема.

Композитор, написавший эту оперу в 1951 году по мотивам одноименной серии гравюр XVIII столетия Уильяма Хогарта «Карьера мота» в интерпре-



Илл. 4. «Похождения повесы», «Геликон-опера». Том Рэйкуэлл — Даниил Гаркунов. Фото Ирины Шымчак
 Pic. 4. "The Rake's Progress", "Helikon Opera". Tom Rakewell — Daniil Garkunov. Photo by Irina Shimchak

тации либреттистов Уистана Одена и Честера Коллмена, в пику модным тогда поискам новых форм, «восстановил в правах» оперные клише, которые многими воспринимались как отжившие, и обратился к номерной структуре классической оперы с ее традиционными жанрами — ариями и речитативами, ансамблями и хорами, показав тем самым, что классический язык не устаревает и остается наилучшим для воплощения таких вечных тем, как борьба духа и плоти, добра и зла в человеческой душе.

Неудивительно, что эта опера востребована на мировых сценах. Только в личном режиссерском списке Дмитрия Бертмана это третье обращение к великой партитуре Стравинского — в 2000 году он ставил «Похождения повесы» в Volksoper Wien (Вена), а в 2016-м — в Финской национальной опере (Хельсинки). В России первым обращением к этому сочинению стала знаменитая постановка Бориса Покровского, Геннадия Рождественского и Иосифа Сумбаташвили в Камерном театре на Соколе в мае 1978 года. По просьбе Покровского перевод либретто с английского на русский язык тогда сделала мать Геннадия Рождественского Наталья Рождественская. Этот перевод теперь взят и за основу постановки в «Геликоне».

По сути, «Похождения повесы» — опера-притча. Недаром каждый из ее главных героев носит говорящую фамилию: у Тома Рейкуэлла она происходит от английского “rake” — повеса, у его постоянного спутника-искусителя Ника Шедоу означает «тень», а у Энн Трулав, юной возлюбленной Тома, — верную любовь. В финальной картине среди сумасшедших, воображающих себя персонажами античных мифов, являются Персефона, Орфей, Эвридика — герои неоклассических произведений Стравинского, повлиявших на образную концепцию «Похождений».

Визуально-режиссерское решение оперы в постановке Дмитрия Бертмана, австрийского художника Хартмута Шоргофера и художника по свету Дениса Енюкова отражает динамику партитуры Стравинского и изобилует симво-

лами. На видеозанавесе от действия к действию сгущаются тучи, освещение, как и краски сценографии, становятся все мрачнее и движутся от светлых и радостных тонов к густым цветам, к концу спектакля на сцене и вовсе преобладает черный, а появившаяся во втором действии сценографическая конструкция, напоминающая воронку, словно бы затягивающую главного героя в бездну в кульминационной сцене игры в карты, где Том выигрывает у Шэдоу, но лишается разума, обнажает свое жерло перед зрителем.

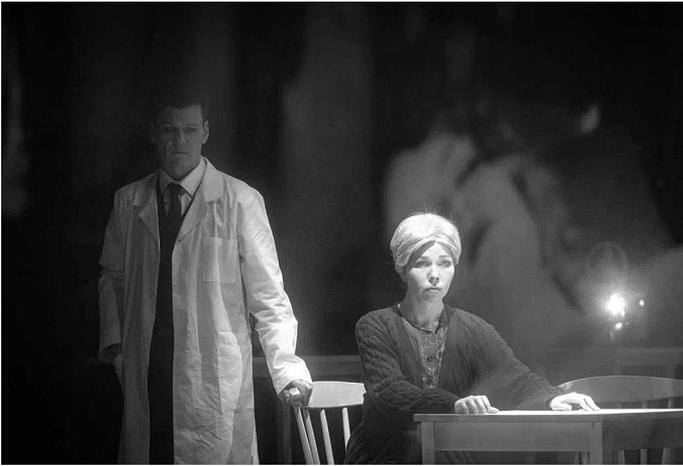
Авторы спектакля создают визуальные арки, подчеркивая классицистски стройную музыкальную композицию: в первом действии и в финале появляются качели, на которых раскачиваются в начале Энн, а в конце Том — этот емкий образ символизирует романтические надежды, взлеты и падения на жизненном пути. А игрушечные гномы, населяющие весенний сад Энн в первом действии, вновь напоминают о себе — их цветные колпаки появляются на сумасшедших в Бедламе, повисающих в финальной сцене на решетке, внутри которой трагически заканчивает свой путь главный герой.

В костюмах заметен современный ироничный взгляд на эпоху барокко: стилизованные пышные юбки и голые каркасы кринолинов, растрепанные цветные парики и шляпы с букетами перьев, туфли с пряжками по фасону XVIII века на полуголых девицах легкого поведения. И даже барочный блеск одежда на бородатой Бабе-турчанке — все это вкупе с эротичной хореографией Эдвальда Смирнова говорит об искусном и саркастичном диалоге с историей, подобном тому, который вел Стравинский в своей музыке.

Непростая партитура оперы весьма неплохо освоена музыкальным составом театра под руководством дирижера-постановщика Валерия Кириянова. В особенности хороши солисты, исполняющие заглавные партии: недавно вошедший в труппу «Геликон-оперы» по результатам III Молодежной программы театра Даниил Гаркунов, продемонстрировавший в роли Тома Рэйкуэлла прекрасную вокально-драматическую подготовку; Александра Соколова, пополнившая состав солистов театра после II Молодежной программы театра и прекрасно исполнившая непосредственную и трогательную Энн Трулав; маститый Константин Бржинский, представший в образе брутального Ника Шэдоу.

Когда Стравинский увидел литографический цикл Хогарта в Чикагском институте искусств, он живо представил оперные сцены, хотя полагал, что его «Повесу» будет реализовать легче музыкально, чем сценически. Однако новый спектакль «Геликона» хорош тем, что равновесие между музыкальным и сценическим элементами достигнуто.

Два премьерных спектакля театра «Новая опера» — это радикально противоположные по стилистике и содержанию опусы: «Ванесса» Сэмюэла Барбера, открывшая традиционный Крещенский фестиваль и приуроченная к 115-летию со дня рождения американского композитора (сочинение, представленное российской публике впервые), и всем хорошо известная «Волшебная флейта» в новой semi-stage версии.



Илл. 5. «Ванесса», Новая опера. Ванесса — Ольга Стародубова, Доктор — Илья Кузьмин. Фото Екатерины Христовой

Рис. 5. "Vanessa", Novaya Opera: Vanessa — Olga Starodubova, Doctor — Ilya Kuzmin. Photo by Ekaterina Khristova

Творчество Сэмюэла Барбера, которого часто называют неоромантиком, как и лучшая, по признанию критиков, его опера «Ванесса», мало известны российскому слушателю. Открывая незнакомые страницы мировой музыкальной истории на сцене отечественного театра, Новая опера продолжает следовать творческому кредо своего основателя Евгения Колобова, пополняя репертуар малоизвестными опусами.

«Ванесса» в свое время стала результатом 20-летних поисков Барбера на подступах к оперному жанру — сюжет для ее либретто композитору подсказал друг Дж.К. Менотти, известный своими операми, для которых всегда сам писал либретто. Став либреттистом оперы Барбера, он выбрал основой фабулы сборник датской писательницы Карен Бликсен «Семь фантастических историй».

Исследователи отмечают близость сюжета оперы к жанру готического романа и фильмам ужасов, проводя параллели и с творчеством Альфреда Хичкока и с важными для американской драматургии пьесами (например, «Трамвай «Желание»» Т. Уильямса). Сочинение перекликается и с отдельными сочинениями европейской оперной традиции XX века — «Саломеей» Р. Штрауса, «Замком герцога Синяя Борода» Б. Бартока.

В сюжетно-музыкальном содержании «Ванессы» ощущаются пустота, одиночество, ожидание, нагнетание напряженности.

Менотти извлек из литературного первоисточника в основном образы и символы, создав тем самым дополнительный ореол таинственности и неоднозначности в сценическом повествовании. Однако приглашенный драматический режиссер Дмитрий Волкострелов, обладатель «Золотой маски», не ставит во главу сценического решения эти качества, избирая для реализации своего художественного замысла прием «кино в театре». Осуществить его помогли художник-постановщик Лёша Лобанов, видеохудожник Игорь Домашкевич и художник по свету Константин Бинкин.

Традиционно наиболее популярной деталью визуально-сценической трактовки этого сюжета со времени блистательно прошедшей премьеры в Метрополитен-опере в 1958 году европейские и американские постановщики выбирали зеркало как символ истины и состояния главной героини Ванессы, ждущей по сюжету двадцать лет возвращения своего возлюбленного Анатоля и не желающей видеть увядания своей красоты, в связи с чем в доме занавешены все зеркала.

Авторы спектакля Новой оперы пошли по другому пути — они вообще не акцентируют внимание на зеркалах, которые весьма фрагментарно присутствуют в созданном ими многомерном пространстве, но в их спектакле имеются свои символы.

Главная визуальная идея постановки — это идея съемок кинофильма, создающих на протяжении всего спектакля на авансцене безмолвную суету съемочной группы. Три прозрачных экрана над сценой демонстрируют отснятый черно-белый материал, фрагментированный, подобно сознанию двух главных героинь — Ванессы и ее племянницы Эрики, выбравших страдания по фантомному образу Анатоля. Довольно скоро появляется его сын, тоже Анатоль, который вначале соблазняет молодую племянницу, а после ее отказа выйти за него замуж переключает внимание на тетюшку бальзаковского возраста, которая влюбляется в него как в копию того, кого она столько лет ждала.

Однако в повествование врезается новая драматическая деталь, свойственная романтическим сюжетам: счастью препятствует выходка Эрики, ждущей ребенка от Анатоля и пожелавшей избавиться от него, уйдя в морозную ночь. Кстати, ночь и зима — тоже символы этой драмы, напоминающие о безысходности психологического состояния героинь, страдающих от заикленности сознания на воображаемом образе мужчины.

Эта безысходность подчеркивается еще одним символическим сценическим решением — над непрерывной киносъемкой вторым этажом декораций располагаются три комнаты-ячейки, в которых возникают новые комбинации трех основных персонажей этого повествования — Ванессы, Эрики и Анатоля. Отгороженные от реальной жизни прозрачными экранами с фрагментами черно-белого кино, они замкнуты — каждый в своей ячейке, декорации которой обновляются, но никто не выходит за ее рамки, никогда не касается другого. При этом на Ванессе в начале и в конце повествования символично появляется пижама тюремной вертикально-полосатой расцветки.

Несмотря на то, что в финале оперы Анатоль с Ванессой покидают злополучный дом ожиданий и направляются в Париж, Эрика, перехватив эстафету ожиданий, снова завешивает зеркала и остается ждать неизвестно кого, отгородившись от внешнего мира в своей внутренней тюрьме.

Так, сценическое решение содержит немало интересных символических моментов, транслирующих отдельные идеи романа, но прием «кино в театре» существенно отдаляет от таинственной и психологически напряженной атмосферы оперы, задуманной композитором.

В сочинении Барбера присутствует камерность: трое главных героев и трое второстепенных — между ними разыгрывается непростая символическая драма. Однако ей противоречит режиссерская идея многолюдных киносъемок, указывающих на нереалистичность сценической истории, избытие людей на сцене не дает фиксировать внимание на главном — чувствах и психологических состояниях героев.

Три плана сценического повествования с разным содержанием не способствуют погружению в ореол чувственности и таинственности сюжетно-музыкальной композиции — попытка уследить за всеми тремя существенно отвлекает от эмоционально насыщенной и остро экспрессивной музыки, нюансы которой доносят исполнители под руководством дирижера Андрея Лебедева. Декламационно-мелодический стиль речитатива драматически ярко и чувственно передают исполнители как вокальных партий (Ольга Стародубова — Ванесса, Гаяне Бабаджанян — Эрика, Карлен Манукян — Анатолий), так и драматических, исполненных артистами, дублирующими основных героев в немом действии киносъемок (Наталья Сапецкая, Серафима Гоцанская, Алексей Мартынов).

Музыкальная драматургия, присутствующая в партитуре Барбера, слабо отражена в действии, ибо оно ни в каком из трех пластов визуального ряда никак с нею не соотносено.

После премьеры «Ванессы» в Метрополитен-опере под руководством Димитриса Митропулоса, назвавшего ее большой американской оперой, сочинение было воспринято как большое событие, а впоследствии удостоилось Пулитцеровской премии, став первой американской оперой, представленной на Зальцбургском фестивале. История подтвердила популярность «Ванессы», которая насчитывает уже не одну запись и не одну постановку на американских и европейских сценах. Отныне спектакль Новой оперы предоставит возможность и российскому зрителю прикоснуться к яркой музыке, ставшей уже американской классикой. И несмотря на то, что режиссер представил зрителю своеобразный взгляд со стороны на сюжет, несколько отдаляющий от идей композитора, безусловно присутствующая в постановке оригинальность сценических решений, судя по реакции зала, не оставила равнодушными зрительскую аудиторию. Ибо в наше время доминирования визуальной культуры именно неординарность сценических трактовок позволяет с большей вероятностью популяризовать оперные опыты, привлекая в театр молодежь.

Новая semi-stage версия последнего театрального шедевра Вольфганга Амадея Моцарта — сказки-притчи «Волшебная флейта», написанной на затейливое либретто Э. Шиканедера по сказке «Лулу, или Волшебная флейта» К. Виланда, а также задействовавшей множество других источников — от сказок, поэм и опер до масонской символики. Постановка инициирована дирижером-постановщиком Филиппом Чижевским, основателем ансамбля *Questa Musica*, а ныне художественным руководителем Государственного академи-

ческого симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова и главным дирижером Государственного академического камерного оркестра России, не раз сотрудничавшим с Новой оперой. Совместно с режиссером постановки Егором Перегудовым, художественным руководителем театра имени Вл. Маяковского и лауреатом ряда престижных театральных премий, они создали весьма оригинальный посыл для последующей реализации полной сценической версии знаменитой оперы.

В «Волшебной флейте», устойчиво привлекающей внимание постановщиков по всему миру с самой первой триумфальной премьеры в венском театре «Ауф дер Виден» в 1791 году, как известно, закодированы в сказочно-аллегорической форме многие духовно-философские смыслы, недаром Вагнер называл его непревзойденным шедевром немецкой оперы, а Бетховен считал, что в нем, как в компендиуме, собраны практически все жанры музыки — от песни до фуги.

Трудно найти театр, в котором бы не шла «Волшебная флейта». Только Новая опера обращается к этому сочинению уже в третий раз — первая его постановка шла в театре с 2006 по 2013 годы, а в 2020 году опера звучала на сцене театра в сокращенной версии с жанровым определением «Сказка с картинками».

Тем сложнее сказать новое слово в интерпретации знаменитого шедевра. Однако постановочной команде нового спектакля это удалось.

Придавая большое значение стилистической точности, Филипп Чижевский прежде всего позаботился о том, чтобы приблизить звучание к оригинальному, введя в состав оркестра аутентичные инструменты: натуральные трубы и сакбуты — предшественники тромбона. Кроме того, в оркестр был введен хаммерклавир, созданный специально для театра Новая Опера мастерской Пола МакНалти по образцу хаммерклавира Вольфганга Амадея Моцарта — инструмента работы мастера XVIII века Антона Вальтера. Партию хаммерклавира исполнила Александра Коренева. А в качестве концертмейстера оркестра был приглашен скрипач Роман Викулов, который сотрудничал с Филиппом Чижевским в ансамбле *Questa Musica*.

Филипп Чижевский считает, что *«играть Моцарта — это как лихачить за рулем, должен быть азарт, интерес и опасность... У Моцарта "повороты" должны быть более резкими и лихими, а "грав" — еще более эксцентричным. Если ты обычно едешь 100 км/ч, то здесь должно быть 300 км/ч»* [2].

Он в полной мере демонстрирует это «лихачество» за дирижерским пультом, с особым творческим посылом подходя к трактовке темпов и выстраивая самобытную темподинамическую партитуру.

Музыкальная трактовка, которую предложил публике маэстро, недаром привела в восторг слушателей, долго не отпускавших исполнителей дружными аплодисментами. Филиппу Чижевскому удалось не просто выстроить прекрасный музыкальный концепт, в котором прослеживается ясная и цельная архитектуроника целого, достигнут безупречный вокально-оркестровый ансамбль. Ему удалось словно бы оживить дух Моцарта — легкий и радостный.

Искрометность и блеск, с которыми Филипп Чижевский подошел к прочтению этой великой партитуры, захватили и состав исполнителей, продемонстрировавших великолепный вокал вместе с драматической увлеченностью.

На партию Царицы ночи была приглашена Надежда Павлова — солистка Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского и Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, приглашенная солистка Большого театра России, заслуженная артистка РФ, лауреат премий «Золотая Маска», «Онегин», *Casta Diva*. Ее появление на сцене стало центром внимания публики, несмотря на то, что именно партия Царицы ночи стала дебютной в вокальной истории певицы, она продемонстрировала безупречную колоратуру, в которой сочетается точность исполнения с богатством интонирования и владения динамическими нюансами.

Партии других героев оперы исполнили как приглашенные артисты, так и солисты Новой оперы. В роли Памины выступила солистка Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, обладательница кристального сопрано Гаина Круч, создавшая утонченный образ девушки; Тамино исполнил солист Новой Оперы Алексей Татаринцев, продемонстрировав замечательное единство вокально-драматического посыла; в роли колоритного Папагено выступил солист Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина и Камерной сцены имени Б. А. Покровского Большого театра России Константин Сучков; Зарастро исполнил солист Новой Оперы Алексей Антонов.

Для Филиппа Чижевского принципиально важно было фонетическое единство исполнения, поэтому как арии, так и разговорные диалоги, которых довольно много в этом жанре немецкого зингшпиля, звучат в оригинале — на немецком языке в замечательном исполнении приглашенных драматических артистов Дмитрия Гизбрехта из Ленкома и Анастасии Волинской из РАМТа.

А слушателю в овертитрах предоставлен весьма увлекательный перевод режиссера постановки Егора Перегудова. Для него это сочинение — «глубокая и философская история», он так комментирует его восприятие: *«Мы даже размышляли о параллели с творчеством Льва Николаевича Толстого, с его воспоминаниями о детстве, с его ощущением непротivления злу насилuем. Как в фильме “Долгое прощание”: притчи пишут народы, а не авторы. Ты не можешь взять и написать притчу, она должна рождаться и образовываться с течением столетий. И “Волишебная флейта” этим наполнена. В ней есть философское содержание, которое спрятано за игровой природой, масонской символикой. Мы знаем, что опера создавалась параллельно с Реквиемом. Если рассматривать музыку как завещание Моцарта, то Реквием — роковое, трагическое, а “Волишебная флейта” — легкое, игровое, но от того не менее содержательное и значимое»* [2].

Несмотря на то, что режиссерские функции Егора Перегудова были ограничены рамками semi-stage версии, он продемонстрировал свое видение пространственного освоения сцены, создав искусную диспозицию большого состава исполнителей по отношению друг к другу и зарядив их верным посылом для точного раскрытия драматургического концепта оперы Моцарта.

В новой постановке также были задействованы главный художник по свету Новой Оперы Майя Шавдатуашвили и главный хормейстер театра Юлия Сенюкова, под чьим руководством в театре всегда бывает безупречный хор.

Новая постановка — безусловная удача в репертуаре театра. Остается лишь надеяться, что со временем она раскроется в полной сценической версии.

Таким образом, на примере московских театров можно видеть, что спектр режиссерских подходов охватывает методы от классических музейных постановок до оригинальных, сокрушающих шаблоны и экспериментирующих с соединением оригинальных оперных текстов, и современных технологий.

Нетрадиционные постановки по-разному влияют на восприятие слушателей, зачастую вызывая полярные реакции: от восторга до резкого неприятия. Однако очевидным для современного оперного театра становится тот факт, что именно они привлекают новую аудиторию, расширяя границы оперного искусства и вовлекая в орбиту оперной постановки самые разные категории слушателей. О неуклонно растущем интересе к опере свидетельствует постоянный аншлаг в залах. Современная режиссура делает оперу более доступной для молодого поколения, чему немало способствует интеграция в постановки актуального визуального языка, основанного на современных технологиях и инновационных художественных решениях.

Таким образом, можно говорить о том, что современная оперная режиссура сегодня представляет собой динамичное поле экспериментов, в котором органично сочетаются традиция и новаторство. Оно ориентировано на изменяющиеся потребности общества и возможности новых технологий. Разнообразие подходов — от традиционных до ультрасовременных решений — свидетельствует о жизнеспособности жанра и его способности адаптироваться к меняющимся социально-культурным запросам.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Андре Шенье. Буклет к спектаклю. — Москва: МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2024. — 68 с.
2. Волшебная флейта. Буклет к спектаклю. — Москва: Новая опера, 2025. — 32 с.
3. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. — Москва: Кабинетный ученый, 2016. — 388 с.
4. Логинова М. В. Онтология выразительных форм в культуре // Вестник Мордовского ун-та. — 2014. — № 4. — С. 207–215.
5. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. — Москва: Советский композитор, 1980. — 262 с.
6. Спорышев В. П. Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры: специальность 24.00.01 Теория и история культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. ФГБОУ ВО Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Саранск, 2020. — 174 с.
7. Чепинога А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 Театральное искусство: диссертация

ция на соискание ученой степени доктора искусствоведения. ФГБОУ ВО Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 365 с.

8. *Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С.* Опера в эпоху «посткультуры»: трансформация культурной формы или смерть жанра? // Культура культуры. 2024. № 3. Текст: электронный [сайт]. — URL: <http://www.cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural> (дата обращения: 02.02.2026).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. Г. Артемова — доктор искусствоведения, профессор департамента музыкального искусства Московского городского педагогического университета.

REFERENCES

1. Andre Shen'ye [Andre Chenier]. Buklet k spektaklyu. M.: Moskovskiy akademicheskij teatr imeni K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemirovicha-Danchenko, 2024. 68 p.
2. Volshebnaya fleyta [The Magic Flute]. Buklet k spektaklyu. Moscow: Novaya opera, 2025. 32 p.
3. *Akulov Ye.A.* Opernaya muzyka i stsenicheskoye deystviye [Opera music and stage action]. Moscow: Kabinet uchonogo, 2016. 388 p.
4. *Loginova M. V.* Ontologiya vyrazitel'nykh form v kul'ture [Ontology of expressive forms in culture] // Vestnik Mordovskogo universiteta. 2014. № 4. P. 207–215.
5. *Rotbaum L.* Opera i yeyo stsenicheskoye voploshcheniye [Opera and its stage embodiment]. Zаметki rezhissora. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 262 p.
6. *Sporyshev V. P.* Rezhissorskaya opera v kontekste sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Director's opera in the context of contemporary musical culture]: spetsial'nost' 24.00.01 Teoriya i istoriya kul'tury. Dissertatsiya na soiskaniye uchonoy stepeni kandidata kul'turologii. MGU imeni M. V. Lomonosova. Saransk, 2020. 174 p.
7. *Chepinoga A. V.* Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubeshe XX–XXI vekov v Rossii [Problems of interpretation in directing an opera performance on the stage of the 20th–21st centuries in Russia]: spetsial'nost' 17.00.01 Teatral'noye iskusstvo: dissertatsiya na soiskaniye uchonoy stepeni doktora iskusstvovedeniya. Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS, 2018. 365 p.
8. *Shapinskaya Ye.N., Tsodokov Ye.S.* Opera v epokhu "postkul'tury": Transformatsiya kul'turnoy formy ili smert' zhanra? [Opera in the era of "postculture": Transformation of cultural form or death of a genre?] // Kul'tura kul'tury. 2024. № 3. Tekst: elektronnyy [sayt]. URL: <http://www.cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural> (accessed: 02.02.2026).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Evgeniya G. Artemova — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Moscow City Pedagogical University.

Поступила в редакцию / Received: 06.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 28.12.2025

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-28-43



Херувимская песнь «Дамолчитова согласия» в русских певческих рукописях XVII–XVIII веков и ее современные варианты



Нора Александровна Потемкина

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия, Москва,
n.potemkina@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0009-0008-8874-6865>*

Аннотация: Статья посвящена напеву Херувимской песни «Дамолчитова согласия», встречающегося в русских певческих рукописях XVII–XVIII веков — как крюковых, так и нотолинейных. Рассмотрено происхождение «Дамолчитова согласия» от напева песнопения Великой субботы «Да молчит всякая плоть человека», приведены рукописи, содержащие напев, из собраний Государственного исторического музея, Российской государственной библиотеки и Российской национальной библиотеки.

Напев «Дамолчитова согласия» XVII–XVIII веков сопоставлен с родственным ему напевом нашего времени, обозначенным как «из рукописных нот» или «знаменного распева» и его гармонизациями для однородного и смешанного хора современных авторов: анонимного автора, Василия Борисенко, Тимура Шагиахметова. Прослеживается сходство и отличие старинного и современного напевов. Отмечается преемственность современной церковно-певческой традиции.

Ключевые слова: Херувимская песнь, напев «Дамолчитова согласия», песнопение Великой Субботы «Да молчит всякая плоть человека», крюковые и нотолинейные певческие рукописи, гармонизации для однородного и смешанного хора, современные композиторы Василий Борисенко, Тимур Шагиахметов, преемственность традиции

Для цитирования: Потемкина Н. А. Херувимская песнь «Дамолчитова согласия» в русских певческих рукописях XVII–XVIII веков и ее современные варианты // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 28–43. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-28-43

Благодарность: Благодарю за помощь в подготовке статьи Татьяну Викторовну Швец, кандидата искусствоведения, доцента кафедры древнерусского певческого искусства СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова; Тимура (Тимофея) Рафаилевича Шагиахметова, регента и церковного композитора, старшего преподавателя Казанской государственной консерватории; Василия Сергеевича Борисенко (Майкла Азовских), регента молодежного хора Казанского собора г. Санкт-Петербурга и церковного композитора.

© Потемкина Н. А., 2026

From the history of Russian musical culture

Original article

The Cherubic Song of "Damolchitova soglasiya" in Russian singing manuscripts of the 17th–18th centuries and its modern variants

Nora A. Potemkina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
n.potemkina@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0008-8874-6865>

Abstract: The article is devoted to the chant of the Cherubic Hymn "Damolchitova soglasiya" (The "Let All Mortal Flesh Keep Silence" Chant), found in Russian singing manuscripts of the 17th–18th centuries — both in Znamenny (hook) notation and staff notation. The origin of "Damolchitova soglasiya" from the chant of the Great Saturday hymn "Da molchit vsiakaia plot' chelovecha" ("Let All Mortal Flesh Keep Silence") is examined, and manuscripts containing the chant from the collections of the State Historical Museum, the Russian State Library, and the Russian National Library are presented.

The chant of "Damolchitova soglasiya" from the 17th–18th centuries is compared with its related modern chant, designated as "from manuscript notes" or "of Znamenny chant," and its harmonizations for homogeneous and mixed choirs by modern authors: an anonymous author, Vasily Borisenko, and Timur Shagiakhmetov. The similarities and differences between the ancient and modern chants are traced. The continuity of the modern church-singing tradition is noted.

Keywords: Cherubic Hymn, the melody of "Damolchitova Soglasie", the hymn of the Great Saturday: "Let All Flesh Be Silent", hook and linear singing manuscripts, harmonizations for homogeneous and mixed choirs, contemporary composers Vasily Borisenko and Timur Shagiakhmetov, continuity of tradition

For citation: Potemkina N. A. The Cherubic Song "Damolchitova soglasiya" in Russian Choral Manuscripts of the 17th — 18th Centuries and its Modern Variants. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(1):28–43. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-28-43

Acknowledgements: I would like to express my gratitude to Tatiana Viktorovna Shvets, Candidate of Art History, Associate Professor of the Old Russian Singing Art Department at N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, for her assistance in preparing this article. I would also like to thank Timur (Timofey) Rafailovich Shagiakhmetov, a regent and church composer, and Vasily Sergeevich Borisenko (Michael Azovskikh), a regent of the youth choir at the Kazan Cathedral in St. Petersburg, for their contributions.

В русских певческих рукописях XVII–XVIII веков встречается необычное обозначение распева: «Дамолчитова согласия», «дамолчитово согласие», «Преводне. Дамолчитово согласие». Происходит оно от названия песнопения «Да молчит всякая плоть человека», которое поется раз в году вместо Херувимской песни в Великую субботу. Напев этого песнопения применялся для пения Херувимской песни на Литургии и, видимо, поэтому полу-

чил наименование «Дамолчитово согласие», где слово «согласие» синонимично слову «распев» или «напев». Сам напев песнопения «Да молчит», как установлено исследователями, относится «к наиболее ранним и распространенным образцам путевого распева»¹. Трудность его атрибуции связана с тем, что напев «Да молчит» часто не имеет указания на распев.

Практика распевать Херувимскую песнь на мелодии Страстной седмицы, звучащие раз в году, существует и в настоящее время. Она зафиксирована в печатном Синодальном Обиходе 1892 года (вторая редакция), где, в частности, одним из напевов Херувимской песни и является мелодия с заголовком «Преводне. Подобна противу: Да молчит»².

В примере 1 приведен напев «Да молчит» из певческого сборника второй половины XVII века московского происхождения — из храма Воскресения Христова в Кадашеве (недалеко от Московского Кремля). Ныне рукопись хранится в Музейском собрании Государственного исторического музея (далее ГИМ), № 3991. Напев в рукописи изложен знаменной нотацией (здесь и далее нотопевиная расшифровка автора статьи).

Пример 1. «Вместо Херувимския поем»³

Example 1. "Instead of Cherubic Hymn we sing"

ДА МОЛ-ЧИ-ТЬ ВЕ-Л-КА ПЛО-ТЬ ЧЕ-ЛО-

ВЕ- ЧА И ДА СТО-И-ТЬ СТРА-ХО- МЪ И

ТРЕ- ПЕ- ТОМЪ И НИ-ЧТО- ЖЕ

ЗЕ- МНА-ГО ВЕ-СЕ- БЕ ДА ПО- МЫ-

ШЛА- Е- ТЕ.

¹ См.: [1, 88]. М. В. Серeda приводит цитату из диссертации М. В. Богомоловой, где это было специально отмечено: Богомолова М. В. Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве. Дисс. канд. иск. М., 1982. С. 35.

² Против использования напевов Страстной Седмицы в другие дни церковного года возражают некоторые знатоки традиции, в том числе регенты, считая, что таким образом напев теряет свою уникальность.

³ ГИМ, Музейское собрание, № 3991, л. 333.

В нотолинейном варианте напев был обнаружен автором статьи в певческом Обиходе московского Иоанно-Златоустова монастыря из Синодального певческого собрания ГИМ (пример 2, транслитация автора статьи).

Пример 2. Напев Великой субботы «Да молчит всякая плоть»
из Обихода Златоуста монастыря⁴

Example 2. The chant of Holy Saturday "Let all flesh be silent"
from the Zlatoust Monastery Obykhod

Музыкальный пример 2 представляет собой нотную запись на трех станах. Первая строка содержит ноты и текст: «ДА МОЛ-ЧИТ БГА-КА А ПЛО-ТЬ ЧЕ-ЛО-ВЕ-». Вторая строка: «ЧА И ДА СТО-ИТ СО СГРА-ХОМ И ТРЕ-». Третья строка: «ПЕ-ТОМ». Ноты являются простыми ритмическими фигурами, характерными для церковного пения.

Напев Херувимской песни с ремаркой «Дамолчитово согласие» встретился в рукописи конца XVII века, также московского происхождения — из храма Казанской Иконы Божией Матери «у Калужских ворот за Москвою рекой». Рукопись тоже хранится в Историческом музее, но в Епархиальном собрании, № 726. В примере 3 даны две строфы напева Херувимской песни в двознаменной записи, как и в примере 1.

Пример 3. «Сия Херувимская на «Дамолчитово согласие»»⁵

Example 3. "This Cherubic one is on the 'Damolchitovo soglasiye'"

Музыкальный пример 3 представляет собой нотную запись на трех станах. Первая строка содержит ноты и текст: «И-ЖЕ ХЕ-РУ-БИ-МЫ». Вторая строка: «ТА-ИНО ОБ-РА-». Третья строка: «ЗВ-Ю-ЩЕ И ЖИ-ВО-ТВО-РА-». Ноты являются сложными ритмическими фигурами, характерными для церковного пения.

⁴ ГИМ, Син.певч., № 1140, л.75–76.

⁵ ГИМ, Епарх. 726. Л.335–335 об.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ЩЕй Трой_ це Трн_ вл_ тд_

Ю ПЕНЬ ПРИ_

ПЕ_ вл_ Ю_ ЩЕ

Поскольку оба песнопения сходны по своему жанру, они имеют и аналогичный, мелизматический, тип мелодики, где каждый слог распевается несколькими звуками, либо протяженными мелодическими оборотами. Поэтому каждому слову текста может соответствовать целая строка напева.

При сопоставлении напева «Да молчит» и мелодии Херувимской «Дамолчитова согласия» видно родство как знакового состава знаменной мелодии, так и ее нотолинейной записи. Например, в первой строке «Да молчит всякая плоть» (пример 1) и «Иже» (пример 3) отличие в знаковом составе есть в нескольких знаках в середине строки. Это связано, возможно, с большим количеством слогов в строке. Следующие слова «человеча» (пример 1) и «Херувимы» (пример 3) имеют по знаковому составу минимальные отличия: переводка борзая в примере 3 ($\text{зл}'$) вместо переводки тихой ($\text{л}'$) в примере 1; помета «равно» (р) в примере 3 вместо пометы «покой» (п) в примере 1.

Такое же, почти точное, совпадение знаков в начале и конце строки с небольшими отличиями в середине можно видеть и в следующих строках двух примеров: слова «и да стоит страхом» (пример 1) и «тайно» (пример 3); в конце строки «и трепетом» (пример 1) и «образующе» (пример 3); полное совпадение знаков и помет на словах «в себе» (пример 1) и «Троице» (пример 3).

При неизбежных отличиях в напеве в целом, возможно отметить большое сходство между напевом «Да молчит» и Херувимской песни «Дамолчитова согласия».

Аналогичное родство в знаковом составе с напевом «Дамолчитова согласия» присутствует и в напеве Херувимской с тем же названием в сборнике из собрания Д. В. Разумовского в Российской Государственной библиотеке, ф. 379 № 18⁶. Сборник конца XVII века (1676–1682 гг.)⁷ включает три певче-

⁶ Шифр данного сборника мне сообщила петербургский медиевист, кандидат искусствоведения, доцент кафедры СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова Татьяна Викторовна Швец.

⁷ В чине заздравной чаши упомянуто имя царя Феодора Алексеевича, старшего сына Алексея Михайловича (годы правления: 1676–1682). См. описание рукописи в каталоге: [2, 59–60].

Отличия в напеве из двух рукописей разного происхождения очень небольшие. Знаковый состав совпадает практически полностью.

Пример 5. Херувимская «Преводне. Дамолчитово согласие»¹¹

Example 5. Cherubic "Prevodne (another variant). Damolchitovo soglasiye"



Напев под названием «Преводне, подобна противу «Да молчит» содержится во второй редакции печатного Синодального Обихода конца XIX — начала XX веков (первое издание — 1892 г.). Однако напев сильно отличается по своему ритму и звуковысотному диапазону от рукописных вариантов XVII–XVIII веков, хотя мелодические контуры напева сохраняются. Тем не менее диапазон мелодии расширяется и доходит до верхней границы (b^1) на слове «песьнь», тогда как во всех предыдущих вариантах этому слову соответствует d^1 (нижняя граница, см. пример 6).

киты Тимофеева сына Конвала... А переплетал сию книгу в дому пречистыя... Троицы, преподобных... Сергия и ученика его Никона Радонежских... переплетчик Василий Глебов[?] 7182-го году [1674], августа в 22 день...». *Прежний владелец*: Григорий Жернов (иеродиакон, головщик Кирилло-Белозерского монастыря; XVII в.). См. Описание этой рукописи на сайте РНБ: <https://nlr.ru/manuscripts/RA1527/elektronnyiy-katalog?ab=02607A6C-DEC2-44E7-A7D6-69CC072C16E7> (дата обращения: 30.01.2026). Шифр рукописи предоставлен Т. В. Швец (см. комментарий выше) [3].

¹¹ РНБ, Кирилло-Белозерское собрание, № 632–889, л. 78 об.

Пример 6. Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов¹²
 Example 6. Obykhod of notated singing of common church chants

Ѹі. Превѡдне, подѡбна прочіѡмъ: Да молчіѡмъ:

И — же хе — рѡ — ві — мы, чаіѡ — нѡ ѡ — бра — зѡ —
 — ю — ще, іѡ жи — во — тво — рѡ — щей тво — и — цѡ
 при — сва — тѡ — ю пѡбѣнь при — пѡ — ва — ю — ще, вѡ —
 ко — е ны — нѣ жи — тій — ско — е ѡ — ло — жіиѡ по —

Интересен факт, что отголоски напева «Дамолчитова согласия» встретились в мелодии Херувимской песни неизвестного автора под заголовком «из рукописных нот». В московском храме Трех Святителей на Кулишках, где поет и регентует автор статьи, этот напев Херувимской поется довольно часто. Первая строка мелодии современного напева напоминает старинный напев «Дамолчитова согласия». Особенно ярко это слышно в первом же мотиве современного напева и в восходящем движении его мелодии в объеме кварты (e-a), в старинном напеве (d-g). В примерах 7а и 7б приведены начальные строки старинного и современного напевов.

Пример 7а. Херувимская¹³ «Сия Херувимская на Дамолчитово согласие»
 Example 7а. Cherubic "This Cherubic on Damolchitovo soglasiye"

И — же хе — рѡ — ви — мы
 ча — іѡ об — ра —
 зѡ — ю — ще

¹² М.: Син. тип., 1909, л. 23

¹³ ГИМ, Епархиальное собрание, № 726, л. 335.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пример 7b. Херувимская песнь «Из рукописных нот»
в обработке для 4-х голосного женского хора неизвестного автора¹⁴

Example 7b. Cherubic song "From handwritten notes"
arranged for a 4-voice female choir of unknown author

Еще одно важное отличие двух напевов в том, что старинный напев в последующих строках продолжает развиваться, его мелодический материал варьируется, но точно не повторяется. Напротив, в современном напеве мелодия первой строфы «Иже Херувимы тайно образующе» без изменений повторяется во всех последующих строфах, как это свойственно обиходным напевам Херувимской песни.

Основная мелодия в течение всего песнопения звучит в партии альты. Изменения происходят не в ней, а в сопровождающих голосах. Так, в двух начальных строфах два верхних голоса звучат в унисон, а в третьей и четвертой строфах, «Всякое ныне житейское» и «Отложим попечение», в верхнем голосе добавляется подголосок на квинтовом тоне, который затем переходит в звучание параллельными терциями.

В последней строфе, которая исполняется после Великого входа, «Яко да Царя всех подыдем», квинтовый подголосок появляется на словах «всех подыдем» и сохраняется почти до самого конца, за исключением последнего «аллилуйя».

Предположительно, эти ноты для женского хора были принесены в храм Трех Святителей на Кулишках из храма Сошествия Святого Духа на Лазаревском кладбище в Москве, где поет женский хор сестричества во имя свт. Игнатия Ставропольского, основанного архимандритом Сергием (Рыбко). Однако сейчас многоголосные версии этого напева как для женского, так и для смешанного состава хора, можно встретить на разных церковно-певческих интернет-ресурсах¹⁵.

Существует еще несколько вариантов обработки современного напева для смешанного хора. Автор одного из них — композитор и регент Василий Сергеевич Борисенко (интернет-псевдоним Майкл Азовских). В интервью интернет-журналу «Христианская жизнь» осенью 2024 года В. С. Борисенко

¹⁴ Сборник существует в виде распечатанных нот, набранных на компьютере. Не опубликован.

¹⁵ URL: ikliros.com, azbyka.ru/kliros, vk.com (личные страницы регентов и певчих).

рассказал о своем опыте сочинения церковных песнопений и стремлении совершенствоваться как композитор¹⁶.

В обработке В. Борисенко напев обозначен как «старинный распев». Как и в гармонизации для однородного хора, мелодия напева звучит почти без изменений, однако меняется ее местоположение. В двух первых строфах она звучит в верхнем голосе, а затем перемещается в партию альты, где и остается до конца песнопения. В последней строфе, на слово «Аллилуия» приходится кульминация, в этот момент мелодия уходит в партию баса, а затем вновь возвращается в партию альты.

Верхний голос, начиная с третьей строфы, поет не основную мелодию, а подголосок в квинту, как и в обработке для однородного хора, а в самом последнем разделе подходит к верхнему краю диапазона — звучит кульминация на звуке *e* второй октавы.

Гармонические голоса — тенор и бас — при сохранении общего гармонического плана варьируются от строфы к строфе. В начале песнопения они дублируют друг друга в октаву, затем начинают петь каждый свою мелодию, между ними часто звучат параллельные квинты. Начиная со второй строфы, в партии баса возникает *divisi*. В третьей строфе, со слов «Всякое ныне житейское», *divisi* у басов излагается параллельными квинтами, а тенор дублирует нижний бас в октаву. Этот прием создает объемное звучание хора. Такие квинто-октавные дублировки появляются в конце заключительной строфы, в зоне кульминации. *Divisi* в кульминации появляется не только у басов, но и в партии альты, что превращает четырехголосие в пяти- и шестиголосное звучание, требующее солидного состава хора.



Илл. 1. Василий Борисенко (Майкл Азовских) — регент молодежного хора Казанского собора в Санкт-Петербурге, автор духовно-музыкальных сочинений

Pic. 1. Vasily Borisenko (Michael Azovskikh) is the regent of the Kazan Cathedral Youth Choir in St. Petersburg, the author of spiritual and musical compositions

¹⁶ Приведем фрагмент из интервью композитора: «Мне себя сложно назвать композитором с громким именем. Повторюсь, у меня нет профессионального композиторского образования, все наработки — только из практики. Судьба сложилась так, что приходится заниматься исполнительской работой — петь в хоре, выступать на мероприятиях... А композиторская деятельность у меня больше любительская.

Но тем не менее все без исключения я стараюсь делать максимально профессионально, качественно, насколько позволяет мой опыт. Я не создаю симфонические полотна, хотя доля симфонизма в моем творчестве есть, я этого не отрицаю. И когда я учился в десятилетке, у меня с тех времен до сих пор есть наброски симфонических картин.

У меня есть большое желание (может быть, это так и остается заветной мечтой) поступить на композиторский факультет и пробовать писать уже именно симфоническую музыку» [4].

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пример 8а. Херувимская песнь старинного распева.

Обр. М. Азовских для смешанного хора

Example 8a. Cherubic song of the ancient chant.

Arr. M. Azovskikh for a mixed choir

Andante ($\text{♩} = 60-65$)

p

SOPRANO
ALTO

И же, и - - же Хе - ру - ви - мы

ТЕНОР
БАСС

2

S.
A.

тай - - но. об - ра - зу - ю - ше

T.
B.

3

mp

S.
A.

и жи - во - тво - ря - шей Тро - ни - ще

T.
B.

4

S.
A.

Три - свя - ту - ю песнь при - пе - ва - ю - ше.

T.
B.

Пример 8b. Окончание Херувимской

Example 8b. The ending of the Cherubic

12 Торжественно

mf

S.
A.

Ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я.

T.
B.

13

f

S.
A.

ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я.

T.
B.

molto rall.

Еще одна обработка этой же мелодии была сделана казанским композитором и регентом Тимуром Рафаиловичем Шагиахметовым¹⁷.

¹⁷ Тимур (Тимофей) Рафаилович Шагиахметов — выпускник Казанской консерватории имени Н. Г. Жиганова 2013 г., в настоящее время — старший преподаватель Казанской консерватории. Об этой Херувимской песни он сообщил, что ноты напева для женского хора ему подарила регент в селе Нуча, недалеко от Дивеева (Ардатовский район Нижегородской области) в 2011–2012 гг. В этом селе находится скит Серафимо-Дивеевского женского монастыря. Возможно, напев в своем современном виде и происходит из этого монастыря.

В обработке Т. Р. Шагиахметова напев называется «знаменного распева», тогда как, согласно исследованиям, напев относится к путевому распеву¹⁸.

В своей обработке Тимур Рафаилевич практически не меняет верхний голос по сравнению с гармонизацией для женского хора. Мелодия, как и в исходной гармонизации, звучит сначала у сопрано, а затем у альтов. Партия альта, которая в обработке для женского хора звучит в двух первых строфах в унисон с сопрано, у Шагиахметова становится в этих же строфах самостоятельным мелодическим голосом. В третьей строфе именно у альтов звучит основная мелодия, тогда, как у сопрано — квинтовый подголосок.

Теноровая и басовая партия в двух первых строфах мелодически подвижны. Они контрапунктируют основной теме. В третьей строфе басовая партия излагается крупными длительностями, соответствуя крупным длительностям в партии сопрано — образуется своего рода обрамление, внутри которого продолжается мелодическое движение в средних голосах. В двух каденциях на словах «жителейское» и «попечение» мелодия излагается параллельными трезвучиями в трех верхних голосах на фоне выдержанного доминантового баса.

Пример 9а. Херувимская знаменного распева в обработке Т. Р. Шагиахметова

Example 9a. Cherubic Znamenny chant arranged by T. R. Shagiakhmetov

The musical score consists of four systems of vocal parts. The first system shows the Soprano (C) and Alto (A) parts with lyrics 'И - - - же, и - - - - же'. The second system shows the Tenor (T) and Bass (B) parts with lyrics 'хе - ру - ви - мы тай - - - - но'. The third system shows the Soprano (C) and Alto (A) parts with lyrics 'о - бра - зу - ю - ще и жн - во - тво - ря -'. The fourth system shows the Tenor (T) and Bass (B) parts with lyrics '- - - шей Тро - - - н - це'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp', and various musical notations such as slurs, ties, and fermatas.

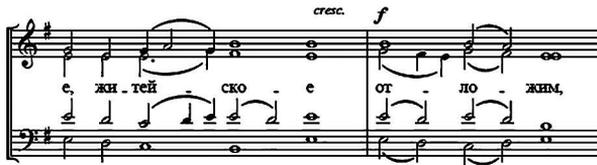
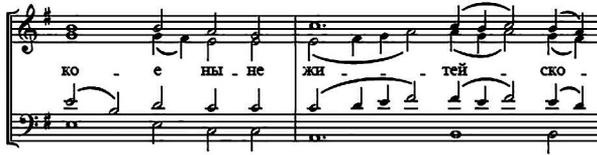
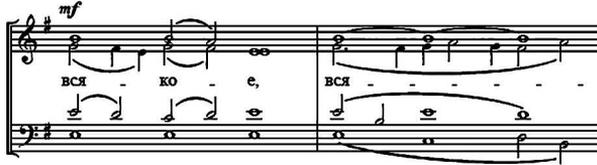
¹⁸ См. работу Середы М. В.: [1, 28].

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



Пример 9b. Херувимская, строфа 3

Example 9b. Cherubic, strophe 3



В двух заключительных строфах происходит своего рода суммирование всех приемов развития многоголосной фактуры, использованных в предыдущих разделах: гармоническое обрамление в крайних голосах, изложенных крупными длительностями, активное мелодическое движение в средних голосах. Основная мелодия на словах «Яко да Царя» звучит в унисон у всех голо-

ХЕРУВИМСКАЯ ПЕСНЯ «ДАМОЛЧИТОВА СОГЛАСИЯ»

сов, затем у альтов, и в самом последнем «аллилуия» возвращается в верхний голос, как это и было в самом начале песнопения.

Пример 9с. Херувимская песнь «знаменного распева»
в обработке Т. Р. Шагиахметова. Заключительная строфа

Example 9c. Cherubic znamenny chant
arranged by T. R. Shagiakhmetov. The final strophe

А. мнѣ. Я. ко да Ца. ря всех по ды. мем,
ан. гель ски ми не. ви. ди. мо до. рн. но.
си. ма чин. ми. Ал. ли. лу. и. а,
ал. ли. лу. и. а, ал. ли. лу. и. а.

Все сказанное позволяет сделать следующие выводы:

1. Напев Херувимской песни «Дамолчитова согласия» происходит от напева песнопения «Да молчит всякая плоть человека», исполняемого один раз в году, на Литургии в Великую субботу вместо Херувимской песни.

2. Напев Херувимской песни «Дамолчитова согласия» встречается в рукописных певческих сборниках, крюковых и нотоплинейных, в составе певческой книги Обиход конца XVII — начала XVIII вв. Также напев вошел в пе-

чатное издание нотопетельного певческого Обихода (2 редакция) в сильно измененном виде, по сравнению с рукописями указанного периода.

3. Напев Херувимской песни, известный в современной практике под названием «Из рукописных нот», сходен с напевом «Дамолчитова согласия» конца XVII — начала XVIII веков, его начальной строфой. Самые характерные интонации начальной строфы старинного напева воспроизводятся в современных его вариантах. Но если в старинном напеве композиция строится на постоянном мелодическом развертывании, то современные варианты имеют строфическую композицию: напев повторен шестикратно, без изменений, варьируется его многоголосное изложение.

4. Напев распространен в разных регионах России, известен на православных Интернет-ресурсах¹⁹.

5. Использование старинного напева в современной практике позволяет говорить о стремлении к преемственности традиции. Однако способы существования напева сильно изменены и зависят от замысла автора его гармонизации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ РУКОПИСНЫХ И ПЕЧАТНЫХ ИСТОЧНИКОВ НАПЕВА «ДА МОЛЧИТ ВСЯКАЯ ПЛОТЬ ЧЕЛОВЕЧА» И «ДАМОЛЧИТОВА СОГЛАСИЯ»

1. ГИМ, Музейское собрание, № 3991. Сборник певческий: Ирмологий, Обиход, Праздники, Обиход Постный (л. 333–334).
2. ГИМ, Епархиальное собрание, № 726. Сборник певческий: Октоих, Обиход, Праздники (Л.335–336 об.).
3. ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 1140. Обиход и трезвон свт. Николаю московского Златоуста монастыря (Л. 75–76 об.).
4. РГБ, ф. 379, № 18. Сборник певческий: Обиход простой и постный, Праздники, Фитник (Л. 89–89 об.).
5. РНБ, К.-Б. № 632–889. Обиход, Праздники, Октоих, Ирмологий (Л. 78 об.–79).
6. Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. Ч. II. Божественная Литургия. М.: В Синодальной типографии, 1909. 50 л.
7. Херувимская песнь старинного распева в обработке Майкла Азовских (Василия Борисенко). Нотный файл. URL: <https://azbyka.ru/kliros/wp-content/uploads/2023/08/heruvimskaya-pesn-starinogo-raspeva-v-obr-azovskih.pdf> (дата обращения: 30.01.2026.).
8. Херувимская песнь. Знаменный распев, обработка Т. Шагиахметова. Нотный файл. URL: https://ikliros.com/sites/default/files/36/Heruvimskaya_pesn_iz_Nuchi.pdf (дата обращения: 30.01.2026.).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Середа М. В.* Песнопение «Да молчит всякая плоть человека» в певческих рукописях XV — начала XVIII вв. (монодия и многоголосие). Дипломная работа. — СПб.: кафедра древнерусского певческого искусства СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 2015. — 151 с.

¹⁹ URL: azbyka.ru/kliros, vk.com (личные страницы регентов и певчих).

2. *Кудрявцев И. М.* Описание рукописей собрания Д. В. Разумовского // Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. — Москва: ОР ГБЛ, 1960. — С. 37–134.
3. Описание певческого сборника Кир.-Бел. №632-889 (Сборник певческий нотированный) из электронного каталога Отдела рукописей РНБ. — URL: <https://nlr.ru/manuscripts/RA1527/elektronnyiy-katalog?ab=02607A6C-DEC2-44E7-A7D6-69CC072C16E7> (дата обращения: 30.01.2026).
4. *Высоцкая С.* Церковный композитор Майкл Азовских о «новой школе», переезде в Санкт-Петербург и «симфонизме» в духовной музыке. — URL: <https://azbyka.ru/life/cerkovny-kompozitor-majkl-azovskih-o-duhovnoj-music/> (дата обращения: 30.01.2026).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Потемкина Нора Александровна — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Sereda M. V.* Pesnopenie «Da molchit vsyakaya plot' chelovecha» v pevcheskih rukopisyah XV-nachala XVIII vv. (monodiya i mnogogolosie) Diplomnaya rabota. [The chant "Let all human flesh be silent" in singing manuscripts of the XV — early XVIII centuries (monody and polyphony). Diploma thesis]. SPb.: kafedra drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva SPbGK imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [St. Petersburg: Department of Old Russian Singing Art of N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatoire], 2015. 151 p.
2. *Kudryavcev I. M.* Opisanie rukopisej sobraniya D. V. Razumovskogo [Description of the manuscripts of the collection of D. V. Razumovsky] // Rukopisnye sobraniya D. V. Razumovskogo i V. F. Odоеvskogo [Handwritten collections of D. V. Razumovsky and V. F. Odоеvsky]. Moscow: OR GBL [Department of Manuscripts of the V. I. Lenin State Library], 1960. P. 37–134.
3. Описание певческого сборника Кир.-Бел. 632/889 (Sbornik pevcheskij notirovannyj) iz elektronnoho kataloga Otdela rukopisej RNB [Description of the singing collection Cyr.-Bel. 632/889 (Singing notated collection) from the electronic catalog of the Department of Manuscripts of the Russian National Library]. URL: <https://nlr.ru/manuscripts/RA1527/elektronnyiy-katalog?ab=02607A6C-DEC2-44E7-A7D6-69CC072C16E7> (accessed: 30.01.2026).
4. *Vy'soczskaya S.* Cerkovny'j kompozitor majkl azovskix o «novoj shkole», pereezde v Sankt-Peterburg i «simfonizme» v duhovnoj muzyke [Vysotskaya S. Church Composer Mikhail Azovskikh on the "New School", Moving to St. Petersburg, and "Symphonism" in Sacred Music]. URL: <https://azbyka.ru/life/cerkovny-kompozitor-majkl-azovskih-o-duhovnoj-music/> (accessed: 30.01.2026).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nora A. Potemkina — Cand.Sci. (Arts), Leading Specialist of Elena F. Gnesina Memorial Museum-Appartment of Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 30.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 16.01.2026

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-44-68



Поэзия Вячеслава Иванова в камерно-вокальных произведениях Александра Гречанинова: творческий диалог современников



Даниил Михайлович Богданов

*Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия,*

dany.bogdanoff@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-5083-980X>

Аннотация: Статья посвящена анализу текста (музыкального и поэтического) камерно-вокальных сочинений композитора А. Т. Гречанинова (1864–1956) на стихи поэта-символиста В. И. Иванова (1866–1949), творчество которых является неотъемлемой частью русской культуры Серебряного века и культуры Русского Зарубежья 1920–1940-х годов. В статье рассматриваются история и причины возникновения творческих связей между А. Т. Гречаниновым и В. И. Ивановым, выявляются параллели между поэтической и музыкальной лексикой и образными доминантами их творчества. Особое внимание уделяется анализу стилевых, жанровых и композиционных особенностей камерно-вокальных сочинений А. Т. Гречанинова, взаимосвязи музыки и поэтического текста.

Ключевые слова: Серебряный век, символизм, модерн, Вяч. Иванов, А. Т. Гречанинов, романс, вокальный цикл, поэзия

Для цитирования: Богданов Д. М. Поэзия Вячеслава Иванова в камерно-вокальных произведениях Александра Гречанинова: творческий диалог современников // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 44–68. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-44-68

From the history of Russian musical culture

Original article

Poetry of Vyacheslav Ivanov in Alexander Grechaninov's chamber vocal works: a creative dialogue of contemporaries

Daniil M. Bogdanov

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,
dany.bogdanoff@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-5083-980X>*

Abstract: The article is devoted to the textual and musical analysis of the chamber vocal works of the composer A. T. Grechaninov (1864–1956) based on the verses of the symbolist poet V. I. Ivanov (1866–1949). The work of both authors is an integral part of the Russian culture of the Silver Age and the culture of the Russian Abroad in the 1920s–1940s. The article examines the history and reasons for the emergence of creative ties between A. Grechaninov and V. Ivanov, reveals parallels between the poetic and musical vocabulary and figurative dominants of their work. Particular attention is paid to the analysis of the stylistic, genre and compositional features of the chamber vocal works of A. T. Grechaninov, the interconnection of music and poetic text.

Keywords: Silver Age, symbolism, Art Nouveau, V. Ivanov, A. T. Grechaninov, romance, vocal cycle, poetry

For citation: *Bogdanov D. M.* Poetry of Vyacheslav Ivanov in Alexander Grechaninov's chamber vocal works: a creative dialogue of contemporaries. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2026;(1):44–68. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-44-68

Александр Тихонович Гречанинов — один из крупнейших русских композиторов рубежа XIX–XX веков и первой половины XX века. Он работал во всех основных музыкальных жанрах — от масштабных опер и симфоний до вокальных, инструментальных миниатюр и пьес для детей, оставив огромное (свыше 1000 произведений) творческое наследие. Становление А. Гречанинова как композитора пришлось на сложную, наполненную противоречиями эпоху Серебряного века — 1890–1910-е годы. Тем не менее его имя редко фигурирует в исследованиях, посвященных этому периоду в истории русской культуры.

Труднодоступность нотных материалов сочинений А. Гречанинова (особенно поздних, созданных после эмиграции композитора из советской

России в 1925 году), значительная часть которых была издана за рубежом, ни разу не переиздавалась или вовсе осталась в рукописном варианте, стала одной из причин недостаточной изученности его творческого наследия и фактически отсутствия имени композитора в культурном контексте Серебряного века. Другая, не менее важная причина, — сложившийся при жизни А. Гречанинова взгляд на него как на продолжателя традиций русской музыки XIX века, академиста и даже представителя консервативного крыла в русском искусстве. Действительно, в ранний период творчества А. Гречанинов завоевал признание в качестве «*поэта русского эпоса*» [1, 247], чуждого мятежному духу искусства Серебряного века. Поэтому резкий стилиевой поворот в сторону модерна, импрессионизма, символистских и даже декадентских образов, произошедший в творчестве А. Гречанинова на рубеже первых двух десятилетий XX века, был воспринят современными ему критиками и музыковедами, в частности, Б. Асафьевым [2] и Л. Сабанеевым [3], с недоумением и отрицанием.

Спустя столетие, рассматривая творческое наследие А. Гречанинова с позиции большой временной дистанции и принимая во внимание слова самого композитора, который на склоне жизни написал в своей автобиографии, что его стилиевая метаморфоза не была «*изменой себе*» [4, 99], представляется несправедливым недооценивать взаимосвязи его творчества с художественными тенденциями Серебряного века. Одной из таких ярких и прочных взаимосвязей стало творческое сотрудничество А. Гречанинова с поэтом-символистом Вяч. Ивановым. Поэта и композитора связывала многолетняя дружба: познакомившись с Ивановым в конце 1900-х годов, Гречанинов поддерживал с ним связь на протяжении всей жизни, в том числе и в тяжелые годы Гражданской войны и в эмиграции, куда оба художника отправились почти одновременно в 1924–1925 годах. Творческим результатом этой дружбы стало стихотворение В. Иванова, посвященное А. Гречанинову «*Твоя душа, вся звон и строй моей душе сродни...*», а также 13 камерно-вокальных сочинений, написанных Гречаниновым на тексты Иванова (вокальные циклы «*У криницы*» и «*Римские сонеты*», три из Шести романсов ор. 74 и две революционные песни).

Поэта и композитора в первую очередь сближала насущная потребность в духовности, укорененность их мировоззрения в христианской религии. Еще одной точкой пересечения их творчества являлся интерес к архаике: так же, как музыкальный язык Гречанинова наполнен интонациями славянского фольклора, поэтический язык Иванова изобилует старорусскими, церковнославянскими словами, античными названиями и именами. Кроме того, такой важный аспект вокальной музыки Гречанинова, как использование звукоизобразительности и музыкальной символики, комментирующей поэтический текст, оказался созвучным сложному, требующему расшифровки, но живописному и образному символизму стихотворений В. Иванова. Произведения А. Гречанинова на стихи В. Иванова представляют собой весьма

примечательную страницу русской музыкальной культуры Серебряного века, так как обращение к лексически сложной поэзии В. Иванова, поэта-ученого, для русских композиторов было, скорее, исключением, чем правилом, и среди музыкальных сочинений на его тексты большая часть принадлежит перу А. Гречанинова [5]. Цель настоящей статьи — рассмотреть содержательное и композиционное взаимодействие поэтического текста и музыки, проблемы гармонии и музыкальной формы на примере вокальных циклов «У криницы», «Римские сонеты» и трех из Шести романсов оп. 74, написанных А. Гречаниновым на стихи В. Иванова.

Камерно-вокальная музыка стала для А. Гречанинова той областью творчества, в которой он наиболее непосредственно соприкоснулся с новыми течениями в русском искусстве в силу синтетической природы вокальных и вокально-инструментальных жанров. В период 1907–1923 годов А. Гречанинов при поиске текстов обращается преимущественно к современной ему поэзии — стихам К. Бальмонта, А. Блока, В. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, С. Городецкого, Вл. Соловьёва, Г. Галиной, Н. Минского. Всего А. Гречаниновым создано свыше 65 камерно-вокальных сочинений на стихи поэтов и литераторов Серебряного века, что составляет почти треть от общего числа его камерно-вокальных сочинений. 1907 год не случайно занимает рубежное положение в творчестве А. Гречанинова: в этот год в Москве было учреждено Общество свободной эстетики¹, членом которого он стал. Общество, созданное с целью «сближения между собой служителей всех родов искусства — художников, музыкантов, поэтов, драматических и балетных артистов» [6, 93], и стало тем местом, где А. Гречанинов познакомился с крупнейшими деятелями искусства Серебряного века и с их творчеством. С некоторыми из них у него завязалась многолетняя дружба, в частности с К. Бальмонтом и В. Ивановым.

Вячеслав Иванов занимал особое место на символистском Олимпе, являясь своего рода наставником поэтов-символистов, идейным вдохновителем и теоретиком символизма. И хотя идеи В. Иванова далеко не всегда находили отклик в художественной среде, а порой вызвали ожесточенные споры, через «Башню» Иванова (его квартиру в Петербурге, где в 1905–1912 годы по средам проходили литературно-философские собрания) прошли почти все молодые поэты того времени, в том числе те, кто впоследствии порвал

¹ Общество свободной эстетики возникло вокруг В. Брюсова и поэтов-символистов из его окружения: А. Белого, Эллиса (Л. Кобылинского), Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта, Вяч. Иванова и др. Кроме того, действительными членами Общества были художники К. Юон, И. Грабарь, Л. Пастернак, музыканты А. Скрябин, С. Танеев, А. Гречанинов, братья Метнеры, С. Василенко, А. Гедике, А. Гольденвейзер, Гнесины, Л. Сабанеев, Б. Яворский и др. Общество объединяло художников самой разной стилиевой направленности. На собраниях Общества Москва познакомилась с творчеством А. Толстого, М. Цветаевой и В. Маяковского. Здесь же прошли скандальные выставки Н. Гончаровой и М. Ларионова, выступали А. Скрябин, В. Ребиков, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, звучала музыка С. Рахманинова, Н. Метнера, И. Стравинского. Общество свободной эстетики просуществовало до 1917 года.

с символизмом, например, участники «Цеха поэтов» Н. Гумилёв, А. Ахматова, О. Мандельштам или «будетлянин»² В. Хлебников. Поэты приходили к В. Иванову, чтобы учиться у него мастерству стихосложения, ведь он в первую очередь был филолог, а только затем поэт. Проведя почти двадцать лет в Европе (Германия, Италия, Франция), в совершенстве владея иностранными языками (живыми, современными европейскими языками, и мертвыми — древнегреческим и латынью), В. Иванов ощущал себя столь же русским, сколь и древним греком или древним римлянином, и называл себя «беспочвенно запредельным»³. Столь же «запредельным» поэт был и в отношении времени — его язык насыщен архаизмами, воскрешающими старославянские и церковнославянские слова, его поэтический взгляд устремлен в древность, где еще нет русского языка и государства, но есть славянское язычество, тесно переплетенное с христианством и античной культурой.

Возможно, именно эта устремленность вглубь времен и сблизила А. Гречанинова и В. Иванова. Музыкальный язык Гречанинова так же во многом произрастал из древности — из фольклора, славянских обрядов, народных песен (как русских, так и весьма экзотических с точки зрения русской профессиональной музыки — татарских, башкирских, бретонских, шотландских и др.). Кроме того, А. Т. Гречанинов встал во главе Нового направления в русской церковной музыке, наряду с А. Д. Кастальским и П. Г. Чесноковым, активно пропагандируя возвращение церковного пения к русским истокам путем использования и обработки древнерусских распевов и привнесения в него интонаций народной песни. Примечательны слова А. Блока о стихах В. Иванова, которые подошли бы и для характеристики творчества А. Гречанинова: *«Стихи Вяч. Иванова — истинно романтичны; некогда русские романтики оправдывали народную поэзию, изучали, вдохновенно подражали ей. Новому романтику нет уже нужды оправдывать ее. Законность утверждена, рождается новая мечта: снова потонуть в народной душе»* [7, 18].

Огромное значение в творчестве и в мировоззрении В. Иванова имеет религиозная идея, богоискательство. Он прошел путь от юношеского атеизма через мистический анархизм и культ греческого бога Диониса, под влиянием Ф. Ницше, к соборности и мировому всеединству. Идея всехристианской соборности была связана с влиянием философских взглядов В. Соловьева.

Несмотря на религиозные «метания», В. Иванов ассоциировал Россию и русскую культуру с поиском Бога, с христианской религией, он писал, что *«общий склад русской души таков, что христианская идея составляет, мож-*

² Слово «будетляне» было придумано В. Хлебниковым в качестве альтернативы термину «футуризм», имеющему итальянское происхождение, и применялось им для обозначения группы поэтов и художников радикальных авангардных взглядов, в 1910-х годах сформировавших группу «Гилея». Название «будетляне», в частности, фигурирует на страницах брошюры «Слово как таковое» (1913), написанной В. Хлебниковым и А. Кручёных.

³ В стихотворении «Земля» Вяч. Иванов пишет: *«Скворешниц вольных граждан, / Беспочвенно я запределен»*.

но сказать, ее природу» [8, 336]. Духовная тема занимала основное место и в творчестве А. Т. Гречанинова. Он считал себя, в первую очередь, духовным композитором. При этом его интерес к западной культуре, а впоследствии и жизнь на Западе стали причиной его стремления к расширению музыкального пространства в духовных жанрах. Указанная тенденция проявилась, например, в том, что, нарушая многовековую православную традицию, Гречанинов первым из русских композиторов решился ввести инструментальное сопровождение в музыку на православные канонические тексты. Находясь в эмиграции (с 1925 года во Франции, с 1939 в США), композитор писал католические мессы, мотеты и создал в 1933–1938 годах «Вселенскую мессу» (*Missa Oecumenica*), в которой соединил песнопения православной церкви с григорианикой и напевами иудейской церкви.

Еще одним сближающим двух художников фактором выступила общность палитры их творчества — преимущественно светлой, с ясным мироощущением. Исследователь творчества Иванова С. Аверинцев отмечал, что «мир Вячеслава Иванова — мир оды, не мир трагедии» [9, 170]. В той же степени драматический накал, конфликтная драматургия не характерны для дарования А. Т. Гречанинова — певца русского эпоса.

Первый опус, написанный А. Гречаниновым на стихи В. Иванова, — триптих для голоса и фортепиано «У **криницы**», **ор. 73 (1915)**. В этом цикле композитор положил на музыку стихотворения В. Иванова из двух его поэтических сборников: «Кормчие звезды», 1903 («Под деревом кипарисным»), и «*Cor ardens*»⁴, 1911 («Криница» и «Пасхальные свечи»). Весьма вероятно, что А. Гречанинов заимствовал эти стихотворения из вышедшего в 1914 году сборника «Волны вечности в русской литературе», где все три произведения Иванова расположены друг за другом [5, 16]. Так или иначе, эти три стихотворения объединены духовной тематикой и представляют собой стилизации духовных стихов — данная образная сфера была наиболее близка Гречанинову. Подзаголовок «триптих», который композитор дал этому вокальному циклу, отсылает к иконографическому триптиху и указывает на большую внутреннюю слитность его частей, в каждой из которых главенствует образ Христа. Каждая из частей отражает определенный этап земного пути Спасителя — младенчество, общественное служение и Воскресение. Необходимо отметить и название цикла, в котором используется устаревшее диалектное слово «криница»⁵, которое указывает на языковую стилистику и музыки, и поэзии, изобилующую архаизмами.

В. Иванов использует церковнославянскую лексику («седмижды прободенной», «юдоли слез»), старославянские слова («младу», «криница», «студенец», «сенница») и окончания («Мати», «собирати», «соплетати», «наклонися»). В музыке Гречанинова этот аспект поэтического текста

⁴ Название сборника переводится с латыни как «Пламенеющее сердце».

⁵ Криница — ключ, родник, колодец.

получает раскрытие в элементах фольклорной стилизации в области мелодики и гармонии, а также в аллюзиях на архаические жанры (например, былину), но не в натуралистическом ключе, как это было в его ранних сочинениях, а, скорее, в русле эстетики модерна: на первый план выходит гармоническая изысканность, красочность фактуры, а фольклорная стилизация становится лишь одной из форм музыкального декора. Вместе с тем модальность первых двух частей цикла, использование диатоники и почти полное избегание хроматизмов напоминают о хоровых духовных сочинениях Гречанинова, основанных на древнерусских распевах.

Все три части триптиха не контрастны по образной палитре — преобладает светлая лирика, отвечающая молитвенному религиозному настроению.

Архаический колорит музыке всего триптиха задает первая часть «**Под деревом кипарисным**» — строгое звучание дорийского лада, арпеджированные аккорды в партии фортепиано и распевная декламация в вокальной партии, обозначенная авторской ремаркой *recitando*. Возникают ассоциации с жанром былины, рассказом сказителя, сопровождаемым гусельными переборами. Текст В. Иванова повествует о разговоре младенца Иисуса с Богородицею, в котором Он спрашивает у Нее разрешения украсить кипарисное дерево семью алыми цветиками, а Мать просит положить их Ей на сердце. В конце стихотворения возникает символическая параллель: «*Не семь цветиков алых на сердце — / Семь точатся капель алой крови / Из груди, седмижды прободённой*». Духовный стих В. Иванова содержит аллюзию на икону Богородицы («Семистрельная») и на пророчество Симеона Богоприимца о Распятии из Евангелия от Луки: «Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:34–35). Следует также заметить, что и в стихотворении, и в музыке романса возникает символика сакрального числа семь, которое фигурирует во многих духовных текстах, в том числе в Откровении Иоанна Богослова — «Апокалипсисе». Восходящий ход из семи звуков, каждый из которых дублируется в октаву, проводится в партии фортепиано, становясь музыкальным символом «семи капель алой крови».

Романс «Под деревом кипарисным» написан в двухчастной форме АВ (т. 1; т. 18), соответствующей диалогической форме текста В. Иванова: первая часть — реплика младенца Иисуса, вторая — ответ Богородице.

Выразительно гармоническое решение романса, его музыка подчеркнута диатонична и модальна. А. Гречанинов использует технику модального колорирования: в начале романса звучит *f* дорийский, в фортепианной связке между первой и второй частью романса — *f* фригийский, а в заключении романса возникает ионийский лад. Реплики младенца Иисуса и Богородице окрашены мажорным ладом. При этом скорбный ответ Богородице, предчувствующей крестные муки Христа, несмотря на звучание мажора (*Gesdur*), отмечен Гречаниновым ремаркой *Mesto* («Скорбно»), очевидно, что для композитора имеет значение семантика многобемольной «темной» тональности.

Пример 1. А. Гречанинов. «Под деревом кипарисным» из вокального цикла «У криницы»
Example 1. A. Grechaninov. "Under the Cypress Tree" from the vocal cycle "At the Spring"

Largo religioso

Под тем ли под дре-вом ки-па-рис - ным а-лы-е цве-ти-ки рас-це - та - - ли.

Вторая часть, «Криница», — поэтическая интерпретация библейской притчи о «живой воде» (Ин. 4:13–14). В данных строках Евангелия от Иоанна повествуется о встрече Иисуса с самаритянкой: Иисус попросил женщину у колодца дать ему воды. Одним из ключевых моментов этой библейской притчи являются слова Иисуса о том, что Он может дать «живую воду», которая станет в человеке «источником воды, текущей в жизнь вечную». В своем стихотворении В. Иванов развивает библейскую метафору: дар природы, криница (родник), становится мифологическим символом дара Божьего — спасения души для Вечной Жизни.

В музыке этой части главным элементом выступает почти непрерывное колыхание триолей у фортепиано, символизирующее журчание воды родника — такая пейзажная звукоизобразительность характерна для романсового творчества А. Гречанинова. Особо Гречанинов выделяет реплику Христа в заключении стихотворения Иванова — останавливается движение триолей, вновь возникает былинная повествовательность, напоминающая о первой части цикла — авторская ремарка «Maestoso, ma semplice e con amore».

Форма второй части триптиха — четырехчастная с тематической репризой — АВСА (т. 5; т. 18; т. 31; т. 43).

Гармонический язык вновь базируется на модальных ладах. В крайних разделах Гречанинов использует дорийский лад, а средние разделы построены на синтезе двух структур — миксолидийского и лидийского ладов, основные тоны которых расположены на расстоянии малой терции: в разделе В — это В и Des, в разделе С — F и As.

Пример 2. А. Гречанинов. «Криница» из вокального цикла «У криницы»
Example 2. A. Grechaninov. "The spring" from the vocal cycle "At the Spring"

Moderato con moto; mistico

Чи - сты во - ды клю - че - вы - е

В третьей части цикла, «Христос Воскрес!», А. Гречанинов положил на музыку второе из двух стихотворений В. Иванова, опубликованных под общим заголовком «Пасхальные свечи» и посвященных религиозному философу С. Булгакову. Музыка этой вокальной миниатюры наполнена колокольностью, которая является важной составляющей в музыкальном изображении праздника Пасхи. Насыщенность фактуры фортепианного сопровождения заставляет вспомнить о колоколах в фортепианном творчестве С. В. Рахманинова, в частности, о этюдах-картинах *Es-dur* (op. 33 № 7) и *D-dur* (op. 39 № 9).

Форма романса — двухчастная безрепризная АВ (т. 4; т. 14) с небольшой кодой (с т. 40).

Гармонический план третьей части триптиха представляет собой калейдоскоп сменяющих друг друга ладов мажорного наклонения: С миксолидийский, В миксолидийский, *Ges-dur*, *As* миксолидийский, *E-dur*, *F-dur*, *C-dur*.

Линия вокальной партии, tessitura которой повышается от начала к коде романса, следует музыкально-риторической фигуре *anabasis*, традиционно ассоциируемой с праздником Пасхи и Воскресением.

Пример 3. А. Гречанинов. «Христос Воскрес!» из вокального цикла «У криницы»
Example 3. A. Grechaninov. "Christ is Risen!" from the vocal cycle "At the Spring"

Allegro non troppo; maestoso

Хрис-тос Вос-крес! Вос - крес Хрис-тос и смерть - ю смерть по - прал!

А. Гречанинов очень высоко оценивал вокальный триптих «У криницы», в письме к своей первой жене В. Гречаниновой (Рерберг) от 13 ноября 1915 года он писал: «Мне кажется, у меня ничего нет более совершенного, чем этот цикл» [1, 62]. Примечательно, что обычно довольно сдержанный в оценках своего творчества, А. Гречанинов так же положительно отзывался и о другом своем вокальном цикле на стихи В. Иванова — «Римские сонеты» op. 160, называя его «одним из самых больших своих достижений»⁶.

Вслед за вокальным циклом «У криницы» А. Гречанинов создает еще один камерно-вокальный опус — **Шесть романсов, op. 74 (1915–1916)**, в который вошли три романса на стихи В. Иванова. Гречанинов объединил в одном опусе стихотворения Ф. Тютчева и В. Иванова, почувствовав образную близость их поэзии. Об этой поэтической близости свидетельствовал и сам

⁶ Письмо А. Гречанинова — В. Иванову от 10 сентября 1948 года [5, 72].

В. Иванов, называя Фета, Тютчева и Соловьёва своим «созвездием родным» [8, 634], а конкретно Тютчева — «родоначальником нашего истинного символизма» [10, 597]. Примечательно, что объединение стихотворений поэтов, принадлежащих к разным школам, стилям и эпохам, внутри одного опуса или цикла, исходя из сходства их образов и настроений, — характерная особенность вокального творчества А. Т. Гречанинова. Среди таких примеров — соседство текстов Г. Гейне и В. Соловьёва в вокальном цикле «Драматическая поэма» ор. 51, стихотворений Ф. Тютчева, Ч. де Габриак⁷ и Ф. Сологуба в цикле «Ad astra» ор. 54 или стихотворений А. Блока, Г. Гейне, Ф. Тютчева и К. Бальмонта в цикле «В сумерки» ор. 63.

Шесть романсов ор. 74 не задумывались Гречаниновым как вокальный цикл, поэтому стихотворения В. Иванова, вошедшие в этот опус, принадлежат к совершенно разным сферам лирики: это и пейзажная зарисовка («Весенняя оттепель»), и любовный дифирамб («Ладья любви»), и молитва об упокоении души в поэтической форме («Сияй в блаженной светлой сени» — перевод стихотворения Байрона).

Романс «Весенняя оттепель» ор. 74 № 4 — картина ранней весны, залитой солнечным светом природы. Одноименное стихотворение Иванова, к которому обращается композитор, заметно выделяется простотой и ясностью языка в контексте творчества поэта. В этом отношении оно наследует поэтическим мотивам «весенних» стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета. Светлое радостное чувство, связанное с образом весны, находит отражение и в музыке: господствуют мажорные многодизезные тональности (основная тональность *Fis-dur*).

Кроме того, музыка Гречанинова вносит в стихотворение еще один смысловой пласт: весна как время самого светлого религиозного праздника Пасхи. Музыкальная символика этого праздника — колокольность — сосредоточена в фортепианной партии романса, основанной на приеме *martellato* с характерными переключками регистров и короткими повторяющимися мелодическими мотивами. В целом романс Гречанинова родственен «весенним» вокальным сочинениям С. Рахманинова, в частности его знаменитому романсу «Сирень».

Форма романса «Весенняя оттепель» — двухчастная безрепризная АВ (т.1; т. 27).

В гармоническом решении романса обращает на себя внимание статичность гармонии в первом разделе романса: на протяжении 16 тактов в басу сохраняется тонический органнй пункт *fis*, расцветиваемый звучанием гармонии доминанты *Fis-dur*, тоники одноименного минора и минорной гармонической субдоминанты. Дальнейшее гармоническое развитие более динамизировано, представляя собой цепь секвенций по мажорным тональностям: *D-E G-A-Fis*.

⁷ Черубина де Габриак — литературная мистификация М. Волошина и Е. Дмитриевой.

Пример 4. А. Гречанинов. «Весенняя оттепель» из цикла «Шесть романсов» ор. 74
Example 4. A. Grechaninov. "Spring Thaw" from the cycle "Six Romances" op. 74

Совсем другие образы и чувства содержит романс «**Ладья любви**» ор. 74 № 5, которому А. Гречанинов дал подзаголовок «Дифирамб». Стихотворение В. Иванова, лежащее в основе музыки романса, наполнено любовным чувством, но любовь в духе эстетики символизма становится религиозно-мистическим переживанием. Объект любви, не называемый в стихотворении Иванова, — обезличенный, вернее сказать, надличностный: та самая «вечная женственность», или мировая Душа, которая правит «ладьей любви». Отдельно необходимо отметить и символ ладьи, который неоднократно возникает в творчестве В. Иванова. Один из ярких примеров — стихотворение «Темница», образно близкое знаменитой картине «Остров мертвых» художника-символиста А. Бёклина, где ладья становится символом судьбы. Другой пример — стихотворение «Поэзия, ты — слова день седьмой...» из «Римского дневника 1944 года», здесь образ ладьи — метафора поэзии.

Форма романса — двухчастная безрепризная АВ (т. 3; т. 7) с двухтактовым фортепианным вступлением и заключением, построенным на едином тематическом материале.

Музыка романса «Ладья любви» наполнена чувством любовной неги, томления. В основе гармонии — предельно хроматизированная тональность *D-dur*: уже в первых двух тактах фортепианного вступления звучат все двенадцать звуков хроматического звукоряда. Центральным элементом гармонии выступает увеличенная секста; этот интервал возникает в самых первых звуках романса, затем появляется в так называемых аккордах увеличенной сексты, пронизывающих всю фактуру фортепианного аккомпанемента, а нисходящий ход на ув. 6 замыкает мелодическую линию вокальной партии (тт. 16–17). Такая гармоническая окраска романса в сочетании с обилием «ползучих» восходящих хроматизмов и свободным течением музыкального времени вызывает ассоциации со знаменитым оркестровым вступлением к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

Пример 5. А. Гречанинов. «Ладья любви» (дифирамб)
из цикла «Шесть романсов» op. 74

Example 5. "The Boat of Love" (Dithyramb)
from the cycle "Six Romances" op. 74

Con eleganza. Tempo rubato.

Ладья любви стре -

4 миг тво-е кор-ми- ло к пещер - ной мгле мо-их бес кры - лых рве - ний.

Последний романс опуса «Сияй в блаженной светлой сени» op. 74 № 6 основывается на стихотворении Дж. Байрона "Bright be the place of thy soul..." в переводе В. Иванова⁸ из поэтического сборника "Cor ardens". У Байрона стихотворение имеет подзаголовок «Stanzas for music» («Стансы к музыке»⁹), у Иванова — «Романс».

Романс связан с темой смерти, весьма значимой для творчества Гречанинова, проходящей через многие его камерно-вокальные сочинения. В разные годы образ смерти приобретал в его творчестве разную трактовку: от принятия смерти как скорбного, но неизбежного итога земного пути (романс «Вечерний звон» на стихи И. Козлова) до экстатического призыва к смерти как избавлению от презренной жизни (в цикле «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера). В романсе «Сияй в блаженной светлой сени» образ смерти обретает религиозную трактовку: смерть — «порог бессмертья», встреча с Богом. Следуя за текстом Иванова, Гречанинов привносит в романс жанровые черты духовной музыки. Музыка романса выдержана в строгом, религиозном настроении.

⁸ А. Гречанинов положил на музыку первые два четверостишия и первую строку третьего четверостишия стихотворения В. Иванова.

⁹ Стансы — стихотворение, как правило, философского содержания, характеризующееся смысловой законченностью и независимостью каждой строфы. Дополнение «для музыки», которое дал Байрон, указывает на то, что написанные им стихи предназначались для музыкального воплощения, что нашло отражение и в подзаголовке В. Иванова, и, по-видимому, послужило одним из стимулов, побудивших А. Гречанинова обратиться именно к этому стихотворению.

В фортепианной партии преобладает хоральная аккордовая фактура, в вокальной — распевный речитатив.

Форма романса «Сияй в блаженной светлой сени» — двухчастная безрепризная АВ (т. 1; т. 14) с кодой (т. 27). Роль рефрена, объединяющего форму, выполняет фортепианная тема хорального склада, имитирующая реплику церковного хора, отвечающего чтцу (линия вокальной партии романса) в ходе церковной службы. Она открывает романс, а затем проводится еще четыре раза и каждый раз отмечается сменой двухдольного метра на трехдольный.

Ладовое решение романса связано с использованием модальных ладов (лидийского и миксолидийского) и расширенной тональности (*C-dur* с включением низких VI, VII и III ступеней). Второй раздел формы, отмеченный ремаркой *molto espressivo*, гармонически более традиционен, но интересен чередой модуляций не только в родственные тональности, но и в тональности II и III степени родства: *B-F-E-cis-a-G*.

Пример 6. А. Гречанинов. «Сияй в блаженной светлой сени»
из цикла «Шесть романсов» op. 74

Example 6. A. Grechaninov. "Bright be the place of thy soul"
from the cycle "Six Romances" op. 74

В 1917 году, поначалу с восторгом откликнувшись на события Февральской революции, А. Гречанинов создал два вокальных сочинения на стихи В. Иванова в жанре революционной песни-гимна¹⁰ — «Мир на земле»¹¹ для голоса и фортепиано (а также в переложении для смешанного хора и симфонического оркестра) и «Песнь о свободе» для тенора, мужского хора (*ad libitum*) и фортепиано. Оба сочинения, в соответствии с требованиями жанра, написаны в куплетной форме, совершенно нехарактерной для других сочинений Гречанинова камерно-вокального жанра традиционным гармоническим языком, и представляют собой торжественные марши.

¹⁰ А. Т. Гречанинов стоял у истоков только зарождавшегося в начале XX века жанра массовой революционной песни, написав в 1905 году «Траурный гимн» на смерть Н. Баумана. В 1917 году Гречанинов также написал «Гимн свободной России» на сл. К. Бальмонта и патриотическую песню «Россия-любовь» на сл. Ф. Сологуба.

¹¹ Рукопись оставшегося неизданным сочинения хранится в Российском национальном Музее музыки в Москве (РНММ, Ф. 22 № 70. Ед. хр. 132).

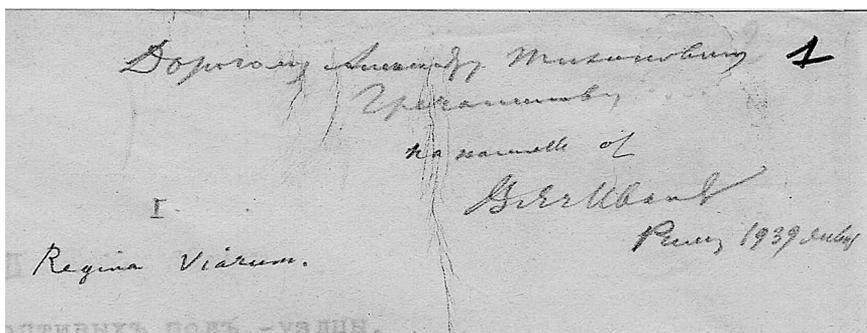


Рис. 1. Дарственная надпись Вячеслава Ивановича Иванова А. Т. Гречанинову на 1-м листе цикла своих сонетов. РГАЛИ, ф. 745 оп. 1 ед. хр. 123

Fig. 1. Dedicatory inscription from Vyacheslav Ivanovich Ivanov to A. T. Grechaninov on the 1st sheet of his sonnet cycle. Russian State Archive of Literature and Art, f. 745 op. 1 unit of storage 123

Еще один вокальный цикл на стихи В. Иванова — «**Sonetti Romani**» («**Римские сонеты**»), **оп. 160** — был создан А. Гречаниновым в 1939 году. Этот цикл стал последним сочинением уже немолодого, семидесятипятилетнего композитора, завершённым до его очередной вынужденной эмиграции, на этот раз из Франции в США, куда он отплыл 11 сентября 1939 года на последнем отходящем в Новый Свет пароходе. (Как известно, в 1939 году в Европе началась страшная война.) Таким образом, «Римские сонеты» в контексте творческой биографии Гречанинова стали для него своего рода прощанием с Европой, которая за 14 лет успела стать для него вторым домом. Образ Рима как Вечного города, главенствующий в цикле, становится символом всей европейской культуры и ее истории — от Античности до современности.

В этом цикле А. Гречанинов обратился к поэтическому сборнику В. Иванова «Ave, Roma. Римские сонеты», который был создан поэтом вскоре после его эмиграции в Италию в 1924 году (опубликован в 1936 году). Для В. Иванова, более двадцати лет занимавшегося историей Древнего Рима и античной филологией и подолгу жившего в Европе до революции 1917 года, эмиграция в Италию, где он чувствовал себя как дома, не была связана с горьким чувством расставания с родиной. Показательны строки В. Иванова, написанные им еще в 1892 г., в его первый приезд в Рим: «*Родине верен я, Рим родиной новою чту*» [11, 70]. Цикл «Римские сонеты» проникнут светлым радостным чувством («*Приветствую как свод родного дома, / Тебя, скитаний пристань, вечный Рим*»), восхищением архитектурными и скульптурными шедеврами Вечного города. Созерцание достопримечательностей Рима побуждает поэта вспоминать об исторических и мифологических событиях, связанных с городом, и вступать в диалог с поэтами и художниками минувших эпох. Поэт и критик В. Ходасевич в связи с «Римскими со-

нетами» писал, что «*та “страна”, в которой совершаются эмоциональные события, питающие поэзию Вяч. Иванова, есть преимущественно История*» [12]. Римский городской пейзаж в поэтическом цикле существует вне времени и вне конкретной эпохи, наполняясь отсылками к многовековой истории этого города, в связи с чем «дешифровка» многослойных смыслов текста требует глубокой эрудиции.

Тем не менее именно к таким, чрезвычайно сложным для осмысления средствами музыки, текстам обращается А. Гречанинов. Из девяти стихотворений, составляющих сборник «Римские сонеты», он отобрал пять: “Piazza di Spagna” («Площадь Испании»), “Fontana della Tartaruga” («Фонтан черепаха»), “Triton” («Фонтан Тритона»), “Il Tramontare del Sole al Pincio” («Заход Солнца на Пинчио») и “Fontana Trevi” («Фонтан Треви») ¹². Первые два сонета были написаны раньше — Гречанинов отправил их дочери В. Иванова, Лидии Ивановой, пианистке и композитору, которая с успехом их исполняла в кругу друзей. Узнав об этом, композитор положил на музыку еще три сонета, объединив их в вокальный цикл.

Выбор этих пяти стихотворений не случаен: помимо того, что они связаны с самыми узнаваемыми достопримечательностями Рима, все они содержат довольно большое количество внешних, изобразительных деталей, удобных для комментирования средствами музыки. В четырех из пяти частей центральными образами являются *фонтаны*, что запечатлелось в музыке фортепианного сопровождения, представляющего собой различные варианты изображения *водной стихии*. Данная особенность фортепианной партии сближает вокальный цикл А. Гречанинова с фортепианной музыкой французских импрессионистов, нередко ассоциировавших фортепианное звучание со стихией воды («Игра воды», «Лодка в океане» М. Равеля, «Золотые рыбки», «Сады под дождем», «Отражения в воде» К. Дебюсси). Возникают очевидные параллели и с третьей частью фортепианного цикла Ф. Листа «Годы странствий» — «Рим», вдохновленной пейзажами Вечного города, а также с симфонической поэмой «Фонтаны Рима» О. Респиги.

Первый романс, «**Piazza di Spagna**» («**Площадь Испании**»), посвящен Площади Испании в Риме, на которой находится фонтан «*La barcaccia*» («Лодчонка») и Испанская лестница, ведущая к собору *Trinita dei Monti*. Тон музыке задают первые строки стихотворения — поэтическое изображение фонтана: «*Окаменев под чарами журчания, / Бегущих струй за полные края, / Лежит полу-затоплена ладья...*». Партия фортепиано с самого на-

¹² Названия частей цикла, данные А. Т. Гречаниновым, в ряде случаев не соответствуют заглавиям стихотворений Вяч. Иванова: «Piazza di Spagna» у Иванова озаглавлено как “La Barcaccia”, “Fontana Trevi” у Иванова имеет заголовок “Acqua Virgo”. Данный факт указывает на то, что композитор брал тексты не из рукописей В. Иванова редакции 1924 года, а, вероятнее всего, из журнала «Современные записки» 1936 г., где сонеты были напечатаны без заголовков. Гречанинов дал названия по наиболее узнаваемым достопримечательностям Рима и не искадил замысел автора: фонтан “La Barcaccia” расположен на площади Испании, “Acqua Virgo” — акведук, снабжающий водой фонтан Треви [13, 347–348].

чала наполняется непрерывным движением шестнадцатых, создающим ощущение шума воды. Зрительный образ архитектурной доминанты площади, так называемой Испанской лестницы, находит отражение в музыке А. Гречанинова, собственно в характере вокальной партии, изобилующей широкими восходящими скачками. Особенно выделяется восходящий ход по звукам секстаккорда (I_6), неоднократно возникающий на протяжении первой части цикла.

Романс «Площадь Испании» написан в рефренной форме АВАС (т. 1; т. 15; т. 39; т. 51). Разделы В и С (первый и второй эпизоды) звукоизобразительны: в первом эпизоде слышится звучание соборных колоколов (авторская ремарка "les cloches"), во втором эпизоде возникает аллюзия на жанр серенады с характерными гитарными переборами (арпеджированные аккорды), вторящими строкам Иванова: «А ночью темной вздохи каватины / И под аккорды бархатных гитар / Бродячей стрекотанье мандолины».

Выразительна ладово-тональная окраска первого романса цикла: основная тональность — *C-dur*, однако альтерации ступеней (пониженная VI и повышенная IV) и внедрение в некоторых фрагментах целотонного лада 2.2 (тт. 3, 5) придают музыке величественную и вместе с тем причудливую окраску, воплощая в звуках эпитет В. Иванова «чары журчанья».

Пример 7. А. Гречанинов. «Площадь Испании» (второй эпизод) из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 7. A. Grechaninov. "Piazza di Spagna" (second episode) from the vocal cycle "Sonetti Romani"

The image shows a musical score for the second episode of 'Piazza di Spagna' by Alexander Grechaninov. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics in Russian: 'А ночь-ю тем-ной вздо-хи ка-ва-ти-ны'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes, with markings like 'жар.' (heat) and 'mf' (mezzo-forte). The score includes performance instructions such as 'cantando' and 'simile'.

Второй романс, «**Fontana della Tartaruga**» («**Фонтан черепах**»), выдержан в скерцозном жанре. Гречанинов в этом романсе использует выразительные возможности хроматической тональности (*Es-dur*), а обилие диссоциирующих созвучий служит созданию юмористической ауры: фортепианное сопровождение изобилует форшлагами, интервалами секунды, создающими эффект фальшивого звучания. Поводом для такого музыкального решения послужил живой ироничный язык стихотворения Вяч. Иванова. Римский «Фонтан черепах» представляет собой скульптурную группу из четырех юношей, стоящих на дельфинах и протягивающих руки к четырем черепахам, карабкающимся по большой чаше над их головами. В стихотворном описании поэта эта картина приобретает мифически-фантастический облик:

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

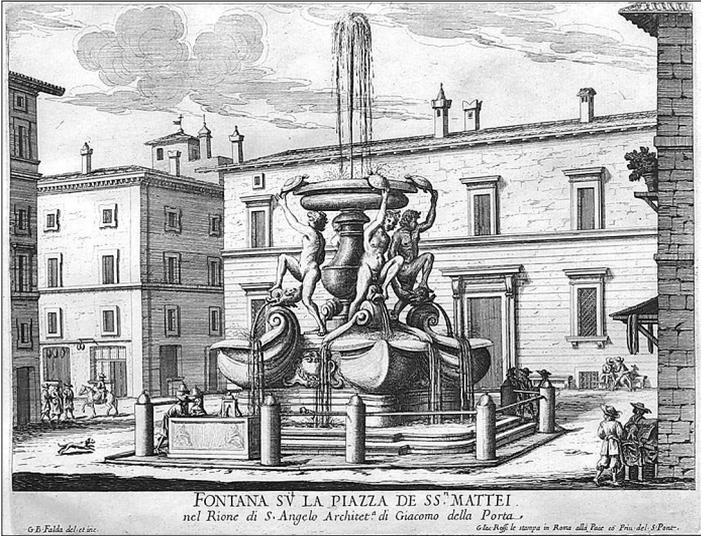


Рис. 2. Фонтан Черепах, гравюра Дж. Б. Фальды, ок. 1670

Fig. 2. Fontana della Tartaruga, engraving by J. B. Falda, ca. 1670

*Танцуют отроки на головах
Курносых чудиц. Дивны их проказы:
Под их пятой уроды пучеглазы
Из круглой пасти прыщут водный прах.*

Форма ромansa “Fontana della Tartaruga” аналогична форме первого ромansa цикла — это тип рефренной формы ABA_1C (т. 1; т. 21; т. 43; т. 60).

Интересен красочный звукоизобразительный прием, который А. Т. Гречанинов использует в фортепианной партии на словах «Лоснится дня зелено-зыбкий смех»: нисходящий каскад секунд, резко выбивающийся из рамок привычной тональной гармонии — один из редких примеров *сонорики* в творчестве композитора.

Пример 8. А. Гречанинов. «Фонтан черепах» (т. 51–61)
из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 8. A. Grechaninov. "Fontana della Tartaruga" (bars 51–61)
from the vocal cycle "Sonetti Romani"

СИН - ВАХЪ Ис - лет - ся днь зе - ле - но - зыб - ких
si - guera Ref - lect the day's light green-ish trem - bling

смыль. / smile. / И нь в . . . тои нь . . . гъ / And in that reign of

Третий романс, «Triton» («Тритон»), связан со зрительными ассоциациями римского фонтана Тритона¹³, созданным Лоренцо Бернини. В этом сочинении обращает на себя внимание блестящая фактура и виртуозность партии фортепианного сопровождения, близкая романсам С. Рахманинова и Н. Метнера. Возникают также ассоциации со стилем фортепианного изложения Ф. Листа. Хроматический пассаж, открывающий фортепианное вступление и являющийся тематическим ядром всего романса, отсылает к началу одного из сложнейших трансцендентных этюдов Листа «Блуждающие огни» (№ 5). Однако такой тип фортепианной фактуры обусловлен художественным образом: как и в предыдущих романсах, фортепиано воплощает в звуках стихию воды — шумящие, ослепительно сверкающие на солнце струи фонтана.

В ладово-гармоническом решении романса «Тритон», как это ни парадоксально, возникают некоторые параллели с ранними произведениями С. С. Прокофьева, в частности, использование мажорного трезвучия на VII ступени (*h-dis-fis*) в хроматическом *C-dur*. Как и в предыдущем романсе, такая гармоническая краска служит созданию фантастического прихотливого образа. С образом Тритона связан и яркий звукоизобразительный прием, неоднократно возникающий в партии фортепиано: акцентированные кварто-квинтовые ходы, символизирующие «трубящего в улитку» греческого бога.

Форма третьего романса — сквозная ABCDEA (начала разделов — т. 1, т. 12, т. 35, т. 56, т. 73, т. 89), с арочным обрамлением фортепианного вступления и заключения, что придает ей черты концентричности. Форма романса следует четырехстрочной форме стихотворения Иванова.

Последний раздел Е (т. 73) звучит как своеобразный гимн Вечному городу, «царице дорог»¹⁴ европейской культуры, где многие русские поэты, писатели, художники и музыканты находили отдохновение и проводили время: «Где в келью Гоголя входил Иванов, / Где Пиранези огненной иглой / Пел Рима грусть и зодчество Титанов». Гимнический характер вокальной партии в сочетании

¹³ Тритон — мифологический персонаж, морское божество, сын морского бога Посейдона и Амфитриты, трубящий в раковину для возбуждения или успокоения моря. По внешнему виду представляет собой получеловека, полурыбу.

¹⁴ «Regina viarum» («Царица дорог») — заглавие сонета, открывающего римский цикл В. Иванова.

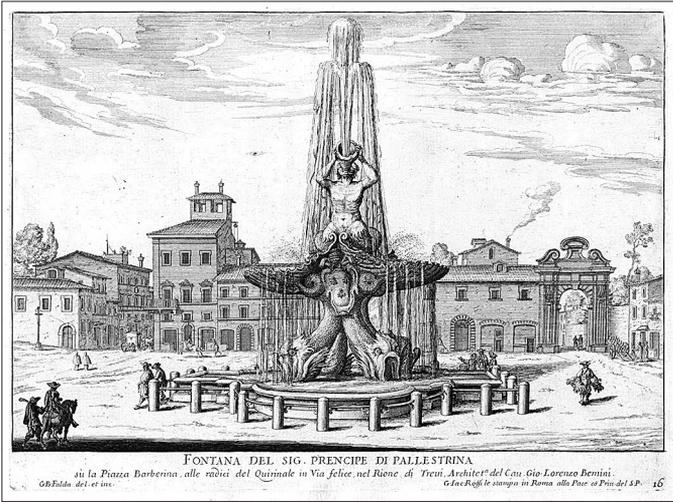


Рис. 3. Фонтан Тритона, гравюра Дж. Б. Фальды, ок. 1670

Fig. 3. Fontana del Tritone, engraving by J. B. Falda, ca. 1670

с бурлящей «водной» фортепианной фактурой неизбежно рождают ассоциации с известными романсами С. Рахманинова «Весенние воды» (op. 14 № 11) и «Фонтан» (op. 26 № 11).

Пример 9. А. Гречанинов. «Тритон» (вступительный раздел)
из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 9. A. Grechaninov. "Triton" (introductory section)
from the vocal cycle "Sonetti Romani"

Allegro vivo $\text{♩} = 84$

Резким контрастом предыдущему выступает четвертый номер, «**Il tramontare del Soli al Pincio**» («**Закат Солнца на Пинчио**»), — лирический центр цикла, единственный романс, написанный в темпе *Lento*, что «подсказано» медитативным характером текста В. Иванова. Необходимо отметить, что название романса не совпадает с заголовком стихотворения В. Иванова, у которого оно озаглавлено как «*Monte Pincio*» («Холм Пинчио»).

Сонет «Холм Пинчио» включает поэтический цикл (написанный вторым, он был помещен Ивановым в заключение во второй редакции к публикации 1936 г.) и, единственный из всех сонетов, не концентрируется на конкретной достопримечательности Рима — в нем поэт делится впечатлениями от открывшейся его взору с высоты холма картины заката над городом. «Медвяный» свет закатного солнца становится для Иванова незримой «метой» Вечности, пронизывающей каждое мгновение Жизни, а весь сонет приобретает религиозно-философский смысл. Интересно, что А. Гречанинов дополнил название сонета словосочетанием «закат Солнца». Это временное уточнение напоминает о названиях картин художников-импрессионистов, стремившихся передать сиюминутное впечатление от постоянно изменяющегося пейзажа, запечатлеть в вечности момент жизни, что удивительно тонко перекликается с одной из основных мыслей стихотворения В. Иванова. А. Гречанинов ласково называл этот романс своим «любимым дитя»¹⁵.

Пример 10. А. Гречанинов. «Закат Солнца на Пинчио»
из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 10. A. Grechaninov. "Il tramontare del Soli al Pincio"
from the vocal cycle "Sonetti Romani"

CANTO
(Solo o piccolo coro anticoni)

PIANO

Lento $\text{♩} = 60-68$

Пью мед - лед.во мед - вя - ный сол - нца
I slow - ly breeze the sun - light's don - ney

свѣт.
juice

Which - - стѣ - ю.щѣ, какъ до - лу звонъ про -
doe - well per grows, like fire - well bid - ding

«Закат Солнца на Пинчио» — единственный романс цикла, не связанный с образом водной стихии. Лирическая направленность и философская углубленность поэтического языка стихотворения В. Иванова обусловила совершенно иные средства музыкальной выразительности, к которым обращается в данном романсе А. Гречанинов. Его музыкальный язык подчеркнуто строг: прозрачные гармонии, ясный тональный план, традиционная романсовая фактура фортепианного аккомпанемента, связанная с использованием гармонических фигураций. Возникают явные аллюзии с романсами-элегиями М. Глин-

¹⁵ Письмо А. Т. Гречанинова Л. В. Ивановой от 25 марта 1939 года [1, 206].

ки, А. Даргомыжского, лирическими *Lied* Ф. Шуберта. Классична и форма романса — трехчастная репризная ABA_1 (т. 1; т. 11; т. 23).

В заключении романса на словах «Ослепшими перстами луч оцупал / Верх пинии, и глаз потух...» появляется эпизод с подчеркнутой звукоизобразительностью: ряд нисходящих по полутонам мажорных трезвучий создает зрительный образ угасающих закатных лучей солнца, после чего партия фортепиано «исчезает» (на полтора такта), и звучит лишь вокальный речитатив а *carrella*.

Заключает цикл романс «**Fontana Trevi**» («**Фонтан Треви**»¹⁶), который возвращает к образам третьего романса и, после лирического интермеццо, становится гимнической кульминацией, апофеозом всего цикла. Форма романса сквозная — ABB_1CD (т. 1; т. 13; т. 21; т. 34; т. 45) с ярко выраженной идеей крещендирующего развития. Объединяющую роль в романсе выполняют два микрорефрена в фортепианной партии — восходящий гаммообразный пассаж и секвенция аккордов-фанфар, придающие ему черты полирефренной формы (по классификации В. Холоповой [14]).

В гармоническом решении играет роль семантика выбранной Гречаниновым многодиезной «светлой» тональности *H-dur*, отвечающая многочисленным эпитетам света в стихотворении Иванова.

Завершается романс торжественным соло фортепиано, напоминающим звучание оркестрового *tutti*. Известно, что А. Гречанинов впоследствии оркестровал «Римские сонеты», создав версию для голоса или хора и симфонического оркестра.

Пример 11. А. Гречанинов. «Фонтан Треви» из вокального цикла «Римские сонеты»
Example 11. A. Grechaninov. "Fontana Trevi" from the vocal cycle "Sonetti Romani"

Allegro moderato $\text{♩} = 108-112$

CANTO
(Solo o piccolo coro unison)

PIANO

Allegro moderato $\text{♩} = 108-112$

Встѣть мопл - ниль водъ и bring
wа . ler falls

въ - ань и про - хла - ды По - олы - пил - ся,
forth for you their cool - ness You're near to them,

¹⁶ Пожалуй, самый знаменитый фонтан Рима располагается на пересечении трех улиц, отсюда и происходит его название — "Trevi", от ит. "tre" — «три» и "via" — «улица».

Подводя итоги, необходимо суммировать некоторые общие положения. В рассмотренных вокальных сочинениях получили отражение ведущие мотивы творчества обоих художников. Духовная тема, связанная с обращением к христианским образам и сюжетам, лежит в основе вокального цикла «У криницы». Не случайно, что впервые обратившись к поэзии Иванова, Гречанинов положил на музыку его духовные стихи. Эта сфера творчества была наиболее близкой композитору: именно духовные сочинения он считал самой значимой частью своего наследия. В том же вокальном цикле «У криницы» ярко проявилась еще одна общая черта, сближающая творчество Гречанинова и Иванова — пиетет по отношению к старине, архаике, историческим корням. В музыке Гречанинова указанное качество выражается, в первую очередь, в использовании или стилизации славянского обрядового фольклора, в поэзии Иванова — в лексическом составе, особую окраску которому придают старославянские и церковнославянские слова. В. Иванов в своем стихотворении, посвященном композитору, отмечает близость их эстетических ориентиров:

*В твоих угодиях роса
И колос наливной;
В твоих напевах голоса
Земли моей родной.*

Не менее важны для творчества обоих композиторов и образы природы, трактуемые в символистском ключе, как носители философских понятий или метафоры человеческих чувств — эта образная сфера господствует в Шести романсах А. Т. Гречанинова оп. 74 на стихи Ф. Тютчева и В. Иванова.

Социальная тема, связанная с сочувствием революционным настроениям, характерным для большей части русской интеллигенции начала XX века, получила непосредственное выражение в революционных песнях-гимнах, написанных А. Гречаниновым на стихи В. Иванова и К. Бальмонта.

Несколько особняком в контексте творчества А. Гречанинова стоит вокальный цикл «Римские сонеты» на стихи из одноименного поэтического сборника В. Иванова. Пейзаж «вечного города», в который поэт «встраивает» многочисленные отсылки к его многовековой истории, далек от привычных для творчества Гречанинова образов. Если для Иванова языки и мифология Античности, а также западноевропейская культура в целом, были неотъемлемой частью его вневременного, внегеографического мировоззрения, то для Гречанинова написание «Римских сонетов» стало, скорее, следствием крутого поворота его жизненного пути — эмиграции в Европу и вынужденной адаптации своего творчества к условиям западноевропейской культуры. Последнее выразилось, в частности, в написании им, русским православным композитором, целого ряда католических месс и мотетов.

Гармонический язык А. Гречанинова в сочинениях на стихи В. Иванова связан, с одной стороны, с традициями русского фольклорного искусства, ко-

торые воплотились в использовании им модальных ладов. С другой стороны, для композитора было характерно влечение к модернистским тенденциям начала XX века, отмеченных тяготением к ослаблению функциональных связей традиционной тональности, достигаемом благодаря средствам расширенной и хроматической тональности. Можно выделить своеобразную закономерность в использовании Гречаниновым той или иной ладовой системы, связываемой им и с определенной семантической окраской. Так, к модальным ладам композитор обращается в романсах на духовную тему (цикл «У криницы», романс «Сияй в блаженной, светлой сени»), а негя любовного чувства («Ладья любви») у него выражается в использовании хроматической тональности. В «пейзажных» романсах («Весенняя оттепель», цикл «Римские сонеты») гармонический язык связан с использованием мажоро-минора, симметричными ладами, хроматической тональностью.

В вопросах формы А. Гречанинов тяготеет к двухчастным безрепризным формам в кратких по масштабу романсах, а также к рефренным или сквозным многочастным формам с включением микрорефренов и арочным обрамлением (в партии фортепиано).

Огромную роль в камерно-вокальных сочинениях А. Гречанинова на стихи В. Иванова играет звукоизобразительность, которая сосредоточена преимущественно в партии фортепианного сопровождения: различные варианты изображения водной стихии лежат в основе цикла «Римские сонеты» и романса «У криницы», колокольность возникает в романсах «Христос воскрес!», «Площадь Испании» и «Весенняя оттепель» (в последнем случае — без прямого указания на нее в тексте стихотворения).

Музыкальный символизм связан, в первую очередь, с романсами духовного содержания — в них Гречанинов использует символику числа (в романсе «Под деревом кипарисным»), символику жанра (хорал в романсе «Сияй в блаженной светлой сени») и музыкально-риторические фигуры (в романсе «Христос Воскрес!»). Отдельно необходимо отметить символику названий, которая либо заимствована из поэтического источника («Ладья любви»), либо привнесена самим композитором («Закат солнца на Пинчио»).

Камерно-вокальные сочинения А. Гречанинова на стихи В. Иванова — яркая, самобытная, но малоизвестная страница русской культуры Серебряного века, все еще ожидающая своего открытия и признания как исполнителями, так и слушателями.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. А. Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т.; [сост., вступ. ст. и коммент. Е. Б. Сигейкиной]. — Москва: Музыка, 2017. — Т. 1. — 720 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.
3. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. — Москва: Классика-XXI, 2004. — 268 с.

4. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. — Нью-Йорк: Новый журнал, 1951. — 155 с.
5. Поэзия Вячеслава Иванова в русской музыке: Нотографический справочник прижизненных публикаций: 1913–1948. / Сост. П. В. Дмитриев. — СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2013. — 96 с.
6. *Свиридовская Н. Д.* «Живые силы искусства...» Из истории Общества свободной эстетики // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — № 4. — С. 92–117. — URL: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.19.4.06> (дата обращения: 02.02.2026).
7. *Блок А. А.* Творчество Вяч. Иванова. // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л.: Гослитиздат, 1962. — Т. 5: Проза. 1913–1917. / [Подготовка текста и примеч. Д. Е. Максимова, Г. А. Шабельской]. — С. 7–18.
8. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4-х томах. — Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. — Т. 3. — 896 с.
9. *Аверинцев С. С.* Поэзия Вячеслава Иванова. // Вопросы литературы. — 1975. — № 8. — С. 145–191.
10. *Иванов В. И.* Заветы символизма. // Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4-х томах. — Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. — Т. 2. — С. 588–603.
11. *Иванов В.* Ave Roma. Римские сонеты / Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин. — СПб.: Каламос, 2011. — 128 с.
12. *Ходасевич В. Ф.* Книги и люди: «Современные записки», кн. 62-я // Возрождение. — 1936. — № 4058. — С. 9.
13. *Bullock P. R.* By the waters of the Tiber: Viacheslav Ivanov, Aleksandr Grechaninov and Russian culture in interwar Europe. // *Journal of European Studies*. 2021. № 51(3–4). P. 337–354. DOI: 10.1177/00472441211033399.
14. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. — 6-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2023. — 492 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Д. М. Богданов — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. Grechaninov Aleksandr T. Vospominaniya. Publikatsii. Peregiska. V 2 t. [A. T. Grechaninov: Memories. Publications. Correspondence. In 2 Volumes]. Edited by Elena Sigeykina. Vol. 1. Moscow: Muzyka. 2017. 720 p.
2. *Asaf'ev B. V.* Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and early XX centuries]. 2nd ed. St. Petersburg: Muzyka. 1979. 344 p.
3. *Sabaneev L. L.* Vospominaniya o Rossii [Memories of Russia]. Moscow: Klassika-XXI. 2004. 268 p.
4. *Grechaninov A. T.* Moya zhizn' [My life]. New York: Novyy zhurnal. 1951. 155 p.
5. *Dmitriev P. V.* Poeziya Vyacheslava Ivanova v russkoy muzyke: Notograficheskiy spravochnik prizhiznennykh publikatsiy: 1913–1948 [Poetry of Vyacheslav Ivanov in Russian music: Notographic reference book of lifetime publications: 1913–1948]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Timofeya Markova. 2013. 96 p.
6. *Sviridovskaya, N. D.* "Zhivye sily iskusstva..." Iz istorii Obshchestva svobodnoy estetiki ["Arts' vital force..." Pages from the history of Liberal Aesthetics Society] // Nauchnyi

- vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory. 2014. № 4. P. 92–117. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.19.4.06> (access date: 02.02.2026)
7. *Blok A. A. Tvorchestvo Vyach. Ivanova* [Creativity of Vyach. Ivanov]. *Sobranie sochineniy: V 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Vol. 5. Moscow, St. Petersburg: Goslitizdat. P. 7–18.
 8. *Ivanov Vyacheslav. Sobranie sochineniy v 4-kh tomakh* [Collected works in 4 volumes]. Vol. 3. Brussels: Foyer Oriental Chretien. 1979. 896 p.
 9. *Averintsev S. S. Poeziya Vyacheslava Ivanova* [Poetry of Vyacheslav Ivanov]. *Voprosy literatury*. 1975. № 8. P. 145–191.
 10. *Ivanov V. I. Zavety simbolizma* [Testaments of Symbolism]. *Sobranie sochineniy v 4-kh tomakh* [Collected works in 4 volumes]. Vol. 2. Brussels: Foyer Oriental Chretien, 1974. P. 588–603.
 11. *Ivanov V. I. Ave Roma. Sonetti Romani*. Compiled by Andrey Shishkin. St. Petersburg: Kalamos. 2011. 128 p.
 12. *Khodasevich V. F. Knigi i lyudi: "Sovremennye zapiski", kn. 62-ya* [Books and People: "Modern Notes", book 62]. // *Vozrozhdenie*. 1936. № 4058. P.9.
 13. *Bullock P. R. By the waters of the Tiber: Viacheslav Ivanov, Aleksandr Grechaninov and Russian culture in interwar Europe*. // *Journal of European Studies*. 2021. № 51(3–4). P. 337–354. DOI: 10.1177/00472441211033399.
 14. *Kholopova, V. N. Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoe posobie* [Forms of musical works: A tutorial]. 6th ed. St. Petersburg: Lan'. 2023. 492 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Daniil M. Bogdanov — applicant for the degree of Cand. Sci.(Arts), Department of Interdisciplinary Musicological Studies at P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatoire.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.01.2026

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 782.9

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-69-77



Бурлетта: некоторые эпизоды из британской истории жанра



Юлия Ивановна Агишева

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
y. agisheva@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0317-1270>*

Аннотация: В статье предпринят краткий экскурс в британскую историю жанра бурлетта, который появился на английской сцене во второй половине XVIII века и представлял собой оперную миниатюру итальянского происхождения. Мифологический сюжет, музыка, составленная из народных песен, мелодий из итальянских опер, яркие типажы, лаконичные размеры, пародийное начало стали основными отличительными чертами жанра на начальном этапе его британской истории. Нередко под определением «бурлетта» скрывались пьесы, которые ставились в непатентованных театрах и не могли пройти обязательную цензуру. Изменчивость и гибкость, присущие форме бурлетт, привели к постепенному размыванию границ этого понятия и внесли определенную путаницу в терминологический вопрос. Среди британских авторов, обращавшихся к этому жанру, — Дж. Сандерсон, Дж. К. Кросс, Дж. Р. Планше. Ч. Бёрни и др. Отдельное внимание уделено бурлетте «Несчастный вулкан» (1778) Чарльза Дибдина (1745–1814).

В процессе работы была задействована традиционная для музыковедения методология, позволяющая рассмотреть такие явления, как музыка и слово, жанр, а также более широкий спектр аналитических ресурсов, среди которых контекстный, исторический подходы.

Ключевые слова: бурлетта, малые театральные жанры, британский театр, XVIII–XIX века, Чарльз Дибдин

Для цитирования: Агишева Ю. И. Бурлетта: некоторые эпизоды из британской истории жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 69–77. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-69-77

From the history of foreign musical culture

Original article

Burletta: Some Episodes of the British history of the genre

Yulia I. Agisheva

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
y. agisheva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0317-1270>*

Abstract: The paper will take a brief excursion into the British history of a genre "burletta" which had emerged on the English stage in the second half of the 18th century. The genre was an opera miniature of the Italian origin. A light and a blithe spirit of burlettas had enchanted the English audience very quickly. A mythological plot, folk music, tunes from the Italian operas, bright characters, concise shape had become features of the genre from the starting point. Sometimes a term "burletta" was a terminological umbrella for pieces which had been staged in minor theatres and had no chance to meet with a censorial approval. Uncertainty and flexibility of the form of burlettas brought to gradual blurring of the frame of the definition and confused the terminological issue. James Sanderson, John Cartwright Cross, Charles Burney, James Robinson Plancé and the others were among the British authors who had turned to the genre. A special attention will be paid to burletta "Poor Vulcan" (1778) by Charles Dibdin (1745–1814).

A methodology used in the work included conventional approaches to studying music and verse, genre together with contextual, historical approaches.

Keywords: burletta, low dramatic genres, the British theatre, 18th–19th centuries, Charles Dibdin

For citation: Agisheva Yu. I. Burletta: Some Episodes of the British history of the genre. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(1):69-77. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-69-77

Жанр «бурлетта» возник на британской музыкальной сцене благодаря знаменитому оперному интермеццо «Служанка-госпожа» (1733) Дж. Б. Перголези в 1750 г. Вслед за этим шедевром в Англии и Ирландии появились и другие итальянские оперные миниатюры того же Перголези, а также Леонардо Лео, Бальдассаре Галуппи и др. По словам одного из исследователей, в Англии «по каким-то непонятным причинам итальянские интермеццо стали называться бурлеттами» [1, 54]. Однозначного ответа на вопрос, почему так произошло, нет. В качестве гипотез в научной литературе фигурируют разные версии. По одной из них, итальянская труппа Джор-

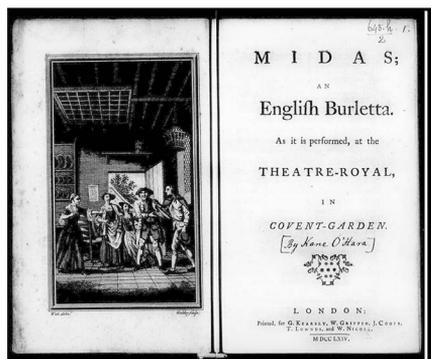


Рис. 1. Титульный лист партитуры бурлетты «Мидас»
Pic. 1. Title page of a score of the burletta "Midas"



Рис.2 Исполнители партии Аполлона
Pic. 2. Performers of Appolo

дани, предлагающая британской публике оперные интермеццо, называла себя «труппой бурлетт» [2, 31]; по другой — термин мог быть завезен из Флоренции самими англичанами, среди которых упоминаются менеджер Театра Его Величества на Сенном рынке Лорд Мидлсекс или британский посол в Тоскане Хорас Манн [3, 87]. К концу 1750-х годов бурлетты стали переводить на английский язык. В таком варианте «Служанка-госпожа» выдержала порядка 70 представлений.

Не заставил себя ждать и местный ответ на популярный жанр. В 1764 году в Ковент-Гардене состоялась премьера первой английской бурлетты «Мидас» (*Midas*), автором текста которой стал ирландский аристократ, музыкант-любитель Кейн О'Хара. Вернее, над сочинением трудился целый авторский коллектив. Идея принадлежала Лорду Морнингтону — композитору-любителю, чьи песни глы находились в то время на пике популярности. В числе авторов также были ирландский драматург Джон О'Киф и член парламента Уильям Браунлоу. Проект обсудили и положили на музыку.

Сюжет «Мидаса» повествует о том, как Юпитер изгоняет Аполлона с Олимпа. Под маской пастуха он скрывается в домике фермера Силена. Аполлон или Пол, как зовут его на земле, тут же начинает заигрывать с дочерьми хозяина Нисой и Дафной, у которых есть женихи. Девушки ссорятся из-за Аполлона. Мидас, один из женихов, бросает ему вызов, устроив певческое состязание между ним и Паном. Последний одерживает победу, после чего Пол в ярости открывает себя и нахлобучивает ослиные уши на Мидаса.

В отличие от «Служанки-госпожи», успех заключался не в музыке, а в сюжете. Англичане в своей версии жанра тут же добавили пародийный элемент, что, конечно, было беспроегрешным приемом. Бурлетта в первоначальном варианте — это пародия на итальянские интермеццо. Ставка сыграла. Три-

умф «Оперы нищего» 1728 года явно не забыли. Напомним, что «Опера нищего» Джона Гэя и Иоганна Кристофа Пепуша была музыкальной пародией на итальянскую оперу, царившую на британской сцене и во многом надоевшую публике. «Опера нищего» стала своего рода запускающей программой для массовых музыкально-театральных зрелищ, породивших множество новых феноменов, среди которых бурлетта занимает одну из ключевых позиций.

Мифологические сюжеты бурлетт намерено упрощались и заземлялись в прямом и переносном смыслах. О любви возвышенной не могло быть и речи. Любовь земная в сопровождении скабрёзных шуточек и прочих непристойностей торжествовала. Структура английской бурлетты следовала итальянскому образцу. Как правило, это были два акта с ариями всех действующих лиц, речитативами, ансамблями. При исполнении бурлетт активно задействовались преувеличенная манера игры, фарсовость, нелепые жесты, гипертрофированный оперный стиль — все это повышало юмористический градус. Музыка усиливала комедийность при помощи акцентов, широких скачков и других приемов.

Что касается музыки «Мидаса», автором которой, скорее всего, был лорд Морнингтон, то, как отмечают исследователи, порядка шести песен из 66 были сочинены специально¹ [4, 319]. В них находили влияние венецианских баллад Иоганна Адольфа Хассе, а также интонации ирландских, английских и французских мелодий. При этом метод работы в «Мидасе» отличался от уже сложившегося алгоритма написания пастиччо — оригиналы переписывались довольно свободно.

В первые четыре сезона «Мидас» исполняли 75 раз, и впоследствии эта бурлетта не сходила со сцены вплоть до 1825 года, а ее последняя постановка состоялась в 1923 году.

Окрыленный успехом О'Хара написал другие бурлетты: «Золотое яблоко» (*Golden Pippin*), «Том-с-пальчик» (*Tom Thumb*). За ними последовали аналогичные образцы жанра. Например, «Портрет» (*The Portrait*) Сэмюэля Арнолда (1770) на либретто Джорджа Колмана считается первым примером английской бурлетты на современный сюжет. Его автор заимствовал из комической оперы А. Гретри «Говорящая картина», которая была поставлена за год до этого в Париже. Старик Панталон, влюбленный в свою воспитанницу Изабеллу, шпионит за ней, вырезав часть головы в собственном портрете, вишащем в столовой, и застаёт девушку с кавалером.

Одним из первых английских авторов, обратившихся к бурлетте, был Чарльз Дибдин (1745–1814). Этот человек был одарен множеством талантов, что позволило ему проявить себя в таких ипостасях, как композитор, актер, певец, либреттист, писатель, антрепренер, журналист, художник, человек-оркестр. Его биография заслуживает отдельного рассказа или даже романа,

¹ Степень авторства, как правило, невозможно установить, кроме шести песен, атрибутированных исследователями.

ее невозможно наметить пунктиром. Приведем лишь несколько фактов. Дибдин сотрудничал почти со всеми театрами Лондона, начав свою карьеру с Ковент-Гардена и пройдя путь от хориста и певца до композитора и либреттиста. Периодически, видимо, обладая склонностью к авантюрам, он скрывался от кредиторов и неустанно затеивал все новые и новые проекты, среди которых сольные выступления под названием «Застольное развлечение». Это был своего рода моноспектакль, во время которого Дибдин исполнял свои песни (а их в его наследии порядка 1000), общался с публикой, декламировал стихи и прозу. В разные периоды своей жизни Дибдин издавал две газеты — «Дьявол» (*The Devil*, 1786–1787) и «Зритель» (*The By-Stander*, 1789–1790), написал Полную историю английской сцены в пяти томах, автобиографию, краткий учебник музыки, несколько романов и т.д.



Рис. 3. Чарльз Дибдин

Pic. 3. Charles Dibdin

В конце 1780-х гг. Дибдин и владелец конной школы Чарльз Хьюз открыли на южном берегу Темзы Королевский цирк и представили публике совершенно новый тип развлечения — конные выезды, которые чередовались с операми и балетами. В качестве артистов задействовались дети. Дибдин писал для цирка пантомимы, бурлеты, интермеццо, серенады.

Одна из самых популярных бурлетт Дибдина «Несчастный Вулкан» (*The Poor Vulcan*) была написана в 1778 году. Ее мифологический сюжет во многом следует линии «Мидаса».

Юпитер получает петицию от Вулкана, который просит отправить его на землю вместе с женой Венерой, устав от ее бесконечных дружков, в надежде, что вдали от них она исправится. Супругов переносят в английский провинциальный городок, где Вулкан получает имя Крамп и становится кузнецом, а Венера, под именем Модлин, — хозяйкой паба. Любопытные олимпийские боги решают понаблюдать за развитием событий и под видом смертных с вымышленными именами также оседают в английской провинции, предвкушая возможность повеселиться над Вулканом. Марс превращается в сержанта Пайка, Вакх в сборщика налогов Гэйджа, Юпитер в сквайра Стада. Все это говорящие имена².

Переселение на землю, как можно было предположить, не меняет поведение Венеры-Модлин. Она продолжает активную внесемейную жизнь, отмечая, что на земле мужчины так же равнодушны к красоте, как и боги на не-

² *Pike* в переводе с английского означает «копье», *Stud* — «альфонс», *Gauge* — «мерило».

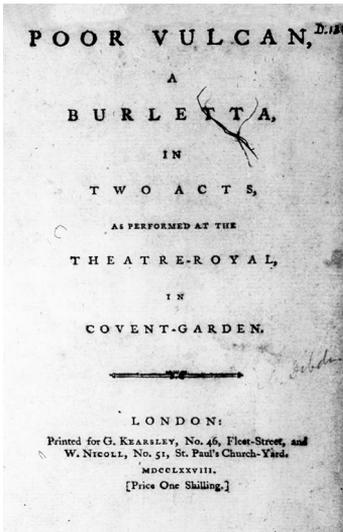


Рис. 4. Титульный лист партитуры бурлетты «Несчастный Вулкан»

Рис. 4. Title page of a score of the burletta "Poor Vulcan"

бесах, а в конце сбегает с пастушком Джо. Крамп грозит богам и выбирает себе в спутницы служанку жены Грэйс.

В финале все вновь оказываются на небесах. Хор транслирует мораль: «Смертные, довольствуйтесь тем, что имеете. Не желайте изменить судьбу и место. Разделяйте счастье и беды. Природа повсюду одна». Не согласиться с этим трудно.

В стихотворном тексте либретто используется низкий стиль. Так, боги, азартно распивают нектар в салуне на небесах или пунш на земле, называя его напитком богов. Они обращаются друг к другу «братан», поднимают тосты за подружек и больше похожи на простых английских мужиков из паба.

Любопытно выглядят христианские богохульства, такие как «клянусь ранами Господа» в устах языческих божеств: *Zounds (swear by God's wounds)*. «Чума на вас» (*Plague take you all*) — обращается Вулкан к Венере и ее служанке.

Бурлетта состоит из двух актов с типичным распределением материала: все герои имеют по арии, иногда с речитативом (разговорные диалоги здесь отсутствуют). В I акте — девять арий, во II — восемь. Арий *da capo* здесь нет, все сольные номера написаны в куплетной форме

Кроме того, в каждом акте есть песни — это оригинальные английские жанры кэтч (*catch* — бесконечный канон) и гли (*glee* — трехголосная песня). И в этом проявляется характерный признак английской бурлетты; сохранив форму итальянского интермеццо, англичане насыщают ее своим содержанием: сотни лет развития еще со времен средневековья накопили огромный опыт. Одни только песни разных жанров — исключительно важный пласт английской музыкальной культуры.

Успех музыки зависел от того, узнает ли ее публика. А публика узнавала, поскольку музыка представляла собой замес из хитов. И, кстати, одна из причин, почему имя композитора не публиковали на титуле либретто и вообще не упоминали, заключается в том, что в этом не было необходимости, ведь музыку знали все. Например, в «Вулкане» Дибдин пародировал популярную анонимную песню «Приди, Хлоя и подари мне сладкий поцелуй», которую распевали за несколько лет до этого в увеселительных садах Воксхолл, а также ряд тем из сочинений Томаса Арна.

Музыка была несложная, так как исполняли ее в большинстве своем актеры, а не певцы. Тексты бурлетт издавались и переиздавались, а ноты публи-

ковались гораздо реже и опять же в расчете на любителя, который мог бы сам разучить понравившиеся ему номера клавира.

Что касается Вулкана, то в одном источнике упоминается, что автором музыки был некто Дж. Э. Фишер [2, 14], а Дибдин написал либретто, в то время, как в словаре Гроува наоборот: Дибдин указан как композитор, а либретто закреплено за Питером Энтони Мотте (английским писателем, драматургом и переводчиком) [5, 648].

В дальнейшем бурлетта стала расширять свои рамки: мифологические сюжеты сменились пасторальными и современными. Широкие слои публики были не особо сведущи в мифологии и классической литературе, поэтому смена сюжетного вектора была вполне оправдана. В увеселительных садах бурлетты ставились как небольшие легкие развлекательных пьесы, в которых представляли современные типажи и ситуации.

Как заметил исследователь Диркс о бурлетте, «*Оригинальная игрушка аристократов стала массовым популярным жанром*» [2, 8].

Прежде чем перейти к вопросу терминологии, сделаем небольшое отступление, упомянув о таком важном рубеже в истории английского театра, как знаменитый «Акт о лицензиях» 1737 г. (*Licensing Act*). Он требовал от театров получения патента и давал права на постановку высоких жанров (к которым относили трагедию, комедию, оперу) только трем театрам — Ковент-Гардену, Друри-Лейн и летнему театру на Сенном рынке. Обязательное прохождение цензуры входило в общий пакет. Текст акта был составлен таким образом, что обойти запреты не было никакой возможности.

Такая санкционная политика стала триггером для развития целого спектра театрално-музыкальных жанров, которые определяют как малые или низовые или неканонические. Это бурлеск, мелодрама, пантомима, экстраваганца и др. Ими развлекали публику садов удовольствий, патентованных и непатентованных театров. В ряду этих жанров именно бурлетта, благодаря своей гибкой форме, позволяла создавать любые модификации. Музыка, звучащая в таких спектаклях практически без перерыва, стала спасительной соломинкой для обхождения закона. Определение «бурлетта» превратилось в терминологический зонтик для покрытия любого жанра в непатентованных театрах. Удобная маскировка повлекла за собой серьезное отхождение от первоначальной модели.

В 1832 году Комитет по драматической литературе во главе с писателем и политическим деятелем Эдвардом Бульвер-Литтоном после долгих обсуждений постановил, что различия между бурлеттой и пьесой с разговорным диалогом нет.

Закон о театрах 1843 года серьезно ограничивал деятельность главного цензора, лорда-камергера, и давал возможность патентовать большее количество театров. Необходимость шифроваться под термином «бурлетта» отпала.

К 1870-м годам бурлетты уже не были музыкальными спектаклями, а стали пьесами с добавлением музыкальных номеров.

Коснемся вопроса терминологии. Как нетрудно догадаться, здесь все сложно: неопределенность, зыбкость, неясность. Чарльз Бёрни в 1759 году пред-

лагал считать бурлетту синонимом комической оперы. В других источниках бурлетта — это оперный фарс со смесью буффонады и гротеска, нечто среднее между балладной и комической оперой, бурлеск. Театральный рынок Британии, который уже давно и уверенно развивался на коммерческой основе, постоянно требовал новинок. Драматурги зависели от прибыли, жадности менеджеров, изобретая многочисленные варианты — драматическая бурлетта, пантомимическая бурлетта, мелодраматическая, готическая, серьезно-комическая и т.п. У балладной оперы и бурлетты обнаруживалась общая траектория если не развития, то регресса, а именно: один или несколько успешных образцов и множество низкопробных имитаций. Кстати, заметим: в одной из недавних диссертаций, посвященных Опере нищего, автор В. Ильюшкина настаивает на том, что определение «балладная опера» некорректно, и этот жанр следует именовать балладная пьеса или песенная пьеса [6].

Важно учесть, что все варианты бурлетты существовали вне понятий легитимной культуры [7, 79]: как «незаконные дети высокой драмы» (определение Елены Хайченко) [8, 146]. Это были жанры-маргиналы. Вряд ли можно ожидать от них поступенного развития. Отличительные свойства их возникновения, а заодно и существования — стихийность и незакрепленность норм. Поэтому терминологическая неясность — это тоже их неотъемлемая черта, которую надо принять как данность и как специфику. Мне кажется, вполне допустимо воспользоваться одним из положений концепции жанров, которую разработал Юрий Тынянов. Одной из форм жанрообразующей модели он считал смещение жанра [9, 122]. Это процесс изменения жанровых признаков, который является особенностью эволюции и инструментом эволюционной адаптации. Появление какого-то нового жанра при этом не предполагается. Так эти жанры смещались, так они смешивались, но удовлетворить культурный консюмеризм того времени были способны на 100%.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Charles Dibdin and Late Georgian Culture / Ed. by O. C. Jensen, D. Kennerley, I. Newman. — Oxford University Press, 2018. — 250 p.
2. Dircks Ph.T. The eighteenth-century English Burletta. — Victoria: University of Victoria, 1999. — 150 p.
3. The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera. — Cambridge University Press, 2009. — 344 p.
4. Fiske R. English Theatre Music in the Eighteenth Century. — London-New York: Oxford University Press, 1973. — 684 p.
5. Temperley N. Burletta // The New Grove Dictionary of Opera. — New York: Oxford University Press, 1997. — P. 648–649.
6. Ильюшкина В. «Опера Нищего» как музыкально-театральный феномен в социокультурных контекстах: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2021. — 202 с.
7. Moody J. The Illegitimate Theatre in London, 1770–1840. — Cambridge University Press, 2000. — 280 p.

8. *Хайченко Е.* Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима. — Москва: ГИТИС, 1996. — 150 с.
9. *Тынянов Ю.* Литературный факт. — Москва: Высшая школа, 1993. — 319 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ю. И. Агишева — кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Charles Dibdin and Late Georgian Culture / Ed. by O. C. Jensen, D. Kennerley, I. Newman. Oxford University Press, 2018. 250 p.
2. *Dircks Ph.T.* The eighteenth-century English Burletta. Victoria: University of Victoria, 1999. 150 p.
3. The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera. Cambridge University Press, 2009. 344 p.
4. *Fiske R.* English Theatre Music in the Eighteenth Century. London-New York: Oxford University Press, 1973. 684 p.
5. *Temperley N.* Burletta // The New Grove Dictionary of Opera. New York: Oxford University Press, 1997. P. 648–649.
6. *Ilyushkina V.* 'Opera nischego' kak muzykalno-teatralny fenomen v sociokulturnykh kontekstakh ['Beggar's Opera' as a Musical-Theatrical Phenomenon in Socio-Cultural Contexts]: diss... kand. isskusstvovedeniya. Saint-Petersburg, 2021. 202 p.
7. *Moody J.* The Illegitimate Theatre in London, 1770–1840. Cambridge University Press, 2000. 280 p.
8. *Khaichenko E.* Velikie romanticheskiye zrelischtcha. Anglijskaya melodrama, burlesk, extravaganza, pantomima [Great Romantic Entertainments. English Melodrama, Burlesque, Extravaganza, Pantomime]. Moscow: GITIS, 1996. 150 p.
9. *Тынянов Ю.* Литературный факт [A Literary Fact]. Moscow: Vyshaya Shkola, 1993. 319 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yulia I. Agisheva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Music Journalism Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.12.2025

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.03

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-78-86



Клавирные фантазии Ф.Э. Баха и Г. Телемана: Пути развития жанра



Валентина Александровна Крамер

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
fmanticore@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-7525-8124>*

Аннотация: Статья посвящена клавирным фантазиям Ф. Э. Баха и Г. Телемана, композиторам, в творчестве которых обозначены два различных пути жанра. В статье проводится сравнение композиционных моделей; рассматриваются различные вопросы формообразования, фактуры, значение импровизационной составляющей, жанровых истоков.

Ключевые слова: барокко, фантазия, жанр, Ф. Э. Бах, Г. Телеман, композиция, импровизация

Для цитирования: Крамер В. А. Клавирные фантазии Ф. Э. Баха и Г. Телемана: пути развития жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 78–86. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-78-86

From the history of foreign musical culture

Original article

The keyboard fantasies of F. E. Bach and G. Telemann: Different paths of development of the genre

Valentina A. Kramer

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
 fmanticore@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-7525-8124>*

Abstract: The article is devoted to the keyboard fantasies of F. E. Bach and G. Telemann, composers whose works identify two different paths of the genre. The article compares compositional models; discusses various issues of shaping, texture, the meaning of the improvisational component, genre origins.

Keywords: Baroque, fantasy, genre, F. E. Bach, G. Telemann, composition, improvisation

For citation: *Kramer V. A. The keyboard fantasies of F. E. Bach and G. Telemann: paths of development of the genre. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2026;(1):78-86. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-78-86*

Жанр фантазии, известный с конца XVI века¹, среди композиторов эпохи барокко был очень популярен. В творчестве композиторов раннего барокко (1620–1660)² — Я. Свелинка, И. Пахельбеля и Д. Букстехуде — сложились многие черты жанра фантазии, такие как прелюдийная фактура, различного характера украшения, многоэлементность тематизма, импровизационные вставки, свободное формообразование; в ранней инструментальной фантазии развивается принцип контраста — темпового, тембрового, динамического, тематического. В дальнейшем эти черты проявились более ярко. Жизнеспособность жанра фантазии была обусловлена непосредственной связью с импровизацией³.

¹ О зарождении жанра фантазии см. работы: *Kümin N. Fantasizing about the past: A baroque violinist's guide to improvising fantasias. University of York Arts and Creative Technologies, 2023. 366 p.; Galey D. T. Improvisation: The History of Unplanned Notes in Structured Music. The Research and Scholarship Symposium, 2016. 24 p.*

² Периодизация здесь и далее приводится по Ю. Бочарову. См.: Бочаров Ю. С. Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации // *Старинная музыка. 2018. № 3–4.*

³ Подробнее об этом — в статье Крамер В. А. Искусство импровизации и жанр фантазии в эпоху барокко // *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2025 № 1. С. 78–89.*

Обратимся к концу эпохи барокко (1710–1760), когда жанр фантазии уже практически кристаллизовался и обрел характерные черты: различного рода контрасты (тематические, фактурные, тональные, темповые), виртуозные вставки, обилие украшений. Особенно выделяются два композитора-современника, Ф. Э. Бах и Г. Телеман, в творчестве которых обозначены различные пути развития фантазии. Хотя у обоих композиторов можно найти не только различия, но и общие черты в интерпретации жанра.

Как известно⁴, оба композитора при сочинении своих фантазий обращались к трактату И. Кванца 1752 года «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо», который, в частности, повлиял на создание собственного труда Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». Однако, как отмечают зарубежные исследователи М. Барбетти [3], П. Биллам [4], Х.-Г. Оттенберг [5], фантазии Г. Телемана и Ф. Э. Баха существенно различались по своему назначению: Ф. Э. Бах адресовал их профессиональным музыкантам, Г. Телеман ориентировался на музыкантов-любителей. Вероятно, именно этот факт обусловил различия клавирных фантазий двух авторов.

Ф. Э. Бах является автором 15 клавирных фантазий. О них исследователь А. Н. Захваткин пишет следующее: «Фантазия его полностью отделилась от фуги, теория аффекта приобрела в ней новый смысл и стала основываться на постоянных сменах настроений» [6, 15].

В фантазиях Ф. Э. Баха присутствуют черты различных жанров: прелюдии (Фантазия *D-dur* 1762, *B-dur* 1759), оперной арии (*g-moll* 1766), сонаты (Фантазия *Es-dur* 1782, *fis-moll*), барочного концерта (Фантазия *C-dur* 1784), рондо (Фантазия *B-dur* 1786).

Формы, трактованные свободно, в процессе развития могут трансформироваться, например, в середине произведения модулировать из сонатной в рондо, а иногда и совмещать несколько черт различных форм. Например, в Фантазии *Es-dur* (1782), рондообразной семичастной композиции с импровизационным по складу изложения рефреном (пример 1), присутствуют признаки таких форм, как рондо, концентрическая, трехчастная, образующаяся благодаря темповым контрастам: *allegro* — *rosso adagio* — *allegro*. Эпизоды контрастны между собой тематически, жанрово, фактурно и по степени организации материала (напр., первый, нетактированный — см. пример 1, другие, напротив, обладают таковой определенностью — см. пример 2). Синкопированный, танцевальный ритм третьего эпизода контрастирует свободной импровизации-рефрена.

В то же время Ф. Э. Бах обращается и к сквозной форме, как например, в Фантазии *g-moll* (1766), в которой присутствует такой значимый для жанра фантазии момент, как отсутствие деления на разделы и такты.

Нетактированность — важный признак, присущий фантазии; по словам Ф. Э. Баха, «бестактовые фантазии представляются вообще особенно

⁴ Об этом пишет Гритс Л. [1], а также об этом же сообщает сам Ф. Э. Бах в своем трактате [2].

Пример 1 Ф. Э. Бах. Фантазия Es-dur, Эпизод А

Example 1. Ph. E. Bach. Fantasia in E-flat major, Episode A

Пример 2. Ф. Э. Бах. Фантазия Es-dur, Эпизод В

Example 2. Ph. E. Bach. Fantasia in E-flat major, Episode B

Poco Adagio.

удобными и подходящими в изображении аффектов, поскольку каждый вид такта означает определенный вид принуждения» [2, 14]. Об этом он пишет в своем труде «Опыт истинного искусства клавирной игры», отмечая, что именно «фантазирование вне такта лучше всего способно выразить чувство» [2].

В фантазиях Ф. Э. Баха импровизационные фрагменты играют важную роль и в связующих разделах, в виде виртуозных каденций. Как пишет Х.-Г. Оттенберг, исследователь-биограф Ф. Э. Баха, «импровизационное начало пронизывает всю музыку Баха, а не только фантазии. Характерные черты импровизации — расширенные пассажи, инструментальные речитативы, творческая аранжировка неожиданных эффектов, вставки адажио — в равной степени встречаются в сонатных и концертных частях. Тематические идеи, которые избегают всякой ритмической и метрической регулярности, также указывают на тесную связь с фантазией» [5, 235].

В некоторых фантазиях в импровизационных частях проявляется прелюдийное начало. Например, рефрен Фантазии Es-dur (Н.348) напоминает прелюдию или токкату:

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пример 3. Ф. Э. Бах. Фантазия Es-dur, импровизация-рефрен
Example 3. Ph. E. Bach. Fantasy Es-dur, improvisation-refrain



Музыкально-эстетические воззрения Ф. Э. Баха основаны на тезисе «музыка есть речь»⁵. Бах был убежден что музыка, подобная речевому высказыванию, не стесненная тактовой чертой и строгим темпом, предоставляет лучшие условия для выражения аффектов, также быстрых переходов.

Клавирные фантазии Г. Телемана⁶ многочастны, приближаясь к сюитам.

Для тематизма большинства фантазий Телемана характерны танцевальные черты — менуэта (фантазии D-dur, № 3), G-moll, № 6), старинного танца-шествия (E-dur, № 14), тарантеллы (e-moll, № 7), польки (F-dur, № 16)), жиги (f-moll, № 26), быстрого синкопированного танца (G-dur, № 18); темы написаны в форме квадратных периодов, характерных для танцевальных жанров. В то же время темы фантазий могут содержать черты вокальных жанров — речитатива, хорала (фантазия d-moll, № 9) или написаны в духе скерцо (A-dur, № 5). Среди фантазий встречаются полифонические темы (f-moll, № 15), середина), а также темы с элементами полиритмии (A-dur, № 5).

Пример 4. Г. Телеман. Фантазия D-dur, тема в жанре менуэта
Example 4. G. Telemann. Fantasy in D major, theme (minuet)



⁵ На это, в частности, обращает внимание Н. Л. Фишман в книге «Эстетика Ф. Э. Баха / Карл Филипп Эммануэль Бах (1714-1788): к 300-летию со дня рождения»: сборник статей/ред.-сост. С. Г. Мурталиева. М.: Московская консерватория, 2017.

⁶ Г. Телеман — старший современник Ф. Э. Баха, автор 36 клавирных фантазий [7]. Многие зарубежные исследования (П. да Сильва [8] Р. Браун [9], П. Дж. Биллам [4], М. Барбетти [3]) посвящены анализу фантазий Г. Телемана для сольных инструментов: произведений для флейты, скрипки, рекордера. Отечественные исследователи практически не обращаются к жанру фантазии, и также можно отметить интерес к фантазиям для флейты соло (А. Р. Абдулова [10]) или для скрипки соло (О. Синельникова [11]).

Пример 5. Г. Телеман, фантазия f-moll, Чередование фраз хорального и речитативного складов

Example 5. G. Telemann, Fantasy in F minor, Alternation of phrases in chorale and recitative styles



Пример 6. Г. Телеман. Фантазия A-dur (№ 5), тематизм скерцозного характера

Example 6. G. Telemann. Fantasy in A major (No. 5), the theme is of a scherzo nature



Контраст, столь важный для жанра, обычно формируется между средними и крайними разделами композиции и подчеркивается сменой темпа.

Фактура в большинстве клавирных фантазий Г. Телемана значительно проще, чем в фантазиях Ф. Э. Баха. Телеман редко включает виртуозные импровизации, так как обычному музыканту-любителю технически исполнить их достаточно сложно. В большинстве рассмотренных фантазий фактура —гомофонно-полифоническая (изредка исключительно гомофонно-гармоническая), порой аккордовая. Наиболее фантазийными являются средние части, которые отдаленно напоминают арии из сюит, на что указывает обилие украшений, выразительные мелодии, медленный темп.

Пример 7. Г. Телеман, Фантазия d-moll, средняя часть

Example 6. G. Telemann, Fantasy in D minor, middle part



В фантазиях Г. Телемана композиция формируется благодаря смене темпов (чаще всего, быстрый — медленный — быстрый), размеру тональности, фактуры; так, в фантазии d-moll (№ 2) важную роль играет чередование гомофонной и полифонической фактуры, в то время как средняя написана в аккордовой. Несмотря на, казалось бы, простую и ясную структуру в фантазии наблюдаются яркие тональные сдвиги, и средняя часть представляет собой период с ярко выраженным тональным развитием. Излюбленной формой развития являются отклонения в родственные тональности⁷.

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод, что клавирные фантазии Ф. Э. Баха и Г. Телемана существенно отличаются друг от друга. Стиль Ф. Э. Баха, ориентированный на взыскательного исполнителя и слушателя, характеризуется виртуозным стилем с изысканными мелодическими рисунками и красочной гармонией, в то время как демократичный стиль Г. Телемана, с опорой на жанрово-танцевальные основы, с несложными пассажами и украшениями, не предъявляет столь высокие требования.

Таким образом, жанр фантазии тяготеет, с одной стороны, к виртуозности, импровизационности, с другой стороны, — к четким структурам. В фантазиях Баха наблюдаются обе тенденции, в то время как у Телемана преобладает вторая, обусловленная танцевальной основой тематизма. В то же время фантазии и Баха и Телемана сохраняют все основные черты, присущие жанру: различного рода контрасты разного (темповые, фактурные, тональные), украшения (от небольших пассажей до продолжительных каденций), синтез гомофонных и полифонической фактуры, сочетание различных принципов формообразования.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Geertz L. K.* Telemann's fantasias for solo violin as precursors to the solo sonatas and partitas of J. S. Bach // *Violin performance and pedagogy*, 2014. — 86 p.
2. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры, пер. Е. Юшкевич. — СПб., 2005. — 169 с.
3. *Barbetti M.* Reviving the Ghost: A Method for Baroque Improvisation Modelled through Telemann's Twelve Fantasias for Flute without Bass. The University of Western Australia, 2020. — P. 34–58 — URL: research-repository.uwa.edu.au (дата обращения: 02.02.2026).
4. *Billam P. J.* Twelve Fantasias by Georg Philipp Telemann for C recorder. Oxford University Press, 2011. — P. 45–56 — URL: pjb.com.au (дата обращения: 02.02.2026).
5. *Ottenberg H. G.* Carl-Philipp Emanuel Bach / Hans-Günter Ottenberg. — Leipzig: Ph. Reclam, 1982. — 312 p.
6. *Захваткин А. Н.* Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе : диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.02 [место защиты: Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. — Нижний Новгород, 2007. — 307 с.

⁷ В виде исключения можно привести яркий пример: середина фантазии d-moll (№ 5), представляющая собой модулирующий период, построена на эллиптических оборотах с модуляциями в тональности G, C и F-dur.

7. *Zohn S. Georg Philipp Telemann, The New Grove Dictionary of music and musicians: [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. 2. ed. — London: Grove, 2001. — 75 p.*
8. *Silva Portela da, Carlos A. A performance guide to three of Telemann's 12 fantasias for flute. The University of Alabama, 2012. — P. 46–59. — URL: oatd.org (дата обращения: 02.02.2026).*
9. *Brown R. Telemann Fantasias, baroque flute/Telemann, Twelve Fantasias and Other Works. Aldo Abreu, 18th-century recorders from the von Huene Collection. The Flutist Quarterly, 35(4). — 80 p.*
10. *Абдулова А. Р. Фантазии для флейты соло Г. Ф. Телемана: к вопросу об особенностях исполнения // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Казанская государственная консерватория В. И. Яковлев. Вып. 10. — 2018. — С. 348–352. — URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=34991537> (дата обращения: 02.02.2026).*
11. *Синельникова О. В. Жанр фантазии в творчестве Г. Ф. Телемана (на примере сборника «12 фантазий для скрипки соло» // Искусствоведение. Вестник КемГУКИ. — 2021. — № 56. — С. 203–213.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. А. Крамер — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Geertz L. K. Telemann's fantasias for solo violin as precursors to the solo sonatas and partitas of J. S. Bach // Violin performance and pedagogy, 2014. 86 p.*
2. *Bach C. Ph. E. Opyt istinnogo iskusstva klavirnoy igry [An Experience of the True Art of Keyboard Playing, trans. E. Yushkevich]. St. Petersburg, 2005. 169 p.*
3. *Barbetti M. Reviving the Ghost: A Method for Baroque Improvisation Modelled through Telemann's Twelve Fantasias for Flute without Bass. The University of Western Australia, 2020. P. 34–58. URL: research-repository.uwa.edu.au (accessed: 02.02.2026).*
4. *Billam P. J. Twelve Fantasias by Georg Philipp Telemann For Crecorder, Oxford University Press, 2011. P. 45–56. URL: pjb.com.au (accessed: 02.02.2026).*
5. *Ottenberg H. G. Carl-Philipp Emanuel Bach / Hans-Günter Ottenberg. Leipzig: Ph. Reclam, 1982. 312 p.*
6. *Zakhvatkin A. N. Klavirnaya shkola C. P. E. Bacha v istoricheskoy perspective [C. Ph. E. Bach's piano school in historical perspective]. Nizhny Novgorod, 2007. 307 p.*
7. *Zohn S. Georg Philipp Telemann, The New Grove Dictionary of music and musicians: [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. 2. ed. London: Grove, 2001. 75 p.*
8. *Silva Portela da, Carlos A. A performance guide to three of Telemann's 12 fantasias for flute. The University of Alabama, 2012. P. 46–59. URL: oatd.org (accessed: 02.02.2026).*
9. *Brown R., Telemann Fantasias, baroque flute/Telemann, Twelve Fantasias and Other Works. Aldo Abreu, 18th-century recorders from the von Huene Collection. The Flutist Quarterly, 35(4), 80 p.*
10. *Abdulova A. R. Fantazii dlya fleyty solo G. F. Telemana: k voprosu ob osobennostyah ispolneniya [Fantasies for solo flute by G. F. Telemann: on the issue of performance features // Actual problems of musical performing arts: history and modernity —*

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Proceedings of the International scientific and practical conference. Kazan State Conservatory V. I. Yakovlev. Issue 10. 2018. P. 348–352. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=34991537> (accessed: 02.02.2026)

11. *Sinelnikova O. V.* Zhanr fantasia v tvorchestve G. F. Telemana [The genre of fantasy in the works of G. F. Telemann (based on the collection "12 Fantasies for Solo Violin")] // *Iskusstvovedenie — Bulletin of KemGUKI*. 2021. No. 56. P. 203–213.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Valentina A. Kramer — postgraduate student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 15.12.2025

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-87-94



Романсы Р. М. Глиэра в репертуаре А. В. Неждановой



Елена Ивановна Пономарева

*Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия,
ponomareva20878@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5779-4524>*

Аннотация: Статья посвящена камерно-вокальному наследию Р. Глиэра, которое рассматривается в ракурсе исполнительских предпочтений А. Неждановой. Отмечается, что на протяжении 1900–1930-х годов в обширном концертном репертуаре артистки среди произведений отечественных композиторов XX века глиэровским романсам неизменно принадлежало одно из ведущих мест. В статье приводится полный список этих пьес (две из них были посвящены композитором А. Неждановой), указываются факты продуктивного творческого сотрудничества Р. Глиэра с певицей, которое предшествовало изданиям и премьерным исполнениям ряда опусов (консультации, вокально-исполнительское редактирование и т. д.). Упомянуты весьма успешные концертные выступления Р. Глиэра — дирижера и пианиста-аккомпаниатора — с А. Неждановой, признававшейся «образцовым» интерпретатором соответствующих романсов. Обозначены характерные черты образно-эмоционального строя и музыкального языка, присущие глиэровскому камерно-вокальному творчеству и восходящие к традициям П. Чайковского. Это, бесспорно, импонировало артистке, неоднократно заявлявшей о своей приверженности указанным традициям.

Ключевые слова: Р. Глиэр, камерно-вокальное творчество, А. Нежданова, концертный репертуар, *Liederabend*'ы, посвящения, традиции П. Чайковского в романсовом жанре

Для цитирования: *Пономарева Е. И.* Романсы Р. М. Глиэра в репертуаре А. В. Неждановой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 87–94.
DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-87-94

Performing arts

Original article

Romances by R. Glier in the A. Nezhdanova's Repertoire

Elena I. Ponomareva

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,
ponomareva20878@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5779-4524>*

Abstract: The article is devoted to R. Glier's chamber vocal heritage which to be examined in the aspect of A. Nezhdanova's performing preferences. The author notes that in the extensive concert repertoire of the artist during the 1900–1930s romances by R. Glier invariably occupied one of the leading positions. The full list of these pieces is cited (two of them were dedicated by the author to A. Nezhdanova), some facts of the efficient creative collaboration between R. Glier and the singer are mentioned. This collaboration was preceded the publications and premiere renditions of the line of opuses (consultations, vocal performing editing, etc.). The highly successful performances of R. Glier as conductor and piano accompanist with A. Nezhdanova (she was voted as "perfect" interpreter of his romances). The typical features of the imagery-emotional harmony and musical language inherent in the chamber vocal works by R. Glier and dating to P. Tchaikovsky's traditions are emphasized. These features undoubtedly impressed the artist which more than once declared her fidelity the named traditions.

Keywords: R. Glier, chamber vocal works, A. Nezhdanova, concert repertoire, Liederabends, dedications, P. Tchaikovsky's traditions in the romance genre.

For citation: *Ponomareva E. I. Romances by R. Glier in the A. Nezhdanova's Repertoire. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2026;(1):87-94. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-87-94*

Камерно-вокальное творчество принадлежит к числу приоритетных сфер композиторского наследия Р. Глиэра. В современном нотографическом издании упомянуты свыше 130 романсов для голоса в сопровождении фортепиано Р. Глиэра, сочинявшихся на протяжении четверти века (1900-е — первая половина 1920-х годов) [1, 55–56]¹. Музыкаведческие характеристики этих сочинений, как правило, отличаются сдержанностью. Например, отдельными исследователями подчеркиваются недостаток «яркой оригинальности» и широты образного диапазона, видимая приверженность

¹ Единственное исключение — два «узбекских» романса (на стихи А. Навои), сочиненные в соавторстве с Т. Садыковым и опубликованные в Ташкенте (1947–1949).

Р. Глиэра «традициям Чайковского и Римского-Корсакова», преимущественное тяготение к «сфере спокойных, созерцательных лирических настроений, часто связанных с поэтически воспринятыми образами природы». Вместе с тем, признает Ю. Келдыш, «в лучших образцах вокальной лирики Р. Глиэра выразительная мелодическая напевность соединяется с верностью декламации, тонкостью гармонического письма и тщательно разработанной фактурой фортепианного сопровождения»; некоторым глиэровским романсам присуща «живописная красочность музыки», что способствовало их популярности у широкой аудитории: «романс “Русалка”, посвященный А. Неждановой, с успехом исполнялся певицей в концертах», и т. д. [2, 224].

Однако цитируемое лаконичное упоминание об исполнительской деятельности прославленной русской певицы сразу же позволяет усомниться в обоснованности критических высказываний, адресуемых камерно-вокальному творчеству Р. Глиэра. Действительно, соответствующий репертуар А. Неждановой тяготел к всеохватности, и утверждать, что в нем заведомо отсутствовали малозначительные опусы, было бы преувеличением. Но выбор основополагающих, ключевых сфер этого репертуара следует признать безупречным. Так, исполняя на протяжении многих лет вокальные произведения отечественных композиторов предоктябрьской эпохи, А. Нежданова отдавала безусловное предпочтение С. Рахманинову и Н. Римскому-Корсакову. Третьим по значимости современным автором в ее концертных программах был именно Р. Глиэр (наряду с А. Аренским).

Примечательно и другое: на протяжении дооктябрьского периода глиэровские романсы неоднократно исполнялись выдающимися отечественными певцами. Достаточно упомянуть имена Ф. Шаляпина и Л. Собинова, Е. Лавровской и Н. Салиной, М. Дейша-Сионицкой и Г. Алчевского... Между тем в концертных программах столь авторитетных исполнителей романсы Р. Глиэра далеко не всегда привлекали слушательское внимание, а предлагаемые интерпретаторские прочтения вызвали сочувственный отклик аудитории. Вот почему А. Неждановой по праву должно быть отведено центральное место в ряду наиболее ярких интерпретаторов камерно-вокального творчества Р. Глиэра: безоговорочный успех сопутствовал ее интерпретациям весьма контрастных по характеру произведений этого автора, отнюдь не только «живописно-красочных» или «созерцательно-лирических» [2, 224].

Целенаправленное изучение концертных программ А. Неждановой позволяет однозначно утверждать, что видимый интерес, проявляемый исполнительницей к романсам Р. Глиэра, не был скоропреходящим увлечением. Двенадцать глиэровских сочинений, фигурировавших в камерном и вокально-оркестровом репертуаре выдающейся певицы, датируются 1903–1912 годами и принадлежат к десяти опусам [3, 508]². Следовательно, А. Нежданова

² Перечислим эти пьесы: «Проснись, дитя мое», ор. 10 № 5 и «Звездочка кроткая», ор. 12 № 2 (П. Я[кубович]); «Ночь печальна», ор. 14 № 1 (И. Бунин); «На цветах дрожат слезинки», ор. 14 № 3

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

в течение длительного периода регулярно просматривала вновь создаваемые романсы Р. Глиэра, стремясь пополнить программы своих *Liederabend*'ов. Кроме того, первое из посвящений, адресованных композитором А. Неждановой, было обнародовано задолго до «Русалки»: подразумевается романс «Взор твой безмолвен» (сочинение 1906 года), в исполнительском редактировании которого артистка также принимала самое деятельное участие.

Как нам представляется, творческие контакты Р. Глиэра и А. Неждановой, относящиеся к периоду 1900–1910-х годов, могут рассматриваться в качестве примера образцового сотрудничества автора музыки и исполнителя. С одной стороны, певица обратилась к романсам Р. Глиэра, уже достигнув широкой известности на оперной сцене. Концертные выступления А. Неждановой этих лет также сопровождались весьма благосклонными отзывами критики и вызывали неизменный восторг у слушателей. Вот почему представляется вполне обоснованным утверждение В. Богданова-Березовского: *«Разумеется, Нежданова в значительной мере способствовала общественному признанию русских композиторов, начинавших свой творческий путь в начале XX века — Гречанинова, Глиэра, Метнера, Мясковского, Василенко, — поддерживая их своим громадным художественным авторитетом»* [4, 241]. Популярность камерно-вокальных опусов Р. Глиэра, напротив, была в то время еще невелика, следовательно, профессиональная деятельность выдающихся отечественных артистов-интерпретаторов, регулярно включавших его романсы в свои концертные программы (прежде всего, М. Дейша-Сионицкой и А. Неждановой), приобретала особое значение. При этом указанные интерпретаторы проявляли несомненную заинтересованность в редактировании вокальных партий глиэровских романсов, высказывая соответствующие пожелания исполнительского плана, которые с благодарностью принимались (или, во всяком случае, обязательно учитывались) автором.

С другой стороны, как справедливо отмечает В. Богданов-Березовский, тогдашний процесс *«формирования в исполнительском даровании Неждановой совсем новой для нее сферы — культуры камерного пения»* характеризовался *«большой постепенностью»* и *«значительным воздействием общения с крупными современными композиторами — Танеевым, Рахманиновым, позднее Глазуновым, Глиэром. <... > Так... неуклонно, год от года, расширялся музыкально-культурный кругозор артистки. Выработывалось осознание, а затем и тонкое постижение стилевых отличий... жанровых особенностей, творческих индивидуальностей. Появилась новая, иная, чем в опере, эстетическая мера самого исполнительского мастерства — усиление внимания к деталям исполнения, уточнение выразительности малейших оттенков чувств»* [4, 240].

и «Падают, падают капли печальные», ор. 27 № 6 (Д. Ратгауз); «О, если б грусть моя» (О. Рос-свейн), ор. 28 № 3; «Взор твой безмолвен», ор. 28 № 10 и «Тоска любви», ор. 46 № 3 (М. Лохвицкая); «Сладко пел душа-соловушка», ор. 36 № 1 (И. Лажечников); «Ночь идет», ор. 50 № 1 (И. Бунин); «Русалка» ор. 52 № 8 (К. Бальмонт); «Лада», ор. 58 № 4 (Л. Столица).

Заметим также, что отмеченному процессу изначально способствовали не только самостоятельное изучение и концертно-сценическая репрезентация глиэровских романсов, но и совместное их воплощение в дуэте с автором — пианистом и дирижером. Разумеется, подобный артистический диалог отличался безусловным «творческим равноправием», поскольку ведущие отечественные мастера камерно-вокальной жанровой сферы, «прокладывая новые пути развития отечественной музыки, видели в Неждановой и превосходного, во многих случаях — идеального истолкователя собственных произведений, и подлинного идейно-эстетического единомышленника» [5, 235]. Вместе с тем романтический культ музыкального исполнительства как преимущественной реализации своего художественного «Я», зачастую — «поверх» и «помимо» композиторского замысла, не вызывал сочувственного отклика у певицы. Принципиальность А. Неждановой в ключевых вопросах интерпретации была далека от субъективистского произвола.

Вот почему ее совместные выступления с композиторами чаще всего отличались максимальным «приближением к идеалу». Общая гармоничность артистической натуры, свойственная А. Неждановой, органично дополнялась ее безусловным «уважением к творческому миру другого артиста и умением находить пути естественного сочетания своей и чужой творческой индивидуальности. <... > В данном случае подразумевается та стадия творческой свободы и уверенности в своих силах, при которой встреча с другой сильной художественной индивидуальностью ведет не к соперничеству, а к сотрудничеству» [4, 247]. Не случайно отечественные композиторы разных поколений (С. Танеев, А. Глазунов, А. Аренский, С. Василенко, С. Рахманинов, Н. Метнер, М. Ипполитов-Иванов и другие) с большим энтузиазмом отзывались о своих концертных выступлениях в дуэте с А. Неждановой, и Р. Глиэр здесь не явился исключением.

В частности, весьма показателен мемуарный очерк Глиэра «Мои встречи с А. В. Неждановой», относящийся к послевоенному десятилетию и сохранившийся в архиве композитора. «Мне особенно памятна одна встреча с Антониной Васильевной, — писал Глиэр. — В 1916 году, будучи директором Киевской консерватории, я получил приглашение дирижировать концертами оркестра С. Кусевицкого в Москве. (Речь идет о симфоническом концерте из произведений Глиэра, состоявшемся 28 октября. — Е. П.) Солисткой была приглашена Антонина Васильевна, и в программу концерта был включен мой романс “Русалка”. Этот романс был сочинен около 1910 года, и я посвятил его Антонине Васильевне. Когда он был еще в рукописи, я показал его Антонине Васильевне, и она сделала мне несколько тонких замечаний, касавшихся редакции вокальной партии, которыми я с благодарностью воспользовался при издании этого романса. В упомянутом концерте он исполнялся в сопровождении оркестра. Трудно передать то наслаждение, которое я испытал, слушая “Русалку” в исполнении Антонины Васильевны. Легкость, абсолютная чистота интонаций, с какой были исполнены колоратурные фразы, теплота и выразительность всего вокального рисунка были неподражаемы. По требованию публики “Русалка” была повторена, а за-

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

тем я аккомпанировал (Неждановой — Е. П.) несколько своих романсов. Среди них были: “Ночь идет”, “На цветах дрожат слезинки”, “Взор твой безмолвен”. Я счастлив, что Антонине Васильевне близка была музыка моих романсов, которые она неоднократно исполняла в концертах. Своим замечательным исполнением она много содействовала популярности этих романсов» [6, 142–143].

Таким образом, цитируемый фрагмент запечатлевает, хотя и весьма кратко, наиболее существенные эпизоды творческого сотрудничества композитора и певицы в дооктябрьский период: деятельное участие А. Неждановой в редактировании вновь создаваемых романсов Р. Глиэра, их публикации с авторскими посвящениями замечательной исполнительнице, совместные выступления в авторских концертах (камерно-дуэтные и оркестровые). Можно лишь сожалеть о том, что столь впечатляющие «монографические проекты» в дальнейшем не были возобновлены, поскольку с 1919 года певица выступала на концертной сцене только в сопровождении Н. Голованова — дирижера и пианиста. В свою очередь, вокальная лирика на протяжении советского периода уже не занимала сколько-нибудь значимого положения в «жанровой панораме» творческой деятельности Р. Глиэра (единственное исключение — три «киевских» романса, датируемые серединой 1920-х годов).

Следует заметить, впрочем, что приверженность артистки камерно-вокальному творчеству Глиэра оставалась неизменной и в 1920–1930-х годах. Об этом полвека спустя писал один из старейших советских музыковедов Г. Поляновский, регулярно посещавший концерты А. Неждановой на протяжении указанного двадцатилетия: «Своеобразные и благозвучные романсы Глиэра Нежданова пела с удовольствием и часто. “О, если б грусть моя...”, “Лада”, “Сладко пел душа-соловушка...”, “Ночь печальна” наиболее часто встречаются в ее обращении к произведениям Глиэра» [7, 118].

Какие именно достоинства упомянутых камерно-вокальных сочинений могли вызвать непосредственный творческий отклик у выдающейся артистки? Согласно комментарию И. Озерцовой, глиэровские романсы «характеризуются ясной мелодичностью, эмоциональной насыщенностью, превосходным знанием вокальной природы и выразительных возможностей человеческого голоса, богато развитой, красочной фортепианной партией. Наибольшее место среди них принадлежит романсам лирическим и лирико-драматическим. И это находится в прямой связи с искренностью авторского высказывания. Чувствуется, что композитор... изливает в звуках “накопившееся в душе” с непосредственностью дневниковой записи» [8, 100]. Подобное концептуальное толкование соответствующего жанра, далеко не общепринятое в эпоху Серебряного века, мотивировалось очевидной преемственной связью глиэровского творчества и традиций П. Чайковского, безусловным «пиететом не только к дарованию, стилю, мастерству, но и к эмоциональным мотивам, художественным пристрастиям гениального автора “Евгения Онегина” и “Пиковой дамы”» [там же, 101]. Кроме того, в романсах Р. Глиэра прослеживается несомненное «преобладание... широко распевного начала. Это находит выражение в главенствующей

роли мелодии по сравнению с другими музыкально-языковыми средствами. Мелодический образ... воплощает в себе основное содержание поэтического текста, что также перекликается с традициями П. Чайковского, подхваченными и развитыми "старшим современником" Глиэра — С. Рахманиновым» [там же].

Свою приверженность указанным традициям неоднократно декларировала и А. Нежданова. Для нее творчество П. Чайковского олицетворяло истинные устремления отечественной камерно-вокальной жанровой сферы, органично преломляющей богатейший художественный опыт романтической эпохи и самобытные черты русской музыкальной культуры. Беседуя с молодыми композиторами в 1920–1930-е годы, А. Нежданова вновь и вновь подчеркивала необходимость сочинять романсы, как Чайковский, что означало, избегая подражательности, опираться на профессиональные достижения великого классика, его подход к толкованию жанра и многогранному использованию выразительных средств вокального искусства. Выдающимся примером подобного традиционализма» в современную эпоху для А. Неждановой являлись камерно-вокальные произведения Р. Глиэра, высоко ценимые и с удивительной проникновенностью, артистическим блеском, совершенным мастерством интерпретируемые прославленной артисткой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Р. М. Глиэр: Биографический и нотографический справочник / Сост. Б. С. Яголим. Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва: Технопечать, 2011. — 95 с.
2. Келдыш Ю. В. Между традицией и модерном // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. — Москва: Музыка, 1997. — Т. 10 А: 1890–1917 годы. — С. 217–273.
3. Голгофская М. И. Концертный репертуар [А. В. Неждановой] // Антонина Васильевна Нежданова: Материалы и исследования. — Москва: Искусство, 1967. — С. 507–518.
4. Богданов-Березовский В. М. Концертная деятельность [А. В. Неждановой] // Антонина Васильевна Нежданова: Материалы и исследования. — Москва: Искусство, 1967. — С. 237–284.
5. Богданов-Березовский В. М. Великая русская певица // Антонина Васильевна Нежданова: Материалы и исследования. — Москва: Искусство, 1967. — С. 201–236.
6. Глиэр Р. М. Мои встречи с А. В. Неждановой // Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. — Москва: Музыка, 1975. — С. 141–143.
7. Поляновский Г. А. А. В. Нежданова: Популярная монография. — Москва: Музыка, 1970. — 144 с.
8. Озерецковская И. С. Романсы Глиэра // Рейнгольд Морицевич Глиэр: Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. — Л.: Музыка, 1967. — Т. 2. — С. 98–125.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. И. Пономарева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова.

REFERENCES

1. R. M. Glier: Biograficheskiy i notograficheskiy spravochnik. Sost. B. S. Yagolim. 2-e izd., ispr. i dop. [R. Glier: Biographical and Noto-graphical reference book. Comp. by B. Yagolim. The 2nd cor. and suppl. ed.]. Moscow: Tekhnopchat', 2011. 95 p.
2. *Keldysh Yu.V. Mezhdru traditsiy i modernom* [Between the Tradition and Modernist Style] // *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t. Gl. red. Yu.V. Keldysh* [History of Russian music: in 10 vol. Ed.-in-chief Yu. Keldysh]. Moscow: Muzyka, 1997. Vol. 10 A: 1890–1917. P. 217–273.
3. *Golgofskaya M.I. Kontsertnyj repertuar A. V. Nezhdanovoy* [A. Nezhdanova's concert repertoire] // *Antonina Vasil'evna Nezhdanova: Materialy i issledovaniya* [Antonina V. Nezhdanova: Materials and research works]. Moscow: Iskusstvo, 1967. P. 507–518.
4. *Bogdanov-Berezovskiy V. M. Kontsertnaya deyatel'nost' A. Nezhdanovoy* [The concert activities of A. Nezhdanova] // *Antonina Vasil'evna Nezhdanova: Materialy i issledovaniya* [Antonina V. Nezhdanova: Materials and research works]. Moscow: Iskusstvo, 1967. P. 237–284.
5. *Bogdanov-Berezovskiy V. M. Velikaya russkaya pevitsa* [The great Russian Singer] // *Antonina Vasil'evna Nezhdanova: Materialy i issledovaniya* [Antonina V. Nezhdanova: Materials and research works]. Moscow: Iskusstvo, 1967. P. 201–236.
6. *Glier R. M. Moi vstrechi s A. V. Nezhdanovoy* [My meetings with A. Nezhdanova] // *Glier R. M. Stat'i i vospominaniya* [Articles and Recollections]. Moscow: Muzyka, 1975. P. 141–143.
7. *Polyanovskiy G. A. A. V. Nezhdanova: Populyarnaya monografiya* [A. Nezhdanova: Popular monograph]. Moscow: Muzyka, 1970. 144 p.
8. *Ozeretskovskaya I. S. Romansy Gliera* [Glier's Romances] // *Reyngol'd Moritsevich Glier: Stat'i. Vospominaniya. Materialy: v 2 t. [Reingold M. Glier: Articles. Recollections. Materials: in 2 vol.]* Leningrad: Muzyka, 1967. Vol. 2. P. 98–125.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elena I. Ponomareva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompaniment Training at S. Rachmaninov Rostov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 14.12.2025

Архивы

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-95-125



Творческая жизнь Москвы 1943 года на страницах дневника Ф. Е. Витачека



Вера Игоревна Бисенек

*ГМПИ имени Иннолитова-Иванова, Москва, Россия,
veraforte@list.ru, <https://orcid.org/0009-0002-5043-2605>*

Аннотация: В статье впервые публикуются фрагменты дневника композитора, музыковеда, профессора ГМПИ имени Гнесиных Ф. Е. Витачека, в которых запечатлены события московской музыкальной жизни 1943 года, свидетелем и участником которых ему довелось быть. Дневниковые записи сопровождаются подробными комментариями, приведены биографические справки. В первом разделе для представления условий жизни и работы советских музыкантов во время войны дан краткий обзор социально-бытового контекста.

Ключевые слова: Ф. Е. Витачек, Е. Ф. Гнесина, Великая Отечественная война, дневник, концерты, консерватория, Союз советских композиторов, творческая интеллигенция

Для цитирования: *Бисенек В.И.* Творческая жизнь Москвы 1943 г. на страницах дневника Ф. Е. Витачека // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 95–125. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-95-125

Archives

Original article

Creative life in Moscow in 1943 on the pages of F. E. Vitachek's diary

Vera I. Bisenek

*Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute, Moscow, Russia,
veraforte@list.ru, <https://orcid.org/0009-0002-5043-2605>*

Abstract: This article publishes for the first time excerpts from the diary of composer, musicologist, and professor at the Gnessin State Musical Pedagogical Institute, F. E. Vitachek, which captures the events of Moscow's musical life in 1943, which he witnessed and participated in. The diary entries are accompanied by detailed commentary and biographical information. The first section of the article provides a brief overview of the social and everyday context, without which it is impossible to imagine the living and working conditions of Soviet musicians during the war.

Keywords: F. E. Vitachek, E. F. Gnesina, World War II, diary, concerts, conservatory, Association of soviet composers, creative intellectuals

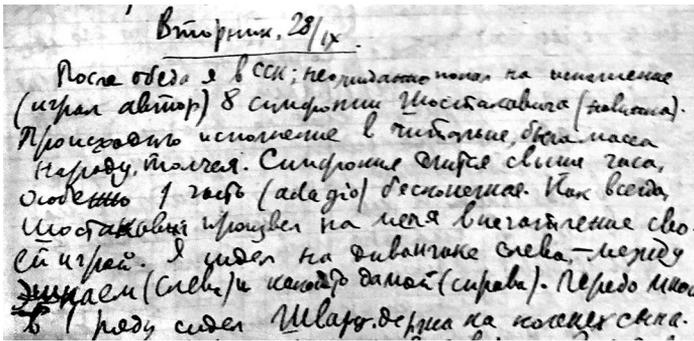
For citation: Bisenek V. I. Creative life of Moscow in 1943 on the pages of the diary of F. E. Vitachek. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(1):95-125. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-95-125

Совсем недавно завершился год 80-летнего юбилея Великой победы в катастрофической для нашей страны войне. В фонде Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной¹ хранится дневник² одного из самых талантливых членов гнесинской семьи, композитора, пианиста, автора научно-методических трудов, профессора ГМПИ имени Гнесиных Ф. Е. Витачека (1910–1983), 115-летие которого как-то незаметно прошло в 2025 году.

Война застала Витачека и его мать, ведущего скрипичного педагога гнесинского училища Елизавету Фабиановну Гнесину-Витачек, на даче, на станции «Отдых» Казанской дороги. В августе мать и сын переехали в Елатмю Рязанской области, где в местном детском лагере находились вывезенные по настоянию Елены Фабиановны Гнесиной ученики и некоторые педагоги школы.

¹ Фонд Елиз. Ф. Гнесиной-Витачек и Ф. Е. Витачека в Мемориальном музее-квартире Е. Ф. Гнесиной.

² ММКЕлФГ ХХIII-498-502.



Илл. 1. Дневник Витачека

Вторник, 28 /IX. После обеда я в ССК; неожиданно попал на исполнение (играл автор) 8 симфонии Шостаковича (новинка). Происходило исполнение в читальне, была масса народу, толчея. Симфония длится свыше часа, особенно 1 часть (adagio) бесконечная. Как всегда, Шостакович пришел на меня выходящие своей игрой. Я сидел на диванчике слева — между Эшпаем (слева) и какой то дамой (справа). Передо мной в 1 ряду сидел Шварц, держа на коленях сына.

ММКЕЛФГ XXIII 502. Л. 75

Pic. 1. Vitactek's dairy
 Tuesday, September 28. After lunch, I went to the SSC; I unexpectedly found myself at a performance (played by the composer) of Shostakovich's 8th Symphony (new). The performance took place in the reading room, and there was a huge crowd, a crush. The symphony lasts over an hour, especially the first movement (adagio), which is endless. As always, Shostakovich impressed me with his playing. I sat on the sofa to the left, between Eshpai (on the left) and some lady (on the right). In front of me in the first row sat Schwartz, holding his son on his lap.

ММКЕЛФГ XXIII 502. Sh. 75

Из Елатьмы Фабий Евгеньевич и Елизавета Фабиановна планировали переехать в Йошкар-Олу, куда уже эвакуировался М. Ф. Гнесин, но на пол дороге приняли решение остановиться в Казани. Возвращение в Москву состоялось 13 сентября 1942 года. Вторжение войны в мирную жизнь нарушило ритм ведения дневника, записи в котором Витачек делал, правда, с большими перерывами с декабря 1933 г. по 31 марта 1944 года, но с 14 марта 1943 по 31 марта 1944 года он описывал каждый день. Дневник, особенно три первые тетради, напоминает записи хроникального типа, где описание потока повседневности четко структурировано, не утяжелено отвлеченными рассуждениями и описаниями эмоциональных состояний. Все это можно найти в разрозненных недатированных записях³ исповедального характера. Последовательное описание событий позволяет выделять из текста фрагменты, повествующие о московской музыкальной жизни военного 1943-го. Подобно документалисту, Витачек оперативно фиксирует происходящее на концертных площадках — в ССК⁴, консерватории, Гнесинском училище. Записи приоткрывают дверь в жизнь семьи Гнесиных и композиторское закулисье. Для самого

³ ММКЕЛФГ XXIII-503-510, 597, 598.

⁴ Союз Советских композиторов.

Витачека 1943 год прошел под знаком завершения симфонии, писавшейся с 1934 года и организацией ее первого исполнения⁵.

Если смотреть на дневник Витачека через разную оптику, то он предстает и как документ, говорящий о культурной политике СССР в военные годы⁶. Основным драйвером ее развития был ВКДИ⁷ СНК СССР, возглавляемый М. Б. Храпченко⁸. Интересно, что ЦК КПСС, идеологический локомотив государства, в 1942 году из 28 изданных постановлений не посвятил культуре ни одного, а в 1943 году из 30 только два⁹ [1, 44, 46]. С одной стороны, искусство, наравне с пропагандой, рассматривалось руководством страны как один из рычагов воздействия на общество и, следовательно, не оставалось без мер поддержки¹⁰. С другой — во многом лишь благодаря самоотверженности и героизму представителей разных слоев творческой интеллигенции отечественная культура, вопреки жутким тяготам военной жизни, показала себя как гибкая и самовосстанавливающаяся система.

Предваряя страницы дневника Ф. Е. Витачека, нам представляется необходимым показать, на фоне какого социально-бытового контекста, проходя сквозь тернии суровой повседневности, постепенно разворачивалась панорама музыкальной жизни столицы в 1943 году.¹¹ С проблемами, свой-

⁵ Симфония была исполнена 22 апреля 1944 года на концерте-выставке советских композиторов в БЗК оркестром кинематографии, дир. Д. С. Блок.

⁶ 1943 изменил ход войны. Это год великих и тяжелейших побед Красной армии: прорыва Ленинградской блокады, Сталинградской и Курской битв, Битвы за Кавказ и Днепр. Были освобождены две трети оккупированной территории страны. С 19 по 30 октября состоялась московская конференция министров иностранных дел СССР, США и Великобритании, подготовившая знаменитую Тегеранскую конференцию (28 ноября — 1 декабря), на которой среди прочего были обозначены контуры послевоенного устройства мира, в котором советское искусство должно было способствовать укреплению роли СССР как нового лидера мировой геополитики.

⁷ Всесоюзный комитет по делам искусств при Совнарком СССР.

⁸ Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) — литературовед, партийный, государственный и общественный деятель. Окончил Смоленский университет, преподавал в средней школе, Коммунистическом университете, Воронежском университете, Институте красной профессуры. Зам. пред. и председатель Комитета по делам искусств СССР, ст. н. с. лит. института им. Горького, академик-секретарь отд. литературы и языка АН СССР, член правления СП СССР, член президиума ВАК, глава межд. ассоциации преподавателей русского языка, гл. ред. журнала «Октябрь», член и пред. редколлегии различных академических изданий, Академик АН СССР.

⁹ «О культурно-просветительной работе в районах Калининской области» от 13 августа и «О мероприятиях по усилению культурно-просветительной работы в районах, освобожденных от немецкой оккупации» от 25 августа.

¹⁰ Одним из «жестов» власти было присвоение в 1943 году Сталинских премий за исполнительскую деятельность В. В. Софроницкому, Д. Ф. Ойстраху и Л. Н. Оборину. Ранее этой номинации не существовало.

¹¹ Н. Я. Мясковский, 15 декабря 1942 года вернувшись из эвакуации, отмечал основные вехи восстановления творческой жизни Москвы. 16 января 1943 г.: «Музыкальная жизнь здесь еще не налажена, камерные концерты не часты» [5, 293]. 3 февраля: «Да и жизнь музыкальная все еще какая-то неналаженная» [5, 294]. 24 марта: «Здесьняя музыкальная жизнь все еще как-то не наладилась, но ожидается какое-то оживление. Приехал Госоркестр с Рахлиным во главе» [5, 295]. 24 апреля: «Кое-что в Москве наладилось. Есть симфонические концерты». 22 ноября: «Говорят, что музыкальная жизнь у нас весьма богата, и действительно, сочиняют очень много и даже хорошо» [5, 298].

ственными временам военных катаклизмов, московские музыканты столкнулись с первых дней войны. Ситуация начала улучшаться¹² лишь с марта 1942 года. Е. Ф. Гнесина писала М. О. Штейнбергу: «наконец, удалось прикрепиться к столовой в ЦДРИ и теперь я хорошо питаюсь. За обедом встречаюсь каждый день с нашими лауреатами, профессорами» [2, 161]. С июля представителей творческого цеха начали

обеспечивать через закрытые столовые по самым высоким рабочим нормам, а членов семей прикрепляли к закрытым распределителям¹³ [3, 151–154]; с лета 1943 года¹⁴ — через специальные торговые сети¹⁵, и творческая элита могла прикоснуться к благам, доступным лишь высоким партийным работникам [3, 157]. Рядовым членам ССК, каким был Витачек, полагалось более скромное снабжение: «ездил... в ССК забирать причитающуюся мне капусту (15 кило)»¹⁶, — записал Витачек. Намного хуже обеспечивались оркестранты и хористы, особенно не имеющие званий. Зачастую они получали карточки служащих с почти минимальными нормативами продуктов. Исключение — работники ГАБТа, который был «государством в государстве». Для получения дополнительного питания некоторые музыканты целыми семьями записывались в доноры крови. Прикрепление сотрудников к хорошим столовым и распределителям во многом зависело от руководства коллектива. Е. Ф. Гнесиной не было равных в умении «пробить» льготы: «Теперь уже я могу сказать, что выхлопотала рабочие¹⁷ карточки для всех педагогов-музыкантов во всесоюзном масштабе. Хлопотала об этом у тов. Шверника... затем в Наркомторге и, наконец, у тов. Микояна»¹⁸ [2, 161]. Имели место злоупотребления. В мае 1942-го Елена Фабиановна писала родственникам: «В столовых людей кормят плохо не потому, что нет продовольствия, а потому что продукты разворовываются, и воруют — директора. Даже в Союзе композиторов лучше всего питается “оргкомитет”, который имеет все продукты!» [2, 168]. И в 1943 распределение продуктов в ССК было не совсем «прозрачным». Витачек записал: «прошел с Волковым, он мне сказал, что ес-



Илл. 2. Рабочая хлебная карточка.

Именно по рабочим карточкам полагались наибольшие хлебные нормы. Фото из интернета

Pic. 2. Worker's bread card. Large bread rations were provided by worker's cards. Photo from the Internet

¹² Приказ Наркомторга от 9 марта 1942 года «О порядке снабжения работников науки, искусства и литературы», вводил прикрепление к закрытым столовым.

¹³ Приказ Наркомторга № 170, 2 июля 1942 года «Об упорядочении снабжения работников науки, искусства и литературы».

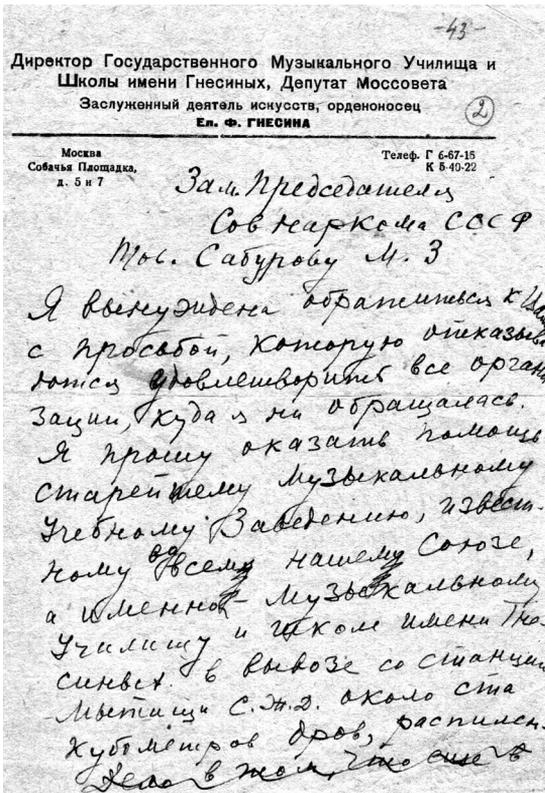
¹⁴ Приказ Наркомторга № 308, 7 июля 1943 года.

¹⁵ Главгастром и Главспецторг.

¹⁶ ММКЕлФГ XXIII-502, Л.47.

¹⁷ Педагоги снабжались по карточкам служащих.

¹⁸ Письмо Елиз Ф. Гнесиной-Витачек и Ф. Е. Витачеку, 25 июня 1942 года.



Илл. 3. Черновик письма Е. Ф. Гнесиной Зам. пред. Совнаркома СССР Сабурову М. З. ММКЕлФГ IX-109 25/34, Л.43

Зам. председателя Совнаркома СССР тов. Сабурову М. З.

Я вынуждена обратиться к Вам с просьбой, которую отказываются удовлетворить все организации, куда я не обращалась. Я прошу оказать помощь старейшему музыкальному Учебному Заведению, известному во всем нашем Союзе, а именно — Музыкальному училищу и школе имени Гнесиных в вывозе со станции Мытищи С. Ж. Д. около ста кубометров дров.

Рис. 3. E.F. Gnesina's draft letter to Deputy Chairman of the Council of People's Commissars of the USSR Saburov M. Z. ММКЕИФГ IX-109 25/34, L.43

Deputy Chairman of the USSR Council of People's Commissars Comrade M.Z. Saburov

I am forced to address you with a request that no organization I have approached has yet fulfilled. I request assistance for the oldest music educational institution renowned throughout our Union, named the Gnessin Music College and School, in removing approximately one hundred cubic meters of firewood from the Mytishchi railway station.

ли я получил свинину и курицу к праздникам, то это значит, что ко мне в союзе относятся хорошо, так как не всем давали этих кур»¹⁹. Питание в семье Гнесиных-Витачеков было относительно приличным. Елизавета Фабиановна «подкармливала» учеников и друзей, и это был взаимный процесс: «пили кофе с высококачественным, как в лучшие времена, пирожными, которые мама принесла из школы (их подарили тете Лене²⁰)»²¹. Неурожай 1943 года привел к ухудшению снабжения²². 21 ноября Витачек сделал запись: «С сегодняшнего дня уменьшены хлебные нормы вместо 600 грамм 550 гр., а те, кто получает 400 будут получать всего 300»²³. С 1942-го начались отключения электричества, подавалось оно лишь на несколько часов. «Возня с лимитом

¹⁹ ММКЕлФГ XXIII -502, Л. 41.

²⁰ Тетя Лёня — имя, которым в семейном кругу называли Е. Ф. Гнесину родственники.

²¹ ММКЕлФГ XXIII-502, Л.10.

²² Постановление СНК СССР № 1263-379с от 15 ноября «Об экономии в расходовании хлеба» сократило хлебную норму. В муку разрешалось добавлять 25–30% проса, ячменя и овса, но фактически добавляли больше. См.: Орлов И. Б. Карточное снабжение в 1941–1943 гг.: расчеты и просчеты // Современные проблемы туризма и сервиса. 2010 № 3, С. 37.

²³ ММКЕлФГ XXIII-502, Л. 43.

на освещение. Валентине²⁴ (через В. О. Массалитинову²⁵) удалось добиться снятия», — записал в дневнике Мясковский [5, 293]. Отопление также было источником проблем. Дров не хватало, и выдавались они по талонам. Начались поджоги пустых деревянных домов с целью разбора остатков на топки [4, 251]. И опять организаторский талант Елены Фабиановны творил чудеса. В январе 1943 года она писала брату: «В Москве невероятно холодно... люди коченеют в своих квартирах. В этом отношении в нашей школе — оазис. Такое счастье, что я добыла дрова и торф на весь сезон. Все приходят к нам греться, и все, конечно, завидуют нам. В консерватории тоже страшно холодно, еле-еле отапливается только 1-й этаж» [2, 140]. Но уже 27 ноября Витачек отметил, что в консерваторских классах не холодно²⁶. Музыканты работали и на лесозаготовках, и на разгрузке дров и угля: «пришел Степа²⁷, которому надо было “спасаться” от разгрузки дров в консерватории»²⁸. Елена Фабиановна «спасала» от непосильных работ на трудфронте учащихся своего училища и просто больных и немощных людей, неоднократно обращаясь в «высокие» инстанции [2, 213]. Вне Москвы качество жизни было много хуже. Витачек описал разговор с приехавшей из казанской эвакуации В. Ж. Конен: «говорили об огромной разнице между Москвой и провинцией. Москва это совершенно другой мир»²⁹.

11 ноября 1943 Витачек сделал запись о покупке только что вышедшей седьмой сонаты Прокофьева³⁰. Заметим, что бумага для нотопечатания, полиграфическая продукция, ноты, книги, кино- и фото пленка, грампластинки приравнивались к военным грузам и перевозились по стране на литерных³¹ поездах или самолетах [6, 60]. «Весь тираж [книги Р. И. Грубера «История музыкальной культуры» — В. Б.] был укомплектован прекрасной бумагой, с любовью оформлен... В тяжелых условиях Ленинградской зимы 1941–1942 года коллектив типографии им. Володарского напечатал первые части I тома... Триста комплектов были погружены в самолет и доставлены в Москву, приравненные к военным грузам» [7, 57]. Но не все музыкальные издания имели такую счастливую исто-

²⁴ Меньшикова Валентина Яковлевна — сестра Н. Я. Мяковского.

²⁵ Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) — актриса. Окончила Мариинскую женскую гимназию в Томске, драм. курсы при Мос. театральном училище, играла в Малом театре, снималась в кино.

²⁶ ММКЕЛФГ XXIII -502, Л. 46.

²⁷ Григорьев Степан Степанович (1921–1994) — композитор, музыковед. Окончил Казанское муз. училище по классам фортепиано и композиции, год занимался в классе Витачека. Окончил МГК по классу композиции В. Я. Шебалина и аспирантуру (класс Ю. А. Шапорина). Профессор МГК, зав. каф. теории музыки. Автор «Теоретического курса гармонии» (совм. с Т. Ф. Мюллером). Засл. деятель искусств. Близкий друг семьи Гнесиных-Витачеков. Много времени проводил у них в доме, где ему предоставляли возможность заниматься на рояле. Судя по письмам, Григорьев советовался с Витачеком по разным вопросам и очень прислушивался к его мнению. Жена — музыковед Н. С. Николаева, профессор МГК.

²⁸ ММКЕЛФГ XXIII -502, Л.57.

²⁹ ММКЕЛФГ XXIII-501, Л. 72.

³⁰ Соната удостоена Сталинской премии II степени за 1943 г.

³¹ Литерный транспорт перевозил первых лиц государства или особо ценные грузы.



Илл. 4. Первое издание «Истории музыкальной культуры» Р. И. Грубера, выпущенное в 1941 году. Фото из интернета

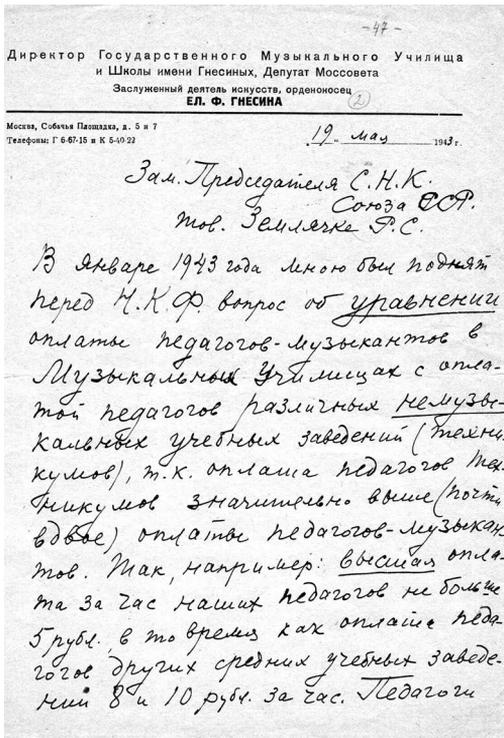
Рис. 4. The first edition of R. I. Gruber's book "History of Musical Culture", published in 1941. Photo from the Internet

рию. Музгиз испытывал дефицит бумаги, многие работники его нотопечатни были на фронте. Максимально возможная ресурсная база направлялась на издание песен, но и они часто печатались на оберточной бумаге и зачастую не награвировывались, а стеклографировались. «Для фронта был разработан специальный формат — песни-листочки, открытки, книжечки, сложенные в несколько раз, похожие на фронтовые солдатские письма» [8, 144]. Состояние нотно-издательского дела было предметом озабоченности в композиторских кругах. В 1944-м, когда в воздухе уже витал дух предстоящей победы, на весеннем пленуме ССК Прокофьев обозначил стратегическую линию: «Я думаю, что Оргкомитет должен обратиться в "Музгиз", предложив ему... работать в полную силу: гравировать, корректировать и складывать — да, складывать на полки эти вещи. К тому времени, когда кончится война, бумага найдется, и, при уже награвированных досках, мы будем иметь возможность издать гораздо больше сочинений, чем это делается сейчас» [9, 204].

Сложная ситуация с нотопечатанием в некоторой степени компенсировалась композиторскими гонорарами. 24 октября 1942 года. Комитет по делам искусств выпустил директивное письмо «Об оплате авторского гонорара по заказам на музыкальные произведения и произведения для эстрады и цирка». Согласно документу, заказы от ВКДИ стоили (в тыс. руб.): симфония циклическая для большого оркестра (с хором или без) 10–20, опера 15–25, балет 10–20, оперетта 10–15, симфоническое произведение крупной формы циклическое или одночастное 3–7, сюиты, концерты 5–12, квинтет, квартет, трио, соната 4–10, оратории 10–20, концертные марши 1–2, небольшие инструментальные пьесы 250–700 руб., песни 350–800 руб. Заказы от управлений и отделов по делам искусств, театров и концертных организаций были «дешевле» примерно на 20 процентов [10, 66–69]. 8000 руб. «стоила» четырехчастная симфония Витачека, заказанная ССК в октябре 1942 года³². 13 апреля 1943 года он записал в дневнике: «*ходил за деньгами в бухгалтерию театра оперетты, деньги за "Цыганский танец" [его оркестровку — В. Б.] получил, с вычетами вышло 830 рублей*»³³.

³² Соглашение № 70 между Витачеком и Музфондом от 4 XI 1942 г. РНММ Ф-504-186-9 ГЦММК КП-13074/221№ ГК 13546504.

³³ ММКЕлФГ XXIII-501, Л. 41. Для сравнения: согласно секретным данным ЦСУ о средней зарплате рабочих и служащих в СССР в 1943 г., максимально платили работникам ж/д транспорта — 577 руб, минимально — строительным рабочим — 299 руб. При этом, в декабре 1943 года на



Илл. 5. Письмо Е. Ф. Гнесиной
Зам. пред. Совнаркома Р. С. Землячке
В январе 1943 года мною был поднят перед Н. К. Ф. вопрос об уравнивании оплаты педагогов-музыкантов в Музыкальных Училищах с оплатой педагогов различных немusыкаль-ных учебных заведений (техникумов), так как оплата педагогов техникумов значительно выше (почти вдвое) оплаты педагогов-музыкантов. Так, например, высшая оплата за час наших педагогов не больше 5 рубл., в то время, как оплата педагогов других средних учебных заведений 8 и 10 рубл. за час. ММКЕлФГ 25/38 IX 113 Л. 47

Pic 5. Letter from E. F. Gnesina to Deputy Chairman of the Council of People's Commissars R. S. Zemlyachka

In January 1943, I raised with the P.S.F. the issue of equalizing the salaries of music teachers at Music Schools with those of teachers at various non-musical educational institutions (college), as teachers of college salaries are significantly higher (almost twice as high) than those of music teachers. For example, the highest hourly rate for our teachers is no more than 5 rubles, while the hourly rate for teachers at other secondary schools is 8 and 10 rubles. ММКЕлФГ 25/38 IX 113 Sh. 47

Гнесина в феврале 1942 года писала М. О. Штейнбергу: «на рынке если и есть что-нибудь, то по необычайно вздутым ценам, — стало быть, рынок недоступен для педагогов. Колхозники наши страшно обнаглели — они ничего не хотят продавать за деньги, требуют ткани: коверкот, сукно, “кремдишин” за 2–3 кило картошки!» [2, 160]. Повышению в общегосударственном масштабе мизерных зарплат педагоги и руководители училищ различного образовательного профиля обязаны Елене Фабиановне. О своих «атаках» на крупных государственных деятелей она сообщала брату: «Я здесь совершила еще одно большое дело, причем пришлось мне много повоевать с Храпченко. Я узнала, что преподаватели немusыкаль-ных училищ получают вдвое больше за час работы, чем наши педагоги, и решила возбудить вопрос в Наркомфине об уравнивании зарплаты. Через пару дней Наркомфин утверждает это постановление, но пока только для нашего и консерваторского училища, а потом уже можно будет легко добиться новой оплаты, вдвое больше, и для других педагогов» [2, 142]. В ре-

московском рынке ржаной хлеб стоил 80 руб., сахар 600 руб., хозяйственное мыло (400 гр.) 180 руб. В начале войны цены были существенно выше, к 1945 году уменьшились в разы. См. Советская повседневность и массовое сознание. 1939–1945. М.: РОССПЭН, 2003. С. 235–237.

зультате ее усилий оплата труда педагогов была увеличена³⁴ — в зависимости от стажа и образования она доходила до 725 р. [10, 184–184].

На наш взгляд, приведенная информация помогает посмотреть на события творческой жизни Москвы несколько с иного ракурса. Сейчас сложно представить, что стоит за их сдержанными описаниями. Записи Витачека, помимо их безусловной ценности как источника фактологических сведений, являются иллюстрацией того, что творческие люди и советское музыкальное искусство в целом смогли адаптироваться к условиям суровой реальности военных лет.

11 VI концерт³⁵ в Б. зале консерватории. Дирижер — Голованов в программе 3^{ья} симфония Рахманинова — впервые в Москве³⁶ и «Экстаз» Скрябина... 3 симфония мне понравилось, больше чем раньше, когда я играл ее в 4 руки. Звучит она очень хорошо в оркестре. «Экстаз» был проведен грубовато. В публике: Аксенов³⁷... Кира Кондрашин, мои ученицы по инструментовке, Шостакович и мн. другие. После концерта я «ловил» Мясковского и «поймал» в его в квартире³⁸ Шебалина (рядом с нижним вестибюлем): Раскрыв туда дверь, я неожиданно для себя, увидел целую компанию: Шебалин, Шостакович, Ю. С. Никольский³⁹, Мясковский, и много других знакомых. Выпивали и закусывали. Кто-то (я не рассмотрел кто) пил с кем-то на брудершафт.

³⁴ Постановление СНК СССР № 1145 от 1.9.1943 года.

³⁵ Дневниковые тексты приводятся в оригинальной орфографии и пунктуации.

³⁶ Мясковский 6 июня писал П. Ламму: «Вчера слушали у Голованова третью симфонию Рахманинова. Чудесные проблески музыки, но в целом впечатление какой-то непрерывной вычурности, неуравновешенности и истерического драматизма. Исполнение, конечно, “на полной высоте”, то есть очень посредственное, какое-то малярное. Особенно плохо — финал. Почти ничего за диким темпом, ревом меди и стуком барабанов и тарелок нельзя было разобрать» [5, 299]. Из дневника Мясковского: «13 июня. Повторение Третьей симфонии — шло намного лучше, оставляет сильное впечатление несмотря на нескладный финал» [5, 299]. Из письма П. Ламму 23 июня: «Симфония в двух первых частях произвела огромное впечатление. Она не только обаятельна по музыке, но и глубоко драматична и производит впечатление большой глубины и в вдохновенности, при страшной изобретательности и необыкновенно цветистой оркестровке. Хуже — финал из-за неярких тем и плохо сочиненной коды, но и то не испортил впечатления» [5, 299].

³⁷ Аксенов Алексей Николаевич (1909–1962) — композитор, музыковед, педагог. Окончил МГК по классу композиции Н. С. Жилиева и Н. Я. Мясковского. Пред. комиссии по музыкальному народному творчеству ССК, муз. консультант киностудии «Союзмультифильм» и организационно-творческого отдела Музфонда ССК, м. н. с. кабинета народной музыки МГК. Преподавал в ГМПИ им. Гнесиных, зам. директора по учебной и научной работе. Основоположник тувинской профессиональной музыки, автор первого исследования, посвященного тувинской музыкальной культуре.

³⁸ «20 июня я прибыла в Москву, в консерваторию, где Роне была оборудовано жилье при Большом зале — маленькая спальня и побольше комната для занятий со студентами». См.: Шебалина А. М. В. Я. Шебалин: Годы жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. С. 154. Вход в квартиру В. Я. Шебалина находился, там, где в настоящее время расположен второй кассовый холл БЗК, дверь из него выходит в Средний кисловский переулок. Из разговора с внучкой В. Я. Шебалина Е. Н. Лебедеенко.

³⁹ Никольский Юрий Сергеевич (1895–1962) — композитор, дирижер, окончил МГК по классу композиции Н. Я. Мясковского, К. С. Сараджева (дирижирования), Л. Катуара (теории). Зав. муз. частью театра-студии Е. Вахтангова и тетра-студии В. Э. Мейерхольда, преподавал в муз. техникумах Москвы, ред. детского музыкального вещания Всесоюзного радио. Один из первых композиторов, создававших музыку для кино и радио.

12 VI у меня Юра Тихомиров⁴⁰ — репетировал один из номеров его кантаты «1812 год» в 4 руки (сегодня в 4.30 мы это будем играть в ССК). В ССК помогал играть с Юрой Тихомировым его кантату на творческой комиссии⁴¹. Из авторов еще показывали свои сочинения Кручинин («Кавалерийская сюита» для дух. оркестра) и Спадавеккиа (в-чельные пьесы). Члены комиссии: Шапорин, Шостакович, Мясковский, Поляновский, Белый, Д. Рабинович и Ан. Александров.

14 VI в М. зале Консерв. — творческое совещание о песне отечественной войны:⁴² — исполнялся ряд песен Каца⁴³, Соловьева-Седого, Дунаевского, Милютина, Фрадкина и др. исполняли певцы (среди них выделялся Флакс⁴⁴), джаз. Шульженко, ансамбль железнодорожников⁴⁵. Было забавно слушать джаз в М. зале консерватории. 1^{ое} отделение сидел рядом с Книппером и Цфасманом, сзади сидели Мясковский и Глиэр, они все обменивались замечаниями, возмущались пошлыми песенками в исполнении Клавдии Шульженко.

15 VI в Б. Зале консерв. на концерте из произведений Грига (сегодня 100^{летие} со дня его рождения) ... получил большое удовольствие в особенности от двух песен Сольвейг (пела Милейковская)⁴⁶, в частности — от «Колыбельной Пер Гюнта» ... далее — от «Пещеры горного короля», изумитель-

⁴⁰ Тихомиров Георгий Владимирович (1913–1967) — композитор, дирижер. Учился в МГК по классу композиции М. Ф. Гнесина и Ан. Н. Александрова, окончил ЛГК и аспирантуру по классу композиции М. Ф. Гнесина, инструментовку проходил в классе Д. Д. Шостаковича; хормейстер Карельского фронтового ансамбля песни. Преподавал в ГМПИ им. Гнесиных, зав. редакцией нар. инструментов изд. «Советский композитор».

⁴¹ Феноменальная способность Витачека к исполнению на фортепиано партитур любой сложности была хорошо известна среди музыкантов. В течение многих лет он регулярно выручал своих коллег-композиторов на показах новых сочинений в ССК, но в более зрелом возрасте эта «обязанность» начала его тяготить.

⁴² Совещание проходило 14–18 июня, 14 и 15 июня в МЗК состоялось два концерта-показа, было исполнено около 70 песен. 26 июня в газете «Литература и искусство» событию посвящено полторы полосы. «Хранить и развивать лучшие традиции народного песенного творчества. На творческом совещании в Союзе советских композиторов». Под общим заголовком «Советская песня-боевое оружие» опубликованы статьи Кабалева «В спорах о песне», Глиэра «В поисках мелодии», Шапорина «Против догматизма», Чемберджи «О художественном мастерстве». См. Литература и Искусство, 1943, № 26 (78), 26 июня. С. 3, 4. Из дневника Мясковского: «14 июня проблема "песни": заседание в Союзе, затем первый концерт — все ужасно плохо», 15 июня: «опять "песня". Чуть-чуть лучше (Захаров)» [5, 299].

⁴³ Кац Сигизмунд Абрамович (1908–1984) — композитор. В юности работал в «Синей блузе», автор «Гимна синемолочников». Окончил техникум Гнесиных по классу композиции В. Шора и М. Ф. Гнесина. Служил в муз. взводе 3-го стрелкового полка Московской Пролетарской дивизии. Окончил МГК по классу композиции Н. С. Жилиева. Лауреат Сталинской премии, Нар. артист РСФСР, Засл. деятель искусств РСФСР.

⁴⁴ Флакс Ефрем Борисович (1909–1982) — певец (бас), солист Лен. филармонии, солист Лен. радио. Засл. артист РСФСР.

⁴⁵ Ансамбль песни и пляски железнодорожников создан в 1936 г. С 1938 по 1949 г. руководитель ансамбля — И. О. Дунаевский, режиссер — С. А. Агаронян, балетмейстеры — П. П. Вирский и Н. А. Болотов. Участники ансамбля имели серьезную подготовку: изучали муз. грамоту, сольфеджио, основы гармонии, историю музыки, занимались постановкой голоса, учились на фортепиано. Уровень их исполнения был настолько высок, что позволял выступать наравне с профессиональными коллективами.

⁴⁶ Милейковская Фаина (1908–?) — певица (сопрано), солистка ГАБТ.

ная «пещерная» фантастика... от d-moll-ного «Шествия гномов» из сюиты фортепьянных вещей (я чуть ли не впервые слышал ее в оркестре — был восхищен оркестровкой «Шествия гномов», в особенности употреблением *pizz* и деревянных). Было возмутительно, что партия арфы исполнялась на фортепиано. Еще исполнялся ф.п. концерт (играл Н. Осипов⁴⁷), «Торжество марш» из «Сигурда», три симфонических танца (почему то без финального).

16 VI В Доме Композиторов на совещании о песне. Был полный, зал слышал выступление Каца Дзержинского, Кручинина⁴⁸, Листова и других, интереснее других говорили Кац и Кручинин.

17 VI в Доме Композиторов на продолжении «прений». Сегодня было интереснее. Интересно выступил Лебедев-Кумач, несколько «против течения» — смело; говорил что нельзя преувеличивать с «русским духом», отмахиваться от всего западного, что невозможно петь сейчас русские свадебные попевки и т. д., что перегибать со всем этим и т. д. С противоположной установкой выступил полковник из [ПУРа]⁴⁹ и Кабалевский (с «русофильской») установкой.

23 VI В Больш. Зале Консерв. на концерте Рихтера. Он играл 4^{ую} и 7^{ую} сонаты Прокофьева⁵⁰, 10 прелюдий Рахманинова на *bis* Мелодию, Польку, *Etude tableau e-moll* из оп. 39 Рахманинова, 3^{ью} балладу Шопена, 1 этюд Шопена, играл очень хорошо, с красивым *pianissimo*.

26 VI ходил по поручению тети Лени в Музгиз, взял для нее оттиски ее песок⁵¹.

29 VI поговорил с Киркором⁵² довольно мило о плохих перспективах исполнения симф. сочинений наших, о неправильности концертн. политики (бесчисленные повторения 7 симф. Шостаковича⁵³, и отсутствие повторных исполнений других произведений, в частности — Мясковского страшно мало играют⁵⁴).

⁴⁷ Осипов Дмитрий Петрович (1909–1954) — пианист, дирижер, педагог, окончил МГК по классу фортепиано М. С. Неменовой-Лунц, асс. классов спец. фортепиано МГК, руководитель Государственного русского народного оркестра, Засл. артист РСФСР, Лауреат Сталинской премии.

⁴⁸ Кручинин Валентин Яковлевич (1892–1980). Окончил музыкальную школу по классу фортепиано А. С. Шора, затем учился у К. А. Киппа (фортепиано) и В. А. Золотарева (теория). Занимался на семинарах ССК у Р. М. Глиэра (композиция), А. Н. Александрова (анализ), Н. П. Иванова-Радкевича (инструментовка).

⁴⁹ Скобки Витачека.

⁵⁰ О Седьмой сонате Прокофьева Елена Фабиановна писала брату еще в январе 1943 г. «Вчера исполнялась здесь новая, седьмая Соната Прокофьева. Говорят все, что это сочинение замечательное, не ниже 7-й симфонии Шостаковича, но еще более мрачное» [2, 140].

⁵¹ Речь идет о Пьесках-картинках для фортепиано ор. 13 (17 пьес). Написаны в 1939, сданы в изд. в 1940 г. 1-е изд. в 1943, переизд. в 1948.

⁵² Киркор Георгий Васильевич (1910–1980) — композитор, музыковед, текстолог. Окончил МГК по классу композиции Н. Я. Мясковского. Науч. сотрудник ЦММК им. Глинки. Занимался музыкально-текстологической подготовкой изданий сочинений М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Н. Я. Мясковского. Писал музыку к кинофильмам.

⁵³ Незадолго до описанного разговора симфония исполнялась в Москве — 13 апреля. Следующее исполнение состоялось 22 июля (дир. Н. Рахлин).

⁵⁴ Мясковский отмечал в дневнике исполнения своих сочинений. В 1943 году в Москве квартетом им. Бетховена в январе был сыгран седьмой квартет, 21 и 27 марта восьмой квартет, 2 апреля он был повторен в радиоэфире и записан. 4 апреля исполнена 17 симфония п/у Н. Рахлина.

2 VII в Б. Зале Консерв. на концерте пианиста Ведерникова. Програма: Шуман («Арабески» и «Симф. этюды»), Дебюсси (2 этюда и сюита), Рахманинов (opus 39) и Скрябин (3 этюда, 9 соната). Ведерников играл замечательным pp, чрезвычайно тонко, в особенности хорошо Дебюсси (этюда «противопоставление звучностей» этюда «сложные арпеджии») и Скрябина... В публике еще были: Кира Липшиц⁵⁵, Мясковский, Шостакович, Оборин.

5 VII я у Юры Оленева⁵⁶... предполагалось, что к Юре придут Павчинский⁵⁷ и Рихтер, и Сережа будет играть Рихтеру свое переложение «Экстаза», но все это не состоялось.

11 VII Павчинский... сказал, что играл свое приложение «Экстаза» в скрябинском музее.

22 VII на концерте в Б. Зале Конс... исполнялись, под управлением Дегтяренко⁵⁸ 5 симфония Глазунова, его скрипичный концерт (играл Буся Гольштейн⁵⁹) и сюита из «Раймонды»⁶⁰. Публики совсем было мало... Знакомые в публике — это Мясковский и Кира Кондрашин.

23 VII утром в училище (в доме номер 5) собрание педагогов, посвященное окончанию учебного года (доклад Лидии Ивановны, прения). Я сидел близ Ген-

25 сентября исполнена кантата «Киров с нами» дир. А. Ковалев, 30 октября кантата была повторена, затем сделана запись на радио, 30 октября квартет им. Бетховена исполнил 9 квартет, 8 и 10 декабря Мравинским исполнена 24 симфония, 26 декабря исполнена «Драматическая увертюра» для духового оркестра, дир. И. Петров, а 28 декабря 19 симфония, дир. Г. Орвид [5, 293, 295, 296, 303, 305].

⁵⁵ Выпускник техникума Гнесиных.

⁵⁶ Оленев Юрий Михайлович (1917–1988) — пианист, музыковед, музыкальный редактор. Окончил МГК по классу композиции Н. С. Жилаева и Н. Я. Мясковского, по классу фортепиано Г. Г. и С. Г. Нейгаузов, регулярно посещал «Жилаевский среды», ред. издательства Музгиз (с 1964-го «Музыка»), автор, совм. с А. Карцевым и С. Павчинским, «Руководства по графическому оформлению нотного текста» (М. 1959, 1973).

⁵⁷ Павчинский Сергей Эразмович (1909–1976) — композитор, музыковед, пианист, редактор. Окончил МГК по классу фортепиано А. Б. Гольденвейзера, активно посещал собрания Н. С. Жилаева, учился в ГМПИ им. Гнесиных по классу композиции М. Ф. Гнесина. Работал в изд. «Музыка», преподавал чтение партитур в ГМПИ им. Гнесиных, самый близкий друг Ф. Е. Витачека.

⁵⁸ Дегтяренко Владимир Леонтьевич (1908–1980) — дирижер, педагог. Работал в Институте военных дирижеров и ГМПИ им. Гнесиных на каф. народных инструментов и оркестрового дирижирования (доцент). Сотрудничал с ведущими оркестрами и солистами, в частности, с ГАСО, Л. Коганом, Д. Ойстрахом, Г. Нейгаузом.

⁵⁹ Гольштейн Борис Эммануилович (1922–1987) — скрипач, педагог, автор переложений для скрипки, общественный деятель. Был вундеркиндом, учился в Одессе у П. С. Столярского и в МГК у А. И. Ямпольского. В 11 лет вне конкурса принял участие в Первом всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Сололист МГФ, но в связи с рядом обстоятельств, в т.ч. с борьбой против космополитизма, карьера в СССР не сложилась. С 1974 г. профессор Высшей школы музыки Вюрцбурга (Германия), среди учеников — З. Н. Брон. В Германии вернулся к активной концертной деятельности. Помогал иммигрантам из СССР и музыкантам на Родине. В музыкальных кругах одиозной фигурой стала его мать — не в меру активная и избыточно опекающая сына, отсюда пошло выражение «Бусина мама». Старший брат Борис — скрипач и композитор, сестра Генриэтта — пианистка.

⁶⁰ Из дневника Мясковского: «"Раймонда" — неожиданно получил удовольствие» [5, 301].

риетты Петровны... Еще были Оля Бекман⁶¹, Таранущенко⁶², Телечиев, Листова⁶³, Вербова⁶⁴, О. Ф. Славинская⁶⁵, М. А. Гурвич⁶⁶ и мн. другие педагоги.

24 VII на концерте Флиера в Б. Зале... игра Флиера зажигательная. В I отделении был Глазунов (соната), Рахманинов (прелюдия D-dur и «этюда- картина» es-moll) Скрябин (3 соната) и на бис 3 этюда Скрябина, Dis-moll ный этюд был сыгран Флиером с большим под'емом... на втором отделении не был.

30 VII в Б. Зале на концерте советск. музыки (Голубев — симфония, Ан. Александров сюита из оперы «Бэла», Книппер «Иранская сюита»). Дирижер Аносов... была обычная композиторская «общественность», Понравил-ся⁶⁷ финал [С]-dur'ный Голубевской симфонии⁶⁸ (в моем духе).

⁶¹ Бекман-Скрёбкова Ольга Леонидовна (1905–1997) — пианистка, музыковед, канд. искусствоведения, педагог, автор многочисленных стихов. Окончила училище Гнесиных, педагогический факультет МГК и аспирантуру. Преподавала в опытно-показательной муз. школе при МГК. Ст. науч. сотрудник Научно-исследовательского кабинета МГК (руководитель Б. В. Асафьев), преподавала в Гнесинском училище, во время эвакуации преподавала в казанском муз. училище. Доцент МГК и ГМПИ им. Гнесиных, вела курс гармонии и курс полифонии на ИТК факультете совместно с мужем проф. С. С. Скрёбковым.

⁶² Таранущенко Валентина Алексеевна (1901–1965) — музыковед, выдающийся педагог-теоретик. Окончила техникум Гнесиных (класс Р. М. Глиэра), МГК и фил. фак. МГУ. Работала в МГК, училище Гнесиных и училище им. Ипполитова-Иванова. Последовательница метода преподавания гармонии П. И. Чайковского. Воспитала плеяду крупных музыковедов и исполнителей.

⁶³ Листова Валерия Владимировна (1883–1970) — пианистка, один из ярчайших педагогов гнесинских учебных заведений. Окончила гимназию в Нижнем Новгороде и там же муз. школу Цареградского. Окончила с большой серебряной медалью муз. драм. училище МФО по классу фортепиано (А. Н. Корещенко), там же начала работать как педагог. Работала в школе при Пролеткульте, техникумах им. А. А. Ярошевского и им. А. К. Глазунова, школе и техникуме Гнесиных, в школе-десятилетке им. Гнесиных с момента ее открытия. Создала собственную методику преподавания. Кавалер Ордена Ленина.

⁶⁴ Вербова Нина Александровна (1897–1981) — певица (контральто), педагог, методист, организатор вокального образования. Окончила техникум Гнесиных (класс О. Ф. Федоровской-Славинской) и экстерном ГМПИ им. Гнесиных. Работала в техникуме Гнесиных, была солисткой Сталинградского Радиокомитета, МГФ, ВГКО и Всесоюзного радиокомитета. Профессор ГМПИ, зав. вокальной каф., первый декан вокального факультета. В тридцатые и сороковые годы много выступала в ансамбле с Ф. Витачеком. Друг семьи Гнесиных.

⁶⁵ Федоровская-Славинская Ольга Федоровна (1885–1964) — певица (лирико-драм. сопрано), педагог. В юности пела в церковном хоре. Училась у М. Левитон-Василенко и Ю. Вишневецкой. Выступала в Одесской опере, солистка московской оперы С. Зимины. Работала в Училище Гнесиных, доц. ГМПИ им. Гнесиных (среди ее учеников — Н. А. Вербова). Кавалер ордена Трудового Красного Знамени. Жена дирижера и профсоюзного деятеля Ю. М. Славинского.

⁶⁶ Гурвич Марк Аркадьевич (1896–1978) — юрист, правовед, педагог. Крупный специалист по гражданскому праву. Окончил МГУ. Работал в Чрезвычайной Комиссии по снабжению Красной Армии, ВСНХ, Главхлопком, Мосторге, Наркомхозе РСФСР, в ВЮЗИ. Руководитель Комиссии по подготовке основ гражданского судопроизводства СССР и союзных республик и Комиссии по координации работы над ГПК союзных республик, член Научно-консультативного совета Верховного Суда СССР. Доктор юридических наук, профессор. Воспитал плеяду крупных юристов, специализирующихся по ГПП. Друг семьи Гнесиных-Витачеков.

⁶⁷ Из дневника Мясковского: «Е. Голубев — Третья симфония — недурно, Ан. Александров — «Белла» — очень хорошо, Книппер «Маку», иранская сюита — очень изоциренно» [5, 307].

⁶⁸ Третья симфония ор. 21, е-moll, 1942 г. А. К. Саныко в диссертации, посвященной Е. К. Голубеву, указывает, что финал Allegro assai написан в ми-миноре. См. Саныко А. К. Е. К. Голубев: компози-

7 VIII Пошел на концерт Оборина в Б. Зал. В программе Моцарт, Шуберт, Шопен (b-moll-ная соната...), Рахманинов (прелюдия, «Сирень», этюды-картины), Дебюсси («Вечер в Гренаде»), Альбениз («Севиля»), Стравинский («Петрушка»). На bis между прочим, была сыграна 12 рапсодия Листа... В публике П. Козлов⁶⁹, К. Кондрашин, Шебаин, ученицы Оборина и т.д.

20 VIII Сережа⁷⁰ сообщил мне, что концерт... (под упр. Рахлина, в программе — Шуберт, Шуман, Лист, Брлиоз), заменен другим (под упр. Кондрашина, в программе 3 симф. Бетховена, ф.п. концерт Шумана, «Прелюды» Листа)... Солист — Гольденвейзер, Кира Кондрашин был на высоте, хорошо получилось у него и «Героическая» и «Прелюды».

23 VIII в М. Зале консерватории на камерном «концерте-выставке»⁷¹ советской музыки (Пейко, Ю. Крейн, Василенко). Был на части концерта, а именно — слушал ф.п. пьесы (хорошие) Ю. Крейна в исполнении автора. Публики крайне мало; среди нее — Мясковский, Книппер, Голубев, Иванников, Меснер⁷², Спадавеккиа, Акопов, Атовмян⁷³, Поляновский⁷⁴, Ламм (только что прибыл в Москву из Фрунзе).

тор, педагог, музыкальный деятель: дисс... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2000. С. 115
Тональные различения связаны с тем, что в 1974 г. автор создал вторую редакцию симфонии (издана в 1998 г.).

⁶⁹ Козлов Павел Геннадьевич (1902–1978) — музыковед, педагог, работал в училище Гнесиных, зав. теоретическим отделом, зав. кафедрой в ГМПИ, один из тех, кто готовил открытие ГМПИ.

⁷⁰ Сережа — С. Павчинский.

⁷¹ Концерты-выставки произведений советских композиторов, организованные различными комиссиями или секциями ССК, служили цели пропаганды творчества отечественных авторов. В программу часто включались сочинения, написанные недавно. Выставочная часть заключалась в размещении в фойе концертного зала портретных фотографий авторов с биографическими справками. Многие сочинения звучали со сцены первый и единственный раз именно на таких концертах. Композиторы высказывали разные мнения по поводу их эффективности: «*Наши концерты-выставки советского творчества тоже дают композитору немного. Эти концерты обычно собирают узкий круг слушателей-специалистов. Автору из сочувствия почти всегда аплодируют, а произведения слушают равнодушно*» См. Корчмарев К. «Композитор концертирует» // Советская музыка. 1935. № 9 (26). С. 65.

⁷² Месснер Евгений Иосифович (Осипович) (1897–1967) — композитор, педагог, Учился у М. И. Пресса (скрипка) и Вл. П. Беляева. (фортепиано, теория). Окончил два курса ист. фака МГУ, служил писарем в РККА. Работал тапером в кинотеатрах. Окончил училище Гнесиных (классы М. Ф. Гнесина и Р. М. Глиэра) и МГК по классу композиции Н. Я. Мясковского. Работал в училище Гнесиных, в ЦМШ, доц. МГК. Среди учеников А. А. Балтин, Н. Н. Сидельников.

⁷³ Атовмян (Атовмян) Левон Тадевосович (1901–1973) — композитор, музыковед, общественный деятель, партийный функционер. Учился в драм. училище МФО. Брал уроки у В. Л. Кубацкого (виолончель), И. А. Добровейна (фортепиано), Н. Василенко (композиция), С. Паниева (композиция). Зав. муз. частью Русской экспериментальной мастерской театра в Тбилиси. Отв. секретарь секции композиторов, член президиума Всеросс. общества драматургов и композиторов, выступал с критикой РАПМа. Председатель Моск. горкома композиторов, зам. директора драм. театров под рук. Ю. А. Завадского и В. Э. Мейерхольда и оперной студии ГАБТа, Нач. Управления по делам искусств Туркменской ССР. Один из создателей Музфонда СССР (директор и зам. председателя правления), директор и худ. рук. оркестра кинематографии. Л. Атовмяну посвящена 25 симфония Н. Я. Мясковского. Сын — композитор Д. Атовмян.

⁷⁴ Поляновский Георгий Александрович (1894–1983) — музыковед, пианист, лектор, радиоведущий, общественный деятель, партийный функционер. Брал уроки у К. Н. Игумнова (фортепиано),

31 VIII в Большом зале конс. на концерте советской музыки. В программе: Половинкин 7 симфония⁷⁵, Гамбург второй концерт для в-чели, Шостакович сюита «Золотой век», 1^{ое} отделение я сидел рядом с Генделевым⁷⁶ (он красноармеец, поступает на военфак консерватории); 2^{ое} с Кирой Кондрашиным... В публике... Кочетов⁷⁷ (ругал в разговоре с Яцевичем⁷⁸ симфонию Половинкина) Книппер, Анатолий Александров, Нечаев, Ламм, мои ученицы — Рабинович и Давыдова. Атовмян, Голубев, Раков с женой и многие другие знакомые. (Вообще публике было больше, чем обычно на таких концертах).

11 IX Я говорил [с Тасей⁷⁹ В. Б.] о своем желании изучать франц. язык; Тася говорила, что она учится английскому в кружке Союза Композиторов⁸⁰. Затем она говорила, что нужно в предстоящем сезоне ходить по театрам.

18 IX Я в ССК... только что окончилось прослушивание симфонии молодого композитора Вейнберга⁸¹, и мимо меня проскользнули... Мясковский, Шостакович и Книппер.

В. И. Малишевского, В. Е. Артынова, С. Н. Василенко (композиция). Окончил юридический факультет МГУ. Преподавал в Народной консерватории Одессы, зав. муз. частью театра «Массодрам» г. Одессы и театра трагикомедии в Москве. Работал хормейстером в московском клубе профсоюза швейников. Один из организаторов музыкального радиовещания в СССР, был муз. руководителем Московского радио, муз. руководителем и лектором МГФ, полит. редактором Главреперткома и Главмузо, консультантом и лектором ЦДКА, преподавал историю музыки в Военно-дипломатической академии. Помощник пред. оргкомитета ССК, зам. пред. правления Московской организации СК РСФСР, автор многочисленных публикаций, Засл. деятель искусств РСФСР.

⁷⁵ Из дневника Мясковского: «Симфонический концерт Союза: Половинкин — Седьмая симфония — многое недурно, но как всегда, не до конца продумано» [5, 302].

⁷⁶ Генделев Давид Соломонович (1920–1987) — композитор, дирижер. Окончил училище Гнесиных по классу композиции В. Я. Шебалина, МГК по классу композиции А. Н. Александрова. Высшее училище военных дирижеров. Дирижер военн. оркестра в Оренбурге, худ. руководитель ансамблей песни и пляски Юж. Уральского и Заб. ВО, зав. муз. частью Оренбургского драматического театра.

⁷⁷ Кочетов Вадим Николаевич (1898–1951) — композитор, пианист, педагог. Окончил муз. техникум им. Ярошевского по классу фортепиано Н. Кувшинникова и Мос. муз. техникум по классу композиции С. Н. Василенко и А. В. Александрова. Работал в муз. отделе Наркомпроса, в кинотеатрах Москвы как пианист, преподавал в муз. техникумах им. Скрябина и им. Глазунова, преподавал в МХУ. Во время войны как композитор работал в частях Советской Армии и Военно-Морского Флота. Витачек оркестровал некоторые произведения В. Кочетова. «Срочно был вызван к Кочетову. Надо помочь с оркестровками» ММКЕЛФГ XXIII-500, л. 48.

⁷⁸ Яцевич Юрий Михайлович (1901–1968) — композитор, пианист, окончил МГК и аспирантуру по классу композиции В. Я. Шебалина.

⁷⁹ Корнилова Таисия Дмитриевна (1902–1975) — композитор, пианистка, окончила техникум Гнесиных по классу композиции М. Ф. Гнесина и МГК по классу композиции С. Н. Василенко. Муз. ред. центр. студии док. фильмов, член ССК СССР. Дочь близких друзей Гнесиных — композитора Д. Корнилова и М. П. Корниловой, сестра музыковеда Татьяны Корниловой.

⁸⁰ Кружком английского языка в ССК руководила некая американка, о ней Витачеку рассказывала В. Ж. Конен: «Конен рассказала мне об американке преподающей английский язык в ССК, эта американка ищет дружбы с Конен, стремится быть с ней, она не имеет комнаты и вообще неприкаянная» ММКЕЛФГ XXIII-502, л. 32.

⁸¹ Симфония № 1, соч. 10 (июль 1942 — январь 1943) в четырех частях. Посвящается Красной армии. Симфония сыграла в жизни композитора огромную роль. «В Ташкенте я подружился с Юрием Левитиным, композитором, который приехал туда с Ленинградской консерваторией. Ему очень понравилась моя Первая симфония и будучи учеником и другом Шостаковича, он послал партитуру в Москву для ознакомления с ней Шостаковича. Вслед за этим, спустя

28 IX Я в ССК; неожиданно попал на исполнение (играл автор) 8 симфонии Шостаковича (новинка)⁸². Происходило исполнение в читальне, была масса народу, толчея. Симфония длится свыше часа, особенно 1 часть (adagio) бесконечная. Как всегда, Шостакович произвел на меня впечатление своей игрой. Я сидел... между и Эшпаем... в первом ряду сидел Шварц⁸³, держа на коленях сына. Кроме того я еще чуть-чуть побеседовал с Ю. Тихомировым, Пейко, Верой Герчик⁸⁴. Обратил шёл с Красногладовой⁸⁵.

30 IX была у меня В. Ж. Конен... пришла ко мне с новостью — ее и меня приглашают в Консерваторию для участия введения курса «Муз. литературы». Мне было лестно, что меня приглашают, и что против моей кандидатуры нет возражений ни со стороны ГУУЗа⁸⁶, ни откуда нибудь еще⁸⁷.

1 X видел Т. Н. Ливанову у тети Лени, она пришла как раз говорить о приглашении меня и Валентины Жозефовны в Консерваторию (с Вал. Жоз. надо было уладить дело через тетю Леню с Кухарковым⁸⁸ из ГУУЗа). Ливанова

месяц или два, я получил официальный вызов в Москву и встретился с музыкантами из Комитета по делам искусств. Там же, в Москве, я познакомился с Дмитрием Дмитриевичем. И это решило всю мою жизнь» Никитина Л. Д. Моисей (Мечислав) Вайнберг, Семь искусств. № 4. 01.05.2021 URL: <https://litbook.ru/article/15396/> (дата обращения: 23.10.2025). Из дневника Мясковского: «Союз. Прослушивание симфонии М. Вайнберга — талантливо, технично. Но без теплоты» [5, 302].

⁸² Шостакович писал И. И. Соллертинскому 9 сентября: «Только что (буквально) закончил 8-ю симфонию. На душе некоторая пустота, которая всегда бывает по окончании большой работы... Срочно переписывается партитура. Мравинский везет ее в Новосибирск [где находился в эвакуации — В. Б.]. Я ему ее проигрывал в не вполне законченном виде. Он решил ее исполнить». См. Д. Д. Шостакович. Письма к И. И. Соллертинскому. СПб: Композитор, 2006. С. 258. До первого общественного показа симфония уже была исполнена для узкого круга музыкантов. Из дневника Мясковского: «15 сентября. Вечером у Книппера Шостакович показывал Восьмую симфонию — интереснейшее сочинение, но своеобразно трудное, очень трагическое, несмотря на просветленный конец» [5, 302]; «21 сентября. Вечером — еще раз Восьмая симфония», «22 сентября Заходил к Шебалину... и опять Восьмая симфония» [5, 302].

⁸³ Шварц Лев Александрович (1898–1962) — композитор, пианист. Преподавал в народной консерватории Ташкента, окончил МГК по классу фортепиано К. Н. Игумнова, композицией занимался у Г. Л. Катуара. Работал в училище Гнесиных, был концертмейстером Всесоюзного радиокomiteта, выступал как солирующий пианист. Основу творчества составляет киномузыка.

⁸⁴ Герчик Вера Петровна (1911–1999) — композитор, педагог, хормейстер. Окончила школу Гнесиных у О. Ф. Гнесиной (кл. фортепиано), училище Гнесиных по классу композиции М. Ф. Гнесина, МГК по классу композиции Н. Я. Мясковского. Работала муз. ред. Подмосковного радио, ред. «Музгиза» и изд. «Просвещение». Преподавала в училище им. Ипполитова-Иванова и в муз. школах Москвы. Главная область творчества Герчик — музыка для детей.

⁸⁵ Красногладова Вера Владимировна (1902–1970) — композитор, окончила Институт ритма и МГК по классу фортепиано Е. А. Бекман-Щербины и А. В. Щацкеса и по классу композиции М. Ф. Гнесина и В. Я. Шебалина, преподавала ритмику и хоровое пение в детских домах и школах. Муз. ред. Всесоюзного радио.

⁸⁶ Главное управление учебных заведений Нарком. просвещения. Под его юрисдикцией находилась МГК, офис ГУУЗа в 1943 г. находился в здании МГК.

⁸⁷ Витачек уже работал в МГК с ноября 1934 по февраль 1935, с сентября 1937 по сентябрь 1938. После этого приглашения он проработал там до сентября 1956 г.

⁸⁸ Кухарков Николай Никандрович (1897–1963) — книговед, редактор, издатель, партийный функционер. Работал в Наркомпросе РСФСР, зам. и председатель Главного упр. учебных заведений ВКДИ, директор изд. «Искусство», директор Всесоюзной книжной палаты, отв. ред. журнала

представила мне это дело так, что мне показалось заманчивым согласиться. Потом она ушла, а тетя Леня созвонилась с Кухарковым.

4 **Х** обсуждение (в читальном зале [ССК В. Б.]) произведений Ю. Крейна (расширенная творческая комиссия). Присутствовало много композиторов... В школе было сборище у тети Лени по случаю получения ею звания профессора⁸⁹. Были работники ГУУЗ'а: Кухарков, Шура Николаев⁹⁰, Алексеев⁹¹ (тоже бывший ученик Гнесиных), Любомудрова⁹²; затем был Шебалин, была Вербова. Из своих были мама, Дм. Константинович. Была водка, вино, селедка, салат, пирог, плюшки. Несмотря на водку, было как-то тиховато... Кухарков держал себя очень мило и показался мне симпатичным. Тетя Леня читала вслух из своих «курьезных» материалов (из своего «музея» курьезов⁹³). На обратном пути Шебалин рассказывал, как он убежал от немцев с приключениями из Минска в первые дни войны⁹⁴.

«Полиграфическое производство» и сборника «Советская библиография», один из основателей и первый пред. редколлегии сборника «Книга. Исследования и материалы».

⁸⁹ Звание профессора было присвоено 28 VIII 1943 г.

⁹⁰ Николаев Александр Александрович (1903–1980) — пианист, музыковед, методист, партийный функционер, доктор искусствоведения, Засл. деятель иск. РСФСР. Окончил училище Гнесиных по классу фортепиано Е. Ф. Гнесиной, МГК по классу фортепиано Р. Г. Гинзбурга и аспирантуру (рук. Г. М. Коган). Работал в Училище при МГК, в ГЗМПИ; старший инспектор, нач. отдела, и. о. нач. ГУУЗа, консультант Комитета по делам искусств, зав. кафедрой истории и теории пианизма, декан ф-п. ф-та, проректор по научной работе МГК. Отв. ред. сборника «Вопросы музыкально-исполнительского искусства» (с 1970 «Музыкальное исполнительство»). Ред. знаменитого пособия для начального обучения на фортепиано, известного как «Школа Николаева» (составители А. Николаев, В. Натансон, Л. Рощина).

⁹¹ Алексеев Александр Дмитриевич (1913–1996) — пианист, музыковед, методист, партийный функционер. Окончил школу и техникум Гнесиных, окончил МГК по классу фортепиано А. Б. Гольденвейзера и аспирантуру (рук. Г. М. Коган). Работал в ВКДИ, МГК в ГМПИ им. Гнесиных, зав. сектором истории музыки Института истории искусств. Автор одного из самых известных пособий по методике обучения на фортепиано.

⁹² Любомудрова Наталия Андреевна (1912–1998) — пианистка, педагог, музыковед, методист, партийный функционер. Окончила училище Гнесиных, МГК по классу фортепиано Г. Г. Нейгауза и аспирантуру. Инспектор ГУУЗ ВКДИ, преподавала в Горьковском муз. училище, в ЦМШ (зав. фортепианным отделением), профессор МГК, зав. каф. истории и теории исполнительского искусства.

⁹³ Елена Фабиановна собирала курьезные высказывания, объявления, рисунки, карикатуры. Для пополнения коллекции она просила педагогов записывать смешные высказывания учеников. Своеобразное собрание называлось «Музеем глупости» или «Музеем курьезов».

⁹⁴ Первая бомбардировка Минска началась в ночь с 22 на 23 июня. «Авиация противника в течение ночи на 23 июня 1941 г. неоднократно бомбардировала ст. Гавья, Лида, Барановичи, ст. Оранчицы, Кобрин, Минск, Осиповичи, Бобруйск, ст. Березино. Особенно усиленной бомбардировке подверглась Лида». См. Оперативная сводка № 2 штаба Западного фронта о ходе боевых действий в полосе фронта. 23 июня 1941 г. // Рассекреченное лето 1941 г.: Сб. док. и материалов. М.: СВГБ, 2011. С. 201. 21 июня 1941 г. было объявлено о присвоении В. Г. Шебалину ученой степени доктора искусствоведения. 22 июня он принимал гос. экзамены в Минской консерватории. В момент объявления о начале войны экзамен не прервали. Город был почти полностью разрушен первыми авианалетами. Рискуя жизнью, Шебалин между бомбежками смог попасть в здание консерватории и забрать экзаменационные документы, которые сумел перевезти в Москву, благодаря чему, выпускники 1941 г. получили дипломы. Железнодорожные пути были полностью уничтожены, и Шебалин покидал город пешком с единственным портфелем, наполненным

9 X на концерте (Малый зал консерватории) квартета им. Бетховена⁹⁵ (у них юбилейный цикл — 20^м существования). Сегодня исполнялся 7 квартет Глазунова⁹⁶ (впервые), секстет Глинки и 2 квартет Чайковского... Видел Мясковского, сидевшего рядом с Сараджевым (приехавшим из Эрвани, где он живет), Коваля, Шехтера, Аносова... вообще был полный Малый зал.

18 X на расширенной творческой комиссии [в ССК В. Б.] происходившей внизу, в зале... Игались: Мосолова кантата — «Моя Украина» и 2^{ой} концерт для скрипки Яцевича (играл Жук⁹⁷). По вещи Мосолова развернулись оживленные прения. Председательствующий Шапорин резко пререкался с Крейтнером⁹⁸. Выступали Спадаveckкиа, Чемберджи; доклад о вещи сделал Белый. Было довольно много народу: Шапорин, Анатолий Александров, Фейнберг, Чемберджи, Белый, Оголевец, Спадаveckкиа, Тася, Пейко, Зикс⁹⁹, Поляновский, Шварц, Половинкин и многие другие. Заседание затянулось и я из этого не попал на концерт в Б. Зал Консерв. (Шуберт В-dur'ная симфония, «Бенвенуто», Берлиоза, концерт Скрябина в исполнении Софроницкого, «Мазепа» Листа, [под упр.] Рахлина).

20 X В школе была В. Ж. Конен, я ее «знакомил» с тетей Ленией (она вчера просила меня познакомить ее с тетей Ленией и тетя Ления назначила ей сегодня прийти в 5 часов. Говорили о том, как «проникнуть» В. Ж. в Консерваторию, кто, (Грубер¹⁰⁰ или Способин) мешает ей.¹⁰¹

спасенными документами, присоединившись к группе артистов Малого художественного театра, которые гастролировали в это время в Минске. До Москвы добирался на нескольких товарняках и дачных поездках. По прибытии сразу записался в ополчение, где попал в роту связи Третьего Краснопресненского полка, а затем в медицинский пункт на должность писаря. См. Листова Н. А. В. Я. Шебалин. М.: Советский композитор, 1982. С. 171.

⁹⁵ Д. М. Цыганов, С. П. Ширинский, В. В. Борисовский, В. П. Ширинский.

⁹⁶ Из дневника Мясковского: «Ходил на "Бетховенцев" — седьмой квартет Глазунова — недурно» [5, 303].

⁹⁷ Жук Исаак Абрамович (1902–1973) — скрипач. Начал заниматься у И. Гольдберга в Харькове. Учился в ЛГК в кл. С. Коргуева, окончил МГК (класс А. И. Ямпольского). Концертмейстер оркестра ГАБТ и Гос. Оркестра. Первый скрипач квартета ГАБТ. Выступал как солист, первый исполнитель концерта В. Шебалина. Впервые в СССР исполнил концерт № 1 Шимановского. Засл. артист РСФСР. Сын — Валентин Жук, скрипач, лауреат международных конкурсов, Засл. артист РСФСР.

⁹⁸ Крейтнер Георгий Густавович (1903–1958) — композитор. Окончил муз. техникум им. А. Н. Скрябина по классу фортепиано В. Абрамова и Институт востоковедения. Работал в Наркомвнешторге, в странах Ближнего Востока, в Военно-воздушной академии им. Жуковского и институте востоковедения. Композицию изучал самостоятельно, консультировался с Д. Б. Кабалеvским, Н. Я. Мясковским, В. Я. Шебалиным. В 1939–1940 гг. — руководитель МГФ, зам. начальника ГУУЗа ВКДИ СССР, ред. Музгиза. Канд. воен. наук.

⁹⁹ Зикс Александр Александрович (1874–1945) — композитор, музыковед, музыкальный критик.

¹⁰⁰ Профессора ленинградской консерватории Р. И. Грубер и Д. Д. Шостакович были зачислены в штат МГК в октябре 1941 г (приказ № 587 б/д). Шостакович начал работать с марта 1943 г. (Приказ № 68 от 16.03.1943). См. Власова. Е. С. Личное дело Д. Д. Шостаковича в архиве Московской консерватории. // Д. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора. М.: Композитор, 2007. С. 100.

¹⁰¹ В. Ж. Конен начала работать только в марте 1944 г.

29 X В ССК довольно милая толчея... Были Григорий, Юлиан Крейны (был показ творчестве Григ. Крейна).

30 X в ССК. Говорил там с Литинским. Он говорил, что его не восстановили в консерватории¹⁰², хотя он 11 лет подряд был деканом. Действительно, это довольно «вопиющий» факт... В М. Зале Конс., на концерте квартета Бетховена. В программе 3 новинки: 3 квартет Ан. Александрова, 4 квартет Глиэра¹⁰³, 9 квартет Мясковского¹⁰⁴... слева от меня сидела Красногядова. Еще были Ферман, Ливанова, Туманина, Чемберджи, Зара Левина, авторы исполняемых квартетов, Шебалин, Файнберг, Атовмян, Ламм, Оленев, Хачатурян, Гольденвейзер с Ал. Крейн, Старокадамский, Кочетов и еще многие другие знако-

¹⁰² 4 XI 1943 г. Е. Ф. Гнесина писала М. О. Штейнбергу: «Вероятно, Вы знаете обо всем, что случилось в связи с пресловутым письмом Григория Когана и с ним самим. В результате и он, и такой крупный профессор — Литинский, оба вылетели из Консерватории, и кроме них и Пекелис, и еще целый ряд других» [2, 164]. Увольнения в консерватории были обусловлены антисемитскими настроениями в руководстве страны. В основе антисемитских веяний в творческих организациях важную роль играла докладная записка «О подборе и выдвигании кадров в искусстве» от 22 VIII 1942 г. начальника агитпропа Г. Ф. Александрова, направленная секретарям ЦК ВКПб А. А. Андрееву, Г. М. Маленкову, А. С. Щербакову: «Дело подготовки и выдвигания музыкальных кадров в высших учебных заведениях также почти полностью находится в руках нерусских людей. Так, в Московской государственной консерватории директор Гольденвейзер — еврей, его заместитель — Столяров — еврей. Все основные кафедры в консерватории (фортепиано, скрипка, пение, история музыки) находятся в руках евреев: Гольденвейзера, Файнберга, Цейтлина, Ямпольского, Мостраса, Дорлиак, Гедике, Пекелиса и других. В Ленинградской консерватории директор Серебряков (русский) заместитель директора — Островский (еврей), руководители ведущих кафедр — евреи (Штейнберг, Эйблин, Гинзбург и др.). Не случайно потому, что в консерваториях учащимся не прививается любовь к русской музыке, к русской народной песне и большинство наших известных музыкантов и вокалистов (Ойстрах, Э. Гилельс, Флиэр, Л. Гилельс, Фихтенгольц, Гинзбург, Пантофель-Нечецкая и др.) имеют в своем репертуаре и исполняют в концертах главным образом произведения западноевропейских композиторов. Оканчивающие консерваторию вокалисты и музыканты не знают совсем русских народных песен... Управление пропаганды считает необходимым проведение следующих мероприятий. Обязать Комитет по делам искусств: разработать мероприятия по подготовке и выдвиганию русских кадров (музыкантов — исполнителей, вокалистов, режиссеров, критиков и руководителей состава учреждений искусств). Провести уже сейчас частичное обновление руководящих кадров в ряде учреждений искусства (филармония, консерватория, управления Комитета и т.д.)» [11, 386–387]. В записке упоминался и Г. М. Коган, работавший в то время в саратовском отделении МГК, возникшем благодаря эвакуации студентов и преподавателей. В коллективе московичей циркулировали слухи о том, что по возвращении возможны кадровые перемены и как следствие — ряд сотрульников будет оставлен в Саратове, т.к. их прежние места уже заняты новыми людьми. Коган, имевший связи в Комитете по делам искусств, написал в ЦК ВКПб с просьбой разобраться в ситуации, письмо подписали и некоторые его коллеги. Обращение московских музыкантов обрушило гнев партийного руководства на подписантов и самого Когана. В результате кадрово-этнических чисток должностей зав. кафедрами лишились Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, М. С. Пекелис. Г. И. Литинский, вернувшись в Москву, так же не был восстановлен на работе. Формально увольнения происходили «в связи с реорганизацией работы консерватории». См. Ли Гуани. Г. М. Коган и его вклад в российскую музыкальную культуру: Дисс. канд... искусствоведения. СПб., 2022. С. 56.

¹⁰³ Из дневника Мясковского: «Четвертый квартет Глиэра — крепко сделанный, трудный, но не очень свежий» [5, 303].

¹⁰⁴ Из дневника Мясковского: «Девятый квартет сыграли отлично; вторую часть повторили» [5, 303].

мые. После концерта долго стоял в вестибюле с Конен... Она говорила, что ей предпочли — в качестве сотрудников кабинета муз. литературы — весьма средних студентов, бесконечно менее ее достойных занимать это место. Вообще говорили о «порядках» в консерватории.

31 X с Вербовой беседовал о конкурсе на лучший гимн, происходящем сейчас¹⁰⁵.

1 XI на концерте-выставке Советской музыки в Б. Зале Конс. Дирижировал (оркестром кинематографии) Блок, исполнялись 23 симфония Мясков-

¹⁰⁵ ММКЕЛФ XXIII-502, л. 31. В 1942 г. руководство страны приняло решение о замене «Интернационала» новым музыкальным символом СССР. С мая 1942 г. к работе над гимном были привлечены лучшие композиторские и литературные силы страны. К маю 1943 г. представленные варианты были исполнены хором и оркестром ГАБТ, оркестром Радиокomiteта, ансамблем под управлением А. Александрова и оркестром НКО СССР, но партийной комиссией ни один гимн не был признан достойным. В конце мая 1943 г. Первый секретарь Моск. горкома и обкома ВКП(б) и начальник Советского информбюро А. С. Щербаков в записке Сталину отметил неудовлетворительное состояние дел и предложил: «В целях поощрения работы поэтов и композиторов над гимном и ее ускорения прошу разрешить организовать закрытый конкурс на лучший текст и лучшую музыку гимна, установив для этого следующие премии: за текст гимна одну первую премию — 100 тыс. руб., две вторых премии по 50 тыс. руб., за музыку гимна одну первую премию — 100 тыс. руб., две вторых премии по 50 тыс. руб.». См. «Мы предчувствовали польханье...» Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 — сентябрь 1945 г.: Док. и комментарии // рук. колл. Т. М. Горяева, сост. В. А. Антипина, З. К. Водопьянова (отв. сост.), Т. В. Домрачева. Т. 2 в 2 кн. Кн. 1. 22 VI 1941–1943 г. М.: РОССПЭН, 2015. С. 843. Объявление конкурса изменило ситуацию. С 1942 г. на партийный призыв откликнулось 175 композиторов и музыковедов со всей страны, некоторые присылали по несколько вариантов. Комиссией во главе с Ворошиловым было прослушано 223 гимна. 116 композиторам выплатили 988000 тыс. руб. В числе авторов — Ан.Н. Александров, Б. В. Асафьев, М. В. Бразников, Е. Г. Брусиловский, С. А. Бугославский, С. Н. Василенко, А. М. Венрик, В. А. Власов, И. И. Дзержинский, С. А. Кац, Л. К. Книппер, К. А. Корчмарев, М. И. Красев, Б. С. Майзель, З. Палиашвили, Л. А. Половинкин, Л. Н. Ревуцкий, О. В. Такташвили, С. Б. Туликов, Ю. Н. Тюлин, О. С. Чижко, Б. С. Шехтер, В. П. Ширинский, В. М. Юровский, А. М. Баланчивадзе, А. Ф. Гедике, Р. М. Глизер, Ю. А. Левитин, В. Мурадели, В. А. Оранский, Г. В. Свешников, В. Г. Фере, Н. К. Чемберджи, А. Н. Цфасман, Ю. А. Шапорин. Б. А. Александров, М. И. Блантер, Д. С. Васильев-Буглай, В. Г. Захаров, Н. П. Иванов-Радкевич, М. В. Коваль, Н. В. Макарова, А. В. Мосолов, С. С. Прокофьев, И. П. Шишов, В. И. Анпилогов, А. Г. Новиков, И. А. Туския, С. А. Чернецкий, В. А. Белый, Т. Н. Хренников, В. Я. Кручинин, А. И. Хачатурян, Д. Д. Шостакович. Суммы от 16. до 28 тыс. зависели от статуса автора. Шостакович получил 32 тыс. По 4000 получили те, кто просто прислал свой вариант, по 8000 авторы, чья музыка была исполнена оркестром и хором. [11, 294, 295]. Гимн Ан. Александрова, Михалкова и Эль-Регистана (наст. фам. Уреклян) утвержден специальным постановлением политбюро ЦК ВКПб от 14 XII 1943 г., где среди прочего сказано: «Поручить Комитету по делам искусств при СНК СССР привлечь специалистов и поручить им совместно с Александровым А. В. улучшить оркестровку государственного гимна СССР». См. «Мы предчувствовали польханье...» Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941–сентябрь 1945 г.: Док. и комментарии // рук. колл. Т. М. Горяева, сост. В. А. Антипина, З. К. Водопьянова (отв. сост.), Т. В. Домрачева. Т. 2 в 2 кн. Кн. 1. 22 VI 1941–1943 года. М.: РОССПЭН, 2015. С. 853. В ночь на 1 января 1944г. гимн был впервые исполнен радиостанцией Коминтерна в оркестровке С. Василенко Краснознаменным ансамблем красноармейской песни и пляски СССР, дирижировал автор музыки. Повсеместное исполнение вводилось с 15 марта 1944 г. Оркестровка Василенко не устроила руководство страны, и в ночь с 17 на 18 апреля 1944 г. гимн прозвучал в оркестровке Д. Рогаль-Левицкого. В настоящее время гимн звучит в редакции П. Б. Овсянникова.

ного концерта. Выступали брат Хенкина¹¹⁰ (эстрадник, недавно приехавший из-за границы) с песенками Беранндже, старо французскими балладами... песнями, и испанский певец Кордона, очень мило по русски переводившей тексты песен... видел массу людей — была милая праздничная толкотня (внизу, у входа в наш зал). Были: Прокофьев, Мясковский, Шебалин и множество других композиторов и гостей... В антракте я ушел, думая еще поспеть в наше училище, где тоже сегодня аналогичный вечер.

9 XI в ССК... заходил к Араму Хачатуряну... Он очень занят делами, в частности, сейчас решается вопрос о Государственном гимне, который он с Шостаковичем будет писать¹¹¹... я в консерватории, на заседании кабинета Муз. Литературы (я в 1^{ый} раз участвую в этом деле). Вел собрание Грубер, присутствовали Туманина¹¹², Пейко и другие сотрудники и педагоги-женщины... Заседали мы в 12 классе, кончили около 8 часов вечера. Пейко предлагал особый метод показа муз. произведений для композиторов: анализ структуры того или другого сочинения, поучительный именно для композиторов. Мне с Пейко поручено составить список произведений, которые необходимо знать специалистам — теоретикам-историкам.

10 XI Я в ССК играл свою симфонию на расширенной творческой комиссии... собралась хорошая публика. Были: Белый (следил по партитуре), Половинкин (тоже следил), ленинградец Тимофеев (тоже следил), Оголевец, Поляновский, Чемберджи, Ан. Александров, Фейнберг, Коваль, Иванников, Пейко, Тихомиров и еще несколько человек. Ферман делал доклад — короткий но хвалебный. В прениях выступали: Оголевец (хвалил средне, 1 тему 3 части; сказал что ждал от меня большего); Половинкин (хвалил; говорил, что симфония идет от жизни, что она не книжная, и что это очень ценно); Тимофеев (говорил подробней всех; прежде всего сказал, что моя симфония — настоящая музыка, и что приятно слушать такую музыку)... Поляновский потом сказал мне отдельно свое мнение... первые две части — очень нравится. Тимофеев тоже сказал, что первые 2 части его «убедили» вполне. Фейнбергу

¹¹⁰ У родителей В. Я. Хенкина было 10 детей. На концерте выступал Виктор. Хенкин Виктор Яковлевич (1882–1944) — эстрадный артист, певец, актер. Работал в укр. театре под рук. М. Кропивницкого, в русских драм. театрах Кручинина, В. Крылова, в театре-кабаре «Летучая мышь», в театре миниатюр Я. Южного. Работал в эстраде, где играл в миниатюрах. Выступал в Берлине в театре «Синяя птица», 9 лет жил в США. Гастролировал по всему миру, ставил номера на идише, во время выступлений часто аккомпанировал себе на терменвоксе.

¹¹¹ В начале декабря 1943 г. Шостаковичу и Хачатуряну было предложено написать гимн вместе. «Ворошилов предложил Шостаковичу и мне написать гимн сообща. Два дня у нас ничего не получалось. Сочиняли порознь, а потом совместно корректировали. На третий день что-то получилось... Кто будет инструментовать? Шостакович сказал: "Сломаем спичку. Кому попадется головка, тот инструментовать". Головка попала мне». См. Карачевская М. А. Работа Дмитрия Шостаковича над гимном СССР / XX век. Музыка войны и мира. Материалы научной конференции. М.: Прогресс-традиция, 2016. С. 170

¹¹² Туманина (Рукавишников) Надежда Васильевна (1909–1968) — музыковед. Окончила муз. техникум им. Рубинштейнов по кл. фортепиано А. Б. Гольденвейзера. Окончила историко-теоретический ф-т МГК и аспирантуру (кл. В. Э. Фермана). Работала в МГК, профессор, зав. каф. истории русской музыки, руководитель комплексного сектора русского искусства ИИИ АН СССР.

понравилась заключ. партия 3 части (т.е. тоже, что нравится Павчинскому). Иванникову вообще сильно понравилась симфония — он вообще поклонник моего творчества. Чемберджи не выступал, но сказал мне свое мнение отдельно, что симфония ему нравится... Кроме моей симфонии должны были быть сочинения белорусских композиторов, но это не состоялась... Не было к сожалею, председателя творческой комиссии — Шапорина.

11 XI у меня Пейко. Мы с ним стали составлять список произведений для композиторов. Почти окончили западноевропейский раздел, — сидели с ним три часа. Впрочем, было не скучно... Я сегодня купил только что вышедшую 7 сонату Прокофьева и вечером ее играл.

12 XI я у Мясковского¹¹³. Играл ему симфонию целиком. Он хвалил, в частности хвалил в финал, который я боялся, ему не понравится. Потом я еще беседовал с ним о разных вещах. Мы оба выражали неудовлетворение 8 симф. Шостаковича¹¹⁴; говорили о Р. Штраусе (Мясковский восхищался¹¹⁵ началом «Альпийской симфонии» и многим другим у Р. Штрауса); о Рахманинове (о том, приехал ли бы он к нам в СССР, если бы еще пожил); Мясковский высказал мнение, что все же, не приехал бы. Говорили о 3 симфонии Рахманинова и об исполнении ее Головановым — ругали по этому поводу Голованова. Кондрашина-же Мясковский хвалил. Вообще Ник. Яковлевич сегодня охотно разговаривал... симфония ему явно нравится. У Ник. Яковлевича очень уютно. Хотя было достаточно тепло, он кутался в одеяло.

13 XI я в акустической лаборатории (артистический под'езд Б. Зала Конри) у Гарбузова¹¹⁶. Я проделал с ним по его просьбе два опыта: находил на аппарате, дающим биения, ряд звуков в разных октавах (испытания абсолютного слуха) и слушал специальную фисгармонию, на которой Гарбузов постепенно «расстраивал» унисон, пока он не превращались в м. секунду, и также «увеличивал» м. терцию, пока она не становилась большой. Я должен был указать тот момент, когда ин-вал [интервал] перестает быть прежним и становится уже другим¹¹⁷.

¹¹³ Пер. Сивцев Вражек, д. 4, кв. 11, кооператив «Научные работники».

¹¹⁴ О реакции Мясковского на Восьмую симфонию см. ссылки № 109, 110.

¹¹⁵ Из дневника Мясковского: «6 марта 1943 года Играл «Альпийскую симфонию» Р. Штрауса — пресно, хотя интересно» [5, 295].

¹¹⁶ Гарбузов Николай Александрович (1880–1955) — инженер, акустик, теоретик музыки. Окончил Петербургский горный институт и муз.-драм. училище МФО по кл. композиции А. Н. Корещенко. Один из создателей и первый директор Гос. института музыкальной науки (ГИМН), профессор МГК, где возглавлял электро-акустическую лабораторию и вел класс акустики, декан ИТФ, один из создателей института искусств АН СССР, где руководил сектором музыки. Доктор искусствоведения.

¹¹⁷ Витачек описывает «эксперимент Абрагама». Исследования по этой методике Н. Г. Гарбузов проводил в звукоакустической лаборатории консерватории несколько лет. В книге «Зонная природа звуковысотного слуха» он приводит данные эксперимента, в котором принимал участие Витачек, где он обозначен как «Испытуемый № 2. Композитор, пианист, скрипач». См. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.-Л.-д.: Изд. Ак. наук СССР, 1948. С. 80. Гарбузов отмечал, что из всех испытуемых Витачек занимает первое место по тонкости абсолютного слуха, второе место — С. Е. Фейнберг.

15 XI ко мне заходила Наташа Листова¹¹⁸ ... к какому педагогу (по композиции) ей поступать, т.к. она теперь будет совмещать факультет теоретический с факультетом композиторский.

16. XI в ССК В Кон-рии; я, Пейко, Р. И. Грубер совещались о списках произведений. Грубер одобрил нашу работу. Мне поручено ее уточнить (напр. какие именно отрывки из опер включить в список и т. п.).

17 XI в Консерваторской читальне — подготавливал материалы для списка рекомендуемых произведений.

22 XI составлял (вернее «отделявал») список произведений для композиторов — студентов; затем это же мы делали вдвоем с Пейко ... в Кон-рии: сегодня я впервые консультирую и принимаю зачеты в кабинете муз. литературы. Экзаменовал одну студентку по Бетховену и Шуберту; другой играл и об'снял d-moll'ный квартет Шуберта (очень интеллигентной — повидимому — ученице Гольденвейзера). Еще экзаменовал трех девиц (сонаты Гайдна, фуги Баха) ... Заходил минут на 10 — посмотреть как я занимаюсь — Грубер.

23 XI в Кон-рии; консультировал и принимал зачеты. Играл и показывал «Зимний путь» Шуберта, причем одна студентка-пианистка пела с листа по немецки, чем тронула меня ... в кабинете грамзаписи принял участие в совещании по спискам сочинений в составе Грубера, Пейко и В. О. Гросман ... Обсуждали «русский список», над которым мы с Пейко работали и «Бетховенский» список, который я уточнял.

24 XI я в акустической лаборатории у Гарбузова; занимались такими-же опытами, как и 13 XI ... переписывал исправляя «Бетховенский список» (по указаниям Грубера).

25 XI я у Павчинского, т.к. у меня был лишний билет (мне утром в Петровской кассе продали 2 билета, сказав что один не продается почему-то) на сегодняшней концерт в Б. Зал ... перед концертом мне надо было еще вписать в список русск. музыки, составленный нами с Пейко, не вписанные туда названия романсов Ан. Александрова, Нечаева, Фейнберга, Гнесина ... В концерте ... исполнялись: ... симф. танцы Рахманинова¹¹⁹ (впервые в Москве); во 2^{ом} отделении — «Фавн» Дебюсси, «Альборада» и «Болеро» Равеля, 2 арии спетые Максаковой из «Самсона и Далилы» Сен-Санса ... 2^{ое} отделение было очень плохо сыграно Головановым, проявившем свои обычные недостатки. В партере видел Пейко, Грубера, Диму Блюма ... Было еще много музыкантов.

¹¹⁸ Листова Наталья Александровна (1920–2004) — музыковед, близкий друг Ф. Е. Витачека. Окончила школу и училище Гнесиных по кл. фортепиано О. Ф. Александровой-Гнесиной и Е. Ф. Гнесиной, ИТК ф-т МГК (класс И. В. Способина и В. Г. Шебалина), работала в ГИИИ (позже ГИИ), ГМУ им. Гнесиных и МГДМШ им. Гнесиных, канд. искусствоведения, специалист по русской музыке. С момента открытия ММКЕлФГ была его бессменным сотрудником (на общественных началах), сохранила у себя дома личный архив Елиз.Ф. Гнесиной-Витачек и Ф. Е. Витачека, который в 2000 году передала в ММКЕлФГ. Составитель проекта сборника фортепианных пьес Витачека, член комиссии ССК по наследию Ф. Е. Витачека (совместно с К. М. Семеновым-Огиевским).

¹¹⁹ Из дневника Мяковскогo: «Вечером Головановский концерт — «Симфонический танцы» — отличное сочинение» [5, 302], «В первой части чудесный, на редкость уместный саксофон» [5, 304].



Илл. 7. Афиша первого исполнения 24 симфонии Н. Я. Мясковского. Фото с сайта МГФ
Pic 7. Poster for the first performance of N. Ya. Myaskovsky's 24th Symphony. Photo from the Moscow Philharmonic Society website

рии. Программа: 1 симфония Брамса, 24 симфония Мясковского¹²¹ (первые). Дирижер — Мравинский. 1 симфонию Брамса он провел очень хорошо, но очень уж скучна она! 24 симфония мне, наоборот, очень симпатична, особенно 2 и 3 части хороши. Было очень холодно в Б. Зале сегодня... В публике очень много музыкантов, композиторов. Беседовали с Ю. Оленевым... о начавшемся только что чемпионате (шахматном) Москвы¹²² — о том, что Лиленталь¹²³ в нем почему-то не участвует.

14 XII В 7 у тети Лени должны были собраться «знатные» музыканты, слушать мою симфонию и есть пирог. Должны были быть Шебалин, Хачатурян, Шостакович, Глиэр и еще кое-кто, но фактически были: Шебалин, Хачатурян и Леванова (Ферман заболел)... Шостакович и Глиэр заболели потому не пришли. Я был бы вполне рад играть, что для Шебалина и Хачатуряна... Арам Хачатурян держался очень мило, предлагал всякое содействие мне и моей симфонии, вспоминали за чаем (с пирогом и плюшками) «шаркомовские», времена, причем Арам выразил готовность (к пятидесятилетию училища) снова участвовать

30 XI на концерте в Б. Зале Кон-рии (выставка советск. музыки¹²⁰; в первом отделении Мосолова кантата об Украине, во втором Веприка «Токтогул» и Пейко «Якутская сюита»)... Мосолова не слышал. Пейко сюита мне понравилось. К своему удивлению.

3 XII в Консерваторской читальне совместно с Туманиной выбирал из опер («Анджело» Кюи, «Мастер из Кламси» Кабалевского, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Тихий Дон» Держинского) отрывки для включения их в список обязательной литературы.

8 XII на концерте Б. Зале Кон-

¹²⁰ Исп. Орк. Кинематографии, дир. Д. Блок, солисты М. Михайлов, Б. Златогорова, В. Кругликова, А. Ткаченко.

¹²¹ Из дневника Мясковского: «Концерт Мравинского. Симфония прошла хорошо» [5, 305] 10 декабря симфония была повторена. Мясковский отметил: «Повторение симфонии — много хуже, чем первый раз» [5, 305]

¹²² Двадцать третий чемпионат Москвы по шахматам проходил 5 декабря 1943 — 12 января 1944 года, первое место занял М. Ботвинник выступавший вне конкурса.

¹²³ Лилиенталь Андор (Андрэ Арнольдович) (1911–2010) — венгеро-советский шахматист, тренер, журналист, шахматный аналитик, чемпион СССР и Москвы, Международный гроссмейстер, участник турнира претендентов на мировое первенство, Засл. мастер спорта СССР.

в шаркоме¹²⁴. Тетя Леня вспоминала и рассказывала факты из истории училища последних 20 лет (придирки и травля со стороны Тельмана, комсомольской ячейки в свое время и т.д.). Пили чай не в столовой, а у тети Лени в спальне.

16 XII я опять в Кон-рии, там было совещание по сокращению списков литературы. Я застал конец этого совещания. Для вокалистов, хоровиков, оркестрового отдела, списки колоссально сокращены (напр. достаточно знать одну только «Патетическую сонату» Бетховена!!). Для пианистов требования несколько выше, но тоже и им надо знать крайне мало. В общем, возмутительно!

17 XII списал себе у Зоси новый сокращенный список для пианистов, оркестр. отдела, дирижерско-хорового одела и вокалистов, — вопиющие сокращенный, из всей Мировой музыки почти ничего не осталось!... Кирочка¹²⁵ очень мило, как всегда — рассказывал о вчерашнем развлекательном вечере в Кон-рии... [где] выступал эстрадник Райкин.

21 XII от Поляновского узнал еще об одной «сенсации», Пазовский назначен худож. руководителем в Большой театр, Самосуд — в малый Ленинград. Оперный находящийся в Чкалове, а вместо Пазовского в «Мариинский» (находящийся в Молотове) назначен Хайкин¹²⁶.

23 XII пошел на концерт Гнесинского училища в Малом Зале Кон-рии из произведений Чайковского¹²⁷. Прослушал... ряд певец и певцов, пианистов;

¹²⁴ Шарком — стихийно сложившаяся группа из учеников и сотрудников школы и училища, выступавшая на праздничных вечерах с веселыми маленькими представлениями, сценами, живыми шарадами на музыкальные темы. Елена Фабиановна назвала группу «Шарадным комитетом» или «Шаркомом». «В Гнесинском училище мы с моими друзьями организовали Шарком — “шарадную комиссию”, нечто вроде эстрадно-юмористического ансамбля, где мы ставили шарады, пародировали джазовые, цыганские и народные ансамбли, цирк и оперу... мы же организовали джаз — я играл на рояле, Миша Григорьев, ученик Елены Фабиановны, был ударником, мой брат Борис играл на скрипке... а будущий известный композитор Арам Хачатурян играл на тромбоне, хотя он учился в классе виолончели»/ См. Ю. М. Сухаревский. «Моя жизнь в акустике». URL:<http://olia-serd.narod.ru> (дата обращения: 26.12 2025).

¹²⁵ Семенцов-Огиевский Кирилл Михайлович (1925–2009) — скрипач, ученик Елиз.Фаб. Гнесиной, участник Великой Отечественной войны, окончил МГК (кл. Д. Ф. Ойстраха), работал в МДМШ и ЦМШ, преподавал в консерватории г. Дамаска, автор книг под псевдонимом И. Ксов, близкий друг Ф. Е. Витачека, член комиссии ССК по сохранению его наследия. Сын концертмейстера и педагога школы и училища Гнесиных, друга семьи Гнесиных-Витачеков Ольги Николаевны Семенцовой.

¹²⁶ Назначения новых дирижеров во многом было обусловлено желанием Сталина смягчить в глазах общественности напор антисемитской кампании. Подробнее см сноску № 103.

¹²⁷ Газета «Литература и искусство» 28 августа анонсировала список торжественных мероприятий, посвященных 50-летию со дня кончины Чайковского. Филармония с 5 по 30 ноября организует цикл из пяти симфонических концертов в БЗК. Первый концерт предваряется торжественной частью и вступительным словом И. И. Соллертинского. Дирижеры И. Мравинский, Н. Рахлин, Н. Голованов, К. Иванов, Н. Аносов. В МЗК проходят семь концертов камерной и вокальной музыки, исполнители: квартет им. Бетховена и квартет ГАБТа, Л. Оборин, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий, А Орфенов. В БЗК — сольные концерты Н. Обуховой, И. Козловского, М. Максаковой, Е. Круликовой, Н. Шпиллер, в Доме Ученых три концерта из произведений Чайковского. ГАБТ представляет «Евгения Онегина», «Пиковую даму», «Иоланту», «Черевички», балеты «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Лебединое озеро». В театрах страны ставятся оперы и балеты Чайковского. В консерватории организуются выставка «Чайковский в дни Великой отечественной войны» и концерты педагогов и студентов, в которых прозвучат его произведения. Концерты

слышал и Киру Семенцова, который играл «Мелодию» и «Скерцо». Играл он хорошо, закончено. Пианист Тимченко играл G-dur'ную фантазию.

24 XII комнате секретаря дирекции... собирался народ на сессию памяти Чайковского¹²⁸ (доклад Асафьева). Видел Аду Васильевну, Ламма, Ливанову, В. А. Гроссман¹²⁹ и мн. других.

25 XII на 20^м летнем юбилее квартета им. Бетховена в Б Зале Кон-рии. Чествования не было, но была большая праздничная программа, и собрались хорошая публика, много музыкантов. Исполнялись отдельные части квартетов и квинтетов (квартетов Бетховена, Чайковского, Шебалина, Мясковского, квинтетов Танеева, Шумана, Шуберта, Шостаковича). В квинтетах участвовали: Рихтер, Юдина, Гольденвейзер, Игумнов; в секстете Глинки участвовал Оборин, в квинтете Шостаковича — автор; кроме того исполнялась (с участием автора) увертюра на евр. темы Прокофьева. Обухова, Шпилер и Козловский пели в сопровождении квартета... В публике была Нина Константиновна¹³⁰... Мясковский, Шебалин, Крейн, Глиэр, Спадавекия, Чемберджи, Ан. Александров... Цейтлин¹³¹, Козолупов¹³², Вадим и Ася Кочетова, отец Оборина.

26 XII Утром снимался в фото-студии на углу Кузнецкого и Неглинного проезда для предстоящей выставки советских композиторов¹³³ в Большом Зале Кон-рии, снимался «за казенный счет».

проводятся во всех муз. школах и училищах страны. Музгиз готовит очередной том собрания сочинений «Музыкальные заметки и фельетоны», а издательство «Искусство» — юбилейный альбом «Чайковский». См. «Литература и искусство», 1943, 28 августа, № 35 (87). С. 4

¹²⁸ В ноябре состоялись: сессия, организованная Комитетом по делам искусств и ССК (20–25 ноября), заключительный день был проведен в Клинском доме-музее. 22 ноября в ЦДРИ прошел концерт, где в исполнении БСО ВРК п/у А. Орлова прозвучали Симфония № 6, Первый фортепианный концерт, солист Я. Флиер, и арии из опер в исп. В. Барсовой и Г. Виноградова. В доме-музее в Клину с 19 по 25 декабря прошла сессия, организованная Всероссийский театральным обществом. См. Литература и искусство / 1943, № 48 (100), 27 ноября 1943, С. 1.

¹²⁹ Васина-Гроссман Вера Андреевна (1908–1990) музыковед, училась в рязанском муз. техникуме и в мос. обл. муз. техникуме. Окончила ИТК МГК (кл. В. Э. Фермана). Работала в ЦМШ, в ЦЗМП, в газете «Советское искусство», ст. н.с. ИИИ АН СССР, Профессор МГК, доктор искусствоведения, Засл. деятель искусств РСФСР.

¹³⁰ Витачек (Иванова) Н. К. — вторая жена Е. Ф. Витачека.

¹³¹ Цейтлин Лев Моисеевич (1881–1952) — скрипач, педагог, один из основателей советской скрипичной школы. Окончил Петербургскую консерваторию (класс Л. С. Ауэра). Учился у Ш. Борда, В. Врельса и В. д'Энди в Schola Cantorum de Paris в Париже и у Э. Изаи в Брюсселе, был концертмейстером оркестра Колонна (Париж), оркестра Театра Зимина, оркестра С. А. Кусевича. Профессор Муз.-драм. института, МГК (зав. каф. скрипки), ЛГК, работал в ЦМШ. Организатор Персимфанса — первого в мире оркестра без дирижера, был концертмейстером Госоркестра и оркестра ГАБТ. Доктор искусствоведения, Засл. деятель искусств РСФСР.

¹³² Козолупов Семен Матвеевич (1884–1961) — виолончелист, педагог. Окончил Петербургскую консерваторию в кл. А. В. Вержбиловича и И. И. Зейферта, солист орк. ГАБТ, лауреат конкурса виолончелистов, посвященного 50-летию РМО, участник Московского квартета, преподавал в Саратовской консерватории (директор), в Киевской консерватории. Профессор МГК, зав. каф. виолончели, декан оркестрового ф-та, доктор искусствоведения, Народный артист РСФСР.

¹³³ Витачек готовился к концерту-выставке советских композиторов, где должна была прозвучать его симфония, законченная в октябре. Премьера состоялась 22 апреля 1944 г. в БЗ, исп. орк. кинематографии, дир. Д. Блок.

29 XII В ССК... вечер сочинений Книппера и пришло много народу... «Серенада для струнного оркестра» (в 4 руки) и струнный квартет (играл квартет Большого театра)¹³⁴. Серенада мне понравилась... Присутствовало довольно много композиторов: Мясковский, Анатолий Александров, Фейнберг... (концерт происходил в читальном зале); Шостакович, Шлифштейн, Мравинский, Пейко, Красногладова, Иваников, Белый, Чемберджи, Гамбург и др. Перед началом потух свет и минут 5 все сидели в полной темноте. Вечером я был в Большом Зале Кон-рии на втором отделении концерта Софроницкого. Он играл «Мимолетности» и «Сказки старой бабушки» Прокофьева и 4^{ую} и 5^{ую} сонаты Скрябина... В публике было мало музыкантов.

30 XII в ССК, Кочетов рассказал мне о своих работах — разнообразие этих работ (струнный квартет, много песен, вещи для хора и т.д.) и энергия, с которой он продвигает свои вещи, подействовали на меня подбадривающее... Вечером в Б. Зале Кон-рии на концерте советской музыки. В программе: Хачатурян 2 симфония (впервые), Глиэр — Концерт для колоратурного сопрано и Гедике — увертюра к 25^{летию} октября¹³⁵... Дирижировал Хайкин, солистка была — Пантофель-Ничетская¹³⁶... были... Прокофьев, Кабалевский, Шебалин, Поляновский, Фейнберг и многие другие.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). Т. 7. 1938–1945 под ред. А. Г. Егорова, К. М. Боголюбова. — Москва: Политиздат, 1985. — 574 с.
2. Гнесина Е. Ф. Я привыкла жить долго... [Текст]: воспоминания, статьи, письма, выступления / Елена Гнесина; [сост. В. В. Тропп]; Гнесинский дом. — Москва: Композитор, 2008. — 348 с.
3. Сборник важнейших приказов и инструкций по вопросам карточной системы и нормирования снабжения / Народный комиссариат торговли Союза ССР. Изд. 2-е, испр., доп. — Москва: Госторгиздат, 1944. — 180 с.
4. Уваров С. А. Повседневная жизнь Москвы 1941–1942 гг. (по дневникам П. Н. Миллера) // Вестник РГУ. — 2013. — № 9 (110). — С. 234.

¹³⁴ И. Жук, Б. Вельтман, М. Гурвич, И. Буравский.

¹³⁵ Из дневника Мясковского: «Вторая симфония Хачатуряна прошла превосходно (Хайкин). Увертюра Гедике к XXV-летию — старомодна, но прозвучала неплохо» [5, 305].

¹³⁶ Пантофель-Нечецкая Дебоора Яковлевна (1905–1998) — певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог, Засл. артистка РСФСР. Училась в Омском муз. техникуме у М. К. Петерса (фортепиано), окончила его как вокалистка (класс В. С. Клопотовской). В этом же техникуме преподавала фортепиано, работала в Омском драмтеатре как пианистка, тапером в кинотеатре. Окончила Лен. консерваторию (кл. Е. А. Bronской), одновременно работала пианисткой в «Синей блузе». Солистка Омского оперного театра, Свердловского театра оперы и балета, Новосибирского театра музыкальной комедии, Омского и Новосибирского радио. Солистка МГФ, солистка ГАБТ. Во время войны принимала участие в работе фронтовых концертных бригад. Преподавала в ГИТИСе и МГК (доцент). Первая премия Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады.

АРХИВЫ

5. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. — Москва: Сов. композитор, 1983. — 368 с.
6. Жукова О. Г. Повседневная жизнь советского тыла в условиях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: исторические и социально-культурные аспекты: специальность 77.00.02: диссертация... канд. исторических наук. — Москва, 2013. — 206 с.
7. Белза И. Ф. «История музыкальной культуры» Р. Грубера // Советская музыка — 1943. — № 1 (91). — С. 57–61.
8. Всесоюзный комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. 1941–1945 / Т. И. Науменко (пред. авт. коллектива) и др. — Москва: ИстЛит, 2025. — 570 с.
9. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. — Москва: Сов. композитор, 1991. — 285 с.
10. Сборник основных руководящих материалов по вопросам деятельности учреждений искусств. — М., Ленинград: Искусство, 1943. — 188 с.
11. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: Диссертация доктора искусствоведения. — Москва: 2010. — 728 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. И. Бисенек — концертмейстер ГМПИ имени ММ. Ипполитова-Иванова, соискатель РАМ имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Kommunisticheskaya partiya Sovetskogo Soyuza v rezolyuciyax i resheniyax s'ezdov, konferencij i plenumov CK (1898–1986). T. 7. 1938–1945 pod red. A. G. Egorova, K. M. Bogolyubova [The Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of congresses, conferences, and plenary sessions of the Central Committee (1898–1986). Vol. 7. 1938–1945, edited by A. G. Egorov, K. M. Bogolyubov]. Moscow: Politizdat, 1985. 574 p.
2. Gnesina E. Ya privykla zhit' dolgo: vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya vospominaniya stat'i pis'ma. Sost. V. V. Tropp [Gnesina E. F. I'm Used to Living Long... [Text]: Memories, Articles, Letters, Speeches / Elena Gnesina; [compiled by V. V. Tropp]; Gnesin House. Moscow: Izdatel'stvo Kompozitor, 2008. 348 p.
3. Sbornik vazhnejshix prikazov i instrukcij po voprosam kartochnoj sistemy i normirovaniya snabzheniya / Narodnyj komissariat trgovli Soyuzs SSR. Izd. 2-e, ispr., dop. [Collection of the most important orders and instructions on the rationing system and supply rationing / People's Commissariat of Trade of the USSR. 2nd ed., corrected, supplemented]. Moscow: Gostorgizdat, 1944. 180 p.
4. Uvarov S. A. Povsednevnyaya zhizn' Moskvyy 1941–1942 gg. (po dnevnikam P. N. Millera) // Vestnik RGGU [Uvarov S. A. Everyday life in Moscow in 1941–1942 (based on the diaries of P. N. Miller) // Bulletin of the Russian State University for the Humanities]. 2013. № 9 (110) P. 234
5. Lamm O. P. Stranicy tvorcheskoj biografii Myaskovskogo [Lamm O. P. Pages of the creative biography of Myaskovsky]. Moscow: Sov. kompozitor, 1983. 368 p.
6. Zhukova O. G. Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo tyla v usloviyax Velikoj Otechestvennoj vojny 1941–1945 gg.: istoricheskie i social'no-kul'turnye aspekty: special'nost' 77.00.02

- dissertaciya...kand. istoricheskix nauk [Zhukova O. G. Everyday life in the Soviet rear during the Great Patriotic War of 1941–1945: historical and socio-cultural aspects: specialty 77.00.02: dissertation... candidate of historical sciences]. Moscow, 2013. 206 p.
7. *Belza I. F.* "Istoriya muzykal'noj kul'tury" R. Grubera // Sovetskaya muzyka [Belza I. F. "History of Musical Culture" by R. Gruber // Soviet Music]. 1943. № 1 (91). P. 57–61
 8. Vsesoyuznyj komitet po delam iskusstv pri Sovete narodnyx komissarov SSSR. 1941–1945 / T. I. Naumenko (pred. avt. kollektiva) i dr. [All-Union Committee for Arts Affairs under the Council of People's Commissars of the USSR. 1941–1945 / T. I. Naumenko (chairman of the collective) and others]. Moscow: IstLit, 2025. 570 p.
 9. Prokof'ev o Prokof'eve: Stat'i, interv'yu./ Red-sost. V. Varunc [Prokofiev about Prokofiev: Articles, interviews. / Ed. V. Varunts]. Moscow: Sov. kompozitor, 1991. 285 p.
 10. Sbornik osnovnyx rukovodyashhix materialov po voprosam deyatel'nosti uchrezhdenij iskusstv [Collection of basic guidelines on the activities of art institutions]. Moscow, Leningrad: Iskusstvo, 1943. 188 p.
 11. *Vlasova E. S.* Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitacionnoj i xudozhestvennoj koncepcij: Dissertaciya doktora iskusstvovedeniya [Vlasova E. S. Soviet musical art of the Stalin period. The struggle between propaganda and artistic concepts: Dissertation of a Doctor of Art Criticism]. Moscow: 2010. 728 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vera I. Bisenek — Concertmaster of M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute, Applicant at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 15.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 25.12.2025

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1-2003 и ГОСТ 7.0.5-2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

- 1) аннотацию на русском и английском языке объемом до 1200 знаков;
- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке);
- 3) краткие сведения об авторе (фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.