

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

XX ВЕК



# НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ

ПО ИСТОРИИ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ:  
XX век

Выпуск 2

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ  
ПО ИСТОРИИ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ:

 ПЕТРОПОЛИС  
издательский дом



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ



**НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ**  
**ПО ИСТОРИИ**  
**ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ: XX век**

**Выпуск 2**

**1940-е – 1960-е годы**



Санкт-Петербург  
2018

ББК 85.31  
УДК 78.072.2

*Серия*

*«Новые документы по истории искусствознания: XX век»  
посвящается Валентину Платоновичу Зубову*

Руководитель международного научно-исследовательского и издательского проекта «Новые документы по истории искусствознания: XX век» доктор искусствоведения Ж. В. Князева (РИИИ)

Редактор-составитель  
Князева Ж. В., доктор искусствоведения

Рецензенты:

Булатова Д. А., кандидат искусствоведения

Ковалевский Г. В., кандидат искусствоведения

**Новые документы по истории искусствознания: XX век.  
Выпуск 2: 1940-е – 1960-е годы** / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Ж. В. Князева; ИД «Петрополис». – СПб., 2018. – 284 с., ил.

Редактор *Ю. М. Зислин*

Корректор *С. П. Минин*

Компьютерная верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 28.10.2018

Формат 60 × 90/16.

Объем 18 усл. печ. л. Тираж 300 экз.

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-234-5

ISBN 978-5-

© РИИИ, 2018

© Ж. В. Князева, составление, 2018

© Коллектив авторов, 2018

© ООО ИД «Петрополис», 2018

## Содержание

---

От редактора .....	5
<i>А. А. Михайлов (Санкт-Петербург)</i> . Исторические хроники. Середина XX века. Крах великих проектов .....	7
<i>Ж. В. Князева (Санкт-Петербург)</i> . Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин, Армен Карапетян.....	41
<i>М. Майер (Берлин)</i> . Эрнст Роберт Курциус, Жак Гандшин и их книги 1948 года .....	87
<i>Н. С. Серегина (Санкт-Петербург)</i> . Защиты ученых степеней в годы Великой Отечественной войны: музыковеды М. В. Бражников и К. А. Кузнецов.....	116
<i>Л. Г. Данько (Санкт-Петербург)</i> . Письма Б. В. Асафьева и А. В. Оссовского из фонда А. Н. Дмитриева .....	146
<i>С. Е. Энглин (Санкт-Петербург)</i> . К вопросу о музыкально-антиковедческих воззрениях Б. В. Асафьева: Записка о переводе «Ритмики» Аристоксена.....	179
<i>О. А. Федорченко (Санкт-Петербург)</i> . Новые документы по истории балетоведения .....	204
<i>А. А. Бобриков (Санкт-Петербург)</i> . Историк современного искусства как «джентльмен». Случай Герберта Рида и его «Краткой истории современной живописи» .....	215
<i>М. Эльсте (Берлин)</i> . Политизация языка и критерии музыкальной критики в Западной Германии после 1968 года .....	230
<i>Е. В. Герцман (Санкт-Петербург)</i> . Ладовый объем как категория музыкального мышления. К истории первой публикации идеи об одном из важнейших аспектов музыкально-художественной ментальности.....	247
Аннотации.....	272
Summaries.....	276
Сведения об авторах.....	280
Authors.....	282





## От редактора

---

Предлагаемый сборник продолжает хронологическую линию проекта «Новые документы по истории искусствознания: XX век», открытого в 2014 г.<sup>1</sup> Он посвящен периоду Второй мировой войны и послевоенным годам – времени фундаментальных перемен в истории человечества. «Выиграть войну так же невозможно, как выиграть землетрясение», – сказала Джаннет Рэнкин, американская общественная деятельница и политик. При всей парадоксальности высказывания известной пацифистки, нельзя не признать, что облик мира необратимо изменился после пережитого им потрясения. Некоторым аспектам того, как в те годы проявила себя искусствоведческая наука, посвящено настоящее издание. Как и первая книга серии, сборник включает работы из самых разных областей искусствознания. Наряду с по-прежнему широко представленным музыковедением здесь публикуются исследования по истории балетоведения (О. А. Федорченко) и искусствоведения (А. А. Бобриков), а музыковедческие статьи Ж. В. Князевой и М. Эльсте включают элементы социально-политической истории. При этом мы сохранили расширенное понимание термина «документ» (так, например, статья М. Эльсте предлагает анализ аннотаций грампластинок как особой источниковой группы).

Открывает издание продолжающее традицию исторических хроник первого сборника эссе **А. А. Михайлова** «Середина XX века. Крах великих проектов».

Затем следуют работы **Ж. В. Князевой** (о первых годах работы Американского музыковедческого института в Риме) и **М. Майера** (о двух немецкоязычных монографиях, вышедших в 1948 г. и непреднамеренно оказавшихся связанными между собой в контексте эпохи).

Следующие далее исследования возвращают читателя к обычному хронологическому порядку. Отечественная

<sup>1</sup> Первый сборник этого проекта: Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920-е – 1930-е гг. / Ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб., 2017.

наука 1940-х гг. представлена тремя музыковедческими работами. Это статья **Н. С. Серegiной** о диссертациях М. В. Бражникова и К. А. Кузнецова; статьи **Л. Г. Данько** (с публикацией писем Б. В. Асафьева и А. В. Оссовского) и **С. Е. Энглина** (об антиковедческих воззрениях Асафьева), продолжающие асафьевскую тему предыдущего выпуска.

1950-е гг. представлены разными областями искусствознания. **О. А. Федорченко** знакомит с корпусом источников по истории отечественного балетоведения. (Ввиду крайне ограниченного круга документации по этой теме предложение автора о включении в этот круг новых материалов, при кажущейся их незначительности, на наш взгляд, весьма интересно.) Статья **А. А. Бобрикова** посвящена особой концепции истории искусства XX в., выдвинутой тогда английской научной мыслью.

Завершают сборник две статьи по материалам конца 1960-х гг., выводящие традицию мысли в последующий период. Это уже упомянутая работа **М. Эльсте**, посвященная грамзаписям 1968 г., а также статья **Е. В. Герцмана** – одновременно исследование и публикация источника (а именно: теории ладового объема, сформулированной автором статьи еще в 1969 г. и по сей день не утратившей актуальности).

В конце 1960-х гг. мир стоял на пороге новых кардинальных перемен. Новые великие проекты и искусствоведческие концепции вели его уже в следующее столетие. Диалоги рубежей веков станут, как мы надеемся, темой одного из наших последующих сборников.

*Ж. В. Князева*  
Санкт-Петербург, май 2018 г.

# Исторические хроники: Середина XX века. Крах великих проектов

---

*А. А. Михайлов (Санкт-Петербург)*

## *1. Начало Второй мировой войны. Сентябрь 1939 г.*

1 сентября 1939 г. германские войска вслед за провокацией в пограничном немецком городе Гляйвиц вторглись на территорию Польши. Так началась Вторая мировая война, которой предстояло стать самым масштабным и разрушительным конфликтом в истории человечества. Война втянула в свою орбиту 62 государства, унесла жизни около 70 млн человек<sup>1</sup>.



Немецкие военные уничтожают пограничный знак на германо-польской границе

Новая мировая война была порождена сложным комплексом причин. В их основе агрессивная политика нацистской Германии, но крайне негативную роль сыграла и неготовность правящих элит ведущих стран мира наладить диалог друг с другом и поставить надежную преграду экспансионизму еще при его зарождении<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Точные цифры потерь не установлены до сих пор. Это объясняется и масштабами войны, и различиями данных, которые приняты в национальных исторических школах.

<sup>2</sup> См.: Михайлов А. А. Хрупкий мир между мировыми войнами. Страны Европы в 1920-е – 1930-е годы // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е – 1930-е годы: Сб. статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. СПб., 2017. С. 10–54.

Развернувшиеся в Европе масштабные военные действия означали полный крах Версальско-Вашингтонской системы межгосударственных отношений, которая была установлена державами, победившими в Первой мировой войне.

Однако потерпели крах не только расчеты политиков и дипломатов. Рухнули надежды миллионов людей на мирную жизнь. Мир (весьма относительный, так как локальных войн в 1920-е – 1930-е гг. было немало) продолжался всего 21 год. Юноша, родившийся в год окончания Первой мировой войны (1918), к началу Второй мировой как раз находился в призывном возрасте.

Уже 3 сентября Великобритания и Франция, связанные с Польшей договорами о взаимопомощи, объявили Германии войну, но начинать военные действия не спешили. В то время, когда на территории Польши шла яростная борьба, на западных границах Германии установился режим так называемой Странной войны<sup>3</sup>. Франко-британские и германские войска, опираясь на мощные оборонительные линии, застыли в состоянии пассивного противостояния. Вероятно, в Париже и Лондоне рассчитывали, что продолжением агрессии против Польши станет нападение Германии на СССР.

Для Советского Союза вызванный войной развал польской государственной машины стал поводом для реализации планов, предусмотренных соглашением с Германией. 17 сентября 1939 г. Красная армия вступила в восточные области Польского го-

<sup>3</sup> Термин «Странная война» (*la drôle de guerre*) был введен французским литератором и журналистом Роланом Доржелесом (1885–1973). В Англии к этому событию часто применяется другое, пожалуй, более точное определение: *phony war* («фальшивая война»).

сударства, населенные преимущественно украинцами и белорусами. Советское правительство обосновывало подобные действия тем, что Польша как государство прекратила свое существование и долг СССР состоит в том, чтобы защитить «братские народы»<sup>4</sup>.

Польские войска не могли противостоять даже одной германской армии, не говоря уже о двух сильных противниках одновременно. Последние очаги организованного сопротивления немцы подавили в начале октября 1939 г. Еще раньше, 28 сентября 1939 г., представители Германии и СССР подписали в Москве договор «О дружбе и границе», который фактически закрепил ликвидацию Польского государства.

На правительства Франции и Великобритании действия СССР произвели гнетущее впечатление. Однако один из наиболее пронципальных политиков XX в. У. Черчилль в официальном выступлении по радио признал, что у советского руководства имелись для предпринятых действий свои прагматические резоны.

Польское государство было ликвидировано. Территории, оккупированные германскими войсками, большей частью были объединены в генерал-губернаторство, руководство которым осуществляла германская администрация. Никакого национального правительства, пусть даже марионеточного, сугубо декоративного, немцы создавать не стали. Для поляков военное поражение и оккупация стали тяжелейшим испытанием, ударом тем более болезненным, что в 1920-е – 1930-е гг. среди значительной

<sup>4</sup> См.: Нота Правительства СССР, врученная польскому послу в Москве утром 17 сентября 1939 года // Внешняя политика СССР: Сб. документов. М., 1946. Т. IV. С. 448.

части польского общества были распространены идеи о создании мощного государства с границами «от моря до моря» (od morza do morza).

## 2. Трагический конец Странной войны

В конце 1939 – начале 1940 г. пожар войны охватил Север Европы. Правительство Советского Союза, стремясь отодвинуть государственную границу от Ленинграда, попыталось добиться от Финляндии уступки земель на Карельском перешейке, однако дипломатическими мерами достичь этой цели не смогло. Конфронтация привела к жестокой и кровопролитной Советско-финляндской войне (ноябрь 1939 – март 1940 г.). В итоге СССР, многократно превосходивший Финляндию по военной и экономической мощи, одержал победу, но оплачена она была высокой ценой; достигнута после нескольких жестоких неудач.



Обложка советского журнала «Крокодил»



Финская пропагандистская листовка

Финляндия, хотя и потерпела поражение, сохранила свою государственность. Проект советского руководства создать при поддержке местных ком-

мунистов марионеточную Финляндскую Демократическую Республику провалился.

В апреле – июне 1940 г. на Севере Европы Германия нанесла удар: в ходе операции *Weserübung* (Учения на Везере) германские войска оккупировали Данию и Норвегию.

Захват Дании занял несколько часов: на рассвете 9 апреля соединения и части вермахта пересекли германо-датскую границу, а уже в 7 час 20 мин датский король Кристиан X приказал вооруженным силам прекратить сопротивление. Норвегия при поддержке Великобритании вела борьбу значительно дольше, но и она была сломлена<sup>5</sup>.

В мае 1940 г., еще до окончания военных действий в Норвегии, наступил неожиданный для англо-французского командования финал Странной войны. 10 мая 1940 г. германские войска развернули мощное наступление, причем удар был нанесен в обход превосходно укрепленной Линии Мажино, через территории Бельгии, Голландии и Люксембурга. Нейтральный статус этих государств немецкое правительство и военное командование не остановил (как не остановил в 1914 г. кайзера Вильгельма II нейтралитет Бельгии). Сопротивление голландской армии продолжалось пять дней (10–14 мая); войска Бельгии сражались против агрессора около трех недель (10–28 мая).

Вооруженные силы Франции, поддержанные британскими экспедиционными войсками, были достаточно мощными, чтобы оказать агрессору эффективное сопротивление. Однако германское командование действовало очень энергично и, захватив инициативу в начале операции, уже не вы-

<sup>5</sup> Гитлер спешил с нападением на Норвегию, прежде всего потому, что боялся высадки в ее портах британских войск.



пускало ее из своих рук<sup>6</sup>. Напротив, главнокомандующий французской армией генерал М. Гамелен и сменивший его через несколько дней после начала войны М. Вейган (оба немолодые, перешагнувшие 70-летний рубеж) проявили нерешительность, часто и бесосновательно меняли планы.

Развивая наступление к морскому побережью Франции, у портового города Дюнкерк, германские войска блокировали значительные силы Британского экспедиционного корпуса, части и соединения французской и бельгийской армий. От попытки полного уничтожения прижатых к морю войск германское командование, однако, отказалось, предоставив британцам и их союзникам возможность эвакуации.

Это событие, вошедшее в историю под названием «Чудо Дюнкерка», вызвало недоумение многих современников и, впоследствии, историков. Согласно наиболее распространенной точке зрения, решение принял лично А. Гитлер, предлагая таким образом Великобритании «почетный мир». Возможно, фюрер не хотел доводить конфликт с британцами до точки невозврата, ибо главного своего противника видел не в Великобритании, а в СССР. В элите Третьего рейха было немало сторонников примирения с Великобританией<sup>7</sup>.

Морские транспорты, вывозившие войска, немецкая авиация бомбила очень жестоко. Подлинный героизм тогда проявили многие рядовые жите-

<sup>6</sup> Морис Дрюон (1918–2009) в автобиографической книге «Это моя война, моя Франция, моя боль» оставил впечатляющую картину интриг, путаницы, самого нелепого прожектерства во французских верхах накануне и во время германского вторжения.

<sup>7</sup> Существуют и иные точки зрения. См., например: *Гудериан Г.* Воспоминания солдата. Смоленск, 1999. С. 163–164.

ли Соединенного Королевства. В эвакуации военных были задействованы суда: пассажирские пароходы, яхты, рыбацьи баркасы...<sup>8</sup>

Военные неудачи союзников привели к падению французского правительства, возглавлявшегося Полем Рейно. Новое правительство во главе с маршалом А. Ф. Петеном 22 июня 1940 г. заключило с Германией унижительное перемирие – фактически акт о капитуляции<sup>9</sup>.



Торжественное вступление германских войск в Париж

Таким образом, Франция оказывала сопротивление противнику немногим более месяца. Между тем накануне Второй мировой войны французские

<sup>8</sup> Настоящим героем Дюнкерка стал колесный экскурсионный пароходик «Медуэй Куин», который за семь рейсов вывез около семи тысяч военнослужащих, причем огнем с его палубы были сбиты три немецких самолета. В настоящее время «Медуэй Куин» функционирует как судно-музей в британском городе Джиллингем.

<sup>9</sup> Немцы организовали подписание перемирия в том самом железнодорожном вагоне, в котором в 1918 г. представители Германии подписывали перемирие с державами Антанты.

вооруженные силы по праву считались наиболее сильными в Европе. Быстрота капитуляции Франции может показаться странной, нелогичной, но она имела глубокие причины. Значительную роль сыграл порожденный Первой мировой войной парализующий страх перед масштабными и кровопролитными военными действиями. Среди части французов жило убеждение, что «второго кровопускания» нации не пережить.

Ряд высокопоставленных французских военных, и прежде всего сам маршал Петен, полагали, что капитуляция перед гитлеровской Германией мало чем отличается от капитуляции перед Пруссией в 1871 г., т. е. является делом, хотя и малочетным, но вполне допустимым<sup>10</sup>.



Генерал М. Вейган

Мощь Германии казалась поистине неодолимой. Французский генерал Максим Вейган публично заявил о ближайших перспективах войны: «В три недели Англии свернут шею как цыпленку»<sup>11</sup>.

Выходец из брюссельской еврейской семьи, участник Первой мировой войны, член Французской академии, Вейган сделал в высшей степени неудачное предсказание. Хотя после капитуляции Франции Великобритания осталась один на один с Германией и ее союзниками, о сдаче ни правительство, ни подавляющее большинство населения не помышляли. В июле – октяб-

<sup>10</sup> См.: Голль Ш. де. Военные мемуары: Призыв 1940–1942. М., 2003. С. 92.

<sup>11</sup> Черчилль У. Вторая мировая война. Кн. 1. М., 2013. С. 419.

ре 1940 г. развернулась так называемая Битва за Британию – авиационное сражение, в ходе которого британские летчики отражали налеты люфтваффе.



Лондонский мальчик  
на руинах своего дома

У. Черчилль с гордостью писал: «Почти тысячу лет Британия не видала огней чужеземного лагеря на английской земле. В решительный период сопротивления все в Англии оставались спокойными и были готовы пожертвовать жизнью»<sup>12</sup>.

Наверное, в этих словах есть некоторое преувеличение: в Британии были и сторонники коллаборационизма (они находятся всегда, в любой стране), и приверженцы нацизма, но в целом народ Великобритании оказал врагу упорное и стойкое сопротивление.

После начала активных военных действий между германскими и англо-французскими войсками официальная пропаганда в СССР исходила из того, что с Германией заключен надежный договор о ненападении, а Англия и Франция для СССР – враги<sup>13</sup>.

Вместе с тем, опасность, исходившую от Германии, в советском руководстве осознавали вполне ясно. В 1940 г. СССР были предприняты весьма жесткие меры, имевшие целью отодвинуть рубежи на запад. В июне – июле 1940 г. соединения и ча-

<sup>12</sup> Черчилль У. Вторая мировая война. Кн. 1. С. 435.

<sup>13</sup> См.: Невежин В. А. Советская политика и культурные связи с Германией (1939–1941 гг.) // Отечественная история. 1993. № 1. С. 26.

сти Красной армии заняли Бессарабию и Северную Буковину, принадлежавшие Румынии; затем эти территории отошли к СССР. В августе в состав Советского Союза были включены в качестве союзных республик государства Прибалтики: Латвия, Литва и Эстония.

### *3. Страны, оставшиеся нейтральными*

Рассуждая о судьбе Финляндии и позиции Швеции во время Второй мировой войны, К. Г. Маннергейм с горечью писал: «<...> Нейтралитет в наши дни вовсе не является таким волшебным словом,



Карл Густав Маннергейм

которое способно помешать великим державам использовать в своих интересах слабость малых государств»<sup>14</sup>. Справедливости ради надо заметить, что пренебрежение к нейтралитету – старая традиция, и многие державы игнорировали его задолго до Второй миро-

вой войны<sup>15</sup>. В XX в. попрание нейтралитета стало чуть ли не обязательным элементом войны.

И все же в годы Второй мировой войны нашлось несколько европейских держав, которые, находясь в эпицентре борьбы, смогли остаться нейтральными.

<sup>14</sup> Маннергейм К. Г. Мемуары. М., 1999. С. 346.

<sup>15</sup> Так, еще в 1806 г., когда войска Г. А. Блюхера, отступая из-под Йены, ворвались на улицы Любека, прусский генерал не стал принимать в расчет, что Любек – «вольный город» и в войне против Наполеона не участвует. Еще менее склонны были считаться с нейтралитетом Любека шедшие по пятам за Блюхером французы.

ми. Сказанное относится в первую очередь к Швейцарии. Германское командование определенно готовилось к захвату этой страны. Была даже разработана операция вторжения, но реализовать замыслы руководство Германии не решилось.

Швейцарская армия комплектовалась по милиционной системе: все мужчины были военно-обязанными; пройдя действительную службу, они зачислялись в запас и регулярно участвовали в военных сборах. Личное оружие «запасных» хранилось у них дома, а не в арсеналах. Это означало, что мобилизация может пройти очень быстро и излюбленная немцами тактика блицкрига не сработает.



Генерал Анри Гизан. Автор плана обороны Швейцарии

К тому же швейцарцы отлично умели воевать в горах. Советско-финляндская война показала, какой грозной силой может стать даже не очень большая армия, если она сплочена и действует в привычных природных условиях.

Швейцария, однако, была сильна не только и не столько армией, но ролью крупнейшего банковского центра Европы. Оккупация этой страны вызвала бы финансовый кризис с совершенно непредсказуемыми последствиями. Наконец,



Руины форта в окрестностях Базеля. Фото автора



водились сложные приборы, необходимые германской армии, а военные действия могли вызвать нежелательный перерыв в поставках.

Гитлер не решился на вторжение. Швейцарцы же четко обозначили свою позицию, сбив летом – осенью 1940 г. несколько немецких самолетов, нарушивших воздушное пространство Швейцарской Конфедерации<sup>16</sup>.

На протяжении всей Второй мировой войны Швейцария оставалась нейтральным государством и поддерживала торговлю с обеими противостоящими сторонами.

Нейтралитет во Второй мировой войне сохранила также Швеция. Ее предприниматели поддерживали экономические связи со своими партнерами в воюющих странах, но особенно активно торговали с Германией, куда шла шведская железная руда отличного качества (последнее обстоятельство вызывало большое раздражение СССР). Вместе с тем, в Швеции укрывалось большое количество беженцев из стран, оккупированных Германией (в том числе евреев).

Не вступили в войну ни на одной из сторон Испания и Португалия, хотя находившиеся в этих странах у власти диктаторы (Ф. Франко и А. Салазар) испытывали определенные симпатии к германскому нацизму и итальянскому фашизму. Не приняла участие в войне Ирландия, несмотря на то, что Великобритания оказывала на нее сильнейшее давление.

В целом Вторая мировая война показала принципиальную возможность сохранения нейтралитета

<sup>16</sup> Особенно оскорбительным для Гитлера и руководства люфтваффе было то, что, во-первых, в воздушных схватках швейцарские истребители несколько раз одерживали верх над немцами, а во-вторых, воевали швейцарцы на самолетах германского производства.

при последовательной политике правительства. Относительно же последствий нейтралитета для страны можно отметить следующую закономерность: неучастие в войне способствовало сохранению вектора развития, который был присущ тому или иному государству. Так, для Швейцарии и Швеции нейтралитет означал развитие экономики и сохранение демократических институтов. В Испании и Португалии нейтралитет способствовал консервации авторитарных режимов, которые, с некоторыми изменениями, просуществовали вплоть до 1970-х гг. (и окончательно рухнули лишь в связи со смертью Франко и Салазара). Можно с большой долей уверенности утверждать, что вступление Испании и Португалии в войну привело бы эти режимы к краху или принципиальной трансформации в гораздо более ранние сроки.

#### *4. Под властью «Тысячелетнего Рейха»*

Захватывая и подчиняя страны Европы, руководство нацистской Германии изоциренно использовало существовавшие межнациональные и межгосударственные противоречия. Часто германские политики прикрывали агрессию лозунгами защиты «обиженных народов». На деле, разумеется, Гитлер и его окружение менее всего намеревались восстанавливать поцранную справедливость.

Гитлер, несомненно, имел некий проект мироустройства. Это был проект, невиданный по жестокости, бесчеловечный, но не лишенный некоей внутренней логики. В советской и отчасти современной российской традиции германский нацизм часто отождествляется с фашизмом. Между этими двумя идеологиями, действительно, имелось немало общего, но были и существенные различия. Фашисты (прежде всего итальянские во главе с Б. Муссолини) ратовали за создание мощного национального





Занятия по расовой теории  
в германской школе. 1940

государства, стирающего сословные, имущественные и иные различия. Гитлер же и его сторонники считали главным установление неограниченной власти «высшей расы». Полноправными гражданами в «прекрасном мире» будущего, по мысли фюрера, могли стать вовсе не все подданные современного ему Германского государства, а лишь те, кто принадлежал к этой «высшей» расе. Понимание термина «раса» у нацистов было своеобразным: речь шла о мифической, арийской расе, якобы представлявшей собой лучшую часть, элиту европейской, «белой» расы. «Расовая чистота» для Гитлера и его сторонников являлась главным критерием, определявшим права человека, включая право на жизнь.

У немцев, как полагали нацисты, арийской крови было в среднем больше, чем у прочих народов, но и среди них могли встречаться те, чья кровь не отличалась идеальной чистотой. Арийская кровь текла также в венах скандинавов, голландцев, англичан, но и здесь ее часто разбавляла «грязная» кровь. Согласно нацистской идеологии, существовали также «неполноценные» народы, у которых арийской крови почти не было. Они подлежали порабощению, депортациям или даже полному уничтожению<sup>17</sup>.

Главными историческими антагонистами арийцев и всего арийского Гитлер считал евреев, а по-

<sup>17</sup> См.: Нюрнбергский процесс: В 7 т. М., 1957. Т. 1. С. 483.

тому требовал их полного уничтожения. Деление на «арийское» и «еврейское», согласно догмам нацизма, касалось всех сфер человеческой жизни. Наука, например, тоже могла быть и «немецкой» (даже «арийской»), и «еврейской».

К великому сожалению, в Германии нашлось немало ученых, активно поддержавших этот тезис. Так, физики Й. Штарк и Ф. Ленард (оба нобелевские лауреаты) развернули шумную кампанию против «еврейской физики», главным представителем которой объявили А. Эйнштейна<sup>18</sup>. Математики К. Т. Фаллен и Л. Бибербах отстаивали существование особой, наиболее передовой «немецкой математики» и также клеймили евреев, якобы искажающих принципы математической науки<sup>19</sup>.

Впрочем, даже самый чистый ариец в Рейхе будущего должен был жить во имя расы, а не ради личных интересов. Гитлер часто говорил о своем намерении создать новый народ и нового человека. При этом он заявлял, что, если немцы не станут владычествующей расой, им суждено вовсе исчезнуть.

Режим в оккупированных Германией странах устанавливался также в соответствии с догмами расовой теории. Захваченные территории либо включались в состав Германии, либо становились особыми административными объединениями – рейхскомиссариатами. Второй вариант был использован в Норвегии, Нидерландах, Бельгии и Северной

<sup>18</sup> См.: Уолкер М. Наука при национал-социализме // Вопросы истории естествознания и техники. 2001. № 1. С. 3–30.

<sup>19</sup> Излишне доказывать, что подчинение исследований идеологическим догмам, преследования ученых в конечном счете негативно сказались не только на германской научной мысли, но и на военной мощи Рейха (задержав, в частности, работы над атомным оружием).

Франции. Возглавлял каждый рейхскомиссариат личный представитель фюрера – рейхскомиссар, но оккупационную администрацию дополняло, как правило, коллаборационистское правительство.

Германские нацисты очень активно (и часто успешно) рекрутировали себе сторонников, что выразилось, в частности, в создании бельгийских, голландских, французских, датских и других частей и соединений СС. Вместе с тем практически повсюду существовало более или менее активное движение Сопротивления. Находились также люди, помогавшие гонимым и преследуемым (в том числе еврейскому населению).

## *5. Великая Отечественная война и Антигитлеровская коалиция*

К концу 1940 г. Гитлер пришел к твердому убеждению, что можно начать борьбу против Советского Союза. 18 декабря 1940 г. вермахту были отданы первые распоряжения по плану «Барбаросса» (директива № 21), происходили перегруппировка и сосредоточение немецких войск вдоль границ СССР.

22 июня 1941 г. Германия при поддержке союзников (Италии, Финляндии, Румынии, Венгрии, Словакии) совершила нападение на СССР. Для вторжения были собраны невиданные по мощи силы: до пяти с половиной миллионов солдат и офицеров Германии и ее сателлитов.

Первые удары вермахта были поистине страшными. Три группы армий, «Север», «Центр» и «Юг», начали стремительное продвижение в глубь страны. Планировалось в самые сжатые сроки захватить Ленинград и Москву, на полный же разгром Советского Союза отводилось два-три месяца. Расчеты эти не были плодом самонадеянности германских военачальников: блицкриг в борьбе с таким большим и

богатым ресурсами государством, как СССР, являясь единственно возможной стратегией.

Однако план полного разгрома Красной армии в короткие сроки не оправдался. Хотя в ее рядах и были отдельные проявления паники, как и растерянность части командования, но стойкость советских солдат произвела сильное впечатление даже на противника. Уже через несколько дней после начала военных действий начальник генерального штаба сухопутных войск вермахта Ф. Гальдер отмечал в дневнике: «<...> Сведения с фронта подтверждают, что русские всюду сражаются до последнего человека <...>»<sup>20</sup>

Начало войны СССР и Германии означало для Великобритании конец ее военно-политической изоляции. Уже 12 июля 1941 г. между СССР и Великобританией было подписано соглашение о совместных действиях против Германии. Это соглашение положило начало формированию Антигитлеровской коалиции, ядро которой составили Советский Союз, Великобритания и США. В конце сентября – начале октября 1941 г. в Москве состоялась конференция представителей трех держав; в ходе ее британцы и американцы взяли конкретные обязательства по поставкам в СССР военной техники, боеприпасов, важных в военном отношении материалов и продукции. Однако окончательно США примкнули к англо-советскому союзу после того как на их военно-морскую базу в Тихом океане напала японская авиация (7 декабря 1941 г.). Тогда США объявили войну Японии, а Германия, связанная с Японией договором, 11 декабря 1941 г. объявила войну США. (Гитлер же,

<sup>20</sup> Цит. по: *Абатуров В. В., Алексеев Ю. А., Борцов А. Д. и др. Отечественная военная история: В 3 т. М., 2003. Т. 2–3. С. 308.*

выступая в Рейхстаге с речью, рассуждал о том, что в конфликте виноват президент США Ф. Рузвельт, защищающий интересы не американского народа, а «мирового еврейства»<sup>21</sup>.)



Советский плакат военных лет

Союз СССР с Великобританией и США заставил советское руководство внести значительные изменения в официальную идеологию. Теперь советская пресса писала о британском и американском народах как о верных союзниках и соратниках СССР. В августе 1941 г. на Первом всеславянском митинге А. Н. Толстой говорил о «могучей союзнице», «могущественной и свободолюбивой Великобритании»<sup>22</sup>. Оценки со-

вершенно немислимые на официальном мероприятии всего несколько месяцев ранее!

Советское общество, впрочем, с трудом переваривало новый поворот в государственной идеологии. В широких кругах населения существовало стойкое недоверие к «коварной», «империалистической» Британии, так что средствам пропаганды приходилось прилагать немало усилий для разрушения ими же созданных стереотипов<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> См.: Ширер У. Взлет и падение третьего рейха. М., 1991. Т. 2. С. 25.

<sup>22</sup> См.: Голубев А. В., Поршнева О. С. Образ союзника в сознании российского общества в контексте мировых войн. М., 2011. С. 209.

<sup>23</sup> Там же. С. 305–311.

В советской идеологии военных лет происходили и другие важные перемены. Официальные органы пропаганды стали постоянно обращаться к опыту прошлого, к историческим традициям, даже к национальным эпосам. Собственно, отказ от присущего первым послереволюционным годам исторического нигилизма начался несколько ранее, в 1930-е гг. Однако в годы войны прославление национальной истории (точнее, определенных ее эпизодов и героев) стало обязательным элементом идеологии. На плакатах военных лет с врагом плечом к плечу сражались Александр Невский, Суворов и Чапаев; красноармейцы стояли в одном строю с петровскими гренадерами.

Использовались в официальной пропаганде и национальные мотивы. Наряду с термином «советский народ» постоянно звучали слова о русском народе и о других народах СССР; подчеркивалось единство советских граждан всех национальностей и вместе с тем положительно оценивались многие обычаи и традиции отдельных народов, больших и малых.

Происходили и иные перемены. Так, в январе 1943 г. для личного состава Советской армии было вновь введено ношение погон. Во время революции с офицеров срывали погоны как ненавистный символ «старых порядков». В Гражданскую войну красные называли белых офицеров «золотопогонниками». Теперь погоны надели советские солдаты и офицеры. Было реабилитировано и само слово «офицер», восстановлена система воинских званий. На смену пафосу революции в условиях войны вполне закономерно пришли патриотизм (с обязательной, конечно, добавкой «советский»), уважение к традициям, идеи единства всей истории государства.

Стоит заметить, что Гитлер, вступая в войну против СССР, считал его довольно слабым государствен-

ным образованием и надеялся на быстрый распад при первых же ударах вермахта. Планы эти провалились. Коллаборационизм существовал, но совсем не в тех масштабах, на которые рассчитывали нацисты. Более того, в большинстве регионов захватчики столкнулись с сильным сопротивлением населения, партизанским и подпольным движением.

Значительная, даже большая часть населения СССР, искренне доверяла советской власти, считала ее своей и стремилась защищать. Сказывались и официальная пропаганда, и реальные достижения в экономике, культуре, социальной сфере (таковые, несомненно, существовали, хотя и сочетались с массовыми политическими репрессиями)<sup>24</sup>.

Наконец, упорное сопротивление захватчикам в немалой степени было обусловлено их жестокостью, порядками, установленными на оккупированных территориях. При вторжении нацисты развернули пропагандистскую кампанию с целью убедить население Советского Союза, что германская армия воюет против коммунистов и евреев, но не против народов России. Однако реальные действия захватчиков плохо сочетались с обликом освободителей.

Сталинградская битва (июль 1942 г. – февраль 1943 г.) переломила ход войны в пользу Советского Союза. Одержав победу на берегах Волги, Красная армия овладела стратегической инициативой и более ее не уступала.

В июне 1944 г. произошла столь долго ожидаемая Советским Союзом высадка в Нормандии британских, американских, канадских войск. Тогда же советские войска нанесли вермахту тяжелое поражение в Белоруссии.

<sup>24</sup> См.: Голубев А. В. «Если мир обрушится на нашу Республику»: Советское общество и внешняя угроза в 1920–1940-е гг. М., 2008. С. 138.



Военные неудачи Германии привели к потере ею союзников. Италия и Румыния (где прогерманские правительства были свергнуты) встали на сторону Антигитлеровской коалиции. Союз с Германией разорвала также Финляндия, после чего между ее войсками и вермахтом произошло кратковременное столкновение, известное как Лапландская война.

К середине сентября 1944 г. англо-американские войска при поддержке французских частей, сформированных сторонниками движения Сопротивления, вышли к западным границам Германии. Советская армия в середине октября 1944 г. вступила на территорию Восточной Пруссии.

Германские войска оказывали яростное сопротивление, но исход борьбы был предрешен: война истощила силы и ресурсы страны. Видя неминуемое поражение Германии, в строй ее противников вставали всё новые и новые государства, включая весьма удаленные от основных театров военных действий.

8 мая 1945 г. Германия капитулировала. Созданный нацистами «Тысячелетний Рейх» рухнул, просуществовав около двенадцати лет (с 1933 г.), – ничтожно малый в масштабах истории срок.

### *б. Контуры будущего мира и возмездие преступникам*

Уже в ходе Второй мировой войны правительства стран Антигитлеровской коалиции стремились наметить очертания будущей политической системы мира. В начале октября 1944 г., когда советские войска вели бои на территории Европы и под контроль СССР попали Румыния и Болгария, Черчилль обратился к Сталину с предложением подписать документ о разделе сфер влияния в Восточной Европе, и прежде всего на Балканах. Итогом стало так называемое соглашение о процентах, согласно которо-



му Румыния оказывалась преимущественно (на 90 %) в сфере влияния СССР, Греция – в сфере влияния Великобритании; Югославию и Венгрию предлагалось разделить пополам<sup>25</sup>. Конечно, речь шла только о личной договоренности двух лидеров – Черчилля и Сталина, но сам по себе факт «раздела владений» выглядит очень симптоматичным.

Вопрос, как будет выглядеть политическая карта Европы по окончании войны, обсуждался также в ходе Ялтинской конференции (4–11 февраля 1945 г.). Было принято принципиальное решение о разделе Германии на четыре зоны оккупации: советскую, британскую, американскую и французскую.

Чрезвычайно важным стало также решение Черчилля, Рузвельта и Сталина о необходимости суда над политическими и военными вождями нацистской Германии, хотя о том, как этот суд будет организован, союзники пока не договаривались. Стоит отметить, что Черчилль предложил «расстрелять главных преступников, как только они будут пойманы»<sup>26</sup>. Однако Сталин настоял на публичном судебном процессе.

Нацисты совершили множество преступлений против населения СССР, и советское правительство еще в 1941–1942 гг. выпустило несколько нот, в которых говорилось о неминуемом возмездии гитлеровцам<sup>27</sup>. Еще во время войны прошло несколько

<sup>25</sup> См.: *Бережков В. М.* Страницы дипломатической истории. М., 1987. С. 478.

<sup>26</sup> Тегеран – Ялта – Потсдам: Сб. документов / Составители Ш. П. Санакоев, Б. Л. Цыбулевский. 2-е изд. М., 1970. С. 174.

<sup>27</sup> См.: *Лебедева Н. С.* Подготовка Нюрнбергского процесса. М., 1975.

судов над германскими военнопленными, поступки которых были квалифицированы как преступления (например, судебный процесс в Харькове, 1943 г.). Советское правительство отстаивало точку зрения, что преступные действия захватчиков совершаются в соответствии с планами германского правительства и не могут быть сведены к отдельным эксцессам.

На Международной конференции, проходившей в Лондоне 26 июня – 8 августа 1945 г., представители держав-победительниц приняли решение о судебном преследовании военных преступников. Тогда же был учрежден Международный трибунал и согласован первый список обвиняемых. В Потсдаме лидеры трех ведущих государств Антигитлеровской коалиции приняли «план четырех Д» (демилитаризация, декартелизация, денацификация и демократизация Германии), а также принципиальное решение о сохранении германского государства. (Ранее существовали планы расчленения Германии и лишения ее единой государственности.)

20 ноября 1945 г. в Нюрнберге начал работу Международный военный трибунал, судивший германских военных преступников. Каждая из четырех стран-победительниц (СССР, Великобритания, США и Франция) представила на процесс своих главных обвинителей, их заместителей и помощников. Обвиняемыми стали 24 высших нацистских руководителя, но одного из них, Мартина Бормана, судили заочно (он бесследно исчез во время боев за Берлин). Председателем суда стал член Трибунала от Великобритании лорд Джеффри Лоуренс, который выразил свое кредо следующим образом:

Мы не должны ни на минуту забывать, что по протоколам судебного процесса, по которым сегодня мы судим этих людей, история будет завтра судить нас самих. Мы должны добиваться такой беспристраст-

ности и целостности, такого умственного восприятия, чтобы этот судебный процесс явился для будущих поколений примером практического осуществления надежд человечества на справедливость<sup>28</sup>.

Следуя этому принципу, Дж. Лоуренс стремился объективно оценить каждое свидетельство и подчеркнуто корректно вел себя по отношению к подсудимым. Все подсудимые получили адвокатов, и в большинстве своем это были опытные юристы, хорошо знавшие свое дело.

Перед судом стояла сложная задача. С первых дней работы Трибунала на него обрушилась резкая критика. Многие юристы утверждали, что нельзя осудить людей, не преступивших закон формально. Звучали высказывания о том, что Трибунал станет опасным прецедентом расправы с правительством побежденной державы.

Наконец, важно отметить, что в период работы Трибунала (с начала октября 1946 г.) отношения между государствами Антигитлеровской коалиции стали принимать натянутый характер – мир быстро приближался к Холодной войне. Подсудимые надеялись, что США и Великобритания, встав на путь вражды с СССР, проявят снисходительность к тем, кто вел против него бескомпромиссную борьбу. Очевидец процесса журналист А. И. Полторак вспоминал, с какой радостью Риббентроп читал статью об антисоветском выступлении государственного секретаря США Дж. Бирнса<sup>29</sup>.

Охлаждение отношений между СССР и его союзниками не избавило большинство подсудимых от заслуженной кары. Двенадцать из них были при-

<sup>28</sup> Полторак А. И. Нюрнбергский эпилог. М., 1965. С. 92.

<sup>29</sup> Там же. С. 158.

говорены к смертной казни через повешение. Повесили, в итоге, десятерых, среди них – бывший министр иностранных дел И. фон Риббентроп, крупный нацистский функционер гауляйтер Франконии Ю. Штрейхер, идеолог нацизма А. Розенберг, начальник Главного управления имперской безопасности СС Э. Кальтенбруннер и др. Бывший рейхсмаршал Г. Геринг накануне казни покончил с собой, приняв яд. Три видных нациста получили пожизненное заключение, четверо – длительные тюремные сроки.

Троих подсудимых: чиновника ведомства Геббельса Г. Фриче, финансиста Я. Шахта и дипломата Ф. фон Папена – суд оправдал. Представители СССР выступали против оправдательных приговоров, но изменить ситуации не смогли.

Нюрнбергский процесс был не единственным судебным процессом, покаравшим нацистов. В СССР и в других странах прошел целый ряд судов над военными преступниками. Кроме того, в странах, освобожденных от оккупации, состоялись суды над коллаборационистами. Надо признать, что имели место и самовольные расправы населения или местных властей с теми, кто сотрудничал (или подозревался в сотрудничестве) с оккупантами.

### *7. Распад коалиции. Холодная война*

В 1943 г. советский писатель А. Казанцев в журнале «Техника-Молодежи» опубликовал фантастический роман «Арктический мост». Речь шла о строительстве в условиях войны с Германией подводного тоннеля через Ледовитый океан между СССР и США. По этому тоннелю (точнее, огромному трубопроводу) в Советский Союз должны были перебрасываться военная техника и боеприпасы, которые в реальной жизни доставляли, подвергаясь вражеским ударам, караваны кораблей; в Америку пошли бы советские товары.

Подобная идея, конечно, не могла появиться в 1930-е гг. и во многом была порождена реалиями общей борьбы с жестоким врагом. Менее чем через два года после публикации романа, 25 апреля 1945 г., американских и советских солдат объединил вполне реальный мост через реку Эльба у старинного города Торгау.

Президент США Ф. Рузвельт уже не узнал об этой встрече: он скончался 12 апреля 1945 г. Накануне смерти Рузвельт продиктовал своему секретарю:

Сегодня перед нами стоит во всем своем грандиозном объеме следующий факт: чтобы цивилизация выжила, мы должны развивать науку человеческих отношений – способность всех людей, любого происхождения, жить вместе и работать вместе, жить на одной земле<sup>30</sup>.

Однако «развивать науку человеческих отношений» оказалось не проще, чем построить мост через Ледовитый океан. Еще накануне окончательной победы Антигитлеровской коалиции началось охлаждение отношений между входившими в нее государствами. Черчилль вполне откровенно отмечал, что «потеря общего врага» закономерно вела к охлаждению отношений между союзниками, так как борьба с Германией была почти единственным звеном, связывавшим их союз»<sup>31</sup>.

Великобритания и США, некоторые другие страны Запада с большой тревогой наблюдали за ростом влияния СССР на международной арене. В целом ряде стран Европы и Азии к власти пришли коммунисты, причем произошло это не только там, где находились советские войска.

<sup>30</sup> Цит. по: Уткин А. И. Дипломатия Франклина Рузвельта. Свердловск, 1990. С. 536.

<sup>31</sup> Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 3. С. 574.

Началом Холодной войны принято считать речь Черчилля «The Sinews of Peace» («Сухожилия мира»), произнесенную 5 марта 1946 г. в американском городе Фултон перед учащимися и преподавателями колледжа. В названии речи обыгрывалось английское выражение sinews of war – «сухожилия войны», которое обозначает совокупность сил и средств, необходимых для ведения военных действий. Черчилль стремился показать слушателям, что странам Запада предстоит, не нарушая мира, вести борьбу, не менее упорную, напряженную, чем в дни войны.

В начале речи Черчилль с большим уважением отозвался о Советском Союзе и Сталине, но затем нарисовал впечатляющую картину масштабной советской экспансии<sup>32</sup>. Мириться с ростом влияния СССР Великобритания и США не могли. По логике Черчилля, следовало решительно и твердо ограничить экспансию СССР, а не просто поддерживать некий паритет сил. «Старая доктрина равновесия сил, – заявлял Черчилль, – теперь непригодна»<sup>33</sup>. Одним из решающих факторов давления на Советский Союз должно было стать атомное оружие у США.

Сталин не замедлил с ответом. Уже 14 марта 1946 г., комментируя фултонскую речь на страницах «Правды», он сравнил Черчилля с Гитлером. Это малообоснованное отождествление стало в СССР идеологическим штампом. Сталин также не без основания заявлял, что стремление Советского Союза видеть во главе граничащих с ним стран дружественные (коммунистические) правительства

<sup>32</sup> См.: *Кутепов В. А., Рыбаков С. В.* Фултонская речь Черчилля: суть и подтексты // Омский научный вестник. 2013. № 3 (119). С. 18.

<sup>33</sup> Там же.

вполне понятно: любое государство стремится иметь рядом друзей<sup>34</sup>.

Холодная война затянулась почти на полвека: обычно ее окончанием принято считать 1991 г., когда СССР прекратил свое существование<sup>35</sup>. В основе Холодной войны лежало противостояние между СССР и США, при этом вокруг Советского Союза



Хрущевский голубь мира, карикатура. Нидерланды



Американский голубь мира, карикатура. СССР

сложился целый блок социалистических государств, а США обычно поддерживали ведущие державы Западной Европы, и прежде всего Великобритания.

В апреле 1949 г. США и одиннадцать западноевропейских государств (среди них Великобритания, Франция, Италия, Испания, Нидерланды) подписали договор о коллективной безопасности. Стороны обязывались совместно защищать любого участника договора, если на него будет совершенно нападе-

<sup>34</sup> См.: Кутепов В. А., Рыбаков С. В. Фултонская речь Черчилля: суть и подтексты. С. 18.

<sup>35</sup> Существует иная точка зрения: Холодная война никогда не прекращалась и после некоторой паузы продолжается по настоящее время.

ние. Так возник мощный военно-политический блок НАТО (Североатлантический альянс).

Советский Союз в 1955 г. сформировал и возглавил свой военный блок – Организацию Варшавского договора. В нее вошли государства Восточной Европы, в которых сложились коммунистические режимы.

Для США и стран Западной Европы ситуация осложнялась тем обстоятельством, что Холодная война разворачивалась одновременно с интенсивным распадом колониальной системы. Во многих странах, обретших независимость, правительства и значительная часть общества смотрели на государства Запада прежде всего как на алчных и жестоких колонизаторов. Но Советский Союз, с господствующей коммунистической идеологией, тоталитарным режимом, симпатий тоже не вызывал. Отсюда происходил естественный вывод о необходимости поиска особого, «третьего пути». Подобные поиски поддерживались еще и тем, что борьба с колониализмом практически всегда сочеталась с мощным подъемом интереса к собственным национальным ценностям и традициям, ростом национального самосознания, а зачастую и самолюбия.

СССР и его соперники, естественно, стремились взять под контроль новоявленные независимые государства, ради чего поддерживали порой весьма специфические режимы и одиозных лидеров.

Во многих странах Восточной Европы первоначально к власти пришли коалиционные правительства разных партий – от коммунистических до либеральных. Однако во второй половине 1940-х гг., не без влияния СССР, эти правительства были заменены однопартийными коммунистическими. Нередко (даже, как правило) коммунисты избирали жесткий политический курс и безжалостно подавля-



ли оппозицию, хотя в нее часто входили недавние соратники по борьбе с нацизмом.

Вместе с тем, в некоторых странах, где позиции коммунистов были сильны, одержать победу им все же не удалось (например, в Греции). Впрочем, победа коммунистов далеко не всегда означала превращение страны в твердого союзника СССР. В Югославии к власти пришла коммунистическая партия, но ее лидер, энергичный партизанский военачальник Иосип Тито, стремился вести самостоятельную, независимую от Москвы политику. В итоге, 25 октября 1948 г. Советский Союз официально разорвал с Югославией дипломатические отношения. В советской прессе была развязана настоящая кампания против Тито, которого награждали самыми оскорбительными эпитетами и совершенно безосновательно сравнивали с Гитлером.

Типичным проявлением Холодной войны стала так называемая гонка вооружений, создание в СССР и США новых, все более разрушительных видов оружия, боеприпасов, военной техники. Особое значение в этом соперничестве придавалось ядерному оружию. Весьма эффективным средством демонстрации силы стало проведение масштабных военных учений, в том числе в регионах, где ранее это казалось проблематичным (например, в Арктике).

Завуалированным вооруженным столкновением США и СССР была Корейская война 1950–1953 гг.; крайне напряженный характер приняло противостояние во время венгерских событий 1956 г. Одним из наиболее опасных эпизодов Холодной войны стал Карибский кризис 1961–1962 гг., когда мир оказался буквально на пороге ядерной войны. К счастью, лидерам обеих держав, председателю Совета министров СССР Н. С. Хрущеву и президенту США Дж. Кеннеди, хватило благоразумия пойти на взаимные уступки.

Внешнеполитические события оказывали воздействие на внутреннюю политику государств. В СССР в 1948–1953 гг. развернулась борьба с космополитизмом, призванная покончить с «чрезмерной» (по мнению властей) симпатией части населения к странам Запада.

В действительности масштабы этой симпатии были невелики<sup>36</sup>. Однако во время войны немало граждан СССР получило возможность личных контактов с иностранцами: солдаты и офицеры общались с «товарищами по оружию» на территории стран, освобожденных от германской оккупации, и в самой Германии; жители портовых городов Севера – с моряками, доставлявшими грузы, поставленные по ленд-лизу. В определенной степени на мировосприятие советских граждан влияли зарубежные материальные ценности, полученные от союзников или ставшие трофеями. Даже столь ограниченное знакомство с реалиями зарубежных стран вызывало во властных кругах СССР тревогу. Борьба с космополитизмом распространилась на художественное творчество, науку и повседневную жизнь.

Практически одновременно с началом борьбы против космополитизма в СССР развернулась кампания против «подрывных» коммунистических идей в США. Одним из ее вдохновителей и лидеров стал сенатор-республиканец Джозеф Маккарти, а главным «карающим органом» – Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. До расстрелов в США дело, конечно, не доходило, однако оскорбительные допросы чиновников, журналистов,

<sup>36</sup> См.: Голубев А. В., Поршнева О. С. Образ союзника в сознании российского общества в контексте мировых войн. М., 2011. С. 338–339.

деятелей культуры, их травля правой прессой носили жестокий характер. Выдержать гонения могли не все. Некоторые, как Чарли Чаплин, покинули США, но случались даже самоубийства<sup>37</sup>.

## 8. Соперничество и сотрудничество

В 1953 г. в СССР скончался генеральный секретарь ЦК ВКП (б) генералиссимус и Маршал Советского Союза И. В. Сталин. Возглавивший партию и, фактически, государство Н. С. Хрущев был способен к компромиссам во внешней политике и пошел на некоторое смягчение внутривластного режима.

Однако о полном прекращении Холодной войны речи не шло; в мире продолжались и многочисленные локальные вооруженные конфликты. Более того, предпринятый Хрущевым поворот в политике привел СССР к противостоянию с коммунистическим Китаем. Его лидеры включая «великого кормчего» Мао Цзедуна обвинили советское руководство в искажении идей коммунизма и ревизионизме.

Политики, официальная пресса США и стран Западной Европы с нескрываемым злорадством высмеивали конфликт между коммунистическими державами. Однако помимо явного повода для радости имелись и серьезные причины для тревоги.

В 1960-е гг. в США, в западноевропейских странах и Японии среди молодежи развернулось движение новых левых. Молодые люди (прежде всего студенты), увлеченные анархистскими, троцкистскими, маоистскими идеями, устраивали шумные манифестации и акции протеста по самым различ-

<sup>37</sup> Так, 1 сентября 1955 г. покончил с собой актер Филипп Лэб (Filip Loeb), подвергшийся обвинениям в симпатиях к коммунизму.

ным поводам. При этом к «старым» коммунистическим лидерам они, как правило, относились более чем критично.

Парадокс заключался в том, что в ведущих странах Запада после Второй мировой войны был взят курс на активную социальную политику, создание «государств благоденствия». На государственные средства активно возводились больницы, санатории, школы, библиотеки и пр. Распространенным явлением стала продажа части акций предприятий их сотрудникам и рабочим.

На фоне относительного материального благополучия вспыхнули волнения, охватившие не пролетариат, а главным образом учащуюся молодежь, которая жаждала перемен и не разделяла готовности отцов терпеливо трудиться, методично повышая свое благосостояние.

В мае 1968 г. во Франции волнения левой молодежи стали причиной ухода с президентского поста героя Сопротивления генерала Ш. Де Голля, чей авторитет казался несокрушимым.

В СССР период хрущевской оттепели оказался относительно кратковременным, а новое руководство государства во главе с Л. И. Брежневым от целого ряда запланированных предшественниками нововведений отказалось. В 1968 г., когда во Франции бушевали новые левые, Советский Союз весьма решительно, с применением вооруженной силы, подавил попытку Чехословакии встать на путь обновления социализма, т. е. отказаться от норм и догм, принятых в СССР.

Появившиеся по окончании Второй мировой войны надежды на тесное и дружелюбное сотрудничество государств с различными политическими системами, на мир без войн не оправдались. Практика показала, что даже близость политических режимов вовсе не гарантирует государствам дружеских от-

ношений. Правда, созданная в 1945 г. Организация Объединенных Наций (ООН) более эффективно решала межгосударственные и межэтнические конфликты, нежели это делала в период между двумя мировыми войнами Лига наций. Система международных отношений, сформированная на Ялтинской и Потсдамской конференциях (так называемая Ялтинско-Потсдамская система), также оказалась прочнее Версальско-Вашингтонской системы.

И все же период с 1939 по 1970 г. стал поистине временем краха сразу нескольких масштабных исторических проектов. Прежде всего, разразившаяся Вторая мировая война означала гибель системы, сформировавшейся после Первой мировой войны. Выработанные затем нацистами и фашистами проекты мироустройства исчезли (к счастью для всего человечества) в огне войны. А вот социалистический режим, напротив, окреп и шагнул за пределы Советского Союза. Однако его успех сопровождался глубинными трансформациями. В итоге, даже в СССР (не говоря уже о Югославии, Китае или Албании) общественные и политические системы существенно отличались и от теоретических построений К. Маркса, и от догм большевиков образца 1917 г.

Проект государства всеобщего благоденствия, созданный в послевоенной Западной Европе и США, в целом оказался жизнеспособным, но бурные протесты новых левых продемонстрировали, что и он может быть подвержен резкими атакам. Одновременно в странах Третьего мира создавались и исчезали собственные социально-политические проекты, порой весьма причудливые. Между тем в самом скором будущем – уже в 1980-е гг. – человечество ожидало новые потрясения и изменение миропорядка в целом.

## Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин, Армен Карапетян

---

*Ж. В. Князева (Санкт-Петербург)*

Основная цель данной статьи – представить ряд недавно обнаруженных источников и на их основе познакомить читателя с одним из сюжетов международного научного сотрудничества первых послевоенных лет, изучение которых до сих пор считается вопросом деликатным и даже болезненным. Документы были найдены при изучении эпистолярного наследия российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Гандшина (Jacques Handschin, 1886, Москва – 1955, Базель). Статья вписывается в ряд публикаций по исследовательско-издательскому проекту РИИИ «Западная корреспонденция Жака Гандшина». Однако если прежние работы касались европейских контактов ученого<sup>1</sup>, то настоящая публикация впервые вводит в круг его американского общения<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Назову некоторые из них: *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1. С. 110–123; *ее же.* Неизвестное письмо Игоря Стравинского Жаку Гандшину // Там же. 2017. № 1. С. 54–65; *ее же.* Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: Из писем 1930-х годов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920-е – 1930-е годы. СПб., 2017. С. 59–83; *Kniazeva J.* Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s // The History of the International Musicological Society / Ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel-Basel, 2017. P. 25–32.

<sup>2</sup> Благодарю дорогих коллег – директора американского Института музыковедения Пауля Ранцини (Paul Ranzini) за кон-

Согласно имеющимся данным, Жак Гандшин никогда не бывал в Америке. Тем не менее, в конце 1930-х – начале 1950-х гг. он немало контактировал с американскими коллегами, о чем известно из его писем. Возникновение этой корреспонденции понятно, ведь после 1933 г. в США уехали его ученики и младшие коллеги Манфред Букофцер<sup>3</sup>, Отто Гомбози<sup>4</sup>; там обосновались и другие ученые, с которыми Гандшин прежде общался в Европе, а в 1949–1952 гг. у него появился и собственно амери-

сультации по вопросам истории Института; сотрудников библиотеки Йельского университета за предоставление материалов из фонда Лео Шраде; профессора Вульфа Арльта (Wulf Arlt, Базель) за консультации по вопросу истории исследования Гандшиным рукописи St. Martial; госпожу Бонни Блекбёрн (Bonnie Blackburn, Оксфорд) за ее воспоминания о контактах Э. Ловинского с Гандшиным и за содействие в изучении материалов из журнала *Musica Disciplina*.

<sup>3</sup> М. Букофцер (Manfred Bukofzer, 1910–1955), один из крупнейших в XX в. специалистов по старинной английской музыке, учился у Гандшина в Базеле с 1933 г. В 1936 г. под его руководством он защитил диссертацию по истории английского фобурдона и весной 1939 г. эмигрировал в Америку. С начала 1940-х гг. до конца своих дней Букофцер преподавал в Калифорнийском университете в Беркли. О переписке Букофцера с Гандшиным см. примеч. 7 и 9.

<sup>4</sup> О. Гомбози (Otto Gombosi, 1902–1955), выходец из Будапешта, работал в Музыкаловедческом семинаре Университета Базеля под руководством Гандшина с 1936 г. В 1939 г. эмигрировал в Америку, где преподавал в Вашингтонском, Мичиганском, а с 1951 г. – в Гарвардском университетах. Сегодня Гомбози известен как выдающийся специалист по истории нотации. Переписка Гомбози с Гандшиным (за 1936–1938 и 1954 гг.) хранится у представителей семьи Гомбози.

канский ученик – Лютер Диттмер<sup>5</sup>. Тем не менее, поиск американской эпистолярной Гандшина непрост. В его архиве<sup>6</sup> обнаружено лишь несколько документов из переписки с М. Букофцером<sup>7</sup> и упоминания о контактах с Эдвардом Ловинским и Альфредом Эйнштейном<sup>8</sup>. Проведенные автором этих строк в 2016–2017 гг. исследования в американских архивах показали, что многое, к сожалению, утрачено<sup>9</sup>. И все же некоторые документы удалось отыскать.

<sup>5</sup> Л. Диттмер (Luther Dittmer; 1927–2017) – воспитанник Джульярдской школы, Колумбийского и Гарвардского университетов. У Гандшина в Базеле Диттмер учился в 1949–1952 гг. Фрагмент их переписки – семнадцать писем за 1949–1953 гг. – хранится в HN (см. примеч. 6). Сохранились ли ответные письма в архиве Диттмера, пока установить не удалось.

<sup>6</sup> Архив Гандшина (Jacques Handschin Nachlass = HN) с 2008 г. хранится в Эрлангене и Вюрцбурге (Германия) и принадлежит частным владельцам. Они предоставили часть документов (как депозит) Институту музыковедения Университета Вюрцбурга. Эти документы доступны для изучения. (Именно эту коллекцию я имею в виду, когда указываю на HN.) Другая часть архива (включающая значительный объем эпистолярной ученого) хранится собственно в частных руках, и работа с ней на сегодняшний день крайне затруднена.

<sup>7</sup> Это восемь писем за 1934–1935 гг. Основной корпус переписки Гандшина с Букофцером хранится в той части архива Гандшина, которая сегодня недоступна для исследования.

<sup>8</sup> Эти упоминания мы находим в письмах Гандшина каталонскому коллеге Ижини Англесу. Переписка Гандшина с Англесом хранится в Вюрцбурге (HN) и Барселоне (фонд Англеса в Национальной библиотеке Каталонии).

<sup>9</sup> Уже подтверждена утрата переписки Гандшина с П. Г. Лангом (см. примеч. 65) и А. Карапетяном (примеч. 30). Вероятно, утрачена и ответная часть корреспонденции с Букофцером: ее пока не удалось обнаружить в архиве Букофцера (так называемой Коллекции Манфреда Букофцера) в Библиотеке Калифорнийского университета в Беркли.



Отмечу, что сама по себе тема контактов Гандшина с американскими музыковедческими кругами после 1933 г. наводит на размышления. Американское музыковедение тех лет вобрало в себя многие умы, отвергнутые Старым светом; за океаном образовалась та концентрация научных сил, которая в немалой степени стала основой феномена, известного сегодня как современное американское музыкознание. В свою очередь, Жак Гандшин – особая фигура в западной науке тех лет. С 1935 г. ученый (тогда уже авторитетный и влиятельный историк музыки) возглавлял музыковедческий семинар Базельского университета. На этом посту «нейтральный швейцарец» Гандшин стоял между ожесточенными противниками – выступал в роли посредника между официальной наукой гитлеровской Германии (сотрудничество с которой в университетах немецкоязычной Швейцарии было само собой разумеющимся) и ее оппонентами-изгнанниками. Особый резонанс его деятельности придавало то обстоятельство, что начиная с середины 1930-х гг. Гандшин входил в Директорию Международного музыковедческого общества (IMS). Он принимал активное участие в подготовке Международного конгресса 1936 г. в Барселоне – музыковедческого симпозиума, на котором впервые и крайне резко столкнулись непримиримые противники<sup>10</sup>.

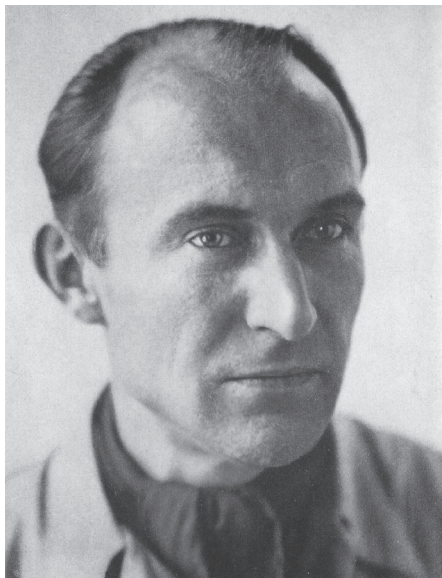
Научно-дипломатическая миссия Жака Гандшина не была ни простой, ни легкой. Изучение связанных с ней документов ведет к малоисследованным страницам не слишком давнего прошлого музыковедческой науки.

<sup>10</sup> См.: *Kniazeva J. Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s. P. 29–30.*

## Письмо

Эта история началась летом 1945 г. с одного письма Лео Шраде Жаку Гандшину.

Лео Шраде (Leo Schrade, 1903–1964) получил образование в университетах Гейдельберга, Мюнхена и Лейпцига и до войны преподавал в Германии<sup>11</sup>.



Однако летом 1937 г. из-за семейных связей с евреями он был уволен и в 1938 г. эмигрировал в США, где вскоре получил место в Йельском университете (в 1948 г. – профессору) и преподавал там до 1958 г. Диссертации (Dissertation и Habilitationsschrift) Шраде, защищенные им еще в Европе, посвящены старинной инструментальной музыке<sup>12</sup>. В Америке известность ученому принесла его

работа о Бетховене во Франции (Beethoven in France: the Growth of an Idea. New Haven, 1942). В свой американский период Шраде состоял переписке с То-

<sup>11</sup> Раннему периоду жизни и творчества Л. Шраде посвящена статья: Marx H. J. «...ein jüngerer Gelehrter von Rang». Leo Schrades frühe Jahre bis zur Emigration in die USA (1938) // Die Musikforschung 67 (2014). S. 251–269.

<sup>12</sup> Schrade L. Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata. Universität Leipzig, 1927; Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik. Universität Königsberg, 1929.

масом Манном, в контакте с Паулем Хиндемитом, также работавшим в Йельском университете<sup>13</sup>.

В контексте диалога Шраде с Гандшиным стоит отметить факты, выходящие за хронологические рамки данной статьи. В 1958 г., т. е. через три года после кончины Гандшина, именно Шраде будет приглашен Базельским университетом на пост главы музыковедческого семинара как «самый значительный ученый, <...> способный продолжить начатое Гандшиным направление работы»<sup>14</sup>. Таким образом, именно Шраде станет преемником Гандшина в Базеле и проработает в этой должности до конца своих дней. Разумеется, в момент написания письма в 1945 г. ни Гандшин, ни Шраде об этом не знали. Однако между учеными уже при жизни была и другая связующая нить: оба имели прямое отношение к восточноевропейским землям. Гандшин родился и вырос в Москве, десять лет работал в Петербурге и всю жизнь сохранял с Россией глубокие эмоциональные связи<sup>15</sup>. Шраде родился в Восточной Пруссии, на тех ее землях, что после войны отошли Польше. Докторскую диссертацию он защитил в Университете Кёнигсберга. Ностальгическое отношение к вос-

<sup>13</sup> См.: *Marx H. J. 'Altes im neuen Werk'. Leo Schrade im Diskurs mit Paul Hindemith // Archiv für Musikwissenschaft 72 (2015), Heft 2. S. 146–157.*

<sup>14</sup> Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt. Universität Basel. Akte Leo Schrade. Protokolle der Sitzungen, Juni 1957. Bericht der Sachverständigen Kommission für die Nachfolge Prof. J. Handschin. S. 5.

<sup>15</sup> О жизни и творчестве Гандшина в России см.: *Kniazeva J. Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / Hg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel / Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel, 2011. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1.)*

точным областям Европы могло объединить ученых. Однако пока мы ничего не знаем об их личном контакте. Представленное письмо – его первый (и пока единственный) обнаруженный документ.

Письмо написано по-английски<sup>16</sup>, датировано 30 июля 1945 г.; документ представляет собой копию машинописи<sup>17</sup>; оригинал послания в архиве Гандшина не обнаружен. Лео Шраде пишет:

Дорогой проф[ессор] Гандшин,

в связи с основанием нового журнала «Музыка ренессанса и барокко» я обращаюсь к Вам, дабы установить отношения, согласные принципам нашей политики.

Журнал, выход которого ожидается 1 января 1946 г., будет редактироваться доктором Карапетяном и мной. Позволю себе приложить проспект Института музыки Ренессанса и барокко<sup>18</sup>. Мы были бы счастливы, если бы смогли рассчитывать на сотрудничество с Вами, и будем признательны, если Вы любезно обратите внимание Ваших коллег, заинтересованных в новом проекте, на появление журнала. Одна из целей состоит в восстановлении международного сотрудничества ученых нашей области. Мы крайне заинтересованы в возрождении интернациональных контактов, которые были частично прерваны, частично разрушены войной. Думаю, что Международное музыковед-

<sup>16</sup> Здесь и далее перевод писем и других документов выполнен автором публикации.

<sup>17</sup> Документ обнаружен сотрудниками библиотеки Йельского университета в некаталогизированном архиве Л. Шраде в ходе поисков, предпринятых ими по моей просьбе в 2015–2016 гг. Архив ученого ныне хранится в двух собраниях: в Йеле (основная часть) и в Берлине (Berlin, Akademie der Künste, Archiv, Leo-Schrade-Archiv). См.: *Marx H. J. «...ein jüngerer Gelehrter von Rang»*. Anm 33.

<sup>18</sup> Ни этот, ни последующие проспекты Института пока не обнаружены.

ческое общество, находящееся в Базеле, может стать наилучшим посредником для облегчения такого рода контактов как основы успешного развития всех наших исследований. Мистер Карапетян, который уже вступил в контакт с секретарем Общества<sup>19</sup>, и я согласны с тем, что было бы очень желательно установить тесные контакты между Обществом и нашим Институтом. Я бы хотел добавить, что мы желали бы найти форму сотрудничества между двумя организациями с целью продолжить обмен мыслями и исследованиями в нашей области. Позвольте мне также сказать, что мы с огромным удовольствием ответим на любую форму поддержки, которую Вы сочтете возможной оказать нашим планам. Я уверен, Вы согласитесь со мной, что нельзя ожидать нового подъема до тех пор, пока ученые разных стран не начнут сотрудничать и работать с единой целью. Буду признателен, если Вы любезно сообщите мне, какие шаги, на Ваш взгляд, должны быть предприняты, чтобы создать начальную основу такого сотрудничества.

Мы также планируем регулярно публиковать в журнале информацию, касающуюся ученых, исследовательских проектов, продолжающихся исследований, и иные подобного рода материалы, представляющие интерес для мира ученых. Не будете ли Вы столь любезны сообщить мне такого рода личную и научную информацию, которая попадет в поле Вашего внимания? Хочу заверить Вас в глубочайшей своей благодарности за все Ваши хлопоты по этому делу. Нам, конечно, особенно интересно познакомиться с молодыми историками музыки, создавшими за время войны интересные исследования, о которых мы ничего не знаем. Уверен, что в Швейцарии должно быть много новых молодых ученых. Знаете ли Вы о талантливой молодежи во Франции или Италии? Любая информа-

<sup>19</sup> Секретарем IMS был в то время базельский музыковед Вильгельм Мериан (Wilhelm Merian, 1889–1952); его архив пока не найден.

ция, которую Вы пожелаете передать, будет ценна для нас при установлении контактов.

Один из будущих выпусков журнала посвящен теории музыки XVI в., и одна из рассматриваемых тем должна включить теорию (музыки. – Ж. К.) этого периода во взаимодействии с актуальными идеями того времени. Не окажете ли Вы нам честь, написав для нашего журнала статью по этому вопросу? Уверен, что Ваша статья принесет большую пользу всем, кто интересуется данным периодом. Позвольте мне надеяться на Ваше скорое согласие. Если Вы хотите написать статью по-английски или подготовить перевод под своим контролем в Базеле, тем лучше; если же нет, мы переведем статью здесь. – Вам будет интересно узнать, что первый европейский ученый, от которого мы скоро получим статью, – это Шарль Ван ден Боррен<sup>20</sup>. – Для нас же благосклонные и полные энтузиазма ответы старых друзей и коллег – одно из самых счастливых переживаний, которых мы удостоены.

В заключение позвольте мне [сказать] несколько слов о себе. Вы, вероятно, знаете, что с 1938 г. я в Йельском университете. Мне посчастливилось получить в Йеле постоянное место по нашей специальности. В стране не более трех подобных мест. Недавно я основал серию монографий, которую буду редактировать: «Yale Studies in the History of Music» («Йель-

<sup>20</sup> Шарль Ван ден Боррен (Charles Van den Borren, 1874–1966) – бельгийский музыковед и библиотекарь, с 1946 г. – президент Бельгийского музыковедческого общества. Шраде предполагает, что это имя привлечет Гандшина, возможно, зная о симпатиях последнего к франкоязычному музыковедению. Но одна из более поздних реплик из письма Гандшина к Англесу (по поводу книги Х. Бесселера): «<...> В любом случае, это будет интереснее, чем книга про XV столетие Ван ден Боррена!» (10.02.1949, HN) – свидетельствует, скорее, об ином. О личных контактах Гандшина с Ван ден Борреном мне пока ничего неизвестно. О статье Ван ден Боррена в журнале Института см. примеч. 44.

ские исследования по истории музыки»), ее первый том выйдет в конце года<sup>21</sup>. – Возможно, Вы слышали, что Пауль Хиндемит преподает здесь, в Школе музыки Йельского университета (он также согласился написать статью об отношении современного композитора к музыке Ренессанса и барокко<sup>22</sup>).

Чтобы не перегружать это письмо, я лучше повремению с описанием моих собственных публикаций, которые вышли в последние годы. Оставим это до следующего письма. Я действительно надеюсь, что мы сохраним контакт. Буду также очень рад услышать о Ваших публикациях.

Хочу еще раз заверить Вас, что мы с нетерпением ожидаем Вашего ответа, который, я уверен, внесет существенный вклад в те связи, что призваны объединить все наши усилия.

С сердечным приветом,  
преданный Вам  
Лео Шраде

Приведу текст письма в оригинале:

Dear Prof. Handschin,

on occasion of the fondation of a new periodical, “The Renaissance and Barock Music” I want to communicate with you in order to establish relations that lie in the scope of principles according to which we are doing to carry out our policy. The periodical the first issue of which is to appear January 1st 1946 will be edit by Dr. Carapetyan and myself. I take the liberty to enclose a prospectus

<sup>21</sup> Речь идет о серии Yale Studies in the History of Music (New Haven: Yale University Press. Ed. Leo Schrade). Она просуществовала с 1947 по 1969 г. и состояла из пяти выпусков. Первый том (о котором пишет Шраде) – работа Cannon, Beekman C. Johann Mattheson: Spectator in Music (1947).

<sup>22</sup> В современной библиографии (см. сайт MD [http://www.corpusmusicae.com/md/md\\_art.htm](http://www.corpusmusicae.com/md/md_art.htm) Дата обращения: 31.05.2018) эта статья Хиндемита не указывается.



of the Institute of Renaissance and Baroque Music. We shall be very happy if we can count on your cooperation, and shall be greatly appreciative if you would kindly call the attention of your colleagues who may be interested in the new project to the appearance of the periodical.

One of our aims is concerned with reestablishing the collaboration of scholars in our field on an international scale. We are profoundly interested in bringing the international relations to new life which the war has partly interrupted, partly destroyed. I believe that the International Society of Musicology, seated in Basle, should be the best medium through which to facilitate those relations upon which a prosperous advancement of all our studies rests. Mr. Carapetyan who got already in touch with the secretary of Society, and I agree that it will be very desirable to make a close contact between the Society and our Institute. I should like to add that we seek to find some form of cooperation between the two corporations in order to further the interchange of thoughts and studies in our field. Let me also say that we shall most enthusiastically respond to any support you may see fit to lend to our plan. I feel certain you will agree with me that a new prosperity in our field cannot be expected unless the scholars of various countries pull together and work toward the common goal. I shall appreciate it if you kindly let me know what steps you may think to be advisable to take in attempting to find a first basis for the collaboration.

We also plan to publish regularly in the periodical, information concerning scholars, projects of research, forthcoming works, and all such matters as are of interest to the world of scholars. Will you be so kind to write me about such personal and scholarly information as has come to your attention? I want you to be assured of my profound gratitude for the trouble you may take upon yourself in the matter. We are, of course, especially interested to learn of young historians of music who during the time of war have carried out promising studies without our knowledge. I am sure there must be



a number of new, young scholars Switzerland. Do you happen to know of promising young men in France or Italy? Anything of informative nature you wish to pass on will be of value to our efforts to establish new relations. One of the forthcoming issues of the periodical will be devoted to the subject of sixteenth century theory of music, and one of the topics to be treated should involve the theory of that period and its relation to the current thoughts of the time. Will you do us the honor to write an essay on that subject for our periodical? I am sure your contribution will be of great benefit to all who take an interest in the period. Let me hope that we shall soon get your consent. If you want to write an essay in English or have the translations made under your own supervision in Basle, all the better; if not we shall translate the essay here. – You will be interested to know, that the first European scholar from whom we shall shortly get an essay is Charles van den Borren. – To us, the favorable and enthusiastic response of old friends and colleagues is one of the happiest experience we are now privileged to make.

May I, finally, add a few personal remarks. You probably know that I am at Yale University since 1938. I have been fortunate enough to secure a permanent position of life tenure for our field at Yale. There are as yet no more than three such positions in the country. Recently, I also have established a new series of monographs which I am going to edit: the «Yale Studies in the History of Music», of which the first volume will be out by the end of the year. – You may have heard that Paul Hindemith teaches here at the School of Music of Yale University (he also agreed to write an essay on the relation of modern composer to the Renaissance and Baroque Music).

Not to burden this letter to much I better delay writing about my own publications that have come out in the recent years. Let it be postponed to the next letter. For I hope, indeed, we shell maintain contact. I shell be very glad, however, to hear about your publications.

I wish to assure you once again that we are looking forward to your replay which, I am sure, will contribute essentially to those links that should keep all our efforts together.

With cordial regards,  
faithfully yours  
Leo Schrade

Первое, что обращает на себя внимание при знакомстве с этим документом, – письмо написано по-английски. То есть немец Шраде обращается к немецкоязычному швейцарцу Гандшину на иностранном языке. Гандшин не оставит это без внимания и в одном из своих писем немецкому коллеге Х. Бесселеру не без ехидства отметит: «<...> Кажется, Шраде теперь только по-английски и говорит <...>»<sup>23</sup>. Сложно сказать, почему Шраде так поступает. То ли к 1945 г. он действительно утратил навык уверенного письма на родном языке, то ли (что скорее) таким способом он дистанцируется от послевоенной немецкой науки, переполненной недавними трагическими конфликтами, болезненными для эмигрировавшего ученого. В любом случае выбор языка подчеркивает международный аспект происходящего: Шраде пишет Гандшину в Швейцарию как редактор американского журнала, и пишет по-английски.

Основная тема письма – необходимость восстановления международных контактов ученых после войны. Конкретно: Шраде приглашает Гандшина к сотрудничеству в новом американском журнале, создаваемом при новом музыковедческом институте.

Что именно Шраде желает получить от Гандшина? Прежде всего он просит Гандшина распростра-

<sup>23</sup> <...> Ich erhielt Nachrichten aus Amerika von Schrade, der anscheinend nur noch Englisch spricht <...> (Handschin – Bessler, 11.04.1946. HN).

нить среди коллег информацию о новом журнале. Затем Шраде говорит о стремлении нового Института сотрудничать с IMS как наилучшим посредником при восстановлении международных контактов музыковедов. Далее он просит Гандшина поделиться имеющейся у него информацией о проводимых исследованиях коллег и о талантливой молодежи. Затем Шраде приглашает Гандшина сделать публикацию в новом журнале.

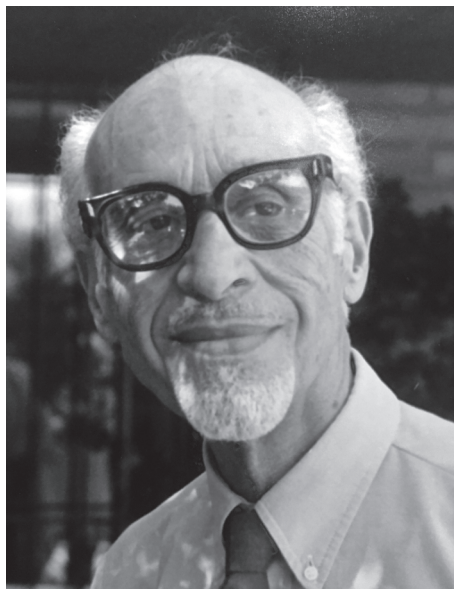
Подобный ход мысли свидетельствует о том, что Шраде прежде всего апеллировал к международной значимости Гандшина как главы базельского музыковедческого семинара – он имел в виду масштаб его контактов в научном мире. Именно о контактах и информации Шраде просит в первую очередь и лишь затем предельно вежливо приглашает коллегу к публикации. Обращает на себя внимание возможная осведомленность в делах дипломатических: желая сотрудничества нового американского института с IMS, он просит Гандшина о любой форме поддержки. Вероятно, Шраде известно о сложных к тому времени отношениях Гандшина с IMS (сюжет, к которому мы обратимся ниже). Но он знает и о влиянии Гандшина в этой организации. Поэтому Шраде не настаивает на чем-то конкретном, предлагая коллеге самому выбрать форму содействия.

Однако какую организацию представляет в данном письме сам Шраде? Что это за новая музыковедческая институция, столь активно устремившаяся к восстановлению в послевоенном мире международного сотрудничества ученых?

### *Армен Карапетян и его Институт*

Даже поверхностное знакомство с историей послевоенного западного музыковедения непременно приведет к упоминанию Американского института музыкознания (American Institute of Musicology; =

AIM). В середине 1940-х гг. этот институт формировался под его первым названием – Институт музыки Ренессанса и барокко (Institute of Renaissance and Baroque Music). В 1944 г. его основал, возглавил, а с 1949 г. и руководил им лично (по словам оппонентов, единолично) музыковед Армен Карапетян.



Здесь стоит отметить: обращение к истории основания и первых лет работы этого Института вводит нас в непростой сюжет. Открытые Институтом еще в 1940-х гг. и существующие по сей день крупные издательские серии, такие как *Corpus Mensuralis Musicae* (издание отдельных произведений и полных собраний сочинений композиторов, живших до XVII в.), *Corpus scriptorium de Musi-*

*sa* (издание старинных музыкально-теоретических трактатов на языке оригинала с критическим аппаратом), известны сегодня всему музыковедческому миру и служат образцом критического издания памятников старинной музыки. Столь же известен журнал института *Musica Dusciplina (MD)* – одно из самых серьезных и высокопрофессиональных периодических изданий по вопросам старинной музыки. Однако, несмотря на очевидные заслуги Института перед наукой, попытки отыскать информацию о его истории, странным образом, привели меня лишь

к кратким статьям в New Grove On-Line (NGO)<sup>24</sup> и давним отчетно-юбилейным публикациям самого Института<sup>25</sup>. Единственное исключение – статья 1983 г., написанная американским ученым, коллегой и другом Карапетяна Эдвардом Ловинским к юбилею директора Института<sup>26</sup>. В этой статье Ловинский недоумевает по поводу стены отчуждения вокруг АИМ.

Малопродуктивными оказались и попытки отыскать архив Института. По сведениям сегодняшнего руководителя АИМ Пауля Ранцини, часть материалов, касающихся делопроизводства за период 1980–1990-х гг., существует, но закрыта для исследователей<sup>27</sup>. Где находятся бумаги за предшествующий период (о которых упоминал сам Карапетян в 1949 г.<sup>28</sup>), пока не установлено. Расспросы ученых старшего поколения показали, что история Института послевоенного времени сегодня воспринимается ими болезненно – как сюжет, в котором многое уже забыто и вспоминать обо этом не принято.

<sup>24</sup> *Morgan P.* American Institute of Musicology; Carapetyan, Armen // NGO On-Line. Энциклопедия MGG статей по этим темам не включает.

<sup>25</sup> *Carapetyan A.* Ten Years of the American Institute of Musicology // MD/ Vol. 9 (1955). P. 3–10. Эта статья позднее вышла отдельным изданием: *Carapetyan A.* Ten Years of the American Institute of Musicology: 1945–1955. Nijmegen (Netherlands), 1955.

<sup>26</sup> *Lowinsky E.* Homage to Armen Carapetyan // MD. Vol. 37 (1983). P. 9–27.

<sup>27</sup> Электронное письмо П. Ранцини автору этих строк, 17.10.2017.

<sup>28</sup> *Carapetyan A.* Editorial: In Replay to an Incorrect Statement // MD. Vol. III. Fasc. 2/4. 1949. P. 45–54 [cit. P. 50].

А теперь вернемся к имени основателя Института. Армен Карапетян (Carapetyan, 11.10.1908, Исфahan – 05.09.1992, Франстаун, Нью-Гэмпшир) окончил Американский колледж в Тегеране, затем учился как скрипач и композитор в Париже и Нью-Йорке и продолжил обучение композиции у Дж. Ф. Малипьеро. Музыкаведение Карапетян изучал в Гарварде, где в 1945 г. защитил диссертацию (по творчеству Адриано Виллаэрта и культуре Венеции XVI столетия). Годом ранее молодой ученый (ему тогда исполнилось 36 лет) основал свой институт<sup>29</sup>. Э. Ловинский напишет много позже:

Армен Карапетян уникален на музыкаловедческой сцене послевоенного периода. <...> Неподдельно открытый, красноречивый, добросердечный, при необходимости резкий, всегда полный идей и увлекательный в их изложении, Карапетян легко позволяет составить впечатление о себе, о своей работе, о проблемах и эволюции своей мысли. Эти качества были крайне востребованы в то время, когда конец ужасной войны заставил интеллектуалов всего мира нащупывать новые пути в гуманитарном и политическом направлениях и

<sup>29</sup> Пока не удалось установить, кто финансово поддержал основание Института и его дальнейшую масштабную исследовательско-издательскую деятельность. Сам Карапетян умалчал о финансовых источниках, написав в 1949 г.: «Американский институт музыкознания был рожден не богатством мецената. Он родился из понимания (своей. – Ж. К.) необходимости, в голове студента, изучавшего музыку Ренессанса и барокко, из чистого идеализма и не без мучительного труда» (*Carapetyan A. Editorial: In Replay to an Incorrect Statement. P. 52*). Однако очевидно, что простому студенту-музыковеду было бы не под силу в одиночку основать институт и затем обеспечивать его деятельность. Не исключено, что Карапетяну удалось привлечь финансы армян Исфahана (Иран) или же найти источники в традиционно богатой армянской общине Америки.

когда многие гуманитарные дисциплины боролись за новую жизнь. Карапетян быстро нашел себя – политически, философски и научно – в этой борьбе. Никто не бывает всегда прав; но человек, преданный делу, в любой исторический момент станет бороться за то, что считает правильным. И он боролся<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Armen Carapetyan is a unique phenomenon on the musicological scene of the post-war era. <...> Genuinely open, free-speaking, warmhearted, blunt if need be, always full of expressing them, Armen Carapetyan makes it easy picture of the man, his work, his problems thinking. These qualities were sorely needed at a time when the end of a terrible war had left intellectuals all over the world groping for new directions in human and political terms and when various humanistic disciplines were struggling for a new life. Carapetyan soon found himself in the midst of battles, politically, philosophically, and musicologically. No one is right all the time; but a man committed to a cause will not shy away from the obligation to fight for what he deems right at each historical moment. And fight he did. <...> (*Lowinsky E. Homage to Armen Carapetyan. P. 9, 11*).

Обнаруженная мной информация о А. Карапетяне, к сожалению, минимальна. Его женой была американка Харитетт Эстер Карапетян-Норрис (*Harriette Esther Carapetyan (Norris), 1913–2000*). Она самоотверженно помогала мужу в делах, связанных с руководством Институтом. В 1979 г. Карапетян был избран почетным членом Американского музыкаловедческого общества (AMS). Архив Карапетяна хранится в его семье. По сообщению П. Ранцини (находящегося в контакте с представителями семьи Карапетяна), корреспонденции в этом архиве нет, поскольку Карапетян неоднократно менял место жительства и не хранил переписки, считая ее слишком обременительной при переездах и вообще не относящейся к делу. Остается лишь сожалеть об этом и постараться отыскать фрагменты богатейшей корреспонденции Карапетяна в архивах других ученых. Но переписка с Гандшиным, по всей видимости, утрачена (в архиве Гандшина в Вюрцбурге ее нет). Из семейного архива, благодаря любезному содействию П. Ранцини, представлена публикуемая в этой статье фотография Карапетяна (относящаяся, однако, к более позднему периоду его жизни).



К борьбе Карапетяна мы еще вернемся. А пока последуем за событиями основания Института.

Руководство Института кроме директора (Карапетяна) включало Консультативный совет. В его первый состав (из шестнадцати человек) вошли столь знаменитые американские ученые, как Арчибалд Томпсон Дэвисон<sup>31</sup>, Отто Кинкельдей<sup>32</sup> и Густав Риз<sup>33</sup>; членом Совета был также Курт Закс, работавший тогда в Университете Нью-Йорка<sup>34</sup>.

Учреждение нового института первоначально проходило в США – в Кембридже (Массачусетс) и Далласе (Техас). Однако уже в 1946 г. Институт реорганизовали: он вошел в структуру Американской

<sup>31</sup> А. Т. Дэвисон (A. T. Davison, 1883–1961) – музыковед, дирижер, композитор, редактор. В период основания Института он начинал подготовку своей самой знаменитой работы – «Историческая онтология музыки» (The Historical Anthology of Music. Vol. I: Oriental, Medieval and Renaissance Music; The Historical Anthology of Music. Vol. II: Baroque, Rococo and Pre-Classical Music), изданной им в 1949–1950 гг. вместе с другим сотрудником АИМ – Вилли Аппелем.

<sup>32</sup> О. Кинкельдей (O. Kinkeldey, 1878–1966) – американский музыковед и библиотечарь. NGO называет его «основателем американского музыкознания». В 1915–1923 гг. – глава музыкального отдела Публичной библиотеки Нью-Йорка. Кинкельдей имел первую профессию по музыковедению в Америке, созданную специально для него в Корнельском университете в 1930 г. Был первым президентом AMS. После его смерти AMS учредило премию Кинкельдея.

<sup>33</sup> Г. Риз (G. Reese, 1899–1977) – американский музыковед, специалист по музыке Средневековья и Ренессанса, один из основателей AMS. Особую известность получили его работы по музыке Средневековья (Music in the Middle Ages. N. Y., W.W. Norton & Co., Inc., 1940) и Ренессанса (Music in the Renaissance. N. Y., W.W. Norton & Co., Inc., 1954).

<sup>34</sup> К. Закс (K. Sachs, 1881–1959) жил и работал в США с середины 1930-х гг.



академии в Риме<sup>35</sup>, получил новое название – «Американский институт музыкознания в Риме» – и переехал в Италию. Здесь легче было получить доступ к архивным источникам (а также избежать ставших слишком непростыми человеческих отношений в Америке)<sup>36</sup>.

Институт создали для изучения старинной музыки. Уже в ранние итальянские годы начали выходить издательские серии: первый том *Corpus Mensurabilis Musicae* (1947)<sup>37</sup>; *Corpus Scriptorum*

<sup>35</sup> Американская академия в Риме (*American Academy in Rome*) – член Совета американских зарубежных исследовательских центров (CAORC) – была основана в конце XIX в. с целью дать американским ученым и художникам различных специальностей возможность совершенствоваться в Европе. Академия продолжает свою деятельность и сегодня; ее официальный сайт: <http://www.aarome.org/>

<sup>36</sup> По свидетельству П. Ранцини, еще одной причиной переноса Института в Рим стали разногласия Карапетяна с американскими музыковедами немецкого происхождения. Однако офис на Гарвардской площади в Кембридже (Массачусетс) оставался за Институтом вплоть до 1954 г.; офис был также в Далласе, где хранилась большая часть изданий Института (*Carapetyan A. Ten Years...* P. 5, fn. 2). В Риме AIM проработал вплоть до 1972 г.; в 1974 г. его активы были куплены немецким издательством Хенсслер (*Hänssler Verlag*). В 2002 г. усилиями П. Ранцини Институт вернулся в США и в настоящее время ведет деятельность по обе стороны океана. (Информация сообщена мне П. Ранцини; см. также: *Morgan P. The American Institute of Musicology.*) Официальный сайт AIM: [www.corpusmusicae.com](http://www.corpusmusicae.com)

<sup>37</sup> Серию открыло полное собрание сочинений Гийома Дюфаи, выходявшее сначала под ред. Г. Де Вана, а затем Ф. Бесселера. Годом выхода первого тома (1947) датируется и начало публикации серии СММ на сайте Американского института ([www.corpusmusicae.com/cmm/cmm\\_cc001.htm](http://www.corpusmusicae.com/cmm/cmm_cc001.htm)). Поэтому указываемая иногда дата открытия СММ – 1954 г. (например, в русскоязычной Википедии) не представляется верной.

de Musica (1950)<sup>38</sup>; Musicological Studies and Documents (1951)<sup>39</sup>. Однако на первых порах Институт не собирался ограничиваться издательской деятельностью. В 1947 г. был создан хор для исполнения исследуемой старинной музыки. А в летние месяцы 1947–1948 гг. Карапетян провел (в рамках послевоенной инаугурации Американской академии в Риме) две летние музыковедческие школы, как значилось в анонсах, «при участии ведущих специалистов мира»<sup>40</sup>. Первая школа прошла в самой Академии, вторая во Флоренции, на вилле Torre die Bellosquardo. В 1950 г. планировалась и зимняя школа, прежде всего для американских студентов и аспирантов. (Вскоре занятия школ приостановили, поскольку слушателей собралось недостаточно<sup>41</sup>.)

Институт издавал собственный журнал. Первый том вышел под названием Journal of Renaissance and Baroque Music (JRBM, Журнал музыки Ренессанса и барокко); он включил номера (четыре) за 1946–1947 гг. Его редакторами выступили А. Карапетян и Л. Шраде. Начиная со второго тома (1948) журнал стал выходить под названием Musica Disciplina в редакции только Карапетяна.

Кем были авторы первых выпусков журнала? Развернутые вводные статьи первого номера при-

<sup>38</sup> Полный перечень и описание вышедших томов см.: [www.corpusmusicae.com/csm.htm](http://www.corpusmusicae.com/csm.htm). (дата обращения: 18.04.2018).

<sup>39</sup> В дальнейшем Институт открыл ряд иных издательских серий, среди которых Corpus of Early Keyboard Music (1963) – серия, посвященная произведениям старинной клавишной музыки XIV–XVII вв., и Renaissance Manuscripts Studies (1979).

<sup>40</sup> *Carapetyan A. Ten years...* P. 5.

<sup>41</sup> Еще в 1955 г. Карапетян писал о намерении возобновить эти школы (*Ibid.*); однако, насколько мне известно, этого не произошло.

надлежат старшим представителям американской науки, уже упомянутым членам Консультативного совета АИМ А. Т. Дэвисону (статья «Новый музыкальный журнал. Его будущее влияние»<sup>42</sup>) и О. Кинкельдей («Музыкальная наука и университет»<sup>43</sup>). Другой представитель старшего поколения – бельгиец Шарль Ван ден Боррен (упомянутый Шраде в письме 1945 г.); его статья – «Итальянский вклад в “Thesaurus Musicus” 1564 года»<sup>44</sup>. Среди прочих авторов – редактор каталога Кёхеля 1936 г. беженец из Германии Альфред Эйнштейн (A. Einstein), а также представители более молодого поколения ученых-эмигрантов из Германии: Отто Гомбози (о нем см. выше), историк и философ Пауль Оскар Кристеллер (P. O. Kristeller); исследователь творчества И. С. Баха и будущий основатель американского отделения Нового баховского общества Герхард Херц (Герц, Herz); Вилли Апель (W. Apel) – автор работы по истории нотации, принесшей ему известность<sup>45</sup>, и будущий руководитель издательской серии по старинной клавишной музыке АИМ. Французскую науку представили Ивонн Роксет – одна из центральных фигур музыковедения Франции середины XX в.<sup>46</sup>, Гийом Де

<sup>42</sup> *Davison A. Th. A New Music Periodical. Its Future Influence // JRBM. Vol. 1. (1946). № 1. P. 5–9.*

<sup>43</sup> *Kinkeldey O. Musical Scholarship and the University // Ibid. P. 10–18.*

<sup>44</sup> *Van den Borren Ch. La contribution italienne au «Thesaurus Musicus» de 1564 // MD. Nr. 1. 1946. P. 33–46.*

<sup>45</sup> *Apel W. Notation of Polyphonic Music. Cambridge, Mass., 1942.*

<sup>46</sup> Роксет Ивонн (Rokseth, 1890–1948) – музыковед, органистка, композитор и педагог; первая женщина, преподававшая музыковедение в университете. Ученица А. Пирро; работала в Национальной библиотеке Франции, а затем (с 1937 г.) в университете Страсбурга.

Ван (о нем см. примеч. 79), а также Франсуа Лезюр (Lesure) (чуть позже, в 1950 г., после кончины Де Вана, – руководитель Музыкального отдела Французской национальной библиотеки). В журнал вошли статьи ученых из Италии (например, работы известного специалиста по музыкальной культуре Ars Nova Нино Пиррота (Pirrota))<sup>47</sup> и Англии Д. П. Уокера (Walker).

Таким образом, в издании приняли участие исследователи из разных стран, представлявшие несколько поколений музыковедов. Один из коллег Карапетяна напишет позже, что по публикациям Института можно было ориентироваться как по справочнику *Who is Who in Musicology*<sup>48</sup>. Это справедливо уже по отношению к первым выпускам журнала.

Формулировке научных целей и задач нового журнала, как и самого Института, ее издатели посвятили вступительную статью первого номера *An Editorial* («Слово от редактора»)<sup>49</sup>. Выделю в этой публикации три тезиса. Во-первых, ориентация на источник: «<...> Оригинальный источник должен быть исследован, насколько это только возможно. Музыкальная наука не сможет созреть, питаясь слишком много вторичными источниками». Во-вторых, связь исследования с музыкально-исполнительской практикой: «Главной задачей (исследования. – Ж. К.) будет понимание стиля в соотношении с корректным исполнением». И в третьих – желание дистанцироваться от науки, подразумевавшейся руководством журнала под термином «музыковедение»:

<sup>47</sup> См.: *Cummings I. M. Nino Pirrota: An Intellectual Biography. American Philosophical Society, 2013.*

<sup>48</sup> *D'Accone F. A. Obituaries: Armen Carapetyan (1908–1992) // AMS Newsletter. Vol. 23. Nr. 1 (February 1993). S. 6–7.*

<sup>49</sup> *An Editorial // JRBM. Vol. 1. (1946). Nr. 1. P. 3–4.*

Журнал <...> предпочтет не ассоциировать себя со словом «музыковедение» (musicology). Это новое для английского заимствованное слово, будучи удобным, стало пустым и часто ассоциируется с такими объектами (например, акустика, музыкальная электроника, психология музыки, всевозможные измерения), что совершенно не касается сферы, в которой будет работать данное издание <...><sup>50</sup>

Итак, источник, исполнительская практика и дистанция по отношению к «музыковедению». Упомянутая дистанция, кроме указанных в Editorial, имела и еще одно основание: «музыковедение» ассоциировалось тогда с немецкой наукой (Musikwissenschaft) и могло вызвать отторжение у англоязычных читателей.

Именно в этот журнал летом 1945 г. Шраде пригласил Гандшина.

### *Жак Гандшин о языковых клише*

Чтобы понять реакцию Гандшина на приглашение, необходимо сделать хронологическое отступление.

Как российский швейцарец, выросший в Москве, Гандшин сам фактом своего рождения был поставлен в ситуацию диалога нескольких европейских культур (так, у него было три родных языка: немецкий, русский и французский). Позже, в 1920 г.,

<sup>50</sup> For the sake of clarity of position it is perhaps desirable to say that the Journal of Renaissance and Baroque Music would prefer to dissociate itself from the word «musicology». This newly adopted in the English vocabulary, though convenient, has become meaning and often associated with such subjects (for example, tics, musico-electronics, psychology of music, measurements of sorts) as are neither relevant to the field with which this publication will be concerned nor compatible with the publication's outlook.

покинув свое первое отечество, Гандшин навсегда сохранил эмоциональные связи с Россией и в научном творчестве швейцарского периода выполнял своего рода посредническую миссию между Востоком и Западом Европы, убежденно считая Европу единой и неделимой. С приходом к власти в Германии нацистов его задача усложнилась, ведь после 1933 г. раскололась не только «география», но и сама наука.

Призыв Шраде к восстановлению международного сотрудничества после войны не мог оставить равнодушным сопричастного нескольким европейским культурам Гандшина. Призыв этот исходил из Америки и предполагал сотрудничество не только внутренне европейское.

Тема Америки и американского музыкознания с середины 1930-х гг. отчетливо появляется в корреспонденции Гандшина и связана с событиями, развернувшимися в Международном музыковедческом обществе. Гандшин выступил тогда против проведения очередного (намеченного на 1939 г.) конгресса IMS в Америке. Причиной тому был давний конфликт между сторонниками различных концепций музыкознания – конфликт, сотрясавший в те годы IMS, а с ним и саму науку.

Гандшин представлял сторонников историко-филологического понимания музыковедения, линию, восходившую к немецкой научной школе. Сторону оппонентов представляли тогдашний президент Общества англичанин Эдвард Дент и его единомышленники; они опирались на традиции, связанные с акцентированной ролью исполнительства, характерные для английской музыковедческой мысли. Приверженцам этих партий в предвоенной Европе трудно было найти общий язык (слишком различно было понимание ими целей и задач науки), и противостояние приняло формы едва ли не лич-

ной вражды<sup>51</sup>. Гандшин выступил против проведения конгресса в Америке, поскольку там Денту «легче сделать так, чтобы только его друзья были при этом»<sup>52</sup>.

По окончании войны ситуация на Старом континенте усугубилась опасениями за судьбы европейской науки. Друг и коллега Гандшина вице-президент IMS Ижини Англес писал Гандшину:

Поскольку так много коллег уехало в Америку и там музыковедение расцвело, мы должны твердо держаться здесь, в Европе. Между нами должно царить полное согласие <...>. Если мы ничего не будем делать, музыковедение в Европе медленно, но верно погибнет<sup>53</sup>.

Для Гандшина эти годы – сложный период. Последнее десятилетие его жизни (начиная с 1945 г.) отмечено горечью и усилением скепсиса, столь характерного для этого ученого. Гандшин разделяет опасения Англеса за судьбы европейской науки, но в

<sup>51</sup> См.: Эррендейл К. Новое и скорее пугающее слово «музыковедение». Эдвард Дент и музыкальная политика // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920–1930-е годы. С. 84–100; *Kniazeva J. Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s* P. 25–32.

<sup>52</sup> <... > ich vermute, dass es ihm [Dent – J. K.] sehr angenehm sein wird, den Kongr[ess] in Amerika abzuhalten, denn dann kann er leicht dafür sorgen, dass nur seine Freunde dabei sind (Handschin – Angles, 30.05. 1938. HN).

<sup>53</sup> Da so viele Kollege nach Amerika gewandert sind und dort findet die Musikwissenschaft eine so grosse Blüte, sollen wir uns ganz fest in Europa halten. Es soll vollkommene Eintracht unter uns sein; es soll kein Streit und kein Missverständnis sein zwischen den wenigen, die hier fähig zur Arbeit sind. ((Anglès – Handschin. 22.02.1946. [HN]) <...> Wenn wir gar nichts tun, dann geht die Musikwissenschaft in Europa langsam, aber sicher zu Grunde (Anglès – Handschin. 13.02.1948 [HN]).

отличие от каталонского коллеги он пессимистичен в оценке перспектив. Разоренной войной Европе, по его мнению, не до музыковедения («<...> Что Вы хотите, здесь не умеют ценить дело <...>»<sup>54</sup>); за океаном же научное пространство занято пресловутыми «друзьями Дента». При этом, понимая всю важность международного общения ученых и будучи членом Директории IMS, он разочарован деятельностью этой организации. Она, по его мнению, занята дипломатией, интригами, а не наукой и как главный орган поддержки международного сотрудничества музыковедов не оправдывает себя. Гандшин размышляет о выходе из состава Директории<sup>55</sup>.

Вместе с тем, именно в эти непростые годы ученый приближается к расцвету своей научной зрелости (и своему 60-летию). В 1948 г. выйдут две его главные книги: «Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie» («Характер звука: Введение в звуковую психологию»)<sup>56</sup> и «Musikgeschichte im Überblick» («Обзор истории музыки»)<sup>57</sup>. Период их подготовки наполнен интенсивнейшей работой ученого. В это время ему и приходит письмо Шраде.

Мы не знаем ответа Гандшина, но точно известно, что он получил письмо американского коллеги: оно дважды упомянуто им в письмах Англесу (10.02.1946) и Бесселеру (11.04.1946). В письме к Бесселеру мы находим и отзвук его тогдашнего отношения к происходящему. Гандшин пишет:

<sup>54</sup> <...> Was wollen Sie: man weiss die Sache in Europa nicht zu schätzen. Handschin – Anglès, 07.04.1951 [HN].

<sup>55</sup> См.: *Kniazeva J.* Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s.

<sup>56</sup> *Handschin J.* Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich, 1948.

<sup>57</sup> *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern, 1948.



<...> Шраде с Букофцером и др. организуют журнал по ренессансной и барочной музыке (конечно, им нужно брать самые глупые немецкие языковые клише...) <sup>58</sup>.

Ученый явно не в восторге. Примечательно упоминание им здесь Манфреда Букофцера. Отношения Гандшина с его бывшим учеником никогда не были просты, а в 1940-х гг. еще более усложнились: Букофцер работал тогда над книгой о музыке эпохи барокко <sup>59</sup>, а Гандшин испытывал сильнейшую аллергию на такого рода определения, считая их ненаучными. И хотя Шраде ни словом не упомянул Букофцера (вероятно, зная о сложностях их отношений), для Гандшина барочная музыка – это Букофцер. «Журнал Шраде-Букофцера я еще не видел, название “музыка барокко” для меня изначально неприемлемо», – писал он Бесселеру <sup>60</sup>.

Такая реакция Гандшина (как и само письмо Шраде) оставляют открытым вопрос, был ли летом 1945 г. Гандшин знаком с Карапетяном. Шраде никак не комментирует упоминание этого имени («<...> Журнал <...> будет редактироваться доктором Карапетяном и мной»), поэтому можно предположить, что Гандшину оно уже известно. Однако поскольку новый журнал для него – «журнал Шраде-Букофцера», а отнюдь не Карапетяна, возможно, Гандшин просто не воспринимает этого ученого всерьез.

<sup>58</sup> <...> Schrade mit Bukofzer usw. begründen eine Zeitschrift für «Renaissance- und Barock-Musik» (natürlich müssen sie die dümmsten deutschen Schlagworte übernehmen) <...> (Handschin – Besseler. 11.04.46 [HN]).

<sup>59</sup> *Bukofzer M. F. Music in the Baroque era.* N. Y., 1947.

<sup>60</sup> Die Schrade-Bukofzersche Z[eit]s[chrift] sah ich noch nicht, der Name «Barock-Musik» widersteht mir von vornherein <...> (Handschin – Besseler. 26.01.1947 [HN]).

Недоверие вскоре укрепилось – Гандшину точно не могли понравиться сформулированные в первом Editorial журнала программные установки. Ведь акцент на музыкальном исполнении и дистанцирование от термина «музыковедение» слишком напоминали позиции его оппонентов, «друзей Дента». Поэтому не удивляет, что в первом томе издания (во всех четырех его выпусках) статей Гандшина нет. Как нет и его имени в первом Консультативном совете Института<sup>61</sup>. Поддерживать еще одну, наряду с IMS, организацию, в которой, на его взгляд, правят непрофессионалы, Гандшин не намерен.

*«Там много делается...»*

И все же еще в феврале 1946 г. (т. е. до письма о «глупых языковых клише») Гандшин писал Англесу:

<...> Из Америки я получил письма от Шраде, Риза, Букофцера. У них всех дела идут хорошо. Там много, очень много делается, и они полагают, что смогут победить Европу и в этой области<sup>62</sup>.

В этой фразе заметны интерес к происходящему за океаном («Там <...> очень много делается») и отзвуки военной лексики («смогут победить») – столь напряжены послевоенные отношения в научном

<sup>61</sup> Institute of Renaissance and Baroque Music: Advisory Board // JRBM. Vol. 1 (1946). Nr. 1. Inside front cover. В статье «Ten years ...» Карапетян упоминает Гандшина в числе самых первых участников Консультативного совета; однако эта информация неточна: как свидетельствуют приведенные выше источники, в самом первом составе Совета Гандшина не было.

<sup>62</sup> <...> Aus Amerika bekam ich Briefe von Schrade, Reese, Bukofzer. Es geht ihnen allen gut. Dort viel viel unternommen, und sie glauben, Europa auch auf unserem Gebiet besiegen zu können (Handschin – Anglès. 10.02.46 [HN]).

мире<sup>63</sup>. Гандшин, как мы видим, называет трех своих американских корреспондентов: Л. Шраде, Г. Риза<sup>64</sup>, М. Букофцера. Однако изучение его эпистолярии показывает, что корреспондентов больше: еще и Пол Генри Ланг<sup>65</sup>, и Отто Гомбози<sup>66</sup>, и Отто Кинкельдей<sup>67</sup>, возможно, также Альфред Эйнштейн<sup>68</sup> и Эдвард Ло-

<sup>63</sup> Подробнее об этом см.: *Kirnbauer M., Zimmermann H.* Wissenschaft «in keimfreier Umgebung»? Musikforschung in Basel 1900–1960 // *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung* / hg. von A. Gerhard. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 321–346.

<sup>64</sup> Фрагменты переписки Гандшина с американским ученым, специалистом по музыке Средневековья и Ренессанса Густавом Ризом (Gustav Reese, 1899–1977), обнаружены недавно в двух архивах США. См.: *Князева Ж.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. № 2 (33). С. 66–81.

<sup>65</sup> В письме Ризу от 17.07.1939 (хранящемся в Библиотеке университета Пенсильвании) Гандшин называет американского музыковеда П. Г. Ланга (Paul Henry Lang, 1901–1991) своим другом. Предпринятые мною поиски их возможной переписки результата не принесли. В архиве Гандшина ее нет. А эпистолярный архив Ланга (по свидетельству его дочери госпожи Стефани Мартин (Stefanie Martin) в письме от 07.08. 2017) был уничтожен самим ученым.

<sup>66</sup> О переписке Гомбози с Гандшиным см. примеч. 4.

<sup>67</sup> Переписка Гандшина с О. Кинкельдеем была обнаружена мною в одном из американских архивов буквально в процессе подготовки данной статьи к печати. В настоящее время эти документы готовятся к расшифровке.

<sup>68</sup> О существовании контакта Гандшина с А. Эйнштейном в американский период жизни последнего свидетельствуют реплики Гандшина из переписки с другими коллегами. Однако в какой-то момент между учеными возник конфликт и

винский<sup>69</sup>. Дальнейшие исследования наверняка расширят этот список.

Как минимум, пятеро американских знакомых Гандшина вошли в первый Консультативный совет Института Карапетяна (Л. Шраде, М. Букофцер, А. Эйнштейн, П. Г. Ланг и Г. Риз)<sup>70</sup>. Однако с Институтом сотрудничали не только американцы. Как мы уже знаем, в первом выпуске журнала приняла участие Ивонн Роксет, с которой Гандшина связывали долгие годы интенсивного научного общения<sup>71</sup>.

Учитывая интерес ученого к происходящему за океаном и имевшиеся (немалые) личные связи в новом институте, можно предположить, что Гандшин внимательно наблюдал за его организацией. Однако держал дистанцию. (Вероятно, его ответ Шраде был уклончивым.) Ему, как, возможно, и некоторым иным, например И. Роксет и О. Гомбози, также не вошедшим в первый Совет, нужно было понять, каков будет дальнейший курс Института, насколько он соответствует принципам, сформулированным в первом выпуске журнала.

Не исключено, что Гандшин и его коллеги даже пытались тогда, в 1946 г., оказать влияние на руко-

общение, вероятно, прекратилось. (См. письмо А. Эйнштейна вдове Э. Курта, 17.05.1947 // Anhang II. Volltextbriefe zum Inventar Nachlass Ernst Kurth. Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern.)

<sup>69</sup> Об этом также свидетельствует переписка Гандшина с другими коллегами, в частности с Х. Англесом. Письма самих ученых пока не обнаружены.

<sup>70</sup> Был ли Гандшин уже в 1946 г. знаком с О. Кинкельдеем (еще одним членом Совета AIM), только предстоит установить.

<sup>71</sup> Контакты Гандшина с Роксет также фиксируются по его переписке с Англесом. Переписка самих ученых также пока не обнаружена.

водство АИМ. И уже в начале 1947 г., одновременно с объявлением о реорганизации Института, его руководство сообщило и об изменениях в журнале. Из названия убрали пресловутые клише: «Musica disziplina четкое и верно представляет суть издания; (это название. – Ж. К.) также имеет то преимущество, что оно интернационально, понятно и произносимо»<sup>72</sup>, – писал Карапетян. (А Гандшин комментировал: «Слава Богу, они избавились от “барокко”, как от предмета, так и от термина»<sup>73</sup>) Скорректировали и отношение к музыковедению: словно в продолжение некоей устной дискуссии главный редактор писал, что термин прежде отвергли не как таковой, но лишь как понятие, ассоциируемое с чуждыми Институту сферами<sup>74</sup>.

Первый установленный факт сотрудничества Гандшина с Институтом Карапетяна датируется январем 1947 г., как и процитированная только что публикация MD. 7 января Гандшин (еще не зная об изменениях в журнале) пишет своему другу, шведскому коллеге К.-А. Мобергу: «В июле меня приглашают в Рим читать лекции в Американском институте музыки Ренессанса и барокко (отвратительное название!) <...>»<sup>75</sup>. Он пока колеблется («<...> Но к

<sup>72</sup> «Musica disziplina» is concise, and correctly descriptive of the nature of the publication; it has also the advantage of being internationally intelligible and pronounceable». Editorial // JRBM. Vol. 1. Nr. 4 (Jan. 1947). P. 253–254.

<sup>73</sup> Gott sei Dank, haben sie sich jetzt vom «Barock» befreit, sowohl als Sache wie als Terminus (Handschin an Bessler, 05.09.1948. HN).

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Für Juli lädt man mich nach Rom ein, im amerikanischen Institut für Renaiss[ance] und Barockm[usik] (abscheulicher Name!) Vorl[esungen] zu halten <...> (Handschin – Moberg. 07.01.1947. Uppsala StA).

сожалению, они тоже плохо платят <...><sup>76</sup>). Однако летом все же отправляется в Рим и уже оттуда продолжает: «<...> Я тут крепко застрял у сумасшедших американцев, которые при этой летней жаре устраивают курсы»<sup>77</sup>.

Речь идет о первой летней школе Американского института<sup>78</sup>. Занятия тогда проводили А. Карапетян, Л. Шраде, Ж. Гандшин и бывший сотрудник Французской национальной библиотеки, ныне привлеченный к работе в Американском институте Гийом де Ван<sup>79</sup>. В конце года Гандшин размышлял о своих впечатлениях:

Имеет ли римский Американский институт будущее, я еще не могу сказать. Это зависит главным образом от личности Карапетяна, которая очень интересна, но

<sup>76</sup> «...Aber leider zahlen sie auch schlecht <...>». Ibid.

<sup>77</sup> «Eben stecke ich hier fest bei den verrückten Amerikanern, die in dieser Sommerhitze Kurse veranstalten» (Handschin – Moberg. August 1947. Ibid.).

<sup>78</sup> О летней школе AIM 1947 г. см.: MD. Vol. 2 (1948). Fasc. 1/2. Back Matter. Темы занятий: введение в средневековую музыку и кондукт (Preliminaries to Medieval Musik and the Conductus); Musica Enchiriadis; Итальянская нотация XIV в.; Маркетто Падуанский и Филипп де Витри; Иоанн Тинктори; Хенрик Изак и Александр Агрикола; Collegium Musicum (совместное музицирование). В публикации не указано, кто какие именно темы читал.

<sup>79</sup> Гийом Де Ван (Guillaume de Van; наст. имя William Carrolle Devan, 1906–1949) – французский музыковед американского происхождения; в годы Второй мировой войны руководитель Музыкального отдела Национальной библиотеки Франции. См.: *Iglesias S. Musicologie et Occupation: Science, musique et politique dans la France des «années noires»*. Chapter «Un personnage-clé: Guillaume de Van, nouveau prince et «usurpateur» de la musicologie française». Éditions MSH: 2014.

мне не вполне ясна, и от соотношения (Wechselverhältnis) Карапетяна с Де Ваном <...><sup>80</sup>.

(В последней фразе Гандшин имеет в виду склонность Де Вана к «средневековому фанатизму» – его желание строго направить работу Института лишь на изучение Средневековья, что сам Гандшин «более не находит верным».) Из приведенной цитаты видно, что Гандшин уже заинтересовался Институтом (от былой презрительности нет и следа), однако еще не уверен в его перспективах.

Следующим летом (1948 г.) Гандшин принял участие во второй (флорентийской) школе Института. На этот раз он работал вместе с Карапетяном, Де Ваном и Ивонн Роксет<sup>81</sup>. (Известны темы гандшиновских лекций этого года: «Музыка XV в.» и «Теория и эстетика музыки XVI в.»<sup>82</sup>.)

Мне ничего (пока) неизвестно об общении Гандшина с Карапетяном во время флорентийской школы или о каких-либо иных событиях тех дней. Воз-

<sup>80</sup> <...> Ob das römische amerikanische Institut eine Zukunft hat, kann ich noch nicht beurteilen. Es hängt hauptsächlich von der Persönlichkeit von Car[apatyan] ab, die sehr interessant, aber mir nicht ganz klar ist, und vom Wechselverhältnis zwischen Car[apatyan] und de Van (Handschin – Besseler. 14.12.1947. HN).

<sup>81</sup> The Second Summer Session of the American Institute of Musicology in Rome, 1948 // MD. Vol. II (1948). Fasc. 1/2. Back Matter. Шраде отошел тогда от сотрудничества с AIM: он перестал быть редактором журнала, и его имя исчезло из списка Консультативного совета (Advisory Board // Ibid. Front Matter).

<sup>82</sup> MD. Vol. II (1948). Fasc. 1–2. Back Matter (P. 180). По словам Гандшина, именно он тогда же во Флоренции посоветовал Карапетяну временно отказаться от школ и сосредоточиться на других задачах Института (Handschin – Angles. 20.07 (?). 1948).

можно, ничего особенного не произошло – просто количество наблюдений и размышлений перешло в новое качество отношения к Институту: именно с этого времени мы наблюдаем (словно бы вдруг) отчетливое изменение позиции Гандшина относительно AIM.

С 1948 г. в MD начинают выходить статьи Гандшина. Всего на страницах журнала на протяжении четырех лет (1948–1951) ученый публикует четыре работы: «Трактат Ансельми по музыке, аннотированный Гафори»<sup>83</sup>; «“Летний канон” и его происхождение» (части I и II)<sup>84</sup> и «Звукоряд Тимея»<sup>85</sup>. В том же 1948 г. Гандшин входит (как и И. Роксет и О. Гомбози) в Консультативный совет Института. И тогда же (словно исполняя давнюю просьбу Шраде) он обращается к коллегам: Ф. Геннриха и Э. Йаммерса приглашает к сотрудничеству с Американским институтом<sup>86</sup>, а Х. Бесселера постоянно информирует о происходящем там (что, вероятно, в конце концов сыграет свою роль в позднейшем сотрудничестве Бесселера с Институтом<sup>87</sup>). Чуть позже Гандшин привлечет к работе молодых ученых: в 1950 г. именно он приведет в Институт голландского музыковеда Смитса ван Васберге (Smits van Waesberghe, 1901–

<sup>83</sup> *Handschin J.* Anselmi's Treatise on Music Annotated by Gafori // MD 2. 1948. P. 123–140.

<sup>84</sup> *Handschin J.* The Summer Canon and Its Background. Part I // MD 3. 1949. P. 55 ff; Part II // MD 5. 1951. P. 65.

<sup>85</sup> *Handschin J.* The «Timaeus» Scale // MD 4. 1950. P. 3ff

<sup>86</sup> Об этом свидетельствуют письма этого периода (HN) Гандшина Ф. Геннриху и Э. Йаммерсу.

<sup>87</sup> В 1952 г. Бесселер опубликует статью в MD (*Besseler H.* The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216 // MD. Vol. 6. (1952). P. 39–65), а затем примет руководство изданием сочинений Дюфаи.



1986)<sup>88</sup>, и тот возглавит серию Corpus Scriptorum. А с 1953 г. на страницах MD появятся публикации учеников Гандшина – Лютера Диттмера<sup>89</sup> и Ханны Хардер<sup>90</sup>.

Что думал сам Гандшин о столь кардинальном изменении своей прежней позиции и интенсивном развитии сотрудничества с Американским институтом? 20 июля 1948 г., сразу после флорентийской школы, он писал Англесу:

От моего пребывания во Флоренции и от деятельности Института Карапетяна у меня очень симпатичные впечатления. Прежде всего я научился уважать Карапетяна, который из чистейших побуждений очень многое сделал для музыковедения. Невиданная редкость!<sup>91</sup>

В сентябре он вернулся к тому же (в письме к Мобергу):

<sup>88</sup> Гандшин писал Генриху: «Кстати: руководителем “Corpus” у Карапетяна стал Смитс ван Васберге, которого я рекомендовал ему на эту должность» (Handschin – Gennrich, 25.04.50 [HN]).

<sup>89</sup> О Л. Диттмере см. примеч. 5. Три его статьи в MD представляют публикации по материалам диссертации, написанной под руководством Гандшина.

<sup>90</sup> Ханна Хардер (Harder, Stäblein-Harder, 1929–1989) – ученица и ассистентка Гандшина в последние годы его жизни. Ее статья в MD (Die Messe von Toulouse // MD. Vol. 7 (1953). S. 105–128) – это также публикация по материалам диссертации.

<sup>91</sup> Von meinem Aufenthalt in Florenz und von der Tätigkeit am Carapetyan-Institut habe ich sehr sympatische Eindrücke mitgenommen. Vor allem habe ich Carapetyan achten gelernt als einen Menschen, der aus den reinsten Absichten heraus sehr viel für die Musikwissenschaft getan hat. Also etwas sehr seltenes! (Handschin – Anglès. 1948. HN).

<...> Я очень рад деятельности, которой с редкостно чистыми намерениями руководит Карапетян, и думаю, мы все можем только радоваться этому<sup>92</sup>.

Гандшин пишет, что он *научился* ценить Карапетяна. То есть это был процесс – и сам Гандшин его осознавал. Он наконец словно ответил себе на вопрос о будущем Института. Но исчерпал ли себя этот процесс осенью 1948 г., и куда вела его динамика? Вскоре развернулись события, побудившие всех участников предельно четко сформулировать свои позиции. Эти события многое определили на годы вперед и даже пережили своих непосредственных участников.

### *Полемика о науке, политике и милосердии*

Летом 1949 г. в Базеле прошел первый после войны конгресс Международного музыковедческого общества. Время было сложное, и Базельский конгресс задумывался как миротворческий, призванный смягчить болезненные конфликты военных лет. Однако на симпозиуме царила тягостная атмосфера, ведь, по словам М. Кирнбауэра, здесь лицом к лицу встретились не просто гонители и гонимые – но преступники и их жертвы<sup>93</sup>.

В кулуарах конгресса Пол Генри Ланг (напомню: в 1930-е гг. «американский друг» Гандшина) инициировал дискуссию вокруг Американского института

<sup>92</sup> Ich bin sehr froh über das Werk, dem Carapetyan hier mit einer selten reinen Gesinnung präsiert, und ich denke, wir alle können uns darüber nur freuen (Handschin – Moberg, 16.09.1948. Uppsala).

<sup>93</sup> *Kirnbauer M., Zimmermann H.* Wissenschaft «in keimfreier Umgebung»? Musikforschung in Basel 1900–1960. См. раздел «Es war nicht erhehend»: Der erste internationale Kongress nach 1945». S. 333–336.

музыкознания в Риме (сотрудником которого еще недавно был)<sup>94</sup>. Затем, вернувшись в Америку, Ланг представил свою позицию на страницах журнала Американского музыковедческого общества<sup>95</sup>. Ланг выступил с обвинениями в том, что американский по названию Институт не служит интересам Америки и что в нем нашли прибежище исследователи, скомпрометировавшие себя сотрудничеством с нацистами в военные годы, – ученые, с которыми не желают иметь дело иные музыковедческие институты. Последнее подразумевало конкретного адресата – Г. Де Вана, обвинявшегося в сотрудничестве с режимом Виши<sup>96</sup>. И хотя самого Де Вана к тому моменту уже не было в живых, обвинение тяжким грузом ложилось на репутацию Института.

Карапетян ответил не менее резкой публикацией<sup>97</sup>. Он отстаивал право Института называться американским и представлять интересы американской науки. При этом директор подчеркивал, что стратегические задачи его Института выше и дальше сугубо национальных интересов:

<...> У нас нет националистических сентиментов, напротив, мы делаем и делаем все возможное, чтобы являть собой интернациональное единство, и пользуем-

<sup>94</sup> Подробности этой встречи излагает Карапетян. См.: *Carapetyan A. Editorial: In Replay to an Incorrect Statement // MD. Vol. III (1949). Fasc. 2/4. P. 46, fn. 1.*

<sup>95</sup> *Lang P. H. Reports on the Meeting of the International Musicological Society this Summer // Journal of the American Musicological Society. Vol. II. Fall 1949. Nr 3. P. 202–204.*

<sup>96</sup> См.: *Iglesias S. Musicologie et Occupation: Science, musique et politique dans la France des «années noires». Chapitre «Un personnage-clé: Guillaume de Van, nouveau prince et «usurpateur» de la musicologie française».*

<sup>97</sup> *Carapetyan A. Editorial: In Replay to an Incorrect Statement // MD. Vol. III (1949). Fasc. 2/4. P. 45–54.*

ся благами интернационального сотрудничества <...> Свободно выбирая, мы предпочтем скорее принадлежать содружеству ученых, чем быть ассоциируемым с какой-либо национальностью<sup>98</sup>.

Обвинения Ланга носили политический характер, и Карапетян отвечал:

<...> Я уже неоднократно в частном порядке говорил о позиции Института относительно политики и науки. Теперь следует сделать это публично. Наша позиция очень проста. AIM не рассматривает политику и науку как нечто единое. AIM существует для развития науки и культуры и держит в поле зрения ценности научные и культурные. Он не политическая организация и не отражает никаких политических течений. Мы здесь не для того чтобы поддерживать какую-либо политическую идеологию <...><sup>99</sup>

«Дело Де Вана» Карапетян комментировал следующим образом:

<...> Нам отвратительны мерзости нацистов, но мы не станем смешивать разборчивость в вопросах науч-

<sup>98</sup> <...>Above all, we have no nationalistic sentiments, but on the contrary we have done and are doing all possible to act as an international body and have the benefits of international collaboration. At the opportune moment, and not by coercion from elsewhere, we may ourselves prefer to be dissociated from any suggestion of a particular nationality and only belong to the common-wealth of learning. P. 48.

<sup>99</sup> <...> I have at various occasions privately expressed the view of AIM regarding politics and scholarship. I should like once and for all to set forth this view publicly. It is very simple. AIM does not view politics and scholarship together. AIM exists for endeavors in the advancement of learning and culture and it fixes its eyes upon scholarly and cultural merits. It does not exist as a political body nor for functioning as a "political screen". We are not here to espouse any political ideology. <...>. P. 48.

ных и культурных с дискриминацией по вопросам политическим и расовым, подобно тому как это делали нацисты. Более того, позволено ли мне будет заявить, что мы – в очень несвоевременной манере – верим в христианское милосердие. <...> У нас нет секретных служб, мы ничего не знали и не знаем о политическом прошлом наших авторов <...> и не стараемся узнать об этом. MD рада, что смогла опубликовать в высшей степени интересные и оригинальные научные статьи (Де Вана. – Ж. К.)<sup>100</sup>.

Мне не удалось обнаружить какого-либо продолжения этой дискуссии. Вероятно, Ланг предпочел ее прервать, оставшись при своем мнении. Однако двойственное отношение к Институту было ощути-мо еще в 1980-х гг. (о чем свидетельствует упомянутая выше статья Ловинского), как и по сей день.

Вернемся, однако, к Гандшину. Он наверняка прочел обе статьи – и обвинительную Ланга, и ответную Карапетяна. Зная его взгляды, можно с уверенностью полагать, что дискуссия вызвала у него живой отклик. Убеждение Карапетяна, что наука выше национального, было и его убеждением – позицией ученого и человека, всю жизнь погруженного в диалоги нескольких культур. «Взаимосвязь традиций мне ближе, чем представление о народном», – пи-

<sup>100</sup> <...> We have just as strong a sense of repulsion as any one else regarding the Nazi abominations, but we will not mix discrimination in matters of scholarship and culture with the debased discrimination in matters political and racial – as did the Nazis. Dare I say, moreover, that we, very unfashionably, have also some belief in Christian charity? <...> We have no «secret service» and we did not know anything about the author's political past, nor do we still (except for the information we have had from Mr. Lang), and we do not care to know anything about it. Musica Disciplina is happy to have printed a highly interesting and original research article <...>. P. 49.

сал он еще во время войны Бесселеру (Handschin – Bessler. 09.05.37. [HN]). То же касается отношений науки и политики. Имея большой опыт научной деятельности при политических катаклизмах, Гандшин высоко ставил «незаинтересованность науки» (выражение Карапетяна). Для Гандшина подобная незаинтересованность значила даже нечто большее, чем размежевание с политикой, – для него она становилась признаком научного мышления как такового. Еще в 1935 г., при вступлении в должность базельского ординариуса, он говорил о собственно научном, т. е. *незаинтересованном, интересе* («<...> [das] eigentlich wissenschaftliche Interesse, d.h. das uninteressierte <...>») <sup>101</sup>.

Однако дискуссия коснулась вопросов не только научных: Карапетян упомянул о «столь несовременном» христианском милосердии. Хранимая Гандшиным память о своих российских корнях («<...> В России симпатизируют скорее слабому <...>», – писал он Мобергу <sup>102</sup>) и пережитые в молодости потрясения (отъезд из России, гибель обоих детей, голод и лишения) способствовали формированию определенной позиции – Гандшин неизменно помогал беженцам и отверженным *любых* конфликтов. И если до и в годы войны он поддерживал еврейских изгнанников из Германии (например, Букофцера), то после войны помогал уже тем немецким музыковедам, которые еще недавно могли быть гонителями, а теперь

<sup>101</sup> Handschin J. Über das Studium der Musikwissenschaft // Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie. Bern-Stuttgart, 1957. S. 32.

<sup>102</sup> «...In Russland sympathisiert man eher mit dem Schwachen!» (Handschin – Moberg, o. D. [April] Upsala Stadtarchiv).

и сами оказались в роли гонимых<sup>103</sup>. Гандшин не делал различий: все они были его коллегами и нуждались в помощи. И в конфликтной ситуации вокруг Де Вана Гандшин встал на его сторону: он высоко ценил Де Вана как ученого, сопереживал ему – это было важнее политических заблуждений коллеги<sup>104</sup>.

Декларированные Карапетяном убеждения – безусловное верховенство чистой (т. е. не ангажированной политически и не мотивированной конъюнктурно) науки и милосердие – наглядно представили для Гандшина суть тех самых «чистейших намерений», о которых он прежде писал Англесу и которые ценил как величайшую редкость, а теперь отчетливо видел в деятельности директора АИМ<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Как свидетельствует корреспонденция, Гандшин писал письма в поддержку отстраненного от работы и ожидавшего решения по своему делу Х. Бесселера; он дал положительную характеристику (Attest) К. Г. Феллереру, находившемуся в сходном положении (оригинал этого документа пока не найден). Гандшин бесконечно беспокоился о рассылке пакетов с продовольствием нуждавшимся коллегам и призывал всех отсылать такие посылки. А по воспоминаниям Марка Зибера (одного из участников семинара Гандшина в ранние послевоенные годы), профессор мог просто прийти на занятия продукты и подарить их немецким студентам (*Зибер М. Жак Гандшин / Пер. и публ. Ж. В. Князевой // Традиции органной школы Санкт-Петербургской консерватории. СПб., 2012. С. 45–48*).

<sup>104</sup> История общения и сотрудничества Гандшина с Де Ваном еще ждет своего исследования. Переписка их, по-видимому, утрачена. Однако множество упоминаний в иных письмах Гандшина позволяет восстановить канву их отношений.

<sup>105</sup> Хотя здесь и не обошлось без типично гандшиновских претензий в невнимании (см. письмо Генриху от 06.07.1950; HN). Однако изучение эпистолярной ученого показывает, что без подобного рода упреков не остался, по-видимому, ни один из его корреспондентов. Таков по характеру был Гандшин – мнительный и недоверчивый.

Гандшин не колебался. В письме Ф. Генриху он назвал обвинительное выступление Ланга грязной клеветой и политическим доносом<sup>106</sup>. А весной 1951 г. писал Э. Йаммерсу:

Я очень надеюсь, что Вы с Карапетяном в хороших отношениях; если у него и не всегда все получается, то нужно подумать о трудностях, которые перед ним стоят; поскольку он не бизнесмен, его частенько просто используют. Реальность же состоит в том, что он делает для нашей науки бесконечно больше, чем все IMS, которое приносит, кроме интриг, только издание Acta<sup>107</sup>.

Обращу внимание на последнюю реплику. Она свидетельствует о том, что руководимый Карапетяном Американский институт музыковедения открыл Гандшину не просто возможность удовлетворявшей его научной работы и профессионального общения. Этот Институт и собранный вокруг него интернациональный коллектив представили для ученого в самый поздний период его творчества оптимальное пространство международного сотрудничества. В этой роли Американский институт в Риме стал для Гандшина некой альтернативой IMS. (К этому времени сложные отношения Гандшина с Международным музыковедческим обществом зашли в тупик, и на Базельском конгрессе 1949 г. ученый осуществил

<sup>106</sup> Handschin – Gennrich, 25.04.1950. HN.

<sup>107</sup> Ich hoffe sehr, dass Sie mit Car[apetyan] gut stehen; wenn bei ihm vielleicht nicht immer alles genau klappt, so muss man an die Scheir[sic; =Schwierigkeiten?] denken, die er hat; da er nicht Geschäftsmann ist, wird er oft weidlich ausgenützt. Tatsache bleibt bei allem, dass er für unser Fach unendlich mehr tut als die ganze Int[ernationale] Ges[ellschaft] für M[usik] W[issenschaft], die ausser Intrigen nur die Acta hervorbringt. (Handschin – Jammers, 14.03.51. HN)



свое давнее намерение – покинул Директорию Общества<sup>108</sup>.)

Опубликованные в MD 1955 г. списки исследований, проводившихся в AIM, показывают, что в самые последние годы жизни Гандшин готовил ряд новых публикаций. В серии *Corpus scriptorium* в его редакции должны были выйти три старинных трактата: «*De Organo ex codice Laudunensi alisque*» («Анонимный трактат об органе»), трактаты Ансельми (*Georgius Anselmi «Dialogi de harmonia»*) и Хукбальда (*Hucbaldus Elnonensis «De Harmonica Istitutione»*). Для MD Гандшин писал статью про Аврелиана из Реоме («*Aurelianus Reomensis*»)<sup>109</sup>. Судя по имеющейся библиографии ученого, ни один из этих трудов не увидел света.

В изданиях Американского института Гандшин также намеревался опубликовать исследование, которое могло стать одним из самых значительных его трудов, – о полифонии рукописи *St. Martial* – исследование, над которым ученый работал почти всю свою научную жизнь<sup>110</sup>. Последнее упоминание этого научного труда в планах Института относится к весне 1955 г. Осень этого года стала последней в жизни ученого.

<sup>108</sup> См.: *Kniazeva J. Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s*. P. 25–32.

<sup>109</sup> *Carapetyan A. Ten years...* P. 8–9.

<sup>110</sup> В самый поздний период Гандшин, по неизвестным пока причинам, изменил свое решение и написал Англесу, что работа выйдет не в AIM, а в Швейцарии, при поддержке SMG (письмо от 14.06.54). По всей видимости, исследование опубликовано не было. Рукопись хранится сейчас в архиве ученого в Вюрцбурге. По предположению изучавшего ее Вульфа Арльта, это черновой вариант, близкий к завершению. Чистовой список работы пока не обнаружен. Возможно, ученый просто не успел его сделать.

## Эпилог

Представленные материалы открывают нам прежде неизвестные связующие линии в картине послевоенного западного музыкознания. Мы видим непростое соотношение двух институций – IMS и Американского института в Риме. Усилия обеих организаций были направлены на воссоздание международного сотрудничества ученых и разрешение существовавших после войны конфликтов. При всей разнице масштабов, думается, имеет смысл продолжить изучение их взаимоотношения и взаимодействия. Приведенные в связи с Гандшиным документы показывают, что контуры этих взаимодействий могли особым образом выявлять значимую проблематику эпохи, связанную, например, с вопросами современной тогда методологии музыковедения и / или его внутренней политики. Понимание этих процессов обогащает (а отчасти и корректирует) наше представление о самой эпохе и ее науке.

Что касается Гандшина, то приведенные материалы открывают нам новый аспект его международной деятельности как медиатора, на этот раз – между наукой западноевропейской и американской. Сотрудничая с Американским институтом в Риме, Гандшин принял участие в конфликте, тяжело окрашенном политически. Изучение его эпистолярной показывает, что в этом конфликте ученый видел себя представителем европейской науки, которая, по его убеждению, тесно (хотя не абсолютно) связана с немецкой научной школой. Он тревожился за будущее этой научной традиции. Участвуя в работе Американского института, Гандшин – не будучи в годы войны запятнан политически и обладая бесспорным авторитетом в научном мире – стал связующим звеном между европейским немецкоязычным музыкознанием и стремительно развивавшейся тогда американской научной школой.

Следует отметить и еще один немаловажный аспект. В послевоенные годы, когда многие западноевропейские ученые думали об Америке (кто-то уехал, иные еще собирались это сделать, боясь продолжения военных действий в Старом свете), Гандшин – «всегда особый», никогда не ходивший «широкими воротами» – беспокоился о Европе. Однако и его Европа была для тех лет почти неслыханно особой. Ведь в «Истории музыки» Гандшин размышлял о единстве Европы и России, писал о величии русской музыкальной традиции – и полагал, что именно эта традиция – как никакая иная – претендует на мировое лидерство в XX в.<sup>111</sup> Книга вышла в 1948 г., когда начиналась Холодная война; фултонская речь Черчилля только отзвучала и лязг опускавшегося железного занавеса был поистине оглушителен.

Американская музыковедческая школа как таковая, похоже, не особо интересовала Гандшина. Возможно, он бы и впредь дистанцировался от нее, если бы не контакт с Институтом Карапетяна<sup>112</sup>. Изложенные выше материалы по истории их сотрудничества побуждают к дальнейшим исследованиям; они открывают картину многомерных и отнюдь не линейных процессов из прошлого нашей науки – процессов, о которых мы знаем явно недостаточно.

<sup>111</sup> См.: *Handschin J. Musikgeschichte im Überblick (Kapiteln «Das europäische Osten» und «Die „Russische Schule“»)*. Luzern, 1948. S. 135ff, 376–377.

<sup>112</sup> Представленные материалы позволяют иначе взглянуть на вопрос о возможно планировавшемся Гандшиным отъезде в Америку. Впервые об этом упомянула О. Бобрик в статье «Жак Гандшин и Артур Лурье» (готовится к публикации). И если прежде подобное предположение выглядело лишь плодом фантазии самого Лурье, то теперь картина не кажется столь однозначной. Можно надеяться, что данный вопрос прояснится в ходе предстоящего изучения переписки Гандшина с О. Кинкельдеем (см. примеч. 67).

## Эрнст Роберт Курциус, Жак Гандшин и их книги 1948 года<sup>1</sup>

---

*М. Майер (Берлин)*

В 1948 г. в Швейцарии вышли объемные монографии: в издательстве Franke в Берне – «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter» («Европейская литература и латинское Средневековье») Эрнста Роберта Курциуса<sup>2</sup>, а в издательстве Atlantis в Цюрихе – «Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie» («Характер звука. Введение в психологию звука») Жака Гандшина<sup>3</sup>. Сегодня мы рассматриваем данные работы как основные публикации их создателей, яснее всего их характеризующие. Однако для самих авторов они означали поддержание и защиту собственного духовного существования во времена отнюдь не безопасные.

Хотя Курциус и Гандшин, насколько мне известно, не имели понятия друг о друге, между ними и их

<sup>1</sup> См.: *Maier F. M. Curtius, Handschins und ihre Bücher von 1948* // Archiv für Musikwissenschaft. 2014. В. 71.

<sup>2</sup> Эрнст Роберт Курциус (Curtius, 1886–1956) – немецкий филолог и переводчик, специалист по романским литературам. Указанный основной труд Курциуса на русский еще не переведен, однако широко известен отечественным историкам литературы. О российской рецепции творчества Курциуса см.: *Махов А. Е. Веселовский – Курциус. Историческая поэтика – историческая риторика* // Вопросы литературы. 2010. № 3; Журнальный зал (ЖЗ): <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ma7.html>, Heft 4. S. 291–306. *Жеребин А. Цитата Михайлова из Курциуса и ее обратный перевод* // Вопросы литературы. 2011. № 4.; ЖЗ: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/zh15.html> (*примеч. переводчика*).

<sup>3</sup> Анализ этой работы Ж. Гандшина см.: *Maier F. M. Jacques Handschins «Toncharakter». Zu den Bedingungen seiner Entstehung*. Franz Steiner Verlag, 1991 (*примеч. переводчика*).

книгами существуют определенные параллели. Оба автора родились в 1886 г. Первая диссертация боннского романиста Курциуса посвящена редакции одной из средневековых рукописей, вторая (докторская) – французской литературе XIX в. Позднее он занялся изучением современных французских авторов. Базельский музыковед Гандшин, защитивший две диссертации по средневековой музыке, публиковал монографии, посвященные М. П. Мусоргскому, К. Сен-Сансу и И. Стравинскому. Еще будучи музыкантом в Петербурге, он лично общался с композиторами-современниками. Во времена нацизма оба ученых избрали сходную стратегию: они посвятили себя узкоспециальным исследованиям, далеким от лозунгов своего времени.

Три вектора размышлений характеризуют указанные книги 1948 г.: континуальность вместо движения с нуля; продолжение прерванных дискуссий и индивидуальной исследовательской работы. У обоих авторов не было потребности в некоем «часе ноль» – указанные публикации связаны с предшествующими исследованиями. Так, книга Гандшина о характере звука продолжает дискуссию, прерванную изгнанием из Берлина Эриха Морица фон Хорнбостеля и Роберта Лахманна и прекратившуюся со смертью обоих исследователей. А когда Андреас Хойслер в 1936 г. попросил Курциуса назвать возможную кандидатуру на замещение открывшейся вакансии по романистике в Базельском университете, Курциус неожиданно назвал самого себя<sup>4</sup>. Очевидно, он воспринимал новую (гитлеровскую). –

<sup>4</sup> См.: *Curtius E. R. Lettre à Andreas Heusler (18 juin 1936) présentée par Christoph Dröge // Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe. Actes du Colloque de Mulhouse et Thann 1992 [recte: 1993], hg. von Jeanne Bem und André Guyaux. Paris, 1995. S. 394.*

Ж. К.) манеру приветствия, новую терминологию и новую постановку вопросов как агрессию против своего интеллектуального мира. А вот Гандшин и в Базеле, очевидно, ощущал потребность в отстранении (от окружающей среды. – Ж. К.), поскольку интенсивнее прежнего обратился к французскому языку. В 1943 г. декан факультета даже официально напомнил ему, что академическое обучение в Базеле ведется по-немецки<sup>5</sup>.

«Европейская литература» Курциуса и «Характер звука» Гандшина являются документальными свидетельствами интеллектуальной биографии их авторов. Дабы представить основные идеи этих книг, далее в хронологическом порядке рассматриваются пять текстов: журнальная статья Гандшина 1928 г., книга Курциуса 1932 г., доклад Гандшина на конгрессе 1936 г. и, наконец, две книги 1948 г. В трех первых текстах мы находим описание научных установок, альтернативные же их интерпретации представлены в указанных изданиях.

## I

Статья Гандшина «Размышления о современной науке»<sup>6</sup> представляет позицию автора по отноше-

<sup>5</sup> См.: *Kirnbauer M., Zimmermann H.* Wissenschaft «in keimfreier Umgebung»? Musikforschung in Basel 1900–1960 // Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung / hg. von A. Gerhard. Stuttgart & Weimar: Metzler, 2000. S.327, Anm. 25. Послание аналогичного содержания имеется также в архиве Гандшина.

<sup>6</sup> *Handschin J.* Gedanken über modern Wissenschaft // *Annalen. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Leben.* II. Zürich: Horgen, 1928. S. 512–520; републикация: *Handschin J.: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften* / Hg. von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 251–262.

нию к программе и образу действия (современной ему. – Ж. К.) гуманитарной науки – Geisteswissenschaft. Под гуманитарной наукой здесь, однако, понимается не та общая сфера знания, которую обычно противопоставляют естественным наукам. В 1920-е гг. исторически ориентированные направления этого знания следовали определенной моде: были предприняты попытки описать дух эпохи. Под духом (Geist) понималось то, что сегодня (пользуясь выражением Мишеля Фуко) называют диспозитив – совокупность представлений, правил, норм, обыкновений, привычек. Так, ученые-гуманитарии говорят о духе позднего Средневековья; о духе эпохи Гёте, эпохи Бисмарка и т. д. Однако дух тогдашнего гуманитарного знания не желал реконструировать целое, терпеливо собирая множество частных наблюдений. Тщательный сбор информации здесь подменялся экстраполяцией единства; кропотливый анализ – полетом конструирующего воображения; наблюдение за частностью – предугадыванием (антиципацией) целостной картины. Все иное, более сдержанное, по словам (такого рода. – Ж. К.) гуманитариев, есть возня с фактами, «девятнадцатый век», «позитивизм».

В то время как старую парадигму (позитивизм XIX в.) представляли исследователь, вытаскивающий из подвала старинные манускрипты, и издатель, желающий ввести над подстрочными примечаниями отдельную сноску о способах прочтения, в XX в. на первый план выходит новый способ работы: теперь над документами склоняются философы и выстраивают гениальные интерпретации. Самый впечатляющий пример – «Теория романа» Георга Лукача 1920 г. Невозможно без волнения читать ее первые строки:

Благословенны времена, для которых звездное небо становится картой дорог, и торных и еще не прото-

ренных, дорог, освещенных светом этих звезд. Все и ново для них, и знакомо, и причудливо и, однако ж, обычно. Мир широк, но похож на наш собственный дом, ибо огонь, горящий в душе, того же свойства, что и звезды; мир и «я», свет и огонь – они отличны друг от друга, но никогда не чужды друг другу до конца; ведь огонь есть душа всякого света и в свет кутается любой огонь<sup>7</sup>.

Это прекрасно, но речь звучит словно во сне; здесь исток не теории, а стихов в прозе. Не случайно первая ссылка Лукача – фраза из Новалиса. «Теория романа» помещает историю литературы в плоскость теологического размышления; эта «Теория» сожалеет об утрате «априорного спасения» и отдается бессильной скорби о мире, который сам по себе бессущностен<sup>8</sup>. Как писал Лукач в 1962 г., «Теория романа» посвящена субъективной конструкции, и забота автора о стилистической выразительности лишний раз указывает на это.

Представители научно-гуманитарного направления полагали, что владеют собственным методом, который может оказаться состоятельным при сравнении с достижениями естественных наук. Однако каким образом обреталось объективное знание, соизмеримое с естественнонаучными экспериментами? Неожиданный ответ звучит следующим образом: к такой объективности здесь и не стремятся; повторяемости и независимости от субъекта, присущим естественнонаучному взгляду, в данном случае противопоставлена уникальность и неподражаемость взгляда провидческого. Харри Майнк

<sup>7</sup> Lukács G. Die Theorie des Romans Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (1920). Darmstadt, 1971. S. 21.

<sup>8</sup> Ibid. S. 120, 105.



определяет ученого гуманитария ироническим неологизмом «научный артист» (Wissenschaftskünstler)<sup>9</sup>.

Гандшин комментирует столь сомнительное понимание гуманитарной наукой рациональности, указывая на то, что научно-гуманитарное *нахождение смысла* (Sinnfindung) вместо проверки объективного значения фактов почти кокетливо являет собой *наделение смыслом* (Sinnggebung), т. е. произвольное придание такового:

Если некий Стшиговски, размышляя в книге про Египет об определении сути (проблемы. – Ж. К.), пишет, что можно рассуждать и иным образом, то это – хоть может быть и оригинально – вызывает сомнения<sup>10</sup>.

В подобной ситуации Гандшин считает важным, что музыковедение наряду с историко-филологическим аспектом имеет связи с математикой и акустикой. Так в музыковедении проявляет себя естественнонаучная и численно-теоретическая объективность<sup>11</sup>.

Гандшин подчеркивает в научно-гуманитарном методе наряду с его претензией на познание сути чрезмерный акцент на индивидуальности суждения (Ich-Standpunkts). Уже вскоре он мог наблюдать, что происходит, если наделение смыслом переносится из области исторической и художественной интерпретации в сферу политического действия: из произвольных интерпретаций тогда проистекает далеко идущий произвол.

<sup>9</sup> *Maync H.* Die Entwicklung der deutschen Litheraturwissenschaft. Rektoratsrede, gehalten am 13. November 1926. Bern, 1927. S. 27.

<sup>10</sup> *Handschin J.* Gedanken über moderne Wissenschaft // und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften / Hg. von M. Maier. Schliengen: Edition Argus, 2000. S. 253.

<sup>11</sup> *Ibid.* S. 237

Известный пример – письмо, которое Адольф Циглер, президент Имперской палаты изобразительных искусств, отправил 3 апреля 1941 г. Карлу Фридриху Шмидт-Роттлуфу. Циглер говорит от первого лица единственного числа:

На основании § 10 первого предписания к закону об Имперской палате культуры я исключаю Вас из Палаты изобразительных искусств и запрещаю Вам отныне любую профессиональную и околопрофессиональную деятельность в сфере изобразительных искусств<sup>12</sup>.

«Я» как подлежащее в предложении, написанном канцелярским языком, звучит напыщено и смехотворно. Однако ослушаться сего повеления было опасно для жизни. Это смешение завышенной самооценки и реальной власти называется *Führerprinzip* («принцип вождя»).

Вывод из первого раздела нашей статьи следует такой: в начале XX в. в Германии в области искусствознания процветал безмерный субъективизм. В годы господства национал-социализма он получил продолжение в форме самовластного произвола.

## II

Эрнст Роберт Курциус сформулировал этот вывод не менее резко:

Легкомысленно сконструированная «история духа» (*Geistesgeschichte*), которая в Германии после Первой мировой войны заняла место филологии, стала симптомом упадка науки...<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Der Nationalsozialismus. Dokumente. 1933–1945. Hg., eingeleitet und dargestellt von Walther Hofer. Frankfurt auf Main, 1957. S. 98.

<sup>13</sup> Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948). Bern 8, 1973. S. 385.

В названии его книги 1932 г. «Deutsche Geist im Gefahr» («Немецкий дух в опасности») слово «дух» используется в ином смысле. Курциус имеет в виду не менталитет немцев, а индивидуальный разум. Именно в таком смысле он употребляет это слово уже в сборнике эссе о французских писателях, который вышел в 1925 г. под названием «Французский дух в новой Европе». Заглавие «Немецкий дух в опасности» должно было привлечь особое внимание. «Немецкий дух» звучит столь же националистично, как и «немецкая физика», «немецкая математика», «немецкий идеализм», «немецкий гений», «немецкое вероисповедание». «В опасности» звучит алармистски. Однако опасность, которую усматривает Курциус, заключена в коллективизме. Курциус защищает индивидуальную мысль от моды своего времени на коллективизм – моды, тесно связанной с биологизмом национал-социализма. Эта книга, призванная спровоцировать дискуссию, является поздним документом Веймарской республики. В одной из рецензий на страницах *Völkische Beobachter* читаем:

<...> Курциуса как политика культуры мы должны категорически отвергнуть, так как он показал, что мало понимает настоящие, а именно – биологические основы немецкой культуры<sup>14</sup>.

Мне неизвестно, был ли Гандшин знаком с работой Курциуса «Немецкий дух в опасности». Однако он точно отверг расовое учение. Это показывает дискуссия с Генрихом Бесселером. Еще до 7 мая 1937 г. он пишет Бесселеру в Гейдельберг:

<sup>14</sup> Rez. von Hermann Sauter. 24.03.1933., zit nach: Ch. Jacquemard-de Gemeaux: Ernst Robert Curtius (1886–1956). *Origines et cheminements d'un esprit européen*. Bern, 1998. S. 165, Anm. 139.

<...> Почему в гуманитарной науке такое безмерное подчеркивание всего немецкого, как будто бы именно оно особо интересно и существенно [?] Сколько интересного и существенного можно почерпнуть в истории романских народов – как раз в силу их большого отличия!<sup>15</sup>

Гандшин имеет в виду противопоставление Петером Вагнером немецкого и французского хоральных диалектов; в их различии Вагнер, рассуждая в научно-гуманитарной манере, усматривает манифестацию «высоких немецких устремлений», тогда как для Гандшина в этом заключена разница вкусов, и он рассматривает ее как объект исследования сравнительного музыкознания<sup>16</sup>. Бесселер в письме от 7 мая 1937 г. рекомендует Гандшину книгу Э. Крика «Народно-политическая антропология» (Т. 1, 2)<sup>17</sup>: «Это даст Вам лучшее, представление, чем миф XIX в.», – пишет он. Гандшин отвечает 9 мая 1937 г.:

Крика я хочу как-нибудь посмотреть, однако признаюсь, что изначально как историк я не могу рассматривать народный принцип как доминирующий. Интереснее мне представляется, например, понятие взаимозависимости традиций (*Traditionszusammenhang*), которым Вы сами оперируете или даже сами его сформулировали. Нация, понятая как взаимосвязь традиций, – больше чем народ.

Бесселер переходит к подробному обсуждению. 17 мая 1937 г. он пишет, что, по его мнению, взаи-

<sup>15</sup> *Handschin – Bessler*. Письмо без даты (конец апреля – начало мая 1937 г.). Цит по: *Handschin J. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften* / Hg. von M. Maier. Schliengen, 2000. S. 22.

<sup>16</sup> См.: *Handschin J. Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte* (1931) // *Ibid.* S. 70 f.

<sup>17</sup> *Kriek E. Völkisch-politische Anthropologie*. 3 Bände. Leipzig: Armanen, 1936–1938.

мосвязь традиций основывается на «народном принципе». Бесселер указывает Гандшину на «биологически-народную» интерпретацию XV в. в своей книге «Музыка Средневековья и Ренессанса» (1931)<sup>18</sup>: «Я совершенно не считаю возможным отделить такого рода исторические события от их жизненных основ (народности и расы)».

Действительно, Бесселер рассматривает как «биологическую основу единства Европы ее германизацию в эпоху великого переселения народов и позднейшей восточно-германской колонизации»<sup>19</sup>. Пространственное расположение и временная последовательность (формирования. – Ж. К.) музыкальных центров основаны, по мнению Бесселера, на «народно-биологической реалии»: «Слияние различных рас требует, кажется, определенного числа поколений для достижения новым народом той степени единства, которая позволит ему привнести собственную “ноту” в процесс духовного творчества»<sup>20</sup>.

Когда 1 июля 1937 г. Бесселер (в связи с его рецензией на книгу Ивон Роксет «Органная музыка XV – начала XVI века», Париж, 1930<sup>21</sup>) пытается убедить Гандшину публиковать свои тексты в журнале *Acta musicologica* исключительно по-немецки, Гандшин 4 июля 1937 г. решительно заявляет, что за его прежним высказыванием (от 9 мая) о взаимосвязи традиций стояло и по-прежнему стоит политическое неприятие расистской идеологии, которой придерживается Бесселер. Гандшин продолжает:

<sup>18</sup> *Bessler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931.*

<sup>19</sup> *Ibid. S. 66.*

<sup>20</sup> *Ibid. S. 67.*

<sup>21</sup> *Acta Musicologica 9. 1937. S. 61–65.*

В пояснение отмечу, что речь идет не только о вежливости, в данном случае – по отношению к даме; для меня французский – это вообще язык международного этикета, что, как мне кажется, полностью соответствует европейской взаимосвязи традиций.

Гандшин делает противоположное тому, что ему советует Бесселер. Он дописывает свою набросанную им по-французски статью «La notion de “qualité” dans la psychologie du son» («Понятие “качество” в психологии звука») и представляет ее для публикации (по-французски) в журнале *Zeitschrift der Vergleichende Musikwissenschaft* (Журнал сравнительного музыкознания) – издании, которое Роберт Лахман пытается тогда продолжить в Иерусалиме. Журнал не вышел, поскольку Лахман скончался 8 мая 1939 г. Немецкий вариант этого текста Гандшин представил для перевода на венгерский и публикации в Фестшрифте Золтана Кодаи<sup>22</sup>.

### *Экскурс в тему, был ли Гандшин другом Бесселера*

Совершенно иначе эту дискуссию представляет Томас Шиппергес в биографии Бесселера «Die Akte Heinrich Besseler» («Дело Гениха Бесселера», 2005). Шиппергес полностью публикует высказывания Бесселера о «народном принципе» из его письма Гандшину от 17 мая 1937 г. – самую очевидную попытку Бесселера «обратить» Гандшина в национал-социализм, однако исследователь не приводит ни строчки из предшествующих майских и последующих июльских писем самого Гандшина – он просто переходит к другому материалу. Возникает впечатление, что Гандшин полностью согласен с нацист-

<sup>22</sup> *Maier M.* Einleitung zu: J. Handschin. Über reine Harmonie... S. 22 ff.

ской идеологией Бесселера<sup>23</sup>. Только обратившись к самой переписке Гандшина с Бесселером, можно увидеть материал, предшествовавший письму от 17 мая, – реплику Гандшина от 9 мая 1937 г. в ответ на письмо Бесселера от 7 мая: она помещена в книге Шиппергеса на 75 страниц раньше. Читатель узнает, что «Гандшин не принял агрессивного тона Бесселера»<sup>24</sup>. Гандшиновский экскурс в понятие «взаимосвязь традиций» опущен Шиппергесом и здесь (с. 143 и далее).

Конечно, в историческом изложении порой трудно выдержать точную хронологию, а перекрестные ссылки сложны при публикации. Однако в данном случае речь о другом. Утаивание или пропуск гандшиновских отвергающих реплик призваны создать впечатление, что между Гандшиным и Бесселером царило согласие. Это впечатление выстраивается постепенно: если вначале Гандшин фигурирует как «коллега из Базеля» и даже упомянута «ощутимая (и отчетливо возрастающая) дистанция» между ними в деталях научных вопросов<sup>25</sup>, то на первых страницах восьмой главы, повествующей о «Публикациях Бесселера в Третьем Рейхе», мы вдруг читаем о «друге из Базеля»: «В письме от 17 мая 1937 г. к Гандшину, другу в Базеле, Бесселер еще раз размышляет о своем учебнике (*Handbuch*) по музыке Средневековья и Ренессанса». Шиппергес представляет дело таким образом, будто Бесселер детально

<sup>23</sup> См.: *Schipperges T. Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924–1949. München, 2005. S. 219.*

<sup>24</sup> *Ibid. S. 143.* Так мог написать исследователь, описывающий разницу судеб Бесселера и Гурлитта как «столь различно затронутые событиями нацистского времени» (*Ibid. S. 288*).

<sup>25</sup> *Ibid. S. 84, 72.*

обсуждал свою нацистскую идеологию «с другом», которого хотел бы в эту идеологию втянуть. Сделано весьма удачно. Выражение Шиппергеса «еще раз» может быть отнесено к тому, что Гандшин, как мы узнали 75 страницами ранее, не признал «народную идеологию». Однако в контексте разговора о «друге из Базеля» ремарка «еще раз» звучит так, словно Бесселер доверительно повторяет идеи, посредством которых он превратил в своего друга того, кто прежде (ранее чем эти идеи были высказаны) был только коллегой. Слово «друг» взято не из цитированных писем, а введено в текст самим Шиппергесом.

Шиппергес не комментирует размышления Бесселера о музыкально-исторической германизации Европы. Я же останусь при своем убеждении: ««Биология народов» Бесселера убога и принадлежит тому историческому миру, которому Гандшин противостоит»<sup>26</sup>.

По поводу стратегии оправдания (Бесселера – Ж. К.) в книге Т. Шиппергеса «Дело Генриха Бесселера» следует сказать, что Гандшин ни в переписке с Бесселером, ни в своих научных публикациях не согласился ни с одной общеидеологической, нацистской либо национал-социалистской идеологией, преподносимой ему Бесселером. Напротив, Гандшин предпринимал активные усилия, чтобы высоко держать знамя науки в традиционном ее смысле «ввиду того особого направления, по которому пошло развитие университетской науки в Германии <...>»<sup>27</sup>. Далее я

<sup>26</sup> *Maier M.* Einleitung zu: J. Handschin. Über reine Harmonie... S. 23

<sup>27</sup> *Handschin J.* Belange der Wissenschaft (1935 / 1936), zit. nach: Handsch Oesch (Hg.) Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie. Bern, 1957. S. 68. См. также: *Maier F. M.* «Man weiss nicht, wozu es gut ist» – Jacques Handschin, Ernst Kurt und die Münchener Lehrstuhl für



постараюсь показать, почему данный тезис основной в контексте вклада Гадшина в музыковедение; о книге «Der Toncharakter» речь не пойдет, поскольку в этой, главной, работе Гандшина Бесселер вообще не упоминается.

(1) Гандшиновская критика (немецкого) научно-гуманитарного метода (тех лет. – Ж. К.) уже представляет собой отказ от «принципа фюрера», которого придерживался Бесселер и который он рассуждениями о своей преданности внешнеполитическим решениям Гитлера пытался преподнести Гандшину<sup>28</sup>. С размахом, близким «принципу фюрера», в автобиографической заметке 1945 г., Бесселер, говоря о христианстве, заключает: «Моим твердым убеждением еще со студенческих лет было: “У кого есть наука и искусство, у того есть и религия. У кого нет ни того ни другого – да обретет он религию!” (Гёте. Кроткие ксении, IX)»<sup>29</sup>. Знаменитое стихотворение Гёте используется Бесселером для самоутверждения. Такая позиция предельно чужда Гандшину. В «Musikgeschichte im Überblick» он критически отзывается об «абсолютизации человеческой культуры», об уравнивании человеческой науки и искусства с тем высшим, что составляет суть религии. Гандшин тоже цитирует приведенное гётевское изречение, но делает это, чтобы точно идентифицировать подобное высокомерие<sup>30</sup>.

Musikwissenschaft // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002. Stuttgart, 2002. S. 280–294.

<sup>28</sup> См. письмо Г. Бесселера Ж. Гандшину от 17 мая 1937. Цит. по: *Schipperges T. Die Akte Besseler*. S. 20.

<sup>29</sup> *Besseler H. Lebensbeschreibung // Schipperges T. Die Akte Besseler*. S. 71

<sup>30</sup> *Handschin J. Musikgeschichte im Überblick* (1948). Wilhelmshaven 3 (1981). S. 351. О цитате Гёте см.: Goethes

(2) Высказанная Гандшиным в связи с «современной наукой» критика научно-гуманитарного «познания сути» (1928) также направлена против немецкого начала и связанной с ним «народно-политической антропологии», которую представлял Бесселер. В рассмотренной выше дискуссии 1937 г. Гандшин выступает за метод сравнения традиций и языков – за тот не экзистенциалистский, а дифференциальный образ действия, который он использовал уже в своем докладе в апреле 1936 г. в Барселоне и который мы рассмотрим в третьем разделе нашей статьи. Он поясняет терминологию, связанную с психологией восприятия звука, и начинает со слов удивления: «Combien nos notin sont déterminées par la langue don't nous servons» («Насколько наши понятия детерминированы языком, которым мы пользуемся» – *фр.*)<sup>31</sup>. В 1943 г. в фештшрифте Золтана Кодаи и затем вновь в 1948 г. в «Toncharakter» Гандшин возвращается к своему наблюдению о том, «сколь значительно наши представления определены языком, на котором мы говорим»<sup>32</sup>. Очевидно, что оба момента – и то, что в Барселоне Гандшин сформулировал мысль по-французски, и то, что он представил дифференцирующий образ изложе-

Werke, Hamburger Ausgabe. Hg. Von Erich Trunz. Bd. 1. München14, 1989. S. 367.

<sup>31</sup> *Handschin J.* La notion de «qualité» dans la psychologie du son (1936), Это неопубликованная рукопись. Первая страница расшифрована и опубликована в «J. Handschin. Über reine Harmonie... S. 24–25.

<sup>32</sup> *Handschin J.* Über Quantität und Qualität in der Musik // Mélanges offerts à Zoltán Kodály. Budapest, 1943. S. 55–71); zit nach: Ibid. S. 317, vergl. ders. «Der Toncharakter...» Zürich, 1948. S. 424.

ния, – были столь важны для него, что он несколько раз отчетливо повторил сказанное.

(3) Но не только во взгляде на индивидуум и феномен индивидуального, но и в воззрениях на социальные группы Гандшин и Бесселер идут разными путями. Уже разговор о «всеобщем искусстве» звучал для бывшего органиста-виртуоза Гандшина не столь убедительно, как для Бесселера<sup>33</sup>. Полностью идеологизированное раздувание коллективного до превращения его в так называемое народное сообщество, которое для Бесселера есть «жизненная основа» истории музыки, для Гандшина, как мы видели выше, просто неприемлемо.

(4) Термину «общедоступное» (*das Umgangsmäßige*), вознесенному Бесселером (в докторской лекции) до уровня ведущей идеи, в мышлении Гандшина места нет. Это понятие синонимично понятиям «примитивное», «наивное» и «непосредственное», которые Гандшин в предметном указателе к книге «Toncharakter» собирает под определением «увлечение примитивностью» (*Primitivitätssucht*)<sup>34</sup>. В отличие от подобных основ «немецкой» науки для Гандшина идея всеобщего состоит в том, что выражено в математике.

(5) Мартин Кирнбауэр и Хайди Циммерман показали, каких музыковедов Гандшин приглашал в Базель начиная с 1934 г.<sup>35</sup> Уже 3 июля 1933 г. он

<sup>33</sup> См.: *Handschin J.* César Franks Harmonik; in: *Schweizerische Musikzeitung* 75. 1935. S. 76; Besseler. Grundfragen des musikalischen Hörens; in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1925. Leipzig, 1926. S. 35–52.

<sup>34</sup> *Handschin J.* Der Toncharakter. S. 249 und Register. S. 426, 430.

<sup>35</sup> *Kirnbauer M., Zimmermann H.* Wissenschaft in “keimfreier Umgebung”? S. 329 f., Tabelle S. 345f.

пишет Ижини Англесу: «Как раз у нас в Цюрихе находится профессор Хорнбостель, который в Берлине “отправлен в отпуск”»<sup>36</sup>. Гандшин отказывается от практикуемой штурмовиком Бесселером унификации науки. В конце февраля 1936 г. он раскрывает Англесу свою позицию по вопросу президентства в IMS (Международном музыковедческом обществе). Он сам отдает предпочтение кандидатуре Йоханнеса Вольфа, однако считает ситуацию с выборами сложной, «поскольку сейчас в Германии имеются: а) милитаризированное музыковедение, которое в большинстве других стран вызывает протест; б) такие аутсайдеры, как Вольф»<sup>37</sup>. В протоколе общего собрания IMS, хранящемся в Institut d'Estudis Catalans in Barcelona под номером 2, читаем:

Уход профессора Йоханнеса Вольфа с должности вице-президента воспринят с огромным сожалением. Подготовленное профессором Дентом письмо, в котором он благодарит профессора Вольфа за его огромные заслуги перед IMS, было прочитано на английском и немецком языках и единогласно принято<sup>38</sup>.

В отношении этого протокола Гандшину было важно письменно документировать собственную

<sup>36</sup> Handschin – Angles. 03.07.1933. Biblioteca de Catalunya. Epistolary Higiní Angles Pamies, Handschin. Благодарю Бернхарда Бляйбингера (Bernhard Bleibinger) за предоставление списка этого письма, а также документов, названных в примечаниях 32 и 33.

<sup>37</sup> Handschin – Angles, 27.02.1936. Цит по: *Bleibinger B. Marius Schneider und der Symbolismo*. München, 2005. S. 378 (Nr. 27).

<sup>38</sup> Машинопись. Biblioteca de Catalunya. Barcelona. Congrés II. Nr 3.

позицию. В машинописных «Примечаниях к протоколам Барселоны» («Bemerkungen zu den Protokollen von Barcelona») в пункте II «О верности протокола» Гандшин записывает:

К сожалению, автор этих строк не припоминает, чтобы письмо к проф. Вольфу было зачитано и принято. Он, правда, не может гарантировать, что не пропустил этого, однако в целом отчетливо помнит, что был удивлен, сколь беззвучно свершился уход профессора Вольфа, дающий повод к некоторым комментариям.

Двухстраничный текст, указывающий и на другие странности тех событий, датирован «Базель, 29.06.1936» и подписан собственноручно – J. Handschin<sup>39</sup>.

Подобного рода высказывания и поступки показывают, что Гандшин не был тем, кем его широким росчерком о дружбе пытается сделать биограф Беселера, – другом национал-социалиста.

Следующий вывод звучит так: в Германии после Первой мировой войны существовала склонность к коллективизму – человек был лишь групповым существом. Речь идет еще об одном аспекте «современной (гуманитарной. – Ж. К.) науки». Когда Оскар Бенда в 1928 г. перечисляет существующие формы гуманитарной истории (Geistesgeschichte), он наряду с историческими выделяет биологические понятия «расово-теоретической истории литературы»: «раса», «народ», «племя»<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Handschin J. Bemerkungen zu den Protokollen von Barcelona. Машинопись. Biblioteca de Catalunya. Barcelona. Congrès II. Nr 3.

<sup>40</sup> Benda O. Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft. Eine erste Einführung in ihre Problemlage. Wien und Leipzig, 1928. S. 4, 12–17.

### III

Доклад, прочитанный Гандшиным по-французски на третьем конгрессе IMS в апреле 1936 г., представляет собой первый вариант текста, который затем в течение двенадцати лет разовьется в его основную работу – книгу «Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie»<sup>41</sup>. Выступление в Барселоне потребовало от Гандшина не только *мыслей* о современной науке (как в 1928 г.), но и *конкретной позиции* по отношению к укрепившейся тем временем в Германии «современной науке». Подобно тому как Курциус во времена нацизма уходит во французскую средневековую литературу, Гандшин отказывается от акцентов, методов работы и материалов современного ему музыкознания. В своих текстах он не допускает категории «расы», «народная общность», «историческая миссия Германии»; не считает себя обязанным использовать немецкий язык на международном симпозиуме. «Боюсь, немцы будут злы, что я выступаю на французском, однако для меня французский – язык международного этикета», – пишет он в январе 1936 г. Ижини Англесу<sup>42</sup>.

В докладе в Барселоне Гандшин говорит об одном лишь элементе музыки – музыкальном тоне. Отправная точка его размышлений – теория объекта. Со времен знаменитой работы Гельмгольца музыкальный тон рассматривают прежде всего в контексте акустики: как физиологическое соответствие (Pendant) физическому процессу (звуковым вол-

<sup>41</sup> Handschin J. La notion de «qualité» dans la psychologie du son (1936) – неопубликованная рукопись. Ср.: Handschin. Über reine Harmonie... S. 24–25.

<sup>42</sup> Handschin – Anglès, 31.01.1936. Цит. по: Bleibinger B. Marius Schneider und der Symbolismo. S. 375 (Nr. 17).

нам. – Ж. К.), который проникает в субъект посредством слуховых рецепторов.

Разумеется, акустика – увлекательная область. Достаточно подумать о звуковых красках, о влиянии температуры и влажности воздушной среды на распространение и передачу волн, о рациональном расположении ушных раковин. Можно подумать (назовем хотя бы *одну* характеристику звучания в закрытом пространстве) о так называемом начальном временном зазоре, временной разнице между непосредственным звуком и первым появлением звука рефлектируемого. Однако концентрация на естественнонаучных способах наблюдениях в исследованиях Джона Тиндала (Tyndall 1820–1893), Германа фон Гельмгольца (Helmholtz, 1821–1894) и Джона Уильяма Стретта, третьего барона Рэлей (Strutt, 3<sup>rd</sup> Baron Rayleigh, 1842–1919) привела к склонности идентифицировать музыку с ее физическим субстратом и редуцировать музыкальный тон до периодических колебаний. Подтверждение тому следующее: еще в начале XIX в. вопрос о локализации тонов не стоял. Он окажется отчаянно важным лишь в конце того долгого столетия. Для Шопенгауэра в 1819 г. внепространственность музыки была самоочевидна. И в комментариях ко второму изданию работы «Мир как воля и представление» (1844) у него не возникало повода пересмотреть свое утверждение: «Музыка существует лишь во времени и без малейшего отношения к пространству»<sup>43</sup>. Шопенгауэровское утверждение относится к звукам музыки, которым и сегодня безразлично, сидит ли слушатель правее или левее сцены, на которой играют сона-

<sup>43</sup> Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. Kapitel 39: Zur Metaphysik der Musik (1844). Hg. Von L. Lütkehaus. Zürich, 1988. S. 527.

ту Бетховена. В этом смысле Марсель Пруст сто лет спустя после Шопенгауэра подтвердил утверждение *Les sons n'ont pas de lieu* («Звуки не имеют места» – фр.)<sup>44</sup>.

Таким образом, существуют две точки зрения: акустическая и музыкально-теоретическая. Если считать научно-состоятельной исключительно акустическую, т. е. если рассматривать тон как колебания воздуха, тогда взгляды Шопенгауэра и Пруста кажутся безнадежно устаревшими. Такая позиция была сформулирована в 1877 г. физиком Лордом Рэлеем (Lord Rayleigh): «Теория звука, в ее обычном понимании, не так уж сильно отличается от общей теории вибрации»<sup>45</sup>. Эта формулировка дала направление быстро развившимся исследованиям в области акустики: новые представления о способности человека к локализации звуковых волн пришли из морской (судовой) и военной техники. Гандшину этот взгляд сообщил ученый-естественник Эрих Мориц фон Хорнбостел, который в годы Первой мировой войны (к гордости (его учителя. – Ж. К.) Карла Штумпфа) руководил исследовательским проектом по обнаружению вражеских субмарин. Слышимый музыкальный тон есть и произведенные акустические колебания, и часть музыкальной структуры. [Однако] естественнонаучной точке зрения близко желание свести музыкальный звук лишь к некоему «бум».

Вывод из третьего раздела такой: успех естественных наук на протяжении XIX в. привел к оценке всех объектов с точки зрения физика. Взаимоот-

<sup>44</sup> См.: *Proust M. À la recherche du temps perdu*. Hg. Von J.-Y. Tadié. Bd. 2. Paris, 1988. S. 374.

<sup>45</sup> *Strutt J. W. Baron Rayleigh. The Theory of the Sound*. Bd. 1. London, 1877. S. vi.



ношения между такими объектами мыслились как механические. (Самая известная жертва подобного взгляда – это «я», концепционную несостоятельность которого в 1900 г. установил Эрнст Мах<sup>46</sup>). Децизионизм, о котором мы говорили в первом разделе, поддерживался такой теорией объекта столь же сильно, как и объективизм, о котором мы говорили во втором разделе.

#### IV

Эрнст Роберт Курциус так описал назначение своей книги «Европейская литература и латинское Средневековье»:

В сегодняшней духовной ситуации нет дела более срочного, чем восстановление «воспоминания». Всякого рода программы воспитания и перевоспитания, пожалуй, менее важны, чем задача увидеть и запечатлеть в культуре континуальность<sup>47</sup>.

Мы вновь встречаем размышление о духе. Однако здесь имеется в виду не конструирующий дух (тогдашней. – Ж. К.) гуманитарной науки. Для Курциуса в 1948 г. дух – это нечто более сложное. Он поясняет его геометрической метафорой эллипса. Оба заостренных конца фигуры одинаково важны; равноудаленность полюсов и определяет эллипс. Курциус наглядно представляет отношение между рядоположными позициями: диалог духа и его материала (*Gegenstand*). Эта модель отчетливо противоречит как надменно-барскому взгляду гуманитарной науки на ее объекты, так и концепции

<sup>46</sup> «Das Ich ist unrettbar» («Наше «я» спасти нельзя». – нем.) *Mach E. Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [1900]. Jena 9, 1922. S. 20.

<sup>47</sup> *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. S. 400.

зависимости, превращающей наблюдателя в некое приложение. В отличие от них Курциус показывает взаимодействие между наблюдателем и его объектом. Его излюбленный пример – влияние Вергилия на Данте (которое, пожалуй, можно сравнить с влиянием Достоевского на Андре Жида).

Одновременно Курциус возвращается к филологической разработке деталей. Его книга – мозаика. Состоящую из малых частей структуру аргументации Курциус противопоставляет гигантским конструкциям «гуманитарной науки». Эти конструкции современны ему. Работа Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно «Диалектика просвещения» (1947) – пример воздействия так называемого научно-гуманитарного метода: книга якобы дает общий взгляд на европейскую историю знания со времен античности; авторам история представляется как единообразный путь. Принадлежность этого концепта «гуманитарной науке» следует из характерного аргумента: согласно Хоркхаймеру и Адорно, несчастья мировой истории восходят к числу, к способу мыслить количествами. Число – средство квантификации мира, которое нивелирует и разрушает все качественные различия:

Число стало каноном Просвещения. Одни и те же уравнения владеют и буржуазным правом, и товарным обменом. <...> (Эпоха. – Ж. К) настаивает на разрушении Богов и качеств <...><sup>48</sup>

В этой конструкции число рассматривается как единая концепция, оказывающая безжалостно нивелирующее влияние неизменно от Платона через Фрэнсиса Бэкона до Бертранда Рассела. (Однако. – Ж. К.) взгляд в первую книгу аристотелевской

<sup>48</sup> *Horkheimer M., Adorno T. Dialektik der Aufklärung* (1947). Frankfurt a. M., 1969. S. 13 f.

«Метафизики», с ее демонстрацией и критикой пифагорейского учения о числах и принципах, показывает, что уже говоря о временах античности, стоит исходить из различных концепций числа. Юлиус Штенцель наглядно продемонстрировал античную дискуссию о числах как о количестве и о качестве<sup>49</sup>. Однако подобная дробность аргументации помешала бы полету мысли. Кажется, речь идет не столько об исторической дискуссии по поводу теории числа, сколько о связи с Новалисом. В связи с концепцией числа Хоркхаймера–Адорно вспоминаются строки Новалиса: «Когда б не числа и фигуры / вскрывали суть любой природы <...>. Бежали б от тайного слова тогда / все искажения прочь без следа»<sup>50</sup>.

Вывод из четвертого раздела звучит так: Курциус показывает разнообразие и дифференцированность традиции. Он демонстрирует аспекты взаимодействия и индивидуальных связей как альтернативы генерализующему и проективному образу мысли «гуманитарной науки».

## V

В методологических размышлениях, приведенных в книге «Обзор истории музыки», которую Гандшин издает одновременно с «Toncharakter», автор бросает критический взгляд на «историю духа» (Gei-

<sup>49</sup> См.: *Stenzel J. Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles.* Leipzig, 1924.

<sup>50</sup> *Novalis, Heinrich von Ofterdingen. Werke, Tagebücher und Briefe.* Hg. Von H.-J. Mähl und R. Samuel. Darmstadt, 1999. Bd. 1. S. 395 / Пер. Вяч. Куприянова: Зарубежная поэзия в переводах Вяч. Куприянова: Антология. М., 2009. Перевод этих строк Новалиса есть и у Вяч. Иванова: «Когда без чертжей и числ / понятен будет жизни смысл <...> Тогда изгонит духа злого / неизглаголанное слово» (Лири Новалиса в переложении Вяч. Иванова. Томск, 1997. С. 73).

stesgeschichte). Он называет ее «пришедшей из Германии модой скоропалительно развивать в рамках истории культурную философию» и характеризует как «нехватку смирения, признающего границы возможностей науки». Оба эти наблюдения Гандшин возводит к тому, что «определенные метафизические потребности не нашли себе соответствующего выхода»<sup>51</sup>. Гандшиновское замечание звучит как ответ на жалобу Лукача в связи с утратой «априорного спасения»<sup>52</sup>.

В книге «Der Toncharakter» Гандшин продолжает размышления о музыкальном тоне, начатые на конгрессе в Барселоне (1936). Он противопоставляет традиционное пифагорейское учение о музыкальном тоне современному взгляду. Гандшин интенсивно дискутирует с учением Хорнбостеля о тоновости. Мы видим дискуссию между двумя конкурирующими философскими позициями той эпохи: позиция химика Хорнбостеля близка традиции психофизики Иоганнеса Мюллера, Густава Теодора Фехнера и Вольфганга Кёлера. Хорнбостель усматривает действительность в физическом мире, самого себя организующем, например в делении на два, которое Хорнбостель видит и в октаве, и в первичном делении биологической клетки<sup>53</sup>. Гандшин же следует традиции признания самостоятельности *логоса* – традиции, представленной Бернардом Больцано и Готтлёбом Фреге. Уже в упомянутой статье «Мысли о современной науке» Гандшин признает за мате-

<sup>51</sup> *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick (1948). Wilhelmshaven 3, 1981 . S. 20.

<sup>52</sup> См. примеч. 6.

<sup>53</sup> *Hornbostel E. M. von.* Psychologie der Gehörserscheinungen // Handbuch der normalen und patalogischen Psychologie. Hg. von A. Bethe., G. v. Bergmann u. A. Bd. 11: Rezeptionsorgane I. Berlin, 1926. S. 713.

матикой роль объективного начала в музыке, в то время как Хорнбостель рассматривает музыку как некую роскошь, которую человек дистиллировал из «биологически важных шумов»<sup>54</sup>, «дабы различать тоны и наслаждаться музыкой». Для Гандшина музыка – связующее начало; его математическая нить соединяет человека с познаваемым миром.

Гандшин приходит к такому убеждению на основе средневековых источников. Одним словом работу «Der Toncharakter» можно было бы назвать комментарием к трудам Гвидо Аретинского. Подобно Гвидо Гандшин ставит вопрос о свойствах музыкального тона. Он согласен с Гвидо, что речь идет о свойстве, проистекающем из позиции тона среди соседних тонов (*mit-töne*); иными словами, из его положения в мелодии. То есть речь идет о тоне как объекте не слухового восприятия, а нашего представления. Теория музыкальных взаимосвязей, созданная Гвидо, недавно нашла новое математическое прочтение в модели комбинаторики<sup>55</sup>.

Традиция, проявляющая себя в подобной интерпретации, основана на предположении, что взаимоотношения между тонами основаны на математических принципах. Они соединяют музыку с *mundus intelligibilis* (миром познаваемым – *лат.*) Певца, который переводит структуры в слышимую реальность, это не ограничивает, а лишь означает контакт с некоей многоуровневой средой. На Гандшина произвело большое впечатление, как в дискуссии об

<sup>54</sup> *Hornbostel E. M. von. Beobachtungen über ein- und zweiohriges Hören // Festschrift für Carl Stumpf. (= Psychologische Forschung. Bd. 4). Berlin, 1923. S. 109.*

<sup>55</sup> *Clampitt D., Noll Th. Modes, the Height-Width Duality and Handschin's Toncharakter // Music Theory online. 17/1. April 2011.*

античной теории числа Юлиус Штенцель определил различие между «простыми количественными рядами» и «сегментацией чисел посредством встречаемых в их ряду особых отношений»<sup>56</sup>. Если музыкальным образом организованные числовые соотношения спроецировать в *одно* измерение звуковысотности, последуют дальнейшие многогранные положения. Эта многозначность на разных уровнях – решающий признак гандшиновской категории «характера тона».

Поскольку речь идет о необычном аргументе, в качестве пояснения приведем более новую версию, близкую сегодняшнему представлению о действительности: философ Герман Лотце размышляет о том, какую радость принесла бы нам игра в мяч, если бы перемены местоположения мяча показывали только воздействие физической силы наших мышц. Лотце указывает, что сила тяжести (гравитация) придает движению мяча некую закономерность, которая проявляет себя наряду с действиями играющих<sup>57</sup>. Речь также идет о взаимодействии между субъективным намерением (например, желанием забить мяч в ворота) и объективностью, которая в этот момент открывает разные возможности (реализации этого намерения. – Ж. К.), но не предопределяет (не детерминирует) ситуацию. Широта этого сравнения ограничена тем обстоятельством, что закон гравитации подчиняет пространство игры в

<sup>56</sup> Stenzel J. Zahl und Gestalt, S. 42. В книге «Der Toncharakter» (с. 134 и 144) Гандшин подробно объясняет это различие: «линейный отрезок» отличается от «фигуры из точек» (Punktfigur), и «последовательно идущие точки» (aufeinanderfolgende Punkte) отличаются от «разнообразных структур» (verschiedenartige Strukturen).

<sup>57</sup> См.: Lotze H. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München, 1868. S. 387.

мяч некоему единому правилу, тогда как пространство математического соотношения тонов, как уже сказано, многообразно и допускает большую вариативность. (Вспомним о различении разных видов диатоники у Клавдия Птолемея.)

Вывод из пятого раздела таков: как и Курциус, Гандшин показывает взаимосвязь между субъектом и объектом – взаимосвязь, которая не вписывается в одномерное отношение между неким авторитарным субъектом и пассивным объектом. Музыкант естественным образом исполняет музыку, при этом он может ориентироваться на математические реалии, которые (объективно. – Ж. К.) предпосланы его исполнению.

Мы проделали определенный путь, ведущий к работам Гандшина и Курциуса 1948 г.:

1. Пронаблюдали, как произвольность научно-гуманитарных институций на некоторое время превратилась в форму высокомерного децизионизма.

2. Подобным же образом представления о «коллективе» и об «общности» рассматривали как реалии, основанные на биологии. Следующий отсюда объективизм, резко противостоя позиции пункта первого, не оставляет ни малейшего пространства индивидуальности.

3. Комбинация двух первых позиций создала некую загадочную фигуру, которая не показывает ни субъекта, распоряжающегося пассивным объективным миром, ни всеобъемлющей (общественной или природной) объективности, из которой субъект и его свобода более не вычленимы. Обе позиции подчиняются требованию линейной зависимости и могут быть вписаны (вторая легче, чем первая) в поле механической естественнонаучной мысли XIX столетия.

4. Курциус и Гандшин пытаются уйти от этой двучленной фигуры, от этого «или так, или так». Они формулируют, каждый по-своему, иную, новую, позицию. Курциус видит ее в картине «взаимо-связи (-зависимости)»<sup>58</sup> Вергилия и Данте. Их встреча<sup>59</sup> предлагает альтернативу к модели линейной зависимости. Путем сравнения этой встречи с рецепцией Аристотеля (где есть лишь подражательство, легкое верие и пустые слова – вместо критического усвоения) Курциус делает свою мысль очень ясной.

5. В то время как Курциус описывает альтернативную взаимосвязь между человеческими *субъектами*, Гандшин наглядно представляет альтернативный *объект*, а именно – незамкнутую систему простейших взаимоотношений тонов. Эта система объединяет устойчивость математических структур со свободой их комбинаторики.

*Перевод с немецкого Ж. В. Князевой*

<sup>58</sup> Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. S. 25 (Zeile 9).

<sup>59</sup> Ibid. S. 363.



Защиты ученых степеней  
в годы Великой Отечественной войны:  
музыковеды М. В. Бражников  
и К. А. Кузнецов

---

*Н. С. Серегина (Санкт-Петербург)*

В настоящей статье представлены новые материалы о состоянии музыковедческой науки в самое тяжелое для страны время – годы Великой Отечественной войны. В Ученом совете Московской консерватории тогда прошли ряд защит. Мы остановимся на защитах М. В. Бражникова и К. А. Кузнецова, тематически и событийно связанных с фигурой С. В. Рахманинова, духовная и материальная поддержка которого в 1942–1943 гг. отразила усилия русского мира в стремлении к грядущей победе. Рассматривается неизвестный ранее материал об обстоятельствах защиты диссертаций по темам из истории древнерусской музыки, прежде запретным в советском музыкознании.

В исследованиях последних лет ставится вопрос о существовании и развитии культуры в СССР в годы Великой Отечественной войны. Так, по словам Е. В. Ворожейкиной, «<...> наиболее неопределенным в новейшей исторической литературе оказался наиболее часто употребляемый термин “развитие культуры” применительно к периоду Великой Отечественной войны. <...> Дискуссионным является вопрос о самом “развитии” культуры в экстремальных условиях войны. Насколько правомерно употреблять этот термин? Может быть, и не было никакого “развития”, а шла титаническая борьба интеллигенции и народа за “выживание”, “сохранение”, “спасение” отечественной культуры? Можно ли говорить в таком случае о “положительных тенденциях” в развитии культуры 1941–1945 гг.? А если да, то при-

менительно к каким отраслям культуры?»<sup>1</sup> В работе Е. Л. Храмковой, посвященной тому же периоду, также говорится, что «единой исторической концепции культуры России военных лет не существует»<sup>2</sup>. Однако еще А. Н. Крюков писал: «Годы войны и блокады были в музыкальном искусстве Ленинграда периодом движения вперед»<sup>3</sup>.

Музыковедение как отрасль культуры получило в годы войны своеобразный стимул к развитию. В статье Т. И. Науменко приводится список первых музыковедческих диссертаций, защищенных в предвоенное и военное время<sup>4</sup>. В этом перечне, на наш взгляд, недостает нескольких имен.

<sup>1</sup> *Ворожейкина Е. В.* Российская художественная интеллигенция в эвакуации в годы Великой Отечественной войны (1941–1943 гг.): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Кострома, 2004. С. 140–141.

<sup>2</sup> *Храмкова Е. Л.* Некоторые особенности новейшего периода отечественной историографии культуры России 1941–1945 годов // Вестник СамГУ. 2006. № 10/1 (50) С. 138–145.

<sup>3</sup> *Крюков А. Н.* Музыкальная жизнь города-фронта Ленинграда (основные тенденции в концертно-театральной практике, творческой деятельности композиторов и музыковедов): Автореф. дисс. ... канд. иск. Л., 1985. С. 22. См. также: *Крюков А. Н.* Музыкальная жизнь сражающегося Ленинграда: Очерки. Л., 1985; *Крюков А. Н.* Музыка в дни блокады: Хроника. СПб., 2002; *Крюков А. Н.* Музыка в эфире военного Ленинграда: Посвящается 60-летию Великой Победы. СПб., 2005; *Крюков А. Н.* Ради спасения. Дети и музыка в осажденном Ленинграде. СПб., 2012; *Крюков А. Н.* «Паду ли я, стрелой пронзенный...». Артисты оперы и балета в блокадном Ленинграде. СПб., 2014.

<sup>4</sup> *Науменко Т. И.* Направления музыкальной науки в России: на материале диссертаций 1930-х – 2000-х годов // Журнал Общества теории музыки. Вып. 2016/4 (16). С. 7–17. См. также: *Житомирский Д. В.* П. И. Чайковский: Тезисы канд. дисс. Свердловск, 1942. С. 24; *Тюменева Г. А.* Чайковский и «Могучая кучка»: Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1945.

## Максим Викторович Бражников



М. В. Бражников. 1941 г.

Из архива О. М. Бражниковой

В 1940 г. Максим Викторович Бражников<sup>5</sup>, оказавшись без работы после сокращения штатов Эрмитажа, обратился с письмом к И. В. Сталину, в котором доказывал необходимость исследований древнерусской музыки:

Многоуважаемый Иосиф Виссарионович! <...> С 1927 года я специализировался на древнерусской музыке, в особенности углубленно изучив русские безлинейные нотации, или так называемые крюки. Беру на себя смелость утверждать, что я в этой области достиг многого, очень многого, являясь, по мнению

ряда авторитетных музыковедов, единственным в Советском Союзе специалистом по этой области му-

<sup>5</sup> М. В. Бражников (19.03.1902–24.10.1973), исследователь древнерусского певческого искусства, автор книг и статей по истории и теории церковного пения в России, композитор. Окончил ЛГК в 1925 г. по классу фортепиано у проф. Л. В. Николаева и в 1927 г. – по классу теории и композиции у проф. В. П. Калафати; прослушал курс древнерусских музыкальных нотаций у проф. А. В. Преображенского. До 1935 г. преподавал в ЛГК. В 1935–1940 гг. научный сотрудник отдела музыкальных инструментов в Государственном Эрмитаже. См.: Белоненко А. С. М. В. Бражников – исследователь древнерусской профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. статей. Л., 1979. С. 73–98; Белоненко А. С. Список научных трудов М. В. Бражникова // Там же. С. 62–72.

зыковедения. Прошу вас <...> дать мне материальную возможность посвятить свою жизнь, все время и силы только своему любимому и нужному делу<sup>6</sup>.

Вскоре ему была предоставлена должность старшего научного сотрудника музыкального отдела и Музея музыкальных инструментов в ГНИИ (Государственный научно-исследовательский институт истории искусств, ныне РИИИ).

В Институте Бражников был сотрудником выставки музыкальных инструментов, в те годы пополнившейся богатейшей коллекцией, переданной из Эрмитажа, где Максим Викторович раньше работал и составил каталог инструментов.

В своих воспоминаниях Бражников пишет:

За полгода до войны, уйдя из Эрмитажа, я поступил в Институт театра и музыки. В нем был открыт Музей музыкальных инструментов, и я водил по нему посетителей. К сожалению, воскресенья я не мог провести в Петергофе (где летом жила семья Бражникова. – Н. С.), т. к. дежурил по выставке, и рано утром, в воскресенье (22 июня. – Н. С.), приехал в город на дежурство по выставке <...> Стоя на остановке, я услышал голос по громкоговорителю, который сообщил, что все окна должны быть строго-настрога затемнены., у транспорта должны быть синие огни и т. п., – но ничто это меня не удивило, так как ожидалась очередная учения ПВО<sup>7</sup>. Меня только встревожила необычная даже для учения строгость. С неприятным чувством беспокойства на душе дошел до Музея и приступил к обычной работе на выставке. Посетителей было «полчеловека». С одним из них, которому я давал пояснения, я поделился тревожными мыслями и только от него узнал, – как это вообще не-

<sup>6</sup> Цит по: *Лебедева Э. С.* Культура: «Благовещенский кондакар» в подарок библиотеке // Царскосельская газета. 2015. 23 нояб.

<sup>7</sup> Противовоздушная оборона Ленинграда.

лепо! – что тут до «учения далеко, что это *настоящая* война...» Мы не знали – как оно будет. Ясно одно, что это будет страшно. В четыре часа утра я проснулся от звука радио: и-и-и-у-у-и-и-и... Омерзительно! Что может быть гнуснее этого звука? – Отвратительный, душащий каким-то своим особенным безнадежным ужасом - и-и-и-у-у-и-и-и... Гул самолетов: наши или *их*? Неужели пропустят? На этот раз не пропустили. Наконец раздался звук трубы, который до сих пор помню: Громкоговоритель повторяет: «Отбой воздушной тревоги!» Труба играет... Какая чудесная музыка! <...> Вспомнил, что надо было ехать куда-то к сумасшедшему дому Фореля<sup>8</sup> рыть окопы. Посылали всех сотрудников Института. Поехали на трамвае, потом шли пешком, довольно долго <...> Получили лопаты, стали рыть противотанковый ров. С непривычки было очень трудно ковыряться в глинистой земле восемь часов, с часовым перерывом <...> Ко всему, пришел еще приказ приступить к эвакуации наиболее ценных экспонатов Музея, для этого надо было, разумеется, сперва «свернуть» выставку, а потом приступить к упаковке экспонатов в ящики. Ящики получали откуда-то уже готовыми, надо было только укладывать и заколачивать. На дно ящика клали солому, потом инструменты, перекладывая их той же соломой и скомканной бумагой, сверху – снова слой соломы. Затем – крышка. Заколачивали гвозди. Я это делал с таким ощущением, точно заколачивал крышку гроба. Ужасное было настроение. Ящики заколачивали и отправляли в Эрмитаж: в его бесконечных, глубоких подвалах они могли считаться в относительной безопасности. Менее ценные экспонаты остались в Музее<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Больница Всех скорбящих (Больница им. О. А. Фореля, 1922–1941). Пр. Стачек, 156. В конце 1940-х гг. здание реконструировано под дом культуры.

<sup>9</sup> *Бражников М. В. Начало войны* / Публ. О. Бражниковой // Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Альманах. М., 2007. Вып. 3. С. 526–549.

В начале войны Бражников вместе с другими сотрудниками Института был эвакуирован в Киров, где преподавал в музыкальном училище. Ольга Максимовна Бражникова, его дочь, в комментариях к воспоминаниям Бражникова пишет:

В Киров были эвакуированы многие деятели культуры – композиторы, писатели, актеры БДТ, Капелла. Деятелям культуры выделили паек – на местном заводе иногда выдавали очищенные от мяса кости. Максим Викторович, не терявший чувства юмора даже в такое время, назвал их «композиторские кости». Но за этими костями нужно было сначала пешком идти через весь город, узнать, есть ли они или нет, а потом снова идти уже за самими костями. За абсолютную честность Максима Викторовича выбрали развешивать и раскладывать эти кости на равные порции.



М. В. Бражников. Вид на дровяник из окна комнаты в Кирове

В нашей комнате под кроватью на газетках порции лежали, и за ними приходили и Шварц<sup>10</sup>, и Чарушин<sup>11</sup>, и Скрябин (брат Молотова)<sup>12</sup> и другие. Подкармливали творческих работников и зелеными подгнившими листьями капусты с баз.

Тогда же Максим Викторович написал стихотворение «Размышления у бочонка с капустой»:

Вот: лежишь ты здесь, зеленая,  
И гниешь – с тобой беда:  
Недостаточно соленая...  
Ну, а все таки – еда.  
Резал я тебя, заквашивал,  
В бочку втискивал плотней,  
Всех соседок способ спрашивал,  
Как бы сделать повкусней.  
Всех систем я слушал доводы,  
Всем советам отдал дань,  
Стало быть – теперь готова ты,  
Будь тебе неладно, дрянь.  
Ну, да что там: я не сетую,  
Пищу всякую любя...  
Со свинячьей бы котлетою  
Кушать, поддая, тебя.  
Хорошо ли вышло, плохо ли –  
Все равно на стол тащи:  
Вместе с нами гости охали,  
Вместе с нами ели щи<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Евгений Львович Шварц (1896–1958) – драматург. В Кирове Шварц написал пьесы «Одна ночь» – о жителях блокадного Ленинграда (1943) – и «Дракон» (1944).

<sup>11</sup> Евгений Иванович Чарушин (1901–1965) – писатель, художник. Во время эвакуации рисовал плакаты для «Окон ТАСС»; оформлял спектакли в Кировском театре драмы. В 1945 г. получил звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР.

<sup>12</sup> Николай Михайлович Нолинский (настоящая фамилия Скрябин; 1886–1966) – композитор.

<sup>13</sup> Бражников М. В. Начало войны. С. 533.



31 октября 1942 г. Бражников получает письмо от начальника Управления заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР<sup>14</sup> Б. Д. Владимирского<sup>15</sup> о необходимости разработки учебных программ по древнерусской музыке<sup>16</sup>, а 16 ноября 1942 г. – письмо и телеграмму от К. А. Кузнецова с просьбой передать К. С. Алемасовой<sup>17</sup> статью о крюковом многоголосии<sup>18</sup>.

В 1943 г. в Отдел искусств Кировской области приходит телеграмма за подписью председателя Всесоюзного комитета по делам искусств М. Б. Храпченко<sup>19</sup> с распоряжением о командировке Бражникова в Москву для написания учебника русской музыки<sup>20</sup>.

В том же году Бражников пишет письмо Святейшему Патриарху Сергию, в котором обращает внимание на важность изучения древнерусской музыки:

<sup>14</sup> См.: Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств. Апрель 1939 – январь 1948: Свод писем / Подг. В. В. Перхин. М., 2007. С. 72; Власть и художественная интеллигенция: Документы. 1917–1953 / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 2002. С. 281.

<sup>15</sup> Владимирский Борис Давидович (1902 (1903) – 1979) – музыковед, пианист. Заслуженный работник культуры РСФСР (1966). В 1924 г. окончил Киевскую консерваторию. В 1940–1943 гг. – начальник Главного управления учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР. В 1946–1953 гг. директор Дома звукозаписи.

<sup>16</sup> РНБ. Ф. 1147 (Бражников М. В.). Ед. хр. 654.

<sup>17</sup> Алемасова Кира Сергеевна (1915–1996) – концертмейстер у хорового дирижера К. Б. Птицы.

<sup>18</sup> РНБ. Ф. 1147. Ед. хр. 678.

<sup>19</sup> Храпченко Михаил Борисович (1904–1986, Москва) – советский государственный и общественный деятель, в 1939–1948 гг. председатель Комитета по делам искусств.

<sup>20</sup> РНБ. Ф. 1147. Ед. хр. 867.



<...> Я позволю себе обратить внимание Вашего Святейшества на то, что в настоящее время вновь и с полной очевидностью встает вопрос о необходимости: 1. Дальнейшего углубленного изучения истории и музыкального содержания древнерусского церковного пения. 2. Спасения и сохранения древних певческих рукописей. Великое множество их, без сомнения, погибло от нашествия иноплеменников, временно захвативших целые области Русской земли. Тем более необходимо сохранить то, что еще осталось. В Вашей Патриаршей власти издать постановление по всем православным церквам нашей страны, представителям духовенства и церковных двадцаток о том, чтобы они и сами, и через прихожан разыскивали и собирали крюковые певческие книги, равно как и все рукописные и печатные материалы, имеющие отношение к церковному пению и к церковной музыке.

Во многих ныне бездействующих церквах и в частных домах, на квартирах прежних священнослужителей Церкви и регентов, на чердаках и в подвалах свалены в кучи и погибают рукописи и книги, представляющие большую ценность. Во множестве краеведческих музеев имеются певческие крюковые книги, лежащие без должного хранения, учета и недоступные для изучения <...> Все эти ценности должны быть собраны, сохранены и доставлены в Москву, пока не поздно. <...> Это дело следует начать теперь же, не дожидаясь победоносного окончания Отечественной войны, в особенности же принимая во внимание, что наша Армия, освобождая Русскую землю, вновь возвращает России награбленное немцами добро.

Бражников. г. Москва, сентября 28 дня 1943 г. <...><sup>21</sup>

<sup>21</sup> Его Святейшеству Патриарху Московскому и всея Руси Бражникова Максима Викторовича докладное письмо / Публ. О. Бражниковой // Альманах. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М., 2007. Вып. 3. С. 391–482.

22 декабря 1943 г. (914-й день войны). Газета «Правда» опубликовала сообщение Совнаркома СССР о введении нового государственного гимна Советского Союза. Это событие нашло отражение в судьбе Бражникова. Максим Викторович пишет патриотические произведения для хора и оркестра русских народных инструментов. Он принимает участие в общесоюзном конкурсе на создание гимна страны. Его деятельность отмечена премией, о чем свидетельствует письмо с фронта от 07.01.1944 г. К. А. Верткова<sup>22</sup>:

Дорогой Максим Викторович!! Только что прочел в газете сообщение Совнаркома по поводу гимна Советского Союза, в котором с радостью встретил Ваше имя. Горячо поздравляю и крепко, крепко жму руку. Благодарность правительства – большое дело. И вот за эти успехи Ваши мне хочется дружески обнять Вас и поздравить. Очень, очень было радостно узнать о таком значительном факте <...><sup>23</sup>

В том же году Бражников завершает исследование «Многоголосие знаменных партитур» и защищает его в качестве кандидатской диссертации<sup>24</sup>. Судя по письму Бражникова к М. В. Юдиной от 12 января 1945 г. защита состоялась 11 января 1945 г.:

<sup>22</sup> Вертков Константин Александрович (1905 (1906) –1972) – музыковед; кандидат искусствоведения (1944). В 1930 г. окончил этнографическое отделение Ленинградского университета, в 1941 г. – аспирантуру при ЛГК. В 1932–1939 гг. сотрудник сектора музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа. Основная работа – *Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты* / Вст. ст., редакция С. Я. Левина. Л., 1975.

<sup>23</sup> Из архива О. М. Бражниковой.

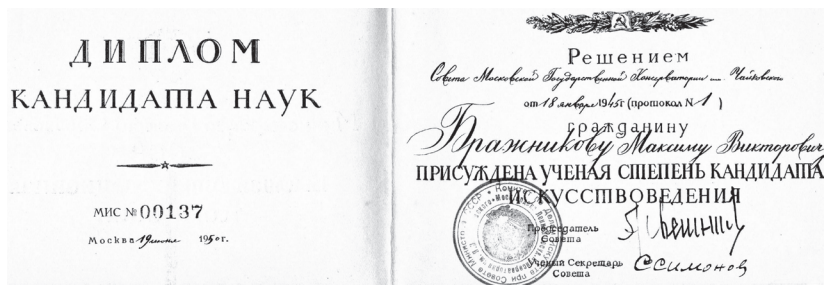
<sup>24</sup> Частично опубликовано: *Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. ст. / Под ред. А. С. Белоненко и А. Н. Кручининой. Л., 1979. С. 7–61.*

Уважаемая Мария Вениаминовна! Вчера, после Совета, все как-то разбежались, и я не нашел возможности попрощаться с Вами и поблагодарить Вас. Постараюсь возможно скорее повидать Вас, забежав на «огонек». Большущее Вам спасибо. Уважающий Вас М. Бражников<sup>25</sup>.

30 января 1945 г. Бражников пишет Юдиной второе письмо – вероятно, в связи с защитой:

Уважаемая Мария Вениаминовна! Я верую в Бога и в то, что Он указывает мне всегда мой путь в жизни. От всей души и глубоко благодарю Вас за Ваши усилия и помощь, направленные на пользу моему делу. М. В.<sup>26</sup>

Решение Совета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в тексте диплома кандидата наук за подписью Председателя Совета А. Свешникова<sup>27</sup> датировано 18 января 1945 г.



<sup>25</sup> Цит. по: Бражникова О. М. Максим Викторович Бражников и Мария Вениаминовна Юдина. На перекрестке судеб // Невельский сборник. Вып. 5. Материалы VI Невельских Бахтинских чтений 1–4 июля 1999 г., посвященных 100-летию М. В. Юдиной / Ред. Л. М. Максимовская. СПб., 2000. С. 36–50.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Александр Васильевич Свешников (1890–1980) – дирижер, хормейстер, педагог, общественный деятель. В 1944–1974 гг. преподавал в МГК им. П. И. Чайковского: в 1944–1948 гг. декан дирижерско-хорового факультета; с 1946 г. профессор; в 1948–1978 – ректор.

Диссертация, как и другие работы Бражникова, не была полностью опубликована, но Максим Викторович предоставлял свои расшифровки в качестве примеров для монографии Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство»<sup>28</sup>.

### *Константин Алексеевич Кузнецов*



К. А. Кузнецов. 1940-е гг.  
Из архива Е. М. Левашева

К. А. Кузнецов<sup>29</sup>, согласно анкете из личного дела, работал в Институте (ГНИИИ, ныне РИИИ) с 25.04.1938 по 16.08.1944 г. (Архив РИИИ. Оп. 5. Д. 128. 25.04.38–16.08.44). Зачислен в качестве старшего научного сотрудника. 15 июля 1941 г. освобожден от работы. 16 июня 1943 г. зачислен на должность реставратора по Музею музыкальной культуры. 16 августа 1944 г. отчислен из штата. Но 11 января 1945 г. датированы его автобиография и листок по учету кадров, заполнявшийся при приеме на работу, в котором он квалифицируется

как старший научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института истории му-

<sup>28</sup> См.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965. С. 156–157, 162, 166–167, 169–170, 171–173, 189–190; А., 1971. С. 133–137, 159–181, 235–236, 246–247; Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Изд. 2-е, доп. А., 1971. С. 133–137, 159–181, 252, 253.

<sup>29</sup> Кузнецов Константин Алексеевич (1883–1953), музыковед, историк права; доктор искусствоведения, профессор МГК; один из основоположников музыковедения в СССР.

зыки (Ленинград); адрес же указан московский, где проживал он и его семья. Запись об увольнении в деле отсутствует. Возможно, Кузнецов состоял сотрудником Института, проживая в Москве, до того как стал работать в основанном в 1944 г. Институте истории искусства и охраны памятников архитектуры при Отделении истории и философии АН СССР (ныне ГИИ, Москва).

Исследовательская деятельность Кузнецова касается чрезвычайно широкого круга проблем не только в сфере музыкознания, но и в сфере лингвистики, истории права, экономики, общественных наук<sup>30</sup>. Так, в статье «О моей историко-музыкальной работе» Кузнецов называет четыре направления своих исследований – мировая экономика, лингвистика, музыка; упоминает статьи о состоянии мировой финансовой системы в 1932 г.<sup>31</sup> Среди его работ по лингвистике – доклад «Об очередных задачах работы над иностранными словарями», прочитанный в декабре 1932 г. в Научно-исследовательском институте языкознания на заседании, посвященном эволюции английской речи (американизированный вариант)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> См.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории / Под общ. ред. Т. Ф. Мюллера. М., 1966. С. 204; *Тетерина Н. М.* Забытое музыкознание: Константин Алексеевич Кузнецов (1883–1953) – историк права, искусствовед. М., 2014. Рукопись. С. 33–54; *Рыжкин И.* Из истории Московской консерватории в первые годы Великой Отечественной войны // Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Альманах. М., 2007. Вып. 3. С. 500; *Лунц Л. А.* Деньги и денежные обязательства: Юридическое исследование. М., 1927. С. 27.

<sup>31</sup> *Кузнецов К. А.* О моей историко-музыкальной работе // Советская музыка. М., 1933. № 1. С. 122–125.

<sup>32</sup> Там же.

Основные его труды посвящены истории русской и зарубежной музыки<sup>33</sup>. Сюжетами исследований Кузнецова становятся Дебюсси и другие современные композиторы. В основе его лекционных концертных программ – тема «Музыка танца в XVII, XVIII и XIX вв.».

Ученый признается: «Мои занятия общественными дисциплинами, в частности, финансами, дают мне базу для понимания тех более широких процессов, на волнах коих колеблется хрупкий челнок искусства»<sup>34</sup>.

Вот что пишет о Кузнецове С. А. Петухова:

<...> Личность Кузнецова не укладывается ни в одну из заготовленных схем. Его умение распорядиться полученными огромными знаниями во многих областях, приспособиться к требованиям даже не столько идеологии, сколько внутрицеховой конъюнктуры и таким образом прожить в одной научной жизни несколько – беспрецедентно. Он был последним из отечественных музыковедов, кто сохранял максимальное (от экономики до искусства) разнообразие профессиональных интересов до начала 1930-х годов.

Далее С. А. Петухова указывает: «Сознавая уникальность своего положения, ученый акцентировал его в январе 1933-го в излюбленной, эффектной, небрежной манере “простого” перечисления <...>». И приводит слова самого Кузнецова:

Мне хочется осветить те своеобразные условия, в которых протекает моя научная деятельность. Музыка <...> не единственная область приложения моих сил

<sup>33</sup> См.: Левашева О. Е. Константин Алексеевич Кузнецов // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. С. 121–130; Левашева О. Е. К. А. Кузнецов // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 472–477.

<sup>34</sup> Там же. С. 123.

и склонностей. Возьму хотя бы истекший 1932 год. За это время я, прежде всего, напечатал ряд работ по вопросам международных финансов <...>. Далее идет – филология. Во мне живет «многоязычник», хотя и с уклоном в сторону английского языка<sup>35</sup>.

Маститый профессор (с 1942 г. заведующий кафедрой) Консерватории, успешный сотрудник газет и журналов, уважаемый и любимый учениками педагог, желанный гость на концертах, выставках, конференциях самого разного профиля – *persona grata*, Кузнецов не увидел публикации своей монографии «Музыкальная культура Киевской Руси»; другая его монография («Музыка, театр и танец в XVII–XVIII столетиях»<sup>36</sup>) осталась незавершенной. Список работ Кузнецова, по словам Н. И. Тетериной, до сих пор неполон, хотя и значителен по объему и крайне разнообразен по тематике.

Книга «Музыкальная культура Киевской Руси» (1941), написанная по плану ленинградского института, была подписана в печать 16 июля 1941 г. (но по условиям военного времени не вышла в свет) и послужила основанием для присуждения Кузнецову докторской степени в 1943 г. В его личном деле<sup>37</sup> имеется копия выписки из протокола № 24 от 13.11.1943 о присуждении ученой степени доктора искусствоведения без защиты диссертации и утверждения в ученом звании профессора Московской государственной консерватории. В деле также хранится отзыв о научной деятельности Кузнецова, составленный директором Института А. В. Ос-

<sup>35</sup> Петухова С. А. Деятельность К. А. Кузнецова в Moscow News (1934–1939) // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. С. 87–109, 105.

<sup>36</sup> Там же. С. 106.

<sup>37</sup> Архив РИИИ. Оп. 5. Д. 128. Л. 169. А. К. Кузнецов.



совским (5 страниц машинописи), датированный 6 ноября 1943 г. (см. Приложение 2), который можно соотнести с процедурой защиты Кузнецова и присуждением ему ученой степени доктора искусствоведения и звания профессора 13 ноября 1943 г.

Об этой работе Тетерина пишет:

«Музыкальная культура Киевской Руси. Опыт музыкально-исторического синтеза» – корректура подписана в печать 16 июля 1941 года, «то есть уже после начала войны», помечено рукой Константина Алексеевича на гранках книги, которая так и не увидела своего читателя<sup>38</sup>.

Книга создавалась с 1939 по 1941 г. О содержании книги можно судить по двум очеркам о музыке Москвы, основанным на ее материале<sup>39</sup>. Эта работа печаталась уже в Ленинграде и была подписана к печати во время войны. Экземпляр гранок книги в настоящее время находится в домашнем архиве Е. М. Левашева. Книга объемом 165 страниц состоит из следующих разделов: «Древняя музыкальная культура Черноморья и Поволжья», «Древняя музыкальная культура славян в Прибалтике и на Балканах», «Историко-культурные предпосылки музыкального искусства», «Музыка княжьего дво-

<sup>38</sup> Тетерина Н. М. Забытое музыкознание: Константин Алексеевич Кузнецов (1883–1953) – историк права, искусствовед. М., 2014. Рукопись. С. 25. По сообщению Тетериной, гранки книги и машинописный экземпляр с авторскими пометками хранятся в личном архиве Е. М. Левашева. Благодарю Н. И. Тетерину за текст ее работы, присланной в ответ на мою статью о К. А. Кузнецове, написанную для Энциклопедии к столетию РИИИ в 2012 г., но еще не увидевшую свет.

<sup>39</sup> Кузнецов К. А. Из музыкального прошлого Москвы. Этюд первый // Советская музыка. 1947. № 5; С. 35–41; Кузнецов К. А. Москва и музыка нашей страны. Этюд второй // Советская музыка. 1947. № 6. С. 34–41.



ра, войска, церкви, страны», «Технические условия исполнительства, исполнители, инструментарий», «Древнерусская монодия, осмигласие, византийская и русская стихира, духовный стих», «Русский эпос», «Лирическая и обрядовая, игровая песня», приложение «Музыкальная культура Византии».

Тетерина заключает:

Думается, что если бы этот труд увидел свет, то имя К. А. Кузнецова стояло в одном ряду с такими выдающимися отечественными исследователями древнерусской музыки, как В. М. Беляев, М. В. Бражников, а много позже – Ю. В. Келдыш<sup>40</sup>.

8 августа 1942 г. Кузнецов публикует большую статью «Рахманинов и русская музыка – очерк музыкального творчества великого соотечественника (см. Приложение 1); в 1945–1947 гг. – ряд работ о Рахманинове и музыке Древней Руси<sup>41</sup>. Статьи о Рахманинове открывают публичную переоценку творчества композитора в СССР.

В 1948 г. М. В. Бражников завершает два концерта – скрипичный и фортепианный с оркестром. В финал фортепианного концерта он вводит древнерусскую тему «Великого славословия» «Слава в вышних Богу и на земли мир», образ победной радости. Тот же напев использован С. В. Рахманиновым во «Всенощной». Так в творчестве Бражникова проявилась глубокая связь с древнерусской традицией, с музыкой Рахманинова и радованием народа о Великой победе.

<sup>40</sup> Тетерина Н. М. Забытое музыкознание... С. 26.

<sup>41</sup> Кузнецов К. А. Новое о Рахманинове // Литература и искусство. 1944. 25 марта. № 13 (117); Из музыкального прошлого Москвы. Этюд первый // Советская музыка. 1947. № 5. С. 35–41; Москва и музыка нашей страны. Этюд второй // Советская музыка. 1947. № 6. С. 34–41 (От XVI до XX в.).

## Приложение 1

*Кузнецов К. А. Рахманинов и русская музыка // Литература и искусство. 1942. 8 авг. № 32. С. 3.*

Чайковский писал (27.IV.1993) И. И. Слатину<sup>1</sup>, директору Харьковского отделения Русского музыкального общества, о премьеры в Большом театре оперы Рахманинова «Алеко»: «Эта прелестная вещь мне очень понравилась»<sup>2</sup>. Молодому композитору в год сочинения «Алеко» (1892) было всего 19 лет. В этот год он вместе со Скрябиным окончил Московскую консерваторию, и до сегодняшнего дня в консерватории можно видеть оба эти имени рядом, вычеканенные золотыми буквами на мраморной доске.

Отзыв Чайковского о творчестве Рахманинова был последним, ибо в этом же 1893 г. Чайковский умер. В том же году Рахманинов посвятил памяти Чайковского свой ор. 9, прекрасное «Элегическое трио».

Когда думаешь о месте, которое занимает Рахманинов в истории русской музыкальной культуры, в первую очередь вспоминается эта прямая персональная преемственность между Чайковским и Рахманиновым. Музыкальная связь между ними исключительно крепка и плодотворна. Наши радиослушатели на днях имели возможность прослушать в прекрасном исполнении оркестра Всесоюзного

<sup>1</sup> Илья Ильич Слатин (1845–1931) – пианист, дирижер, профессор, педагог, музыкально-общественный деятель. См.: *Ямпольский И. Слатин Илья Ильич // Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стлб. 80–81.*

<sup>2</sup> Чайковский П. И. Письмо от 3/15 мая 1893 г. // П. И Чайковский. Полн. собр. сочинений. М., 1981. Т. XVII. С. 90–91.

радиокомитета<sup>3</sup> под управлением Н. С. Голованова<sup>4</sup> 2-ю симфонию Рахманинова<sup>5</sup>. Она была сочинена в 1907 году. При всей зрелости и индивидуальности этого поэтического произведения, как глубоко ощутима глубокая связь Рахманинова с Чайковским во многих настроениях, в оркестровом мышлении.

Да, Рахманинов вышел из школы Чайковского, он главный хранитель и продолжатель его великой традиции и в этом смысле настоящий коренной русский музыкант. Здесь объяснение любви, какой Рахманинов пользуется у широкой советской аудитории и у музыкантов-профессионалов, в частности у нашей композиторской молодежи. Пишу эти строки, а рядом лежит заботливо сделанное четырехручное переложение 3-й симфонии Рахманинова – работа одного из молодых советских композиторов. Но не забудем и про наших пианистов. Фортепианные концерты Рахманинова нашли блестящих толкователей среди нашей выдающейся пианистической молодежи. Наши вокалисты много, часто поют Рахманинова.

<sup>3</sup> Симфонический оркестр Всесоюзного радиокомитета. Основан в 1930 г.

<sup>4</sup> Николай Семенович Голованов (1891–1953) – советский дирижер, хормейстер, пианист, композитор. В 1937–1953 гг. – художественный руководитель и главный дирижер Большого симфонического оркестра Всесоюзного радиокомитета и Оперного театра Всесоюзного радиокомитета. Народный артист РСФСР (1943). Народный артист СССР (1948). См.: Н. С. Голованов: Сб. статей и воспоминаний / Ред.-сост. Е. А. Грошева, В. И. Руденко. М., 1982; *Полторухин А. С. Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова: Автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 2012*.

<sup>5</sup> Рахманинов С. В. Вторая симфония. II: Allegro molto – Большой симфонический оркестр Всесоюзного радиокомитета, дирижер Н. Голованов. Запись 1945 г.

Рахманинов выразительно и цельно, как никакой иной композитор, отразил художественный дух Москвы. Стоит взглянуть на ряд посвящений в сочинениях Рахманинова, чтобы перед нами прошла длинная вереница музыкальных деятелей, связанных с музыкальной жизнью Москвы на переломе XIX–XX столетий. Некоторые из них донныне активные участники московской художественной жизни, среди них Антонина Васильевна Нежданова<sup>6</sup>. Ей Рахманинов посвятил чудесный «Вокализ» (ор. 4, № 14), замечательному виолончелисту А. Брандукову<sup>7</sup> посвятил свою Виолончельную сонату (ор. 19). А какую глубокую связь Рахманинова – композитора с русской исполнительской культурой вскрывают его посвящения Ф. И. Шаляпину! Невольно вспоминается посвященный Шаляпину романс Рахманинова «Воскрешение Лазаря» (ор. 34 № 6)<sup>8</sup>. В этой связи Рахманинова с Москвой – его связь с Россией, его пламенная любовь ко всему русскому.

Хочется подчеркнуть ярко индивидуальную особенность Рахманинова-музыканта. В нем органически сочетается композитор, пианист, дирижер. Рах-

<sup>6</sup> Антонина Васильевна Нежданова (1873–1950) – певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Народная артистка СССР (1936).

<sup>7</sup> Анатолий Андреевич Брандуков (1858–1930) – виолончелист, дирижер, композитор, педагог. Выпускник Московской консерватории (1877). См.: *Брандуков А. А.* Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006: Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 71.

<sup>8</sup> Из пяти романсов, посвященных Рахманиновым Шаляпину («В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его», «Оброчник», «Судьба»), автор статьи вспоминает именно этот, на стихи А. С. Хомякова, с сакральной темой воскрешения, столь актуальной в военные годы.

манинов замечательный композитор, гениальный пианист – это общеизвестно. Но реже всего при имени Рахманинова мы вспоминаем о нем как о дирижере. А между тем он великий дирижер, не только в концертном, симфоническом плане, но и в плане оперном. В начале 900-х годов Рахманинов выступал в качестве дирижера в московском Большом театре, и я хорошо помню, что одно лишь согласие Сергея Васильевича взяться за оперное дирижирование наполняло наши сердца энтузиазмом и восторженными надеждами. Рахманинов недолго задержался на этом посту, но внес в оперную сцену живительную, именно музыкальную струю.

Сказанное нами о русских, именно о московских, творческих корнях и связях Рахманинова не должно породить впечатления, будто композитор не обнаруживает живых связей с западноевропейской музыкальной традицией. Произнося имя Грига, мы называем имя, которое, кроме Чайковского, особенно близко Рахманинову. Отзвуки этой близости ощутимы уже в ранних композициях Рахманинова, например в средней части популярной фортепианной «Юморески» или в Трио, посвященном памяти Чайковского. Такие песни Рахманинова, как «Весенние воды» (ор. 14 № 11), как «Сирень» (ор. 21 № 5), свидетельствуют о глубокой родственности обоих композиторов – русского и норвежского. Григ сыграл в творчестве Рахманинова существенную роль, повлиял на изменение его стиля в сторону отхода от некоторой, свойственной Рахманинову романтической приподнятости, порою некоторой пышности в сторону музыки сильной, волевой, патетически страстной, но сдержанно-лаконичной, как бы стыдливой в проявлении чувств.

Библиотека Московской консерватории располагает ценным указателем научно-музыкальной литературы о Рахманинове. Существует любопытный от-

зыв о 3-й симфонии Рахманинова, написанной им в 1936 году (ор. 44). Это последний опус композитора, с которым мне удалось ознакомиться, к сожалению, лишь в клавире. Не знаю, имеются ли у Рахманинова более поздние сочинения, хотя и знаю, что, например, к 1938 г. относится новая редакция 4-го фортепианного концерта.

Рахманинов написал за долгие годы не слишком много. Но созданное им по преимуществу состоит из крупных произведений. Характерно, что из романсов, особенно из более поздних, композитор делает целые поэмы. Но и в более сжатых по объему романах он не может удержаться в отмеренных пределах, стремится (подобно, например, Шуману) расширить их путем добавления фортепианных заключений.

Возвращаюсь, однако, к упомянутому мной отзыву о 3-й симфонии. Он напечатан в парижском музыкальном журнале «Музыкальное обозрение»<sup>9</sup> (декабрь 1937 г.).

Автор отмечает ряд характерных особенностей этого произведения, простоту и обаяние тематического материала, ритмическую жизненность, а главное, подлинный симфонизм: «У русских лишь сохранилось нечто, напоминающее симфоническую традицию». Автор отзыва находит, что Рахманинов в своей последней симфонии придерживается «классической схемы». Это утверждение основано на явном недоразумении – 3-я симфония состоит из 3-х частей, причем основная, соответствующая симфоническому «allegro», переместилась в финал, по объему равный, приблизительно, обоим первым частям. Эти первые две части по их музыкальному содержанию и стилю противопоставляются острой, сложной, искусно разработанной последней. Она

<sup>9</sup> La Revue musicale.

как бы смотрит вперед, и недаром ею завершается симфонический замысел.

3-я симфония Рахманинова весьма показательна для характеристики его творческих методов. Композитор до конца остался верен себе. Он органичен в эволюции своего стиля. Эта эволюция лишена капризной неустойчивости, нездоровой торопливости. Однако композитор на всем своем долгом творческом пути шел вперед, не успокаивался на найденных стилевых особенностях. Достаточно сравнить, например, группу более ранних песен Рахманинова (вплоть до ор. 26, 1904 г.) с его последними романсами, в особенности с циклом из 6 романсов (ор. 38, 1916 г.), чтобы почувствовать всю протяженность дистанции, которую прошел Рахманинов от юношеских лет вплоть до зрелых. Любопытно, что Рахманинов за пределами родной страны не сочинил почти ни одного вокального сочинения, а писал почти исключительно инструментальную музыку. Тесно связанный с родным русским языком, широко начитанный в русской поэзии, необычайно заботливый и чуткий к законам строения русского стиха, композитор, находясь за пределами родной страны, не продолжил вокальной линии, столь характерной для него.

Симфоническая традиция Рахманинова – в преобладании крупных замыслов, в широте письма, в многообразии технических средств и в тематическом развитии. Такова обширная мастерская разработка в последней части 3-й симфонии. Некоторая рапсодийность структуры (романтическое наследие!) у позднего Рахманинова сменяется поисками более собранной, крепкой формы. Этому не противоречит тот факт, что Рахманинов одно из своих последних произведений назвал «Рапсодией» (на тему Паганини). За этим условным названием скрывается одна из тех форм, которой Рахманинов владеет так совершенно, – вариационная форма.

Богатство мелодического дара, естественность и напевность музыки Рахманинова общеизвестны. Хочется лишь отметить, что исключительно гибкая, удивительно индивидуальная мелодика Рахманинова тесно связана с глубоко вокальным уклоном его творчества, с живой человеческой речью.

Музыкальное мышление Рахманинова носит гармонический характер, хотя в нем, духовном сыне Чайковского, есть и подлинный новый полифонизм. В этом отношении заслуживают внимательного изучения крупные его оркестровые произведения. Ценная сторона творчества Рахманинова в его прекрасном чутье фактуры. Он тонко понимает музыкальный инструмент, не только, конечно, фортепиано, где у него свой изумительный стиль, но и человеческий голос. Он прекрасно владеет тем, что можно назвать «вокальным штрихом», всем богатством в использовании безграничных средств, присущих человеческому голосу.

Однажды, еще до революции, я присутствовал на концерте в нынешнем доме Союзов<sup>10</sup>. Рахманинов управлял симфоническим оркестром. Несколько сгорбленная, высокая его фигура с сдержанным, естественным и вместе с тем благородно уверенным жестом. Исполнялся фортепианный концерт Скрябина<sup>11</sup> – за роялем сам автор. Рахманинов с неизъяс-

<sup>10</sup> Дом Союзов в Москве – до 1917 г. Благородное собрание. .

<sup>11</sup> Скрябин А. Н. Концерт для фортепиано с оркестром фа-диез минор. Соч. 20 (1897). «10 декабря 1911 г. в Большом зале Благородного собрания в 5-м концерте Московского филармонического общества под упр. С. В. Рахманинова исполнен фортепианный концерт Скрябина; солист – автор» (Музыка, 1911. № 55. С. 1253).

Благодарю Д. А. Шумилина за любезно предоставленные мне сведения об этом концерте.



нимой симпатией во взоре и вместе с тем с острым вниманием следил буквально за каждым движением Скрябина, за предельной меткостью его бисерной и вместе с тем бархатисто-мягкой игры, за порывистостью его ритмов. После неожиданной трагической смерти Скрябина Рахманинов предпринял концертные поездки с программами, составленными из произведений своего товарища юных консерваторских лет. Рахманинов продолжал поддерживать честь и славу русского неумирающего искусства!

## Приложение 2

*Отзыв А. Оссовского<sup>1</sup> о работах К. А. Кузнецова, представленных к защите на соискание ученой степени доктора искусствоведения*

(Архив РИИИ. Оп. 5. Д. 128. Л. 170–175. К. А. Кузнецов)

### К. А. Кузнецов. Характеристика<sup>2</sup>

Константин Алексеевич Кузнецов – один из крупнейших русских музыкальных ученых, талантливая творческая натура с большой научной инициативной и самостоятельной индивидуальностью, определенно проявлявшейся в любой его научной или публицистической работе. Как музыковед-историк К. А. Кузнецов обладает глубоким и разносторонним образованием – общим и специальным, огромной, европейского уровня, эрудицией и широким кругозором, охватывающим многообразнейшие научные и художественные интересы. Ученый большого ума, он сочетает способность проницательного анализа исторических и художественных явлений с даром широких философских обобщений. Его работы всегда интересны свежестью мысли, постановкой важных проблем музыкально-исторической науки, выдвижением оригинальных гипотез в решении мало исследованных вопросов музыкознания. Особенно ценны в проф. Кузнецове как исследователе явле-

<sup>1</sup> Александр Вячеславович Оссовский (1871–1957) – музыковед и музыкальный критик, ученик Н. А. Римского-Корсакова, друг и коллега А. К. Глазунова, А. И. Зилоти и С. В. Рахманинова. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1938), доктор искусствоведения (1943), член-корреспондент АН СССР (1943).

<sup>2</sup> В верхнем левом углу красными чернилами рукой А. Оссовского написано: «Приложение к личному делу проф. Кузнецова». Подпись.

ний именно искусства его большая художественная чуткость, тонкость и непосредственность восприятия музыки, способность охватить любое явление музыкальной культуры в самой его сущности, в характерных его особенностях. Научно-исследовательский диапазон К. А. Кузнецова огромен: он с такой же свободой, авторитетностью ориентируется в вопросах истории русской музыки, как и в вопросах мирового музыкального искусства.

В первой же небольшой, но ценной книге «Введение в историю музыки» К. А. Кузнецов показал себя как серьезный ученый. Эта книга – самостоятельный по мысли опыт философии истории музыки, дающий авторскую концепцию мирового музыкально-исторического процесса и освещающий вопросы методологии изучения истории музыки. За этой книгой последовал целый ряд научных работ проф. Кузнецова. Среди них следует отметить возникшую по его инициативе серию ценных коллективных сборников под общим заглавием «История русской музыки в исследованиях и документах» под ред. К. А. Кузнецова и при его авторском участии (пока вышли три тома). Том «Глинка и его современники» полностью принадлежит самому К. А. Кузнецову и содержит новые по материалу и оригинальные по его освещению статьи Константина Алексеевича о самом Глинке, Одоевском, Мельгунове и Фильде. Весьма важен с научной точки зрения также том коллективных работ, посвященных исследованию жизни и творчества С. И. Танеева. Далее, увлекательно по изложению, мастерски по четкости и яркости написаны К. А. Кузнецовым характеристики западноевропейских композиторов XVII–XVIII веков в книге «Портреты композиторов» (1-й том задуманной им серии аналогичных очерков).

В ряде областей музыкознания проф. Кузнецов является у нас единственным специалистом. Тако-

вы вопросы испанской музыкальной культуры и, по связи с ней, – арабской музыки. По этим вопросам К. А. Кузнецов сделал несколько научных докладов и дал ряд статей в журналах и сборниках. Единичен К. А. Кузнецов и как исследователь культуры Византии, исключительно важной для правильного, углубленного познания музыкальной культуры Киевской Руси и последующих судеб русской музыки эпохи Средневековья. Как музыкальный византист проф. Кузнецов стоит на уровне последних достижений европейской, в частности и особенно – английской (Тилльярд), научной мысли и в своей работе, посвященной византийской музыке (рукопись), дает ряд важных наблюдений и выводов, по-новому освещающих проблему музыкальных взаимосвязей между Русью и Византией.

Венцом научной деятельности К. А. Кузнецова является капитальная работа «Музыкальная культура Киево-Новгородской Руси» (выход этой книги объемом в 18 печатных листов задержан войной; набор заматрицирован). Это первый специальный научный труд в почти совершенно не исследованной области. Автор построил его на исследовании огромного количества первоисточников (летописей, сказаний, свидетельств иностранцев) и памятников народного поэтического творчества, а также на изучении обширной научной литературы по общей (политической и гражданской) истории Киева и Новгорода и научных трудов в смежных областях археологии, палеографии и истории древнеславянской и древнерусской религии, производства, быта, зодчества, живописи, прикладного искусства. Практически проанализировав весь этот материал, обобщив содержащиеся в нем данные, К. А. Кузнецов сумел с талантом глубокого ученого и историческим прозрением чуткого художника нарисовать чрезвычайно яркую, полную, широкую, живую кар-

тину русской музыкальной культуры Древнего Киева и Новгорода в ее различных планах, как музыки княжьего двора, церкви, города, «земли» (деревни). Этой картине исследователь предпослал широкое изображение истории музыкальной культуры народов Причерноморья, Поволжья, южных и западных славян. В книге показаны также музыкальные и культурные связи Древней Руси с Востоком, народами Закавказья, Византией, европейским Западом и убедительно раскрыты глубокая давность и самобытность древнерусской музыкальной культуры, сумевшей переработать на своей исконно-славянской народной почве и претворить в свое достояние все воспринятые извне воздействия и стать на культурный уровень молодых государств тогдашней Западной Европы. Работа К. А. Кузнецова проникнута глубоко патриотическим духом и написана с увлекательным литературным мастерством, делающим интересным даже такие казалось бы узкоспециальные далекие от нас предметы, как, например, византийская и древнерусская стихира.

Труд К. А. Кузнецова, открывающий для науки и общественности совершенно новую область знания отечественного прошлого, труд, выполненный по первоисточникам, дающий стройную историческую концепцию автора и отмеченный во всех частях самостоятельностью мысли, наконец, труд, выдвигающий и освещающий целый ряд проблем, имеющих первостепенное значение для понимания всего русского музыкально-исторического процесса, – такой труд, бесспорно, заслуживает быть отмеченным присуждением ученой степени доктора, без защиты диссертации, и ученого звания профессора. Вся совокупность других научных работ и научных заслуг Константина Алексеевича делает такой вывод еще более обоснованным. И как последний аргумент в

том же плане – плодотворная деятельность К. А. Кузнецова как музыкального критика и публициста.

Кузнецов-историк – вместе с тем и человек животрепещущих художественных и культурных интересов сегодняшнего дня. В своих многочисленных статьях, очерках и заметках в журналах и газетах К. А. Кузнецов необыкновенно чутко и остро реагирует на все явления и события в области музыкального искусства, науки, культуры. Но и вопросы текущей жизни К. А. Кузнецов умеет всегда поднять на принципиальную высоту, придать им особенную формулировку и опереть на научную базу. При таком подходе и эти повседневные выступления Константина Алексеевича приобретают вневременное значение и должны быть занесены в его научный актив как большая ценность.

Директор Гос. научно-исследовательского института театра и музыки, член-корреспондент Академии наук СССР, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств, профессор А. В. Оссовский. 6 ноября 1943 г.

Примечание: Названия трудов К. А. Кузнецова приведены мной по памяти, потому, быть может, не все совершенно точны.

## Письма Б. В. Асафьева и А. В. Оссовского из фонда А. Н. Дмитриева<sup>1</sup>

---

*А. Г. Данько (Санкт-Петербург)*

Выдающийся музыкальный текстолог, исследователь, историк и теоретик русской музыки, музыковед и пианист, доктор искусствоведения А. Н. Дмитриев<sup>2</sup> плодотворно общался со многими

<sup>1</sup> Материал настоящей статьи был впервые представлен на XII Чтениях научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории 25 ноября 2008 г.

<sup>2</sup> Дмитриев Анатолий Никодимович (1908–1978) закончил Саратовскую консерваторию по классу фортепиано и теории композиции. В 1927–1931 гг. обучался в Ленинградской консерватории по истории и теории музыки (класс Б. В. Асафьева, М. Г. Климова, В. В. Щербачева, Х. С. Кушнарева, А. Н. Кедровой). С 1932 г. – преподаватель, с 1935 – доцент, с 1967 – профессор Ленинградской консерватории по теоретическим предметам, истории музыки и оперной драматургии. В 1941–1946 гг. – в Советской армии. В 1929–1937 и 1956–1960 гг. – концертмейстер, зав. литературной частью и музыкальный консультант Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1937–1941 гг. – редактор Ленинградского отделения Музгиза, в 1938–1941 гг. – музыкальный редактор и дирижер Ленинградского радиокомитета. Редактор академического издания сочинений П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского (М., 1944–1968). Автор монографий: *Рукописи А. П. Бородина. Опыт анализа творческого метода* (канд. дисс.). Машинопись. 1948 (НИОР НМБ СПбГК); *Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки*. Л., 1957; *Полифония как фактор формообразования. Теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки*. Л., 1962. Лит.: А. Н. Дмитриев. *Исследования. Статьи, наблюдения*. Л., 1988; А. Н. Дмитриев. *К 100-летию со дня рождения*. СПб, 2008.

корреспондентами, в числе которых были известные композиторы и ученые, а также музыканты-исполнители, представители гуманитарных и технических профессий. Эпистолярное наследие Дмитриева, имеющее более 400 позиций, хранится в Москве, в Российском государственном архиве литературы и искусства<sup>3</sup>. Здесь имеются письма Б. В. Асафьева, А. В. Оссовского, Г. Г. Тигранова, Н. Л. Фишмана, Е. М. Орловой, Д. Д. Шостаковича, Б. Н. Лятошинского, Г. П. Таранова, А. В. Богатырева, И. Ф. Бэлза, Г. С. Глущенко, С. А. Павлюченко, Е. Б. Трембовельского, многих известных исполнителей, певцов и инструменталистов, отражающие широкий спектр профессиональных интересов деятелей отечественной музыкальной культуры первой половины XX в.<sup>4</sup>

В коллекции писем Дмитриева, полученных мною в 2008 г. в связи с подготовкой сборника статей к 100-летию юбилею ученого и музыканта, особую ценность представляли одиннадцать писем Д. Д. Шостаковича, адептом которого Дмитриев был на протяжении всей жизни. Эти документы тогда же были опубликованы как уникальные свидетельства кропотливой работы ученого над переложением всех пятнадцати квартетов Шостаковича для фортепиано в четыре руки. Публикация этих писем в указанном юбилейном сборнике представляет факсимильное воспроизведение источников за 1952–1973 гг. с их расшифровкой<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 3000. Архив А. Н. Дмитриева.

<sup>4</sup> Укажу шифры четырех коллекций: РГАЛИ. Ф. 3000. Оп. 1. Ед. хр. 342–345 (письма Б. В. Асафьева), 602 (письма Е. М. Орловой), 603 (письма А. В. Оссовского), 736 (письма Д. Д. Шостаковича).

<sup>5</sup> Письма Д. Д. Шостаковича к А. Н. Дмитриеву, в Музгиз; И. А. Шостакович к А. Н. Дмитриеву // А. Н. Дмитриев.



Аналогична судьба писем Е. М. Орловой к Дмитриеву. Эти документы восстанавливают существенные моменты совместной творческой и педагогической работы, связанной с наследием П. И. Чайковского в Доме-музее в Клину (1946–1948) и учебными проблемами на кафедре русской музыки в Ленинградской консерватории (1967). Письма опубликованы в юбилейном сборнике, посвященном Е. М. Орловой<sup>6</sup>.

Сегодня работа над эпистолярной частью архива А. Н. Дмитриева продолжается. Предлагаемая публикация посвящена собраниям писем Асафьева и Оссовского из этого архива. Две эпистолярные коллекции представлены в ней по-разному: избранные письма Асафьева вписаны в текст посвященного им исследования; письма Оссовского публикуются в заключение статьи с комментариями.

### *Письма Б. В. Асафьева в архиве А. Н. Дмитриева*

Долгое время почти единственным источником биографических сведений об Асафьеве являлась

К 100-летию со дня рождения. Статьи, Воспоминания. Документы. Ред.-сост. Л. Г. Данько. СПб., 2008. С. 367–404. Напомню: А. Н. Дмитриев – автор статей о девяти симфониях Шостаковича (6-й, 7-й, 8-й, 9-й, 11-й, 12-й, 13-й, 14-й и 15-й; 4-я симфония впервые прозвучала в Ленинграде в фортепианном исполнении в четыре руки с аспирантом Консерватории, композитором Б. И. Тищенко); инициировал постановки опер Мусоргского в оркестровой редакции Шостаковича в Театре им. С. М. Кирова; в 1976 г. подготовил к изданию клавир «Хованщины» с фортепианным переложением финала оперы с элементами редакции Шостаковича.

<sup>6</sup> Орлова Е. М. Письма к А. Н. Дмитриеву // Е. М. Орлова – известная и неизвестная: Сб. научных статей и материалов / Отв. ред. З. М. Гусейнова. СПб., 2008. С. 160–169.

монография Е. М. Орловой<sup>7</sup>, а спустя десять лет – опубликованные материалы мемуарного характера в сборнике «Воспоминания о Б. В. Асафьеве»<sup>8</sup>. Позднее в печати стали появляться письма и переписка Асафьева на разных этапах его творческого пути. Едва ли не наиболее значительная часть эпистолярной опубликована в сборнике А. Н. Крюкова «Материалы биографии Б. В. Асафьева»<sup>9</sup>. Однако собранные и прокомментированные в нем 127 писем относятся лишь к первой половине интенсивнейшей творческой деятельности Асафьева (1904–1930). Разумеется, этот материал очень репрезентативен, здесь представлены имена многих музыкантов и музыкальных деятелей, в том числе молодых зарубежных композиторов, приезд которых в Россию состоялся благодаря Асафьеву. Среди известных имен: В. В. и Д. В. Стасовы; А. В. Финагин, И. В. Эскузович, А. В. Луначарский; Г. Адлер, М. Кальвокоресси, А. Соре, А. Берг, Дж. Ф. Малипьеро. Интенсивный обмен письмами со многими композиторами, исполнителями и работниками музыкальных театров, коллегами учебных и научных заведений свидетельствует о кипучей деятельности и огромном авторитете Асафьева, о его повседневной постоянной включенности в культурную жизнь города, страны, ряда европейских столиц. Но едва ли не самое ценное в этих письмах – отблеск стремительно развивавшейся культурно-исторической эпохи, с множеством впервые открытых плодотворных контактов и в то

<sup>7</sup> Орлова Е. М. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. М., 1964.

<sup>8</sup> Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Ред.-сост. А. Н. Крюков. Л., 1974.

<sup>9</sup> Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Ред. А. Н. Крюков. М., 1981.

же время пересечением полярных художественных тенденций, в том числе восторжествовавших на исходе 1920-х гг. рапповских установок, принесших Асафьеву большие неприятности.

Совсем иное дело – переписка с одним адресатом на протяжении значительного времени, диалектика взаимоотношений: сначала с учеником, потом с молодым преподавателем, внимающим просьбам и советам старшего коллеги. В этом плане переписка Б. В. Асафьева с А. Н. Дмитриевым, талантливым учеником и последователем на протяжении почти двух десятков лет, представляет большой интерес. В письмах Асафьева обсуждались многие вопросы, связанные в первую очередь с учебно-педагогической работой, возможностью замещения пропущенных занятий, но также рекомендации по изучению нотных рукописей Бородина, которые в дальнейшем явились предметом кандидатской диссертации Дмитриева, продолжившей источниковедческую направленность изысканий самого Асафьева (в связи с восстановлением авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского в конце 1920-х гг.).

Подлинники писем Асафьева из архива Дмитриева представляют собой единичные разрозненные документы личного характера. Разноформатные послания, подчас в виде записок или почтовых открыток, на отдельных листах бумаги, вырванных из блокнота или тетради (редко – линованной), на писчих листах формата А4, тщательно подобраны, иногда пронумерованы «быстрым» карандашом (возможно, уже непосредственно в РГАЛИ). Письма не сброшюрованы, но распределены по пяти папкам в хронологическом порядке: 1931–1940; 1941; 1941–1944; 1946, 1949. Содержание трех последних папок систематизировано в виде бегло написанных от руки указателей или краткого оглавления вдовой

А. Н. Дмитриева Татьяной Павловной Дмитриевой-Мей, подготовившей передачу документов в архив.

Общее количество писем трудно определить без специальной научной обработки. Исписанных аккуратным почерком Асафьева страничек много; знакомиться с ними интересно, ибо в своеобразном доверительном общении – сначала с большими паузами, потом почти ежедневном обмене эпистолами – запечатлены индивидуальности учителя и ученика в период работы Асафьева в Ленинградской консерватории, создания музыковедческого факультета и позже – в годы его страстной увлеченности композиторской деятельностью. Вырисовываются не только различные моменты педагогического и творческого процесса выдающегося музыканта, ученого и композитора, но и множество примечательных фактов в его переписке со студентом, а затем младшим коллегой и помощником Дмитриевым.

Первая записка на небольшом листке из блокнота адресована «студенту Дмитриеву» в 1930 г.<sup>10</sup>:

**(№ 1) 26. IV. 1930.**

Дорогой Толя! Простите, что называю вас так, но я не помню отчество. 1) Как раз на 21/IV и 26/IV <...>ДИ (неразборчиво – Л. Д.) назначил мне лекции по русской музыке. Отказаться было нельзя и, хотя мне очень нездоровится, но я читал там 21 и буду еле-еле читать сегодня. Но зато меня не хватает на Консерваторию. 2) «Разрушения» произведенные мною в занятиях я непременно все восполню. Скажите об этом Ногтевой (для Канцелярии). Скажите также посещающим меня педагогам, что я для них специально прочитаю две лекции по истории, чтобы сдвинуть пропущенное.

Б. В. Асафьев

<sup>10</sup> В письмах Б. В. Асафьева и А. В. Осовского орфография и пунктуация авторов сохраняется.

Едва ли основной мотив эпистол преданному ученику и надежному помощнику в профессиональных делах – постоянная обеспокоенность Асафьева судьбой своего композиторского творчества. Эта, по сути своей, трагическая для композитора тема нигде не представлена с такой полнотой и неизменной горечью, как в письмах Дмитриеву. Только в них наиболее откровенно, что называется в полный голос, звучали постоянные жалобы на затяжные переговоры с исполнителями (прежде всего с театральными коллективами). Даже в ГАТОБе после более чем успешной, можно сказать, триумфальной постановки балетов «Триумф республики» («Пламя Парижа») (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1933), а затем взволновавших музыкально-театральную общественность «Утраченных иллюзий» (1934) с последующей затяжной дискуссией о новом направлении «драмбалета» и целесообразности его дальнейшего развития Асафьев начинает ощущать неприязнь к своим новым сочинениям. Об этом письмо С. Э. Радлову на именном типографском бланке Асафьева:

**(№ 2). 14. XII. 1936**

Заслуженный деятель искусств  
Борис Владимирович Асафьев  
Ленинград, Площадь Труда 6, кв. 23.  
Тел. 1-13-98

Заведывающему (Так. – Л. Д.) Музыкальной Частью  
Гос. Театра под руководством С. Э. Радлова  
В виду того, что музыка моя к пьесам Пушкина «Каменный гость» и «Пир во время чумы» не может быть исполнена в том виде, как она сочинена, прошу Вас вернуть мне муз[ыкальный] материал (партитуру и клавиры).

Б. Асафьев

В письмах конца 1930-х гг. немало свидетельств редакторской работы А. Н. Дмитриева над асафьев-

скими партитурами. Подготовку к печати своих рукописей композитор неизменно доверял только своему ученику – во всех остальных случаях жестко требовал письменного согласования с автором. Вот характерный пример:

**(№ 3). 02. VIII. 1938**

<...> Носились слухи, что Моск[овский] Музгиз издает власовское переложение соло-cello без моего разрешения. Я заволновался. Начало «Песни ямщика» (из оперы «Казначейша». – Л. Д.) можно еще так: [нотный пример. – Л. Д.]. Или то, *какое ты пишешь* (выделено мною. – Л. Д.). На выбор! Пожалуй, это эффектнее. А тенора пусть себе поют. Только надо попросить еще написать слова: второй куплет до припева: [нотный пример. – Л. Д.], который, конечно, повторяется<sup>11</sup>. <...>

(Б. Асафьев)

Немало проблем было связано с публикациями музыкальных и музыкально-театральных произведений Асафьева, в которых Дмитриев принимал самое непосредственное участие. Особенно плодотворной и результативной публикаторская деятельность была в 1938–1939 гг., когда в Ленинградском отделении издательств Музгиз (А. Н. Дмитриев –

<sup>11</sup> Очевидно, речь идет о переложении, выполненном А. К. Власовым, концертмейстером группы виолончелей симфонического оркестра Московской консерватории (1936–1939). Факсимиле нотных примеров см.: Б. В. Асафьев – композитор (письма к А. Н. Дмитриеву) // Musicus. 2009. № 4 (17). С. 11. (Премьера оперы «Казначейша» состоялась 1 апреля 1937 г. в Ленинградском клубе моряков силами самодеятельности. Дирижер А. Н. Дмитриев, режиссер Э. И. Каплан.) Известна также «Песня ямщика» из 6-й картины для тенора – соло и мужского хора а'capella, которая исполнялась фронтовым ансамблем под управлением А. Н. Дмитриева в 1942 г.

штатный редактор) и «Искусство» вышли почти одновременно пять сочинений Асафьева<sup>12</sup>.

Тем не менее письма Дмитриеву последних предвоенных лет полны горечи и разочарования. В конце тридцатых годов Асафьеву все труднее было переносить обиды, причиняемые ему театрами и прессой. Летом 1938 г. в его письмах появляются пессимистические настроения:

**(№ 4). 02.VIII. 1938**

Итак, мое имя из истории русского балета выкинуто, в кино и в оперу меня не пускают. Перспективы мерзкие, вроде как было в 1930 году. А музыка, как на зло, звучит во мне дни и ночи <...>

**(№ 5). 29.VIII. 1938**

О московской «Казначейше» ничего не слышал. Не везет ей бедной! Даже лермонтовский юбилей не помог <...> Ты советуешь не обращать внимание на травлю: конечно, сочинять музыки я не перестану, ибо не могу перестать, но я же не пень, а чуткий впечатлительный человек, и если бы я таковым не был, я бы не был бы композитором.

<sup>12</sup> «Бахчисарайский фонтан». Соло виолончели из 3-го акта (с сопровождением фортепиано). Л., 1938; «Бахчисарайский фонтан». Балет-поэма в 4-х действиях по А. С. Пушкину. Клавир. Л., 1939; «Кавказский пленник». Соло скрипки из 2-го акта (в сопровождении фортепиано). Л.; М., 1939; Кантата «Песня о Сталине». Для солистов, хора и симфонического оркестра. Текст А. П. Прокофьева. Клавир. Л.; М., 1939; Хоры а'саррелла. Тексты – записи народных песен, сделанных А. С. Пушкиным. Л.; М., 1939. Позднее были изданы: клавир оперы «Казначейша» в шести картинах с прологом и эпилогом (1935–1936). Сценарий и либретто А. А. Матвеева по поэме М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша». М., 1946 (клавир подготовлен к изданию и подписан к печати в июне 1941); партитура балета «Бахчисарайский фонтан»: Балет-поэма в 4-х действиях Либретто Н. Д. Волкова по одноименной поэме А. С. Пушкина. М., 1955. Т. 1, 2.

Нетрудно предположить, что в ответ на подобные жалобы Анатолий Никодимович изыскивал все возможные варианты поддержать в Учителе надежду на будущее признание его композиторского творчества, например заинтересовать перспективой издания *новых оперных сочинений*. В ответ было получено письмо о трех завершенных операх (1939–1940) на сюжеты русской классической литературы: «Гроза» по А. Островскому, «Медный всадник» и «Пир во время чумы». Наиболее подробно – об опере «Гроза»:

**(№ 6). 25.III. 1940**

Дорогой Толя!

Ты просил поведать тебе, что представляют собою мои последние три оперы? В «Грозе» вокально-роли (Так. – Л. Д.) распределяются так: Катерина – М=сопрано, сочное, теплое, с прочным центром и мягкими «не стреляющими» верхами. Натура сильная. Страстная, волевая, а не пассивная жертва; Кабаниха – Драматическое сопрано. Когда брюжжит – приближается к Сусанне из «Хованщины». Но в целом – это жесткая, костяная «опора» старинного уклада жизни. Варвара – лирическое сопрано, скорее типа Ольги из «Русалки». Очень искренняя, хорошая девушка. Дикой – бас, пожалуй, «кончаковского» строя. Упрям, своеволен. Борис – лирический тенор с русским пошибом. Пассивная натура. Растерянный человек, Кулыгин – лирико-драматический тенор. Очень важная по значению роль: и носитель протеста, и возрождения. В пении его имеются очень яркие ответственные и трудные моменты. Кудряш – баритон. Наглый, развязный. Российский провинциальный Дон Жуан из приказчиков! «Любовь» для него привычное дело. Тихон – драматический баритон. Роль, требующая сильного, но выразительного, за сердце хватающего голоса. Феклуша и сумасшедшая барыня мною сняты, первая, как «дополнительная» бытовая прикраса, «задерживающая» действие, вторая, как устрашающий quasi мистический *deus ex machina*. Симфонически важные «действующие об-



разы»: Волга, волжская весна и с ней всеобъемлющая весенняя гроза. Хор – всегда слышны песни с Волги, песни, сообразные ходу драмы. Состав оркестра обычный, классический. Текст – всюду Островского с сокращением некоторых повторов или прозаизмов.

Следующие страницы письма посвящены еще двум операм на пушкинские сюжеты: «Медный всадник» и «Пир во время чумы»: «<...> *все по Пушкину, все на пениши широкого вокального письма*», – так характеризовал их автор либретто и музыки. (Обращают на себя внимание слова «все по Пушкину». Ведь 1937 г. был объявлен пушкинским, многие театры и композиторы включились в негласное творческое соревнование на лучшую интерпретацию пушкинских творений. И Прокофьев, соученик Асафьева, получил в этот год пять заказов от разных театров. Не был ли его пример заразителен для Асафьева?)

В настоящей статье мы обращаемся к письму Асафьева Дмитриеву в кризисный для него период 1930-х гг., когда он, по словам А. Л. Порфирьевой, автора первой обширной публикации «Письма Б. В. Асафьева А. В. Оссовскому», «прекратил отставивать Стравинского, Берга, подлинного Мусоргского и начал сочинять музыку»<sup>13</sup>. В автобиографической работе Асафьева «О себе» есть примечательные строки:

Приблизительно до 1931–1932 года я стойко выдерживал свои многообразные деятельности, одновременно выпуская книгу за книгой в качестве Игоря Глебова. Но с момента начала работы над балетом «Пламя Парижа», я почувствовал такую острую, неизбывную тоску по музыкальному творчеству, что постепенно

<sup>13</sup> Порфирьева А. Л. Письма Б. В. Асафьева // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е – 1930-е годы / Ред.-сост. Ж. В. Князева; СПб., 2017. С. 279.

стал отходить и от организационной и от лекционной и консультантской работы (административная всегда была мне чужда) в пользу преимущественно деятельности композиторской с параллельно ей идущими «для себя» занятиями исследовательскими. Считаю, я имел на это право <...><sup>14</sup>

Асафьев не раз повторял, что он ученик Лядова; гордился высоким профессионализмом, привитым ему выдающимся музыкантом.

Кстати, именно композиторское творчество Асафьева по объективным обстоятельствам получило недостаточное освещение в первом томе издания «Новые документы». В письмах Оссовскому – признанному авторитету и должностному главе по научной части в Консерватории и Институте – обсуждаются прежде всего научные и педагогические вопросы, волновавшие Асафьева. Лишь изредка прорываются огорчения по поводу невостребованности его симфоний, недоразумений с балетами «Ночь перед рождеством», «Ашик-Кериб» (в корреспонденциях 1939 г.). Последнее письмо Оссовскому датировано февралем 1943 г. и посвящено беспрепятственной передаче ленинградских работ Асафьева из Института в Москву<sup>15</sup>.

В 1941–1945 гг. судьба выдающихся музыкантов была опалена жесточайшей войной. В то время, когда старший находился в блокадном Ленинграде (испытывая невероятные бытовые трудности, но будучи преисполнен фантастической творческой энергии), младший испытал все ужасы войны в непосредственной близости к ней, точнее внутри нее,

<sup>14</sup> Асафьев Б. В. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 508.

<sup>15</sup> Новые документы... Вып. 1. С. 389. (письмо № 63 (101), от 2.II.1943).

на передовой линии ленинградского (потом волховского) фронта, под непрерывным обстрелом; он получил серьезное ранение, едва не стоившее ему правой руки. Письма Асафьева к нему адресованы так: «Действующая Красная Армия. 1592, пол[евая] почт[овая] станция, часть 434. Анатолию Никодимовичу Дмитриеву»<sup>16</sup>. Музыка всё время оставалась с Дмитриевым. Анатолий Никодимович руководил фронтовым музыкальным ансамблем (кстати, исполнявшим не только песни военных лет, но и фрагменты из оперы Бородина «Князь Игорь»). Озабоченный здоровьем и делами своего наставника, он оказывал ему огромную моральную поддержку: инициировал создание новых сочинений, разучивал их с самодеятельными артистами. Асафьев, в свою очередь, с готовностью откликался на просьбы младшего коллеги и радовался востребованности своего композиторского труда.

В сводной статье Асафьева «Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны», в разделе о жизни и творчестве военных лет, есть ссылка: «Все сведения о моих связях с фронтом, о сохранившихся рукописях моих, об исполнении моей музыки в среде бойцов можно получить у доцента Ленинградской консерватории Анатолия Никодимовича Дмитриева, совершившего поход от берегов Волхова до Риги вместе с руководимым им ансамблем»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Этот же адрес передается Асафьевым в письме Оссовскому по его запросу // Новые документы... Вып. 1. С. 371 (письмо № 54, от 17.VII. 1942).

<sup>17</sup> Статья Асафьева опубликована в журнале «Советская музыка» (1946. № 10. С. 94–97), а также в сб. «В годы Великой Отечественной войны. Воспоминания, материалы» (Л., 1959. С. 27–37). Вновь опубликована в сб.: Новые документы... Вып. 1. С. 390–403. Цит. по: с. 399.

В первые месяцы войны всё, о чем пишет Асафьев, проникнуто оптимизмом и желанием откликнуться на военные события новыми сочинениями, для которых он просит прислать ему соответствующие тексты:

**(№ 7). 21. IX. 1941:**

Дорогой Толя!

Все твои три открытки получил сегодня 12. IX. Очень взволнован – радостно – твоими приветливыми словами. Мы все трое в Ленинграде; но по вечерам находимся в Консерватории. Пока здоровы, т[о] е[сть] вернее больны нашими обычными «хворями». Спасибо за мужественные утешения. От тебя кто-то передавал привет по т[e]л[e]ф[ону], но к сожалению повидаться не пришлось: никто из нас ходить и ездить не может! Я счастлив, что о моей композиторской работе знают в Кр[асной] Армии. Пламенный сердечный привет шлю твоим товарищам бойцам. Скажи, мы все, верные ленинградцы, никогда не сомневались и не сомневаемся в победе и в непреодолимом мужестве защитников города Ленина и Кирова. Целуем тебя, обнимаем, желаем удачи и счастья, здоровья и душевных сил. Верю, что письмо это найдет тебя. Но надеюсь, что еще свидимся и поработаем. Еще раз спасибо за радость – за хорошие письма. Ир[ина] и Зоя Ст[епановны] сердечно кланяются. Всего всего доброго. Твой Б[орис] Асафьев.

Поразительна отзывчивость Дмитриева – дирижера фронтового ансамбля, который, стремясь всячески поддержать патриотическую настроенность большого музыканта, старался исполнить все, что создавалось Асафьевым в эти напряженные дни: от массовых песен до романсов, арий из еще не поставленных опер, оркестровых фрагментов нового балета (четырёхактный балет «Милица» о югославских партизанах). Асафьев с удовлетворением и радостью принимал слова благодарности бойцов –

исполнителей его музыки. И в свою очередь в ответных письмах благодарил Анатолия Никодимовича за то, что он, озвучивая на фронте его сочинения, дает ему почувствовать, насколько необходим его композиторский труд!<sup>18</sup> Асафьев подробно сообщал о своей жизни в военном Ленинграде, о встречах с оставшимися в осажденном городе композиторами (Д. Д. Шостаковичем, В. М. Богдановым-Березовским, О. А. Евлаховым)<sup>19</sup>. сетовал на ухудшение здоровья, ограниченные возможности творчества.

Уникальным по степени подробности сообщаемых сведений является письмо от 4 июля 1942 г. На шестнадцати страницах из школьной тетради (в двойную косую линейку) крупными буквами карандашом написано письмо-отчет обо всем, что сделано в первый, тяжелейший, год блокады. Трудно поверить, что накануне своего шестидесятилетия

<sup>18</sup> С начала войны Асафьевым были созданы 17 произведений. Он работал над оперой, опереттой, симфонией, но больше всего сочинял песни на военную тему: «Песня Энской дивизии», «Вперед, Балтийский флот», «Песня о снайперах», «Песня о Ленинграде». Для духового оркестра: сюита «Суворов», несколько маршей, фантазия для фортепиано «Памяти Моцарта» (к 150-летию смерти композитора) и др.

<sup>19</sup> Богданов-Березовский Валериан Михайлович (1903–1971) – композитор, музыковед. В 1941–1944 гг. – председатель Правления Ленинградского отделения Союза композиторов; Евлахов Орест Александрович (1912–1973) – композитор. В 1941–1943 – ответственный секретарь Ленинградского отделения Союза композиторов. По инициативе обоих музыкантов в конце ноября 1941 г. в Союзе композиторов был проведен авторский вечер Асафьева, на котором он сам с увлечением играл фрагменты из балета «Граф Нулин» (по А. С. Пушкину), его фортепианные пьесы исполнял А. Д. Каменский, виолончельные – К. Ананян; прозвучал также вокальный цикл на стихи Ф. Тютчева (см.: *Евлахов О. Из воспоминаний // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 36*).

больной и изможденный человек оказался способен создавать исследовательские труды, откликаться всё новыми сочинениями на зов фронта.

Исповедь музыканта-мыслителя частично опубликовал А. Н. Дмитриев в воспоминаниях «Мой дорогой учитель»<sup>20</sup>, причем извлек из этого письма преимущественно те страницы, на которых перечисляются литературные работы и исследования Асафьева «с декабря 1941 года по июль (включительно) 1942». Однако в этой публикации почему-то совершенно не названы композиторские опусы, включенные Асафьевым в его «полный отчет». Судьба этих произведений продолжала волновать композитора. Возможно, через 25 лет после кончины учителя автору воспоминаний казалось особенно примечательным, что в годы блокады Асафьев «воскресил в себе мыслителя». Но для талантливого музыканта и ученого оставался «весь мир – звучащая музыка», даже в годину страшных испытаний. И чтобы оценить истинные масштабы подвига Асафьева, необходимо в полном объеме представить его подвижнический труд в блокадном Ленинграде.

Содержание этого исторического документа, письма Асафьева от 4 июля 1942 г., диктует необходимость его публикации без купюр, чтобы в памяти потомков не стерлись, не исчезли бесследно его драгоценные строки.

**(№ 8). 04. XII.1942**

Дорогой Толинька!

Спасибо за память, за добрые чувства. Приветы от Ирины и Зои Степановны. Мы очень постарели, ослабли, но духом бодры и не сдаемся. Работаю я также много и интенсивно, как в дни гражданской войны. Мысль искрится. Пишу так, как когда-то писал

<sup>20</sup> См.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 131–133.

свои лучшие работы. Музыку бросил: к ней отношение стало и со стороны Союза и со стороны Комитета в сто раз еще хуже, чем было пред войной. Ты не можешь себе представить, сколько я испытал за год войны унижений и оскорблений за свое композиторство. Ну, словом, я это дело бросил и откликаюсь только на зовы С[еверного] фронта. Поэтому пришли тексты, хоть самые самодеятельные, лишь бы пламенные, искренние для песен – сольных и хоровых, укажи степень трудности, состав, диапазон, тональности – все сделаю в точности и быстро. Здесь текстов нет или есть да только «словесные упражнения»: на них музыка не пишется. Старых хоров у меня нет: если ты думаешь про лермонтовские, то куда они делись – не знаю. Пушкинские же ведь трудны; да и не того содержания. «Минин» застрял на Радио. Там же и хоры июльско-августовские прошлого года. Все мое, что было в Музгизе – пропало. Посылаю тебе новый вчера написанный после встречи с твоими посланниками хор «Два великана». Оцени голосоведения. Тональность можешь менять. Если этот пробный хор окажется подходящим – я буду от него отправляться в дальнейшем. Если труден – буду искать стиля еще обобщеннее и пластичнее. Хор из «Минина» попробую вспомнить и сделать для теноров и басов. Вообще передай мой глубокий низкий поклон и товарищеский привет дорогим фронтовикам – всем, кому мое имя что-то говорит. *Умоляю, не теряйте связи со мной. Я всегда готов откликнуться, чем могу, пока еще силы есть, хоть и не те. Ведь здесь мне композиторских работ не дают или замалчивают. Мне отказали в желании писать советскую оперетту и, взяв от меня 7 №№ песен и арий – рукопись – зажулили. Мою симфониетту к 24-летию Красной Армии не исполнили и замолчали. Мою оперу – для Баку – туда не послали. Мне отказали в желании написать оперу к 25-летию Октября. О, не прямо, конечно, а проволочкой, унижениями и т[ому] п[одобное] и т[ому] п[одобное]<sup>21</sup>.*

<sup>21</sup> Курсив здесь и далее мой. – Л. Д.

Словом, вот во всем этом – глубокое страдание. Кроме того, иногда, совсем слабеем. Апрель – май, была больна (сильнейшая цинга!) Ирина Степановна. Помощи никакой: я совсем потерял голову. Ты понимаешь, что для меня значило бы ее потерять, а дело шло к тому. Спасла ее Наташа Розова<sup>22</sup>, появившаяся как снег на голову откуда-то с фронта и привезшая ей хорошее средство. До нее дошли слухи, что с нами плохо, а вот тут, около нас, высокомерно презирают. Тем, кто делают вид, что работают, очевидно, неприятно, что я конкретно осуществляю труд за трудом. Я воскресил в себе мыслителя и думаю доказать, что в самые трудные времена мысль в Сов[етском] Союзе искрится светло и ярко. Я задумал до 7 ноября создать цикл (12) «Мыслей и дум» о музыке. Сделал их семь, пишу восьмую, а в голове уже обдумана девятая. Начиная с декабря вот они: 1) Основы муз[ыкальной] интонации (вторая часть формы) 12 печ[атных] листов. 2) Моя жизнь (не мемуары, а как сложился во мне музыкант, как я воспитал свой слух, как я сочиняю) тоже листов 10–12. 3) Интонационный анализ оперы «Руслана и Людмилы» и творческий метод Глинки (это вторая книга о Глинке, судьба первой тебе известна). Ведь в конце этого года сто лет со дня премьеры «Руслана»!

4) Интонационный анализ лирических сцен Чайковского «Евгений Онегин». (К этой работе будут присоединены «Иоланта» и «Щелкунчик», если останусь жив и уцелеет мой кабинет-библиотека).

5) Русская живопись (мои встречи и Репиным и т[ак] д[алее], впечатления, анализ, мысли ест.). 10 печ[атных] листов.

6) Муз[ыкальные] образы в Русской поэзии (Пушкин, Лермонтов, Фет, Блок ест.). Это ряд очерков.

<sup>22</sup> Розова Наталья Петровна (1904–?) – музыковед, окончила в 1939 г. аспирантуру под руководством Б. В. Асафьева. В 1935–1940 гг. и с 1950 – преподаватель по истории музыки в Ленинградской консерватории и Музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова.



7) Григ и народная музыка – работа о нем совсем новая, большая. Посвящ[ена] норвежскому героич[ескому] народу.

8) Чешское муз[ыкальное] возрождение – ряд очерков о чешских совр[еменных] композиторах «Кануна» фашистского порабощения. Работа посвящ[ена] чешскому народу. Над ней и тружусь сейчас. 9) Девятая работа, которую надеюсь записать еще в июле, будет сжатой до предела, как делал покойный И. П. Павлов – в лист – совсем без лишних слов: Советская музыка и муз[ыкальная] культура, ее общечеловеческий смысл, принципы и обоснование. О последующих трех пока умолчу, но в них входит: Обоснование русской гармонии (на основании хоров одного гениального русского музыканта). Вот тебе мой полный отчет. А то мои семь отчетов Комитету по делам искусств «потеряны» и никуда и никому не попали!.. Рукописи мои в одном экземпляре (переписаны только две работы), и кто знает, какова будет их судьба. Так вот хоть ты знай что я сделал и какие работы были созданы в Ленинграде с декабря 1941 по июль (включительно) 1942. NB Да, Григ ведь тоже имеет дату: в 1943 – сто лет со дня его рождения<sup>23</sup>.

Задумал еще кое-что сверх цикла, но не стоит пока гадаывать. Это кое-что – пьеса о музыканте и его гибели. Первый и последний акты целиком в голове, а вот второй и третий (а м[ожет] б[ыть] только третий, ибо вся пьеса это: I. вступление в жизнь. II. Жизнь и борьба за творчество. III. Смерть (гибель) пока не складываются). Словом, отнюдь не опера!.. Повторяю, с музыкой кончено. Сил нет терпеть унижительность моего положения. Я войду в литературу

<sup>23</sup> См.: Асафьев Б. В. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны // Советская музыка. 1946. № 10. С. 94; Академик Асафьев. Избранные труды. Т. V. Библиография и нотография сочинений Б. В. Асафьева / Сост. Т. П. Дмитриева-Мей. М., 1957. С. 329–334.

или уйду в античность, в историю. Сдам диссертацию для Университета, словом, куда-л[ибо] денусь только бы иметь право делать дело, а не быть «замолчанным», как каким-то «проходимцем» в музыке. Кончу цикл своих работ и развяжусь с этой мачехой – с музыкой. Ох, Толя, как тяжело на 59 году жизни знать, что ты не нужен родной стране своей музыкой – весь смысл которой в моем трепещущем сердце. Подумай только: ведь 7 моих опер не увидели света, если не считать монтажей «Казн[ачейши]», «Грозы» и «Минина» – но ведь это же полуслучайные показы! А обман с татарской оперой, а «М[едный] Всадник», а «Пир», а «Славянская красавица» для Баку, а вообще замолчанные мои произведения, созданные в период войны?!

Каково это. А жить хочется, если не грохнет судьба. Ну, так выход один – искать работы на ином поприще. Какой я музыковед! Я же не понимаю само-довлеющей науки о музыке в стиле Р. И. Грубера и прочих. Я понимаю учебник музыки, аналитический трактат – это для профессионалов. А для всех, кто любит музыку, как живую речь – я понимаю книги, содержащие живую всем понятную мысль о музыке. Ну, так, поэтому-то я не музыковед, а любитель типа Одоевского, Стасова, Стендаля. Пока я сочинял музыку, а книги свои, к[отор]ые пишу теперь, подготавливал, вокруг кричали: он музыковед, какое право имеет он на композиторство (Стасов, Р[имский]-Корс[аков], Лядов считали меня за композитора!), и вот стоило мне начать создавать книги их либо теряют (как книгу о Глинке), либо тоже замалчивают. Эх, Толя, за всю зиму мне не было страшно, я только страдал за вас всех и за своих (Ир[ину] и З[ою] Ст[епановных]). А вот от людской несправедливости мне жутко, и она-то и добивает меня и добила бы, если бы не моя труддисциплина и упрямый дух или интеллект, не желающий сдаваться. Подумай только, что и Борис Иванович<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Загурский Борис Иванович (1901–1968) окончил в 1929 г. инструкторско-педагогический факультет Ленинградской

в числе меня и про меня забывших. Живем мы давно уже на Площади Труда, т. е. в своем углу. Собрал я все для меня дорогое из темных и сырых комнат в одну пока светлую и упорно днями и ночами работаю. Живем же мы, собственно, в кухне. Топим плиту клавирами, старыми нотами, журналами и книгами мало нужными. О будущем не загадываем, и в победу верим неколебимо. Вот и все. Письма твои приходят, я же отчаялся в своих письмах и последние месяцы никому никуда ничего о себе не пишу. Получил огромное письмо – недавно – из Ташкента от С. Н. Богоявленского. Он просится назад в Ленинград и тут же извещает как самое достоверное и проверенное о тебе: что ты был ранен (значит, будешь здоров!!) и теперь эвакуирован в Сибирь!!?? Так сочиняется история. А мне вот пишут из Москвы от Храпченко, что никому-де неизвестно, что я делаю и почему я не в Ташкенте, а в Ленинграде. *Так уж я тебя прошу: верь полной реальности этого письма и тому, что я сделал, не считая музыки.* Впрочем, симфония «Времена года» вычеркнута из памяти, «Родина» (т[о] е[сть] 3-ья) более не существует (после хамства на Радио), ф[ортепианные] пьесы стираются (карандаш!), вероятно, им стыдно хамства известного тебе пианиста! Сюита «Суворов» пропала на Радио (я ведь для них тоже не композитор, как и прежде!).

Сочинял кое-что, но уже только для себя (Некрасов, из его «Последних песен»). Не знаю, разберешь ли мой почерк. Я большей частью полеживаю и потому пишу карандашом. Уж прости. Иначе трудно. Но пишу тебе с радостью как исповедь, как дневник одного из старых «Дон-Кихотов». Целую тебя, вернее, целуем все трое. От Тани недавно было письмо. Ей ведь тоже не сладко.

консерватории, в 1936 – аспирантуру под руководством Б. В. Асафьева. С 1931 г. он был помощником директора, в 1936–1938 директором Ленинградской консерватории. В 1938–1941 и в 1944–1951 – начальником управления по делам искусств при Ленгорсовете.

Итак:

О «Казначейше» (оттисках и рукопись по которой набирали) ни слуху, ни духу, как и о лерм[онтовских] романсах и о книге о Глинке (рукопись).

Пропала сюита для дома пионеров, ибо копии не было! Пропала сюита для духового орк[естра], ибо милейший Дворников, так и «прособирался» сделать копию и оригинала мне не вернул. Пропала партитура (моя рукопись, по к[отор]ой дирижировали!!) «Пламени Парижа» и моего первого балета «Белая Лилия». Пропала парт[итура] «Партизан» (1 акт со скачкой, сценой свадьбы и т[ак] д[алее]). Все остальное пока у меня. Песни, написанные для известного тебе линкора, пропали. По рукам разошлись песни, написанные зимой, ибо некогда было делать копии, а теперь и текстов мне не дают. Только вчера из Музгиза прислали один. Не знаю, где соната для кларнета. Не знаю, где часть «Минина».

Шлю тебе Песню об Архангельске, песню о Ленине, Сталинскую кантату, Пушкинские хоры – из напечатанного. Мои ноты (Хоры, песни, сборники Дунаевского, Гольца – умер! – и др.) у меня поразобрали за зиму. Ничего не осталось!.. Но, скажи, у себя там – я буду доставать, что смогу, и сам готов сочинять. Только сообщи точно, для кого и что (тексты). М[ожет] б[ыть] ты на память сумеешь записать песнь Ямщика из «Казначейши»? (Я слов не помню) и приладить ее для хора. Я бы сделал так. Тен [ор] Solo [нотный пример. – Л. Д.].

Вот тогда не надо и аккомпанеента.

Поймешь мой почерк?

Кроме того посылаю тебе три новых моих хора, написанных вчера и сегодня (4-го VII) тебе на память! Копию снять не успел. Ну, пропадут – значит судьба. Но я верю, что сохранятся у тебя. Хоры из русской классики – два лирических, один боевой (Два великана), о к[отором]м выше тебе писал. Когда еще приедут от тебя за нотами, постараюсь сыскать хоры из «Минина». Да ты их сам помнишь наизусть лучше меня и

вероятно можешь приспособить для хора без сопровождения. Ура! Восстановил хор ополчения из «Минина». Присоединяю. А за хор из второй, кремлевской картины, пеняй на себя. Ты сам взял у меня клавиры, и у меня клавиры – неполный. – Прости только за ужасный почерк, иначе не могу!

Твой Б[орис] Асафьев.  
Ленинград. 4 VII 1942.

Р. С. Ура еще! Успел сделать 4-ый хор давно задуманный: «Нелюдимо наше море». И так, кончаю сюиту домажором, ярким и полным надежд!! Всего доброго Б[орис] А[сафьев].

В письмах, предворявших московский период (включая январь 1943 г.), многократно обсуждались трудности предстоящей «командировки в Москву с семьей»: ожидание возможной оказии для передачи книг и фрагментов многочисленных работ, готовых к тому, чтобы «скопировать и отправить в Москву». Как постоянный лейтмотив звучала просьба оформить музыкальный госзаказ «лучше театр[ального] порядка». «Я безумно стосковался по музыке. Ведь я за период войны сделал 10 музыковедческих работ, – пишет он Д. Б. Кабалевскому, как бы официально курировавшему его переезд в столицу, – <...> надо согреться своей же музыкой и проверить, как я всегда делаю, на творческом опыте все “открытое в книгах”»<sup>25</sup>.

Почести, которыми Асафьева окружили в Москве, высокие должности и правительственные награды, статус единственного среди музыкантов-ученых действительного члена Академии наук СССР не могли заглушить в нем постоянной потребности сочи-

<sup>25</sup> Кабалевский Д. Б. Восемь писем Б. В. Асафьева // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 304.

нять музыку. Нескончаемые творческие планы не оставляли его. Следы стремительной работы мысли неизменно присутствовали в письмах разным адресатам. Эти письма позволяют говорить о том, что в последние годы жизни Асафьева резко увеличился разрыв между слабеющим здоровьем и нарастающей напряженностью мысли, расширением творческих планов, замыслов, идей. Не иссякает обилие названий законченных, начатых и задуманных работ, продолжающих волновать его классических сюжетов и современных тем. И снова в орбите его внимания Чайковский! Когда-то ученый признавался, что, слушая Чайковского, задумался о выразительных возможностях музыки. И на протяжении всей жизни написал о нем сотни страниц. Даже первой блокадной зимой создавался труд «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии». После переезда в Москву Асафьев выступал как консультант Дома-музея в Клину. Он наметил грандиозный план исследований, связанных с изучением рукописей Чайковского, всего его наследия, историей создания произведений. На музыкальные темы Чайковского (по разным причинам не использованные им) сочиняется балет «Весенняя сказка» (либретто Ю. И. Слонимского по мотивам народных сказок)<sup>26</sup>. Однако эта попытка озвучить прекрасную музыку, ранее не востребовавшую, на балетной сцене сопровождалась немалыми трудностями и переживаниями Асафьева:

<sup>26</sup> Балет «Весенняя сказка» в 3 действиях, 5 картинах. Премьера спектакля состоялась 8 января 1947 г. в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Постановка Ф. В. Лопухова. Художник С. В. Вирсаладзе. Дирижер Е. А. Дубовской. В главных ролях Н. М. Дудинская, О. Г. Иордан, К. М. Сергеев.

**(№ 9). 26. XI. 1946.**

Дорогой Толя!

<...> Храпченко<sup>27</sup> был и продолжает быть в восторге от моей идеи русского сказочного балета на неиспользованные Чайковским темы. Теперь все это изменилось. С moll'ная тема снежинок не получила развития, образ Мороза не допет, Fdur'ная свежая тема Чайковского, проведенная мною по музыке в «уроках жизни» еще до финала и в финале, знаменовавшая радость народа (хоровод, р») перед солнцем, исчезла вовсе, выскочили еще моменты из «несочиненного» Петром Ильичем, вошли новые чуждые моей концепции и мне противные вещи из числа заигранных. Я даже боюсь и стыжусь идти к Храпченко, сказать ему, что балет на неиспользованные Чайковским темы превратился в использованные, и что замысла Асафьева, в сущности, нет. Выходит, я его обманул. Я откладываю дела за день свидания с Храпченко, мучусь, нервничаю. Даже просто не понимаю, как ему сообщить все, и что балет даже не кончается танцем народа!? Брр..... Милый Толя, пойми, что для меня потеряна драгая (Так. – Л. Д.) вещь и так прочно на сердце выношенная концепция, в которой третий акт уж вовсе не мой, а какой-то набор. Я даже не понимаю, зачем оставлена Coda?! И почему нет эскиза Cdur'ного Adagio, взятого у меня Борисом Эммануиловичем (дирижером Хайкиным. – Л. Д.) и которое ты так расхваливаешь. Но коду я начал инструментовать! Целую тебя, детей, все обнимаем Танюшу. (Привет дорогому Евгению Антоновичу (личность не установлена. – Л. Д.), отвечать ему сейчас не могу. Пошлю отдельное письмо).

Твой Б. Асафьев.

Писем поздних лет жизни Асафьева значительно меньше. Фактически переписка с Дмитриевым прерывается в 1947 г., хотя сохранилась и последняя

<sup>27</sup> Б. П. Храпченко – академик, председатель Комитета по делам искусств при Совете министров СССР (1939–1948).

краткая записка дрожащим старческим почерком на обрывке упаковочной бумаги:

**(№ 10). 15. XI. 1948.**

Дорогой Толя! благодарю тебя. Б. Асафьев

Письма к А. Н. Дмитриеву – лишь малая часть обширнейшего эпистолярного наследия Б. В. Асафьева. Но в них отразились важнейшие черты его во многом трагической личности, «упрямый дух» музыканта-творца; свидетельства беспримерного, ошеломляюще уникального по своей результативности повседневного профессионального труда. Эти письма особенно важны для объективной оценки музыкаловедческого и многожанрового композиторского творчества Б. В. Асафьева.

*Fine*

Приближается дата – 60 лет со дня кончины Б. В. Асафьева (Игоря Глебова, 1884–1949) – выдающегося ученого, композитора, педагога, критика-публициста, музыкально-общественного деятеля, Народного артиста СССР, академика АН СССР. Ни один из музыковедов прошлого и настоящего не был удостоен стольких почестей и наград, многократного переиздания основных работ, не имеет такого несчетного количества выдающихся учеников и последователей.

В 1984 г. в Колонном зале Дома Союзов торжественно отмечалось 100-летие со дня рождения Асафьева<sup>28</sup>. На Всесоюзной научно-теоретической конференции выступило более сорока докладчиков из

<sup>28</sup> См.: Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева / Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М., 1986.



разных регионов страны и зарубежья – создавалась внушительная панорама развития музыковедческой мысли и всей отечественной музыкальной культуры в свете асафьевских идей. Однако при всесторонней, казалось бы, изученности наследия ученого, посвященного историко-культурным процессам, теории интонации и связанным с ней проблемам лада, музыкальной форме, симфонизму etc., всё еще обойдена вниманием исследователей его композиторская ипостась. Не пора ли обратиться к ней без предвзятости обветшалых суждений?!

Посильно представленная в настоящей статье часть личного архива Б. В. Асафьева чрезвычайно важна и по-своему красноречива для воссоздания подлинного портрета талантливейшего ученого и музыканта.

*Письма А. В. Оссовского в архиве  
А. Н. Дмитриева*

В РГАЛИ (Ф. 3000. Оп. 1. Ед. хр. 603) сохранились пять писем Александра Вячеславовича Оссовского (1871–1957) – выдающегося деятеля русской музыкальной культуры, профессора всеобщей истории музыки и проректора Петроградской / Ленинградской консерватории (с 1921 г.), заместителя директора по научной части (с 1937 г.) и директора Ленинградского научно-исследовательского института театра и музыки (1943–1952), доктора искусствоведения, члена-корреспондента АН СССР (1943). Письма А. В. Оссовского А. Н. Дмитриеву относятся к 1946–1948 гг., отмеченным партийными постановлениями по идеологической работе. В этот напряженный для всех учреждений культуры период – едва ли не труднейший в истории отечественного музыкознания – продолжалась педагогическая и научная деятельность А. В. Оссовского, сохранившего свои приоритеты на всех ответственных административных постах.

**(№ 1.) 18-19. XI. 46.**

Доценту Анатолию Никодимовичу Дмитриеву от А. Оссовского. Срочно.

Дорогой Анатолий Никодимович.

У меня в Институте тройной «аврал» – и по партийной линии (в связи с известными постановлениями ЦК ВКП (б)<sup>29</sup> и Лен. Горкома ВКП (б), и по адм[инистративно]-финансовой (срочное представление сметы и штатов на 47-ой год / и по научной<sup>30</sup> (срочный пересмотр пятилетнего плана научной работы Института в соответствии с теперешней политической ситуацией).

Поэтому завтра, в четверг, я не могу читать лекции и прошу Вас занять мои часы (с 3 до 5/ с тем, что на будущей неделе я возьму Ваши (5-7/. Начинайте, как мы условились, с Бородина<sup>31</sup>.

Обо всем этом скажите нашим студентам.

<sup>29</sup> Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г.; «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 г.; «О кинофильме “Большая жизнь”» от 4 сентября 1946 г. Возможно, спустя пять лет своеобразным отзвуком запланированного «пересмотра пятилетнего плана научной работы» явился доклад А. В. Оссовского «Пятилетие постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам и задачи Института» от 19 ноября 1951 г. См.: А. Оссовский. Избранные статьи, воспоминания / Ред.-сост. Е. Бронфин. Л., 1961. С. 400–401.

<sup>30</sup> В публикуемых текстах А. В. Оссовского сохраняется обозначение скобок: круглая – косая.

<sup>31</sup> А. П. Бородин – главная фигура научных изысканий А. Н. Дмитриева. 28 июня 1948 г. в Ленинградской консерватории состоялась защита его кандидатской диссертации «Рукописи Бородина. Опыт анализа его творческого метода». Первым официальным оппонентом выступил А. В. Оссовский, высоко оценивший достоинства молодого исследователя: «В лице Анатолия Никодимовича открылся талантливый музыковед, с огромным творческим потенциалом <...>

Хотел предупредить Вас еще вчера, но не знаю Вашего домашнего адреса, а телефон у С. Н. Богоявленского<sup>32</sup> поврежден, и я не мог узнать Ваш адрес. (В Консерватории все было закрыто/.

А. Оссовский

**(№ 2). 19. XI. 46**

Дорогой Анатолий Никодимович.

Из Москвы приехала комиссия для обревизования<sup>33</sup> Института и рассмотрения его планов научной работы, смет и штатов. Поэтому у меня в разгаре срочная работа и всяческие совещания и заседания, – главное, не до лекций в Консерватории.

Будьте такой милый, займите в ближайший четверг, 21/XI мои лекционные часы (3–5/ и присоедините их к Вашим (5–7/.

Я обещал студентам просить Вас ознакомить их с Рубинштейном<sup>34</sup>.

К показу я намечал следующие вещи:

Беспредельная увлеченность работой над рукописями Бородина: читаешь, и сам увлекаешься этой работой, увлекаешься теплотой и каким-то трепетом перед творчеством и личностью Бородина, которой проникнута вся диссертация» (из стенограммы Ученого совета ЛГК от 28 июня 1948 г. Архив семьи Дмитриевых. См.: Петербургский музыкальный архив: Сб. статей и материалов. СПб., 1997. Вып. 1. С. 109).

<sup>32</sup> С. Н. Богоявленский (1905–1985), кандидат искусствоведения, доцент; в 1946–1952 – заместитель директора по учебной части Ленинградской консерватории.

<sup>33</sup> Речь идет об очередной ревизии вышестоящих организаций, вызывающих, судя по общему тону письма, определенно негативное и, более того, скептическое отношение руководителя научного учреждения.

<sup>34</sup> Личность и творчество А. Г. Рубинштейна заняли особое место в научном наследии А. В. Оссовского. С большой монографической статьей о Рубинштейне и репортажем о его погребении он выступил в качестве дебютанта в «Русской музыкальной газете» Н. Ф. Финдейзена в год смерти композитора

1. Драматическая симфония d-moll, op. 95.
2. Дон-Кихот, op. 87. Симф. картина.
3. Опера «Маккавеи». Лучшие моменты.
4. Опера «Суламифь».
5. Свадебное шествие, танцы баядерок и танцы Кашемирских невест из оп. «Фераморс».
6. Оратория «Вавилонское столпотворение» (духовн. опера) – хоры, особенно хоры семитов, хамитов и нифетидов (?) и финальный тройной хор.
7. Романсы: Персидские песни; Еврейская мелодия (байрон Пандеро: Покройте меня цветами (Испанская песня; Блестит роса; К весне (Ленау); Бор сосновый, В стране одинокой; басни Крылова – Квартет, Осел и Соловей; ...

Простите за беспокойство.

Сердечный привет.

Ваш А. Оссовский  
19/XI 46

P. S.

8. Можно бы еще показать отдельные номера из «Костюмированного бала» для фп. в 4 руки, в свое время игранного Рубинштейном вместе с Есиповой, а затем приобретшего необычайную популярность в инструментовке Эрдсмандорфера в качестве добропорядочной садовой музыки.

А. О.

P. S. Вчера, во вторник тщетно искал Вас в Консерватории, чтобы лично переговорить с Вами или передать Вам эту записку через кого-либо, но Вас уже не было в Консерватории.

(РМГ. 1894. № 12. С. 249–258). Композиторское творчество Рубинштейна, столь широко представленное в программе учебного курса Оссовского, нашло отражение и в его открытой лекции по случаю 75-летия Ленинградской консерватории (1937). В ней Оссовский стремился охарактеризовать великую личность Рубинштейна, его мировоззрение и художественные убеждения. См.: *А. Оссовский. Избранные статьи, воспоминания.* С. 291–308.

**(№ 3). 23. IV. 47**

Доценту Анатолию Никодимовичу Дмитриеву  
от А. Оссовского. Срочное.

Дорогой Анатолий Никодимович.

Очень прошу Вас завтра, в четверг 24-го, взять на себя вторые два часа занятий с историками 3-го курса (с 5-ти до 7-ми/. Первые два часа (3–5/ я проведу сам. Простите за доuku и примите привет.

Ваш А. Оссовский

23.IV.47. 12 ч.

**№ 4. 14.V. 47.**

Доценту Анатолию Никодимовичу Дмитриеву.  
от А. Оссовского. Срочное.

Дорогой Анатолий Никодимович.

К Вам большая просьба. Завтра, в четверг 15/V, будьте такой мильй и обязательный – займитесь в мои часы (3–5/ с 3-м курсом. Я не могу. Выручите.

Вторые два часа (5–7/ заниматься не следует. И без того Вы меня бешено облегчаете.

Душевный привет. Простите за доuku.

Искренне Ваш А. Оссовский

14.V.47.

**(№ 5.) 18.II. 48.<sup>35</sup>**

Татьяне Павловне Дмитриевой.

Для Анатолия Никодимовича.

Срочное!

От А. Оссовского.

<sup>35</sup> Обращает на себя внимание дата письма: прошла всего одна неделя после постановления ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. Сверхсрочное обращение к младшему коллеге через его жену, Татьяну Павловну Дмитриеву-Мей, библиографа, штатного работника Консерватории, – свидетельство общей нервозности и спешки в учреждениях культуры, вызванных содержанием постановления и последующими административными выводами в отношении ведущих советских композиторов.

Дорогой Анатолий Никодимович.

Если можете, – выручите меня. Будьте такой мильй и покладистый – займите в этот четверг, 19. II, мои часы (от 3 до 5/ и поработайте с IV курсом историков (класс № 43/.

Если Вы сделали уже с ними Скрябина и Рахманинова, возьмите diiminoges: Калининков, Аренский (1-я симфония, «Сон на Волге», «Наль», камерная музыка, Ипполитов – Иванов, Гречанинов, Н. Черепнин<sup>36</sup>.

Меня неожиданно загрузили ответственными поручениями по партийной линии: Горком ВКП(б) назначил меня докладчиком по поводу постановления ЦК о «Великой дружбе», а Райком ВКП(б) потребовал представить ему к пятнице статью по вопросу о низкопоклонстве перед Западом<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Перечень имен русских композиторов поколения «после Чайковского» не занимает в наследии Оссовского значительного места за исключением, может быть, А. Н. Скрябина. Его творчество (прежде всего «Прометей») еще в 1913 г. привлекло внимание Оссовского как рецензента абонементных симфонических концертов А. Зилоти, а личным воспоминаниям о композиторе посвящался доклад в ИТМК в феврале 1941. Спустя десять лет вышла статья «Юный Скрябин». И значительно позднее в сборнике «Воспоминания о С. В. Рахманинове» (Т. II, М., 1957) были опубликованы мемуарные материалы А. В. Оссовского.

<sup>37</sup> В эти годы А. В. Оссовского занимали иные темы. Главным героем его музыкальных штудий с середины и до конца 1940-х гг. оставался Н. А. Римский-Корсаков. В 1944 г., к 100-летию композитора, опубликована статья «Великий русский композитор» (Ленинградская правда, 1944. № 67). В следующем году – программное выступление «Н. А. Римский-Корсаков и русская культура» (сб. статей «Советская музыка». М.; Л., 1945. С. 68–78). С приближением к 40-летию со дня смерти Римского-Корсакова его эстетическим воззрениям и творчеству были посвящены десять консерваторских лекций Оссовского в 1946–1948 гг., сохраненных в стенограммах Ленинградской консерватории (19 и 26

Кроме того, Президиум Общества по распространению политич[еских] и научных знаний предложил срочно изготовить публичную лекцию на тему «Основные задачи советской музык[альной] культуры в свете постановления ВКП(б/ об опере “Великая дружба” В. Мурадели»<sup>38</sup>.

Простите за обременение Вас просьбами. Привет.  
Ваш А. Оссовский.  
18.II.48.

декабря 1946 г.; 2, 9 и 23 января 1947 г.; 14, 22, 28 сентября и 5, 12 октября 1948 г.). Исследовательский метод Оссовского основан на соотнесении русской музыки с европейским и мировым музыкальным процессом, а не на противопоставлении их.

<sup>38</sup> Вряд ли эти выступления в общей и специальной печати, перед студенческой аудиторией можно считать прямым ответом лидера современного музыкознания на призывы к активному участию в объявленной разрушительной кампании. Его высочайший профессионализм был надежной порукой в охране незыблемых устоев отечественной музыкальной культуры. Оссовский достойно защищал ее в публичных лекциях и статьях. Среди них выступление «Мировое значение русской классической музыки», прозвучавшее в Ленинграде в 1948 г., изданное отдельным тиражом (Л., 1948); статья «Классик русской музыки. К сорокалетию со дня смерти Н. А. Римского-Корсакова», опубликованная в «Ленинградской правде» (1948. № 145).

К вопросу о музыкально-антиковедческих  
воззрениях Б. В. Асафьева:  
Записка о переводе «Ритмики» Аристоксена

---

*С. Е. Энглин (Санкт-Петербург)*

В архиве Б. В. Асафьева хранится документ<sup>1</sup>, свидетельствующий о живом интересе советского музыковеда к так называемым ритмическим отрывкам знаменитого античного ученого Аристоксена<sup>2</sup>. В этом очень небольшом документе лишь несколько предложений. Тем не менее в контексте прочих высказываний Б. В. Асафьева о древнегреческой музыке рассматриваемый текст проясняет отношение ученого к антиковедческой проблематике и проливает свет на формирование определенных тенденций в советской теории и истории музыки в целом.

Интересующая нас страница (Л. 16) помещена в папку наряду с прочими тридцатью четырьмя листами, датируемыми «20 мая 1941 – 23 февраля 1944, 1940-е». Этот комплект документов архивариусы назвали «Б. В. Асафьев. Отзывы о диссертациях А. К. Буцкого и М. С. Друскина, переводе “Ритмики” Аристоксена, работе Р. И. Грубера, В. А. Гроссман-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 345. Л. 16. Фотокопию документа см. в Приложении.

<sup>2</sup> Согласно общепринятой датировке, Аристоксен из Тарента жил в 354–300 гг. до н. э. Древние источники сообщают о нем как об авторе 453 книг, среди которых, по крайней мере, не менее тринадцати были посвящены музыке. Из многочисленных работ Аристоксена сохранились только *Ἀρμονικὰ στοιχεῖα* («Элементы гармоник») (почти целиком) и 36 параграфов «Элементов ритмики» (*Ῥυθμικὰ στοιχεῖα*). См.: *Герцман Е. В.* Аристоксен // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб., 2013. С. 70–73.



Васиной, А. А. Тудоровского и Б. М. Ярустовского в области музыкознания и др.». Помимо основного машинописного текста в документе присутствуют рукописные пометки карандашом, сделанные, по-видимому, архивариусами. В правом верхнем углу написано «16». Слева на полях под углом 45° относительно машинописи также можно обнаружить рукописный текст, выполненный, вероятно, другим почерком. Ясно читается надпись «№ 12», а строкой ниже, с небольшим смещением вправо, неразборчиво написано: «папка (?) IV-я “Деятельность” (?)»<sup>3</sup>.

Поскольку точное время создания документа неизвестно<sup>4</sup>, также непонятно, где во время его написания проживали как сам Борис Владимирович, так и упомянутый в тексте выдающийся отечественный фольклорист Евгений Владимирович Гиппиус. Ведь в феврале 1943 г. Б. В. Асафьев был эвакуирован из блокадного Ленинграда в Москву, а Е. В. Гиппиус с 1944 г. жил также в Москве.

<sup>3</sup> Вопросительным знаком помечаются слова, плохо читающиеся в рукописи. В слове «Деятельность» опечатка: пропущена буква «я».

<sup>4</sup> По свидетельству сотрудницы РГАЛИ М. Юриной, «относительно листа 16 невозможно с уверенностью сказать, какой это год, но скорее всего он входит во временной промежуток, обозначенный в описании документа. К сожалению, уточнить больше никак невозможно – описание проходило давно, сотрудников нет в живых, и справочный аппарат по этому поводу больше ничего не сообщает». Архивариус сообщает, что Отзыв был датирован на основании иных материалов, собранных в одну папку, а именно: Л. 5–9 об. (23 декабря 1944 г.), Л. 10–10 об. (20 мая 1941 г.) и Л. 11 (6 января 1942 г.). Таким образом, принятая датировка Отзыва (20 мая 1941 – 23 февраля 1944 г.) представляется весьма условной, что необходимо учитывать в ходе дальнейшего изучения документа.

Знакомство с содержанием документа позволяет заключить, что его действительно можно считать отзывом, но это верно лишь отчасти. Б. В. Асафьев характеризует «ритмические отрывки Аристоксена» как представляющие большую ценность. Далее следует замечание о некоем переводе этих фрагментов («очень хороший, чуткий»). Завершается документ *прошением* сделать копии перевода. Следовательно, причина написания рассматриваемой записки – просьба скопировать русскую версию греческого источника, обоснованная необходимостью его изучения. К сожалению, в тексте документа отсутствует адресат. Возможно, записка была направлена в машинописное бюро для изготовления копий.

Целью настоящей работы является введение «Отзыва о переводе “Ритмики” Аристоксена» в научный обиход. Отзыв с небольшим сокращением уже был опубликован<sup>5</sup>. Однако он нуждается в полноценном анализе, что не входило в задачи его издателей. Дело в том, что рассматриваемая записка процитирована в книге, в которой собраны тексты Б. В. Асафьева, посвященные фольклору или, по меньшей мере, соприкасающиеся с проблематикой музыкального фольклора. В частности, в монографию включен отрывок, затрагивающий вопросы изучения древнегреческой музыки<sup>6</sup>, в котором Б. В. Асафьев высказывает идею об изучении «практики народного

<sup>5</sup> Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой. Л., 1987. С. 234, примеч. 2.

<sup>6</sup> Речь идет о фрагментах из второй части фундаментальной монографии ученого «Музыкальная форма как процесс». См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1, 2. Л., 1971. С. 304–305.

творчества» как пути познания музыки древности и особо отмечает ценность трудов Аристоксена<sup>7</sup>. Составители издания прокомментировали мысль Б. В. Асафьева и проиллюстрировали ее с помощью текста интересующего нас документа. Целесообразно познакомиться с этим примечанием в полном объеме, так как его содержание непосредственно связано с тематикой настоящей статьи:

В архиве Асафьева сохранился его знаменательный отзыв 1940-х гг. о высказываниях Аристоксена в «очень хорошем, чутком» переводе Ив. Ив. Толстого (ЦГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 345. Л. 16): «Ритмические отрывки Аристоксена представляют собой<sup>8</sup> исключительный интерес. С большим волнением я читал строку за строкой. Много еще загадочного, но многое уже понятно, конечно<sup>9</sup>, по-новому, по современному, потому что, по-видимому, за теорией Аристоксена стояла интонационная практика, близкая и родственная ощутимым нами теперь историческим процессам народного (СССР) музыкального творчества<sup>10</sup>. <...> Очень прошу сделать для меня копию этих отрывков, так как крайне нуждаюсь в них для работы. Полагаю, что еще копия необходима Е. В. Гиппиусу». Методологическое значение сформулированной здесь догадки Асафьева трудно переоценить: именно в обращении к живой музыке устной традиции он увидел единствен-

<sup>7</sup> См.: Асафьев Б. В. О народной музыке. С. 191.

<sup>8</sup> У Б. В. Асафьева написано «собой».

<sup>9</sup> В этом месте И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева внесли небольшие изменения в текст Б. В. Асафьева. В самой записке вместо слова «конечно» повторяется «понятно» («Много еще загадочного, но многое уже понятно, понятно по-новому <...>»). На мой взгляд, эта правка несколько изменяет смысловой оттенок. О фрагменте Отзыва, выпущенном составителями книги «О народной музыке» («<...>»), см. далее.

<sup>10</sup> В оригинале «муз. творчества».

но реальный – ключ, способный помочь в прояснении сложнейшей проблемы античного музыкального мышления.

Таким образом, с помощью этого Отзыва в книге «О народной музыке» прокомментировано «методологическое значение <...> догадки Асафьева», т. е. постижение проблематики античного музыкального мышления через исследование фольклора<sup>11</sup>. Безусловно, эта методология – главная тема Отзыва. Тем не менее вопрос о принципах изучения античной музыки не единственный среди тех, что необходимо обсудить в связи с этим документом. Однако я уже отмечал, что всестороннее рассмотрение содержательной стороны данного текста не входило в задачи публикации И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой, представляющей Б. В. Асафьева как фольклориста.

Одна из загадок анализируемого документа – существование неизвестного перевода трактата Аристоксена «Элементы ритмики»<sup>12</sup>. Этот перевод привлекает к себе пристальное внимание, так как до

<sup>11</sup> За год до выхода в свет издания «О народной музыке» была опубликована капитальная монография Е. В. Герцмана «Античное музыкальное мышление» (Л., 1986), ознаменовавшая новый этап в развитии музыкального антиковедения.

<sup>12</sup> Думаю, в издании И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой не случайно говорится о «высказываниях Аристоксена» и не приводится название трактата. Как станет ясно далее, переводные материалы, находившиеся в распоряжении Б. В. Асафьева, включают в себя помимо сохранившегося текста трактата «Элементы ритмики» ряд фрагментов древних источников, посвященных вопросам ритма. Поскольку античная теория музыкального ритма находилась под влиянием идей Аристоксена, всё это собрание в какой-то мере можно считать «отрывками Аристоксена» (своего рода аристоксеновской традицией).

издания монографии В. Г. Цыпина «Аристоксен»<sup>13</sup> ни один русский перевод «Элементов ритмики» не был опубликован.

Составители издания «О народной музыке» однозначно указывают на Ив. Ив. Толстого<sup>14</sup> как на автора перевода, хотя в тексте записки имя переводчика не упомянуто. Этот вопрос прояснил сам И. И. Земцовский, любезно ответив в письме автору настоящей статьи. По свидетельству Изалия Иосифовича, Е. В. Гиппиус утверждал, что Ив. Ив. Толстой в 1930-е гг. перевел «Элементы ритмики» и другие «ритмические отрывки», *выполняя просьбу Б. В. Асафьева*. К счастью, эта работа, не утеряна. Машинописная копия текста перевода была сделана для Е. В. Гиппиуса и в настоящее время хранится у И. И. Земцовского.

Я безмерно благодарен И. И. Земцовскому за возможность познакомиться с копией перевода известного отечественного филолога, которую читал Б. В. Асафьев. Безусловно, без помощи И. И. Земцовского мои поиски были бы чрезвычайно затруднены. По всей вероятности, текст перевода Ив. Ив. Толстого поможет многое прояснить в загадочном документе, находящемся в центре нашего внимания.

Таким образом, необходимо подчеркнуть, что уже в 1930-е – начале 1940-х гг. существовала до сих пор не опубликованная русская версия целого ряда фрагментов древних текстов, посвященных музыкально-

<sup>13</sup> Цыпин В. Г. Аристоксен. Начало науки о музыке. М., 1998. С. 45, 46–49, 51–57.

<sup>14</sup> Иван Иванович Толстой (1880–1954) – петербургский филолог, профессор, академик, заведующий кафедрой классической филологии Ленинградского университета; автор книги об аэдах, работ об античном театре, статей о фольклоре.

му ритму, среди которых основное место занимает трактат Аристоксена «Элементы ритмики». Более того, в архиве Б. В. Асафьева сохранился перевод «Элементов гармоник», выполненный М. Сергеенко<sup>15</sup> и также до настоящего времени не изученный.

Следует особо отметить, что в предельно кратком тексте Отзыва раскрываются новые грани отношения Б. В. Асафьева к наследию Аристоксена. Советский музыковед дал чрезвычайно высокую историческую оценку фрагментам сочинения древнего автора о ритме, по его мнению, представляющем «исключительный интерес». Более того, Б. В. Асафьев признается: «С большим волнением я читал строку за строкой».

Однако если прочитать *полный* текст Записки, становится ясно, что Б. В. Асафьев, по меньшей мере, в момент написания Отзыва, изучал источник исключительно по его русской версии. По-видимому, он и в дальнейшем собирался продолжать работать лишь с переводом текста древнего автора. Привожу фрагмент из Отзыва, не процитированный в книге «О народной музыке»:

К сожалению я имел оригинал год тому назад, и сейчас я с трудом, по памяти, догадывался о греческом выражении того или иного отрывка или слова. Как тщательно ни старался я освоить оригинал, но многое совсем забыл теперь. Поэтому я не в состоянии выяснить терминологические неясности, но все-же я считаю, что данный перевод очень хороший, чуткий.

<sup>15</sup> По всей вероятности, автор этой работы – ленинградский филолог-классик Мария Ефимовна Сергеенко (1891–1987). См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 856 (1940-е). Заголовок: «М. Сергеенко. “Гармония” [Перевод исследования Аристоксена “Начала гармонии” с греческого языка]». Раздел систематизации описи «Материалы, собранные Б. В. Асафьевым».

Знакомство с этим отрывком заставляет задуматься, насколько глубоко Б. В. Асафьев знал греческий язык. Как известно, постижение специальных источников требует осведомленности в вопросах языка, не изучавшихся в рамках курса классической гимназии. Без детального представления о тезаурусе античных музыкальных понятий вообще не представляется возможным создать корректную русскую версию текстов древних авторов. Научно-теоретическое наследие Б. В. Асафьева и его недвусмысленные высказывания о древнегреческих музыкально-теоретических документах<sup>16</sup> свидетельствуют о весьма смутных представлениях Бориса Владимировича об античной терминологии. Отсюда следует, что он не имел достаточных оснований судить о качестве представленного ему перевода.

В любом случае приведенный отрывок Записки, казалось, позволяет заключить, что ученый не ранее 1940-го и не позднее 1943 г. познакомился с греческим текстом Аристоксена<sup>17</sup>. В период с 1941 по 1944 г. Б. В. Асафьев прочитал русский перевод, но оригинальный текст он не видел. Однако, принимая во внимание предельную условность ныне принятого датирования обсуждаемого документа, невозможно исключать и более раннего знакомства Б. В. Асафьева как с греческим текстом, так и с его русской версией. Ведь И. И. Земцовский сообщает, что Ив. Ив. Толстой перевел «Ритмику» уже в 1930-е гг.

<sup>16</sup> См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 304.

<sup>17</sup> Вспомним, что архивариусы датировали Отзыв 1941–1944 гг. Следовательно, временная координата в тексте этой записки («год тому назад») может соответствовать приблизительно 1940–1943 гг.

Как представляется, Б. В. Асафьев осознавал важность работы с греческим источником, так как в свое время «тщательно <...> старался <...> освоить оригинал». Тем не менее музыковед, который «многого забыл» и «не в состоянии выяснить терминологические неясности», был намерен изучать источник *по переводу*, не рассматривая оригинал.

Таким образом, Б. В. Асафьев, не имея в своем распоряжении греческого текста, оперируя лишь воспоминаниями, аттестует перевод как «очень хороший, чуткий»<sup>18</sup>. Сейчас уже совершенно очевидно, что исследование источника возможно только при условии непосредственного анализа греческого текста<sup>19</sup>. Но в рамках советского музыкознания 1930-х – 1940-х гг. считалось допустимым анализировать перевод в отрыве от оригинала.

Просьбу скопировать текст перевода<sup>20</sup> ученый обосновал тем, что «крайне нуждается» в нем для работы. В этих словах заметно особое отношение Б. В. Асафьева к аристоксеновскому наследию. Исследователь не забывает и о своем бывшем ученике, к тому времени уже крупном ученом, Евгении Владимировиче Гиппиусе («Полагаю, что еще копия необходима Е. В. Гиппиусу»). По всей вероятности, просьба сделать экземпляр перевода для выдающегося отечественного фольклориста свидетельствует об искренней убежденности Б. В. Асафьева в возможности изучения музыки глубокой древности в

<sup>18</sup> Почти тем же эпитетом Б. В. Асафьев наградил и самого Аристоксена как писателя – «самый чуткий».

<sup>19</sup> См., например: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 23–24.

<sup>20</sup> Б. В. Асафьев именно об этом писал в своей Записке: «Очень прошу сделать для меня копию этих отрывков, так как крайне нуждаюсь в них для работы».



процессе погружения в архаические слои фольклора. По мнению музыковеда, данный перевод имеет большую ценность в качестве источника, якобы способного прояснить детали исторического процесса в области народной музыки.

Какую именно «интонационную практику», предположительно «близкую и родственную <...> историческим процессам» в фольклоре народов СССР, удалось Б. В. Асафьеву рассмотреть «за теорией Аристоксена»? Для того чтобы хотя бы гипотетически конкретизировать, что же в этом контексте подразумевалось под теорией Аристоксена, следует остановиться на музыкально-антиковедческих воззрениях Б. В. Асафьева в свете его отношения к свидетельствам Аристоксена и к античным источникам в целом.

Среди основных трудов, над которыми Б. В. Асафьев работает в 1940-е гг., отметим книгу «Интонация» (вторая часть исследования «Музыкальная форма как процесс»); классические работы о творчестве М. И. Глинки<sup>21</sup> и опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского<sup>22</sup>. Безусловно, содержание монографий «Глинка» и «Евгений Онегин» не предполагает обращения к древней музыке. В «Интонации» же – труде, претендующем на глубокие фундаментальные обобщения о природе музыкального искусства, ученый не мог обойти вниманием античную проблематику. Кроме того, Б. В. Асафьев – автор энциклопедической статьи «Греческая музыка»<sup>23</sup>, с сокращениями переизданной в монографии «О народной музыке».

<sup>21</sup> Асафьев Б. В. Глинка. М., 1947.

<sup>22</sup> Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского: Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М., 1944.

<sup>23</sup> Асафьев Б. В. Греческая музыка // Большая советская энциклопедия. М., 1930. Т. 19. Стлб. 196–204.

Как уже отмечалось, Б. В. Асафьев отзывался о тексте Аристоксена с большим пиететом<sup>24</sup>. В книге «Интонация» именно Аристоксен назван «самым чутким греческим музыкальным писателем»<sup>25</sup>. Вместе с тем, отношение музыковеда к музыкально-теоретическому наследию прошлого кажется не столь благосклонным, если вспомнить, как он высказывался об этом во фрагменте той же монографии:

О музыке Греции написано много, и можно еще написать много. Но что это? Теоретические установки и системы, несколько рассуждений о музыке, очень невнятные сведения о музыкантах и музыкальных состязаниях и более внятные – о месте и значении музыки в общественной жизни Греции<sup>26</sup>.

Таким образом, становится ясно, что музыковед весьма скептически относился к возможности исследовать древнюю музыку по письменным свидетельствам античных авторов. Очевидно, его представления формировались не на основе анализа греческих и латинских письменных памятников, но посредством изучения новоевропейских исследований по музыке Древней Греции и Рима. Судя по процитированному отрывку, истинное отношение к античному музыкально-теоретическому наследию в целом (по всей вероятности, за исключением трудов Аристоксена) едва ли не саркастическое. Так или иначе, но ученый явно не считал теоретические трактаты основным источником изучения музыки.

Конечно, Б. В. Асафьев знал о нотных памятниках античности. Однако его высказывания не позволя-

<sup>24</sup> Напомню начало записки: «Ритмические отрывки Аристоксена представляют собою исключительный интерес. С большим волнением я читал строку за строкой».

<sup>25</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 305.

<sup>26</sup> Там же. С. 304.

ют усомниться, что древнегреческие музыкальные документы также не удовлетворяли требованиям патриарха советского музыкознания. По его словам, «до сих пор найдено и расшифровано очень ничтожное число образцов греческой музыки, но и они либо с пропусками, либо же очень короткие (а кроме того, есть среди них и сомнительные)»<sup>27</sup>. На этом основании музыковед делает однозначный вывод:

История греческой музыки, строго говоря, пока неосуществима, ибо не сохранилось объекта истории, т. е. такого количества реальных памятников, которые давали бы возможность исследователю восстановить целиком эволюцию греческой музыки, изучая ее самое, самый характер ее звучаний, а не свидетельства о ней и не одни только теоретические воззрения и трактаты<sup>28</sup>.

Думается, и сегодня, когда обнаружено около шестидесяти документов, Борис Владимирович вряд ли изменил бы свое мнение об античной нотографии. Ведь к 1940-м гг. уже были известны такие значимые памятники, содержащие достаточно протяженные фрагменты записанного письменного музыкального текста, как Гимн Св. Троице, Берлинский папирус, не говоря уже о Дельфийских пеанах<sup>29</sup>.

Таким образом, сохранившиеся образцы нотографии, как и памятники музыкально-теоретической мысли, не рассматривались ученым в качестве источников, на основе изучения которых возможно познание музыки Древней Греции и Рима. Исследо-

<sup>27</sup> Асафьев Б. В. Греческая музыка // Асафьев Б. В. О народной музыке. С. 190.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Documents of Ancient Greek Music / Ed. E. Pöhlmann, M. L. West. Oxford, 2001. P. 56–60, 62–85, 166–173, 190–194.

вать эту музыкальную культуру, согласно Б. В. Асафьеву, следует в процессе постижения архаических форм фольклора. Музыковед пишет:

<...> Только вдумчивое изучение практики народного творчества, переведенное из стадии акустических измерений в стадию осознания художественно-интонационного процесса, – разумею изучение в условиях живого звучания, еще наличествующего в условиях нашего времени, – поможет услышать то, о чем размышляет Аристоксен<sup>30</sup>.

Возникает ощущение, что ученый даже не сомневается в способности фольклора хранить некие «интонации», характерные для музыки, современником которой был Аристоксен. Вспомним одно из ярких высказываний Б. В. Асафьева, часто и справедливо цитируемых: «Музыку слушают многие, а слышат немногие»<sup>31</sup>. Он определенно полагал, что развитый тонкий слух способен проникнуть в Святое Святых<sup>32</sup> любой музыки, в том числе музыкальных цивилизаций, отдаленных во времени и пространстве. Остается только «услышать» эту древнюю музыку в архаике фольклора.

Общеизвестно, что Б. В. Асафьев как ученый и композитор – современник радикальных изменений в области музыкального языка, судьбоносных для всей нашей музыкальной цивилизации. Более того,

<sup>30</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 305.

<sup>31</sup> Там же. С. 215. Несмотря на то, что Б. В. Асафьев конкретизировал, что имеет в виду «особенно инструментальную» музыку, речь идет о «живой интонации» и «слышании» музыки вообще.

<sup>32</sup> Под этим библейским оборотом (см., например, 3 Цар. 8:6) в данном случае подразумевается возможность восприятия любой музыки как художественного явления и глубокое понимание ее художественных образов.

эти события происходили буквально на его глазах. Процесс «интонационного кризиса», сопровождающийся неприятием новой музыки со стороны консервативно настроенных музыкантов, кардинальным размежеванием любителей и профессионалов; беспомощностью музыкальной науки в период обновления средств музыкальной выразительности – казалось, всё свидетельствует о том, что музыкальное бытие перевернулось с ног на голову. И в этих условиях истинный музыкант будто бы способен перенастроить свое музыкальное восприятие самым существенным образом. Отсюда следует закономерный вывод: всякая музыка познаваема, и на пути ее интонационного анализа нет непреодолимых преград. К этому необходимо добавить влияние современных Б. В. Асафьеву идей сравнительного музыкознания, в частности, положения о типологическом родстве музыкальных культур на сходных стадиях исторической эволюции искусства<sup>33</sup>. По всей вероятности, перечисленные музыкально-исторические факторы сыграли определяющую роль в процессе формирования мировоззрения музыковеда.

Таким образом, подобно археологу, изучающему древние геологические пласты, музыковед, по мнению Б. В. Асафьева, может совершить открытие архаических слоев интонации в народной музыке:

Народные песни новой Греции испытали на себе влияние византийского литургического пения, итальянской народной мелодики <...> и турецкой песни <...> В XIX веке в Греции еще встречались преемники древних рапсодов, певцы традиционных сказаний <...> Это была монотонная речитация в пределах узкого диапазона <...> Мелодии греческих песен построе-

<sup>33</sup> См., например: *Sachs C. Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. Leipzig, 1930.*

ны или на звукорядах с увеличенной секундой (турецкое или арабское влияние), или на диатонических ладах с преобладанием эолийского лада (натурального минора, древнегреческого гиподорийского лада)<sup>34</sup>.

Если бы Б. В. Асафьев чуть более основательно рассмотрел хотя бы транскрипции античных нотогрфических памятников, он бы не мог не заметить, как далеки они от «речитации в пределах узкого диапазона». Но о поверхностной осведомленности Бориса Владимировича в этой области уже было сказано.

Следовательно, не будет большим преувеличением предположить, что ученый, пытаясь выявить какие-то реликтовые древнегреческие интонации, скрывающиеся за более поздними и иноземными «напластованиями», имел очень приблизительное представление даже о звуковысотных параметрах древней музыки. Однако необходимо отметить, что он осознавал предельную ограниченность своих познаний в области античной музыки, о чем говорит следующее его высказывание:

Я лично склонен верить, что большая часть форм лирической поэзии и особенно массовой лирики, как и поэтическая метрика, были созданы в тесном интонационном единстве с мелодикой. Но доказать это свое убеждение я не в состоянии, потому что интонационная эволюция ладов, интервалов и остальных элементов музыки античности не поддается уточнению с той определенностью, с какой мне эта эволюция понятна в отношении западноевропейской музыки<sup>35</sup>.

Возможно, сомнения музыковеда в «определенности уточнения» интонационной эволюции допустимо экстраполировать на осознаваемые им небла-

<sup>34</sup> Асафьев Б. В. Греческая музыка. С. 190.

<sup>35</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 304.

гоприятные перспективы этномузыкологических исследований. Но так или иначе, познание любой музыки, ее подлинный анализ, по Б. В. Асафьеву, осуществляются исключительно посредством слуха, и единственным «источником», который можно использовать для изучения древнеэллинской музыки, является фольклор.

Нелегко, если вообще возможно, рассмотреть с позиций Б. В. Асафьева трактат Аристоксена о ритмических элементах. Однако совершенно ясно, что ученый, читая *перевод* древнего источника и *не имея в своем распоряжении подлинного текста*, старался разглядеть некие следы «интонационной эволюции», «кризисы интонаций» античной Греции. То, о чем «размышляет Аристоксен»<sup>36</sup>, советский ученый воспринимал сквозь призму собственных представлений о неких исторических процессах музыкальной эволюции, которые нашли свое отражение в фольклоре.

К сожалению, среди опубликованных текстов Б. В. Асафьева не удалось обнаружить более или менее *конкретных* указаний на отрывки трактата Аристоксена, перевод которых вызвал у исследователя какие-то ассоциации с «интонационной практикой», которая напоминала некие «исторические процессы». Без подобных уточнений нелегко понять, что же именно заставило Б. В. Асафьева «по-новому, по-современному» прочесть древний текст. Нам остается лишь предполагать, что могло так вдохновить и заинтересовать ученого в сочинении «самого

<sup>36</sup> Последний из известных и опубликованных русских переводов трактата: Аристоксен. Элементы ритмики / Перев. и примеч. Е. В. Афонасина // Афонасин Е. В., Афонасина А. С., Щетников А. И. *Mousike tekhnē*. Очерки истории античной музыки. СПб., 2015. С. 127–147.

чуткого к происходящим в музыке интонационным явлениям греческого писателя».

Как известно, античная теория музыкальной ритмики во многом строится по аналогии с учением об элементах звуковысотной организации музыки (т. е. с наукой «гармоникой», ἡ ἄρμονική). В то время как гармоника повествует о звуках, интервалах, звукорядах, элементами ритмики являются длительность (буквально, «время» – ὁ χρόνος), стопа (буквально, «нога» – ὁ πούς, т. е. сочетания длительностей), слабое и сильное время, составляющее стопу (см.: Aristox. Elem. Rhythm. 17<sup>37</sup>). Древняя наука только начинала постигать имманентно музыкальные феномены ритмики и пыталась применить к музыке законы *поэтической метрики*. Безусловно, наиболее значимая категория в древнегреческом учении о музыкальном ритме, первое упоминание о которой мы находим у Аристоксена, – мысль о «хроносе протосе» (χρόνος πρότος) – наименьшей неделимой длительности (Ibid. 10–12). В остальном же античная теория музыки в вопросах музыкального ритма не достигла тех высот, которые ей удалось завоевать в сфере звуковысотности. Концепция ритмики следовала учению о стихотворной метрике – примером служат «ритмические отрывки Аристоксена»<sup>38</sup>.

Однако, возможно, именно апелляция к поэтическим стопам (или, как в переводе Толстого, «тактам») могла импонировать Б. В. Асафьеву. Напомню, вы-

<sup>37</sup> Aristoxeni Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory / Texts Edited with Introduction, Translation, and Commentary by Lionel Pearson. Oxford, 1990. P. 2–19.

<sup>38</sup> См.: Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003. С. 189–192 (сер. Studia Classica).



дающийся советский музыковед, характеризуя музыкально-поэтические, ритмоинтонационные процессы античности, писал:

<...> В Греции они («кризисы интонаций» – С. Э.) были несомненно, что видно из различимости сложных интонационных преобразований в поэтической ритмике и в развитии ритмо-форм трагедии. Но опасность модернизации явлений <...> здесь всегда присутствует. Модернизация, может быть, и законна для привлечения внимания публики к интересному, содержанию явлению. Для обоснования же музыкальной интонации – совершенно бесполезна. Кроме того, связанная с музыкальными интонационными явлениями греческая терминология пока не ясна, и филология тут помогает мало <...><sup>39</sup>

Добавлю, «помогать» вместо филологии должна, по мнению Б. В. Асафьева, фольклористика.

Из содержания текста копии интересующего нас перевода «ритмических фрагментов», переданной мне И. И. Земцовским, стало ясно, что Б. В. Асафьев имел в своем распоряжении не только «Элементы ритмики», но и русскую версию большинства источников о ритме, которых Рудольф Вестфаль представил в качестве своего рода аристоксеновской традиции<sup>40</sup>. Поэтому надо понимать, что помимо собственно сохранившихся 36 параграфов Аристоксена советский музыковед оперировал целым рядом свидетельств древних авторов. К сожалению, Б. В. Асафьев никак не конкретизировал, какие именно фрагменты текста он воспринимал в виде некоего отражения «интонационной практики, близкой и родственной ощутимым нами те-

<sup>39</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 304–305.

<sup>40</sup> См.: Westphal R. Aristoxenus von Tarent: Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums. Leipzig, 1893. S. 75–95.

перь историческим процессам народного (СССР) муз[ыкального] творчества». Необходимо отметить, что в целом ряде случаев отдельные отрывки в машинописи выделены (подчеркнуты), это может свидетельствовать об их важности для Б. В. Асафьева или Е. В. Гиппиуса<sup>41</sup>, однако нельзя исключать, что подчеркивания были сделаны переводчиком<sup>42</sup>. Среди выделенных выражений немало относящихся к общей теории ритма; они не могут быть рассматриваемы сквозь призму «интонационной практики». Так, например, в тексте подчеркнуто: «Уже раньше было сказано, что ритм связан с временем и его восприятием; это следует повторить и сейчас, так как это своего рода начало науки о ритмах» – Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, λεκτέον δὲ καὶ πάλιν νῦν, ἀρχὴ γὰρ τρόπον τινὰ τῆς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμης ἐστὶν αὕτη<sup>43</sup> (Ibid. 2).

Совершенно очевидно, что подобные фрагменты относятся к *любой* «интонационной практике» и поэтому не должны приниматься во внимание. Более того, как станет ясно далее, наши поиски некоторых свидетельств, в которых Б. В. Асафьев мог бы увидеть следы «интонационной практики», привели только к нескольким фрагментам из текста перевода. В то же время необходимо еще раз оговорить-

<sup>41</sup> Напомню, я анализирую экземпляр, принадлежавший именно Е. В. Гиппиусу. Во всяком случае, И. И. Земцовский сообщил мне, что Е. В. Гиппиус не обсуждал с ним эти подчеркивания.

<sup>42</sup> По мнению И. И. Земцовского подчеркивания принадлежат Ив. Ив. Толстому.

<sup>43</sup> Я намеренно привожу цитаты из перевода Ив. Ив. Толстого с параллельным греческим текстом, отсутствующим в оригинале, чтобы читатель имел возможность соотнести источник с его с русской версией.

ся, что обсуждаемые далее отрывки из перевода Ив. Ив. Толстого лишь предположительно отобраны в качестве вероятных образцов, которые могли бы вдохновлять музыковеда.

Скорее всего Б. В. Асафьева привлекал принцип Аристоксена, согласно которому в науке о музыке наряду с разумом необходимо использовать чувственное восприятие. Возможно, мысль Аристоксена о своего рода «чувственном отборе» по отношению к природе длительностей («единиц времени») показалась Б. В. Асафьеву небезынтересной. В соответствующем фрагменте своего трактата древний теоретик из Тарента писал: «Что не всякий порядок, в котором располагаются отрезки времени, ритмичен, это ясно и без доказательств <...> Так же будет обстоять и с тем, что относится ко времени: многочисленные звуковые величины и порядок их расположения оказываются чужды нашему восприятию, и только немногие понятны и могут создать впечатление ритмического» – «Πιθανὸν μὲν οἶν καὶ χωρὶς λόγου, τὸ μὴ πᾶσαν χρόνων τάξιν ἔνρυθμον εἶναι. <...> Οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ τοὺς χρόνους ἔχοντα φανήσεται· πολλὰ μὲν γὰρ αὐτῶν συμμέτρια τε καὶ τάξεις ἀλλότρια φαίνονται τῆς αἰσθήσεως οὔσαι, ὀλίγοι δὲ τινες οἰκεῖαί τε καὶ δυνατὰ ταχθῆναι εἰς τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν» (Ibid. 8). В этом тексте Б. В. Асафьев предположительно мог увидеть прообраз собственной идеи «интонационного словаря», подразумевающего отбор определенных ритмоинтонационных комплексов, применяемых в музыкальном искусстве.

Очевидно, весьма своеобразно советский музыковед воспринял свидетельства античного синкретизма, которые нашли отражение в частых обращениях в тексте Аристоксена к поэтическим, музыкальным и танцевальным аналогиям. Не вызывал ли у Б. В. Асафьева ассоциации с фольклорным синкретизмом сам постулат о том, что ритмизуются

«речь, пение и телодвижения» («λέξις, μέλος, κίνησις σωματική» – Ibid. 9) и все последующие параллели музыкально-поэтической метрики с танцевальными «жестами», постоянно проводимые в тексте перевода трактата (см.: Ibid. 11–15)? В самом деле, если дать волю фантазии (хотя в науке это не приветствуется), то можно предположить, что исследователь *желал* обнаружить (и конечно, обнаруживал) связь между переводом аристоксеновского описания «хроноса протоса», поэтических стоп («тактов») и некими явлениями, наблюдаемыми фольклористами XX в.

Предлагаю рассмотреть фрагмент из перевода текста Аристоксена под определенным углом зрения, а именно согласно основной мысли асафьевского отзыва:

11. Τὴν δὲ τοῦ πρώτου δύναμιν πειράσθαι δεῖ καταμανθάνειν τόνδε τὸν τρόπον. τῶν σφόδρα φαινομένων ἐστὶ τῇ αἰσθήσει τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχυτήτας, ἀλλ' ἴστασθαι ποῦ συναγομένους τοὺς χρόνους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων· λέγω δὲ τῶν οὕτω κινουμένων, ὡς ἢ τε φωνὴ κινεῖται, λέγουσά τε καὶ μελωδοῦσα καὶ τὸ <σῶμα> σημάειν τε καὶ ὀρχούμενον καὶ τὰς λοιπὰς τῶν τοιούτων κινήσεων κινούμενον. Τοῦτων δὲ οὕτως ἔχει φαινομένων, δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναι τινὰς ἐλαχίστους τῶν χρόνων, ἐν οἷς ὁ μελωδῶν θήσει τῶν φθόγγων ἕκαστον. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ξυλλαβῶν δῆλον ὅτι καὶ περὶ τῶν σημείων.

§ 11. Понять значение «первого времени» попробуем таким образом. Мы совершенно отчетливо воспринимаем, что быстрота движения не доходит до бесконечного напряжения: наступает остановка, и время, между которым распределяется движение в своих частях, сокращается. Под движением я разумею, напр., голос, который движется при разговоре или пении; тело, жестикулирующее, пляшущее и производящее тому подобные движения. Раз дело обстоит так, то ясно, что необходимо быть неким мельчайшим единицам времени, на которые у поющего приходится каждый из его звуков. То же самое можно сказать о слогах; то же, очевидно, и о жестах.

12. Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί, μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. ὄν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἢ αἰσθησις, φανερόν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων.

§ 12. Единицу времени, в которую никоим образом нельзя поместить ни двух звуков, ни двух слогов, ни двух жестов, мы и назовем «первым временем». Каким образом улавливает его восприятие, это будет ясно из формы тактов.

При определенной акцентированности мысли на поиске в тексте синкретически-фольклорных элементов можно так переосмыслить источник, что «за теорией Аристоксена» покажется некая «интонационная практика». Иными словами, стремясь «по-новому, по-современному» понять Аристоксена, советский ученый пытался постичь скрытый смысл трактата. Возникает предположение, что текст Аристоксена был воспринят в качестве описания неких видов «магических танцевальных песен». Если согласиться с таким прочтением, то содержание всех последующих параграфов «Элементов ритмики», в действительности посвященных греческой метрике, предстанет в крайне искаженном виде. Могут даже возникать ассоциации, говоря словами Б. В. Асафьева, с историческими процессами «народного (СССР) муз[ыкального] творчества»!

Представленная здесь попытка реконструировать размышления Б. В. Асафьева по прочтении Аристоксена в версии Ив. Ив. Толстого – занятие неблагоприятное и чрезвычайно гипотетическое. Но в то же время нельзя не отметить, что порой Б. В. Асафьев воспринимал античную теорию сквозь призму какого-то кривого зеркала и видел в ней нечто совершенно фантастическое, как, например, в следующем отрывке из книги «Интонация»:

<...> Конечно, судя по греческому учению об этосе, слух античности стоял на высокой стадии в отноше-

нии различения интонационного смысла каждого отдельного лада. Но ведь дошедшие до нас характеристики этоса античных ладов могли быть остатками первобытной магии священных формул заклинаний, связанными с теми или иными традиционными попевками, бережно хранимыми <...><sup>44</sup>

Если «читать» Аристоксена, воображая какие-то песнепляски (выражение известно по работам Р. И. Грубера), можно услышать всё, что угодно, в том числе советскую народную музыку в Древней Элладе...

С позиций современной науки не должны даже обсуждаться такие досадные заблуждения, как учение об этосе *якобы* лада<sup>45</sup>; воззрения, согласно которым ставится знак равенства между звукорядами натурального минора, гиподорийского *якобы* лада<sup>46</sup> или лада новогреческой песни. Тем не менее в сознании большинства музыковедов эти заблуждения укоренились слишком прочно. В самом деле, как можно не различать столь разнородные явления, как диатонический (никакой не гиподорийский!) лад древности и живая традиция<sup>47</sup>?! Вопрос веры: считать ли, что и пять, и две тысячи лет не меняется музыкальное мышление греческого народа и не обращать

<sup>44</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 304.

<sup>45</sup> Опровержение этой ошибочной концепции см.: Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2007. С. 265–324.

<sup>46</sup> Подробнее см.: Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. С. 69–78.

<sup>47</sup> В данном контексте не принципиально, речь идет о современном состоянии традиционной музыки Средиземноморья или бытии традиции в конце XIX – начале XX в.

внимания ни на открытия науки (*феномен ладового объема*<sup>48</sup>), ни на обыденную житейскую логику.

Так или иначе, и сегодня приходится доказывать: эволюция музыкального мышления настолько значительно изменила нас самих, что мы не имеем возможности адекватно на слух воспринять явления столь отдаленного прошлого. Можно ли отрицать, что народная музыка с течением времени подвергается глубоким изменениям, хотя, конечно, в традиции сохраняются более древние музыкальные пласты? Но как *измерить* эту древность? Неужели в фольклоре могут сохраниться слои музыки двухтысячелетней давности, иначе говоря, музыкальное мышление носителей традиции совсем не эволюционирует?

«Много еще загадочного, но многое уже понятно <...>» И всё же содержание Записки Б. В. Асафьева столь загадочно, что не совсем понятно, о чем конкретно он говорил. Совершенно же очевидно следующее: не только античность, но и любую эпоху в истории музыки нельзя исследовать без специальных знаний. Во всяком случае, такой вывод можно сделать после знакомства с публикуемым материалом.

<sup>48</sup> Категория, введенная Е. В. Герцманом и разрабатываемая в его работах, например: *Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Passim*. См. также статью Е. В. Герцмана «Ладовый объем как категория музыкального мышления...», публикуемую в настоящем издании.



Приложение

Ритмические отрывки Аристоксена представляют собой исключительный интерес. С большим волнением я читал строку за строкой. Много еще загадочного, но многое уже понятно, по крайней мере по сравнению с тем, что, по видимому, за теорией Аристоксена стояла иррациональная практика, близкая и родственная олимпийским математическим процессам на родного /СССР/ муз. творчества. К сожалению я имел оригинал год тому назад, и сейчас я с трудом, по памяти, достаю еще о греческом выражении того или иного отрывка или слова. Как тщательно ни старался я осветить оригинал, но многое совсем забыл теперь. Поэтому я не в состоянии выписать терминологические неясности, но все же я считаю, что данный перевод очень хороший, чуткий. Очень прошу сделать для меня копии этих отрывков, так как крайне нуждаются в них для работы. Полагаю, что еще копии необходимы Т. В. Гиллиусу.

Б. АСАРИЯВ.

с/л/л  
Копии Т. В. Гиллиусу



## Новые документы по истории балетоведения

---

*О. А. Федорченко (Санкт-Петербург)*

Отечественная наука о балете относительно других областей искусствоведения еще очень молода. Долгое время балетоведение не могло похвастаться детально разработанным систематизированным научным аппаратом; в качестве источников в основном использовались материалы периодической печати и воспоминания деятелей искусства, неоднократно перепечатывавшиеся без ссылки на источники. И лишь в 1920-х гг. начинается серьезное становление балетоведения как науки.

Каждое десятилетие имеет свое исследование-символ. Таким символом для 1920-х гг. стала работа В. Н. Всеволодского-Гернгросса «История русского театра»<sup>1</sup>. Научный символ 1930-х гг. – «Материалы по истории русского балета» под редакцией М. В. Борисоглебского<sup>2</sup> – первое серьезное обращение к огромному архивному пласту. В издании публикуются личные дела и документы фонда Дирекции Императорских театров, хранящиеся в Российском Государственном историческом архиве. Справочный аппарат помимо ссылок на личные дела артистов, танцовщиков, педагогов включает список постановок всех балетов, осуществленных на петербургской – петроградской сцене (1738–1918); информацию о балетных партитурах, хранящихся в Музыкальной библиотеке театра. Вот уже почти восемьдесят лет книга не теряет своей актуальности.

<sup>1</sup> *Всеволодский-Гернгросс В.* История русского театра: В 2 т. М., 1929.

<sup>2</sup> *Материалы по истории русского балета / Под ред. М. В. Борисоглебского: В 2 т. Л., 1938–1939.*

Символом 1950-х гг. можно назвать исследование Ю. И. Слонимского «Советский балет»<sup>3</sup>. В монографии систематизируются факты из истории советского театра за период 1917–1948 гг.; приводятся многочисленные библиографические сведения; интерпретируются многие архивные документы. Масштаб информации огромен. В книге содержатся многочисленные описания балетов, отдельных танцев и сцен, что делает работу Слонимского доступной и для неподготовленного читателя.

В конце 1950-х гг. выходят из печати фундаментальные исследования по истории музыкального и балетного театра А. А. Гозенпуда и В. М. Красовской<sup>4</sup>, в которых, пожалуй, впервые к изучению хореографического искусства привлечены музыковедческие и искусствоведческие методы. Гозенпуд и Красовская расширили круг исторических источников: помимо воспоминаний, рецензий, архивных документов в круг исследования были введены балетные партитуры.

Хронологические границы истории балета постепенно расширяются: в 1970-е – 1990-е гг., когда критики и исследователи писали о балете 1950-х – 1960-х гг., они изучали актуальное для них искусство. Для исследователей XXI в. события 1950-х – 1960-х гг. – уже история балета, пусть и не очень далекая. Для изучения творческой жизни этого периода необходимо привлечение всего комплекса исторических источников, в том числе документов, хранящихся в архивах.

<sup>3</sup> Слонимский Ю. Советский балет. М.; Л., 1950.

<sup>4</sup> Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958; Гозенпуд А. Классицистский балет; Балет Вальберха и Дидло // Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки: Очерк. Л., 1959. С. 199–232; 450–550.

Помимо традиционных архивных документов – личных дел артистов, деловой переписки, протоколов заседаний художественных советов – можно выделить еще одну группу архивных материалов, до сих пор широко не привлекавшихся к научному изучению. Речь идет о внутренних обсуждениях текущих спектаклей, являющих собой свидетельства живого театрального процесса. Формы этих обсуждений разнообразны: от дружеского беседы в примерках до официальных распоряжений руководства труппой в виде письменных директив. К одному из таких источников мы теперь и обратимся.

После каждого балетного спектакля труппа собирается на сцене и балетмейстер или руководитель труппы в устной форме делает замечания артистам, разбирает исполнительские ошибки, отмечает творческие удачи. Так поступали Мариус Петипа, Михаил Фокин, Федор Лопухов и другие хореографы – руководители балетной труппы. Но их замечания по большей части остались незафиксированными. Конечно, театральная администрация XIX–XX вв. вела журналы распоряжений, в которых регистрировались нарушения театрального режима, сообщалось о мерах административного воздействия и о штрафах за проступки во время спектакля. Однако записи в этих журналах касаются более дисциплины, нежели ежедневной жизни рядового спектакля.

Интерес для исследователя представляют «Заметки художественного руководителя П. А. Гусева<sup>5</sup> о балетных спектаклях», обнаруженные в Российском

<sup>5</sup> Гусев Петр Андреевич (1904–1987) – танцовщик, балетмейстер и педагог; в 1945–1950 гг. художественный руководитель Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (ГАТОБ). См.: Петр Гусев – рыцарь балета / Ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб., 2006.

государственном архиве литературы и искусства в Санкт-Петербурге (Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 450. 23 л.). В этих Заметках (1949) Гусев высказывает мнение о только что состоявшихся репертуарных спектаклях Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Заметки содержат информацию о текущей жизни театра: мы узнаем, как прошел спектакль; какие случились происшествия, нарушающие его нормальный ход; об удачных и неудачных выступлениях артистов; появлении новых или сокращении отдельных номеров. Документы подобного рода никогда еще не становились самостоятельным предметом исследования – возможно, в силу малой временной отдаленности описываемого периода.

Наша публикация представляет фрагменты «Заметок художественного руководителя П. А. Гусева о балетных спектаклях. 14 октября 1949 – 30 ноября 1949». Это машинописный текст, вероятно, надиктованный Гусевым секретарю-машинистке. Возможно, «Заметки...» помещались на доске объявлений и распоряжений балетной труппы<sup>6</sup>.

\* \* \*

### **Дон Кихот 18/Х-49 г.<sup>7</sup>**

Спектакль окончился значительно позже своей нормы. Это вызвано непомерно длинными антрактами. Режиссер, ведущий спектакль, Н. Н. Рыхляков<sup>8</sup>, ссылается на балерину, задерживающую антракты. Это не первый случай, когда главные действующие

<sup>6</sup> Текстовые выделения (подчеркивания, прописные буквы и т. п.) соответствуют оригиналу документа.

<sup>7</sup> Балет «Дон Кихот» Л. Минкуса, постановка М. Петипа.

<sup>8</sup> Николай Николаевич Рыхляков (1905–1962), артист балета, режиссер балетной труппы ГАТОБа им. С. М. Кирова.

лица злоупотребляют нашим уважением к их работе и задерживают антракты, не считаясь с интересами зрителя. Напомню всем ведущим артистам, что в Академических театрах ранее существовало правило: предел антракта 15 минут. Это правило никогда не нарушалось, и все актеры успевали отдыхать, переодеваться и перегримироваться. Увеличение длительности антрактов пришло с усложнившимися декорациями, конструкциями и т. п. В таких спектаклях, как например «Дон Кихот», где нет сложных декораций, нет и причин для расширения антракта. Длительные паузы в действии расхолаживают зрителя и вызывают его справедливый протест, что было на «Дон Кихоте» 18/X с.г. Я убедительно прошу всех ведущих артистов балета вернуться к практике 15-ти минутных антрактов, чтобы по нашей вине антракт никогда не был длиннее.

Первый раз был исполнен «Испанский танец» в постановке Гербека<sup>9</sup> в последнем акте, вместо забракованного дирекцией и режисс[ерской] коллегией «Болеро» в постановке Андреева<sup>10</sup>. Танец этот значительно лучше, чем «Болеро» Андреева. Но и это еще не решение задачи для танца в этом месте спектакля. Номер получился слишком маршеобразный, несколько однотонный и не без опереточного «шика». Но он хорош своей динамикой, сценически эффектен и отлично исполняется Анисимовой<sup>11</sup>, Гербеком и всем антуражем. Дирекция и художе-

<sup>9</sup> Гербек Роберт Иосифович (1907–1994), характерный солист балета ГАТОБа, хореограф.

<sup>10</sup> Андреев Алексей Леонидович (1920–2004), характерный солист балета ГАТОБа (1939–1959), балетмейстер.

<sup>11</sup> Анисимова Нина Александровна (1909–1979), исполнительница характерных танцев, солистка ГАТОБа (1928–1958), балетмейстер.

ственное руководство приняло решение включить этот танец в спектакль «Дон Кихот» и закрепить последовательность номеров в том порядке, как они шли на спектакле 18/Х-49 г.

**Четверг, 20 октября 1949 года. «Медный всадник»<sup>12</sup>**

На редкость неудачный спектакль. Вяло, небрежно, нехотя, точно отбывая какую-то повинность. Ни первое выступление Ухова<sup>13</sup>, которому нужно было помочь, ни даже присутствие на спектакля автора Р. В. ЗАХАРОВА<sup>14</sup>, ничто не подействовало на исполнителей и балет шел крайне неспражнично при переполненном зале.

В 1 акте ГУЛЯЕВ И КУРГАПКИНА<sup>15</sup> сбили все переходы в русском танце.

В картине «Порт» СЕРЕБРЕННИКОВ<sup>16</sup> вышел на сцену в припозаженном парике и с холеной сенаторской бородкой. Вряд ли это уместно. <...>

В «Сенатской площади» артист миманса – торговец папиросомами спрятался за толпу и не выполнил своей сцены с мальчишкой.

В картине «Порт» артисты миманса – солдаты встали на стороны, разделившись не поровну. Вид был самый антивоенный.

<sup>12</sup> «Медный всадник», балет Р. Глиэра; балетмейстер Р. Захаров. Премьера на сцене ГАТОБа состоялась 13 марта 1949 г.

<sup>13</sup> Ухов Всеволод Дмитриевич (1925–1991), солист балета ГАТОБа (1944–1970).

<sup>14</sup> Захаров Ростислав Владимирович (1907–1984), танцовщик, балетмейстер.

<sup>15</sup> Кургапкина Нинель Александровна (1929–2009), балерина ГАТОБа (1947–1981). Информации об А. Гуляеве пока обнаружить не удалось.

<sup>16</sup> Серебрянников Николай Николаевич (1918–1996), солист ГАТОБа (1939–1959).

В «наводнении» артист миманса, несущий карету, был без маскировочного халата и плохо прятался за карету. <...>

Очень плохо «плывущее корыто» арт[истов] миманса.

У лодки не было маскировки спереди, и весь механизм был виден.

Очень неудачно танцевала Царицу бала КОЗЛОВСКАЯ<sup>17</sup>. Случайность выступления не оправдывает техническую беспомощность. Козловская получила длительную возможность доработать эту партию, которая ей с первого спектакля недостаточно удалась. По-видимому, ей это непосильно. Предлагаю режиссерскому управлению **ВПРЕДЬ ДО ОСОБОГО ПРОСМОТРА** и полного овладения партией, **КОЗЛОВСКУЮ НА ЭТУ ПАРТИЮ НЕ СТАВИТЬ**. В спектаклях, составы которых уже утверждены, **ЗАМЕНИТЬ ЕЕ ДРУГИМИ** исполнителями.

Также неудачно исполнение партии скомороха **ГРИГОРОВИЧЕМ**<sup>18</sup>. Немузыкально, бесформенно и слабо технически. Надо указать т. **ГРИГОРОВИЧУ**, что он недостаточно готовится к ответственным выступлениям и работает над собой последнее время весьма лениво. Партию скомороха **ГРИГОРОВИЧУ** придется **ЗАНОВО ПОДГОТОВИТЬ И ПРОЙТИ ЧЕРЕЗ ПРОСМОТР РЕЖИССЕРСКОЙ КОЛЛЕГИИ БАЛЕТА**.

До этого **ГРИГОРОВИЧА ПЕРЕВЕСТИ В ЗАПАС** и в утвержденных спектаклях **ЗАМЕНИТЬ** другими исполнителями.

<sup>17</sup> Козловская Нина Владимировна (1920–?), солистка балета ГАТОБа (1938–1963).

<sup>18</sup> Григорович Юрий Николаевич (род. 1927), балетмейстер, солист балета ГАТОБа (1946–1961).

Переиграла в сцене гадания КРАСНОШЕЕВА<sup>19</sup> и опоздала начать хоровод, чем испортила сцену Параша. Кроме того, КРАСНОШЕЕВА не знает общих танцев подруг. Что бы сказала КРАСНОШЕЕВА про певца, который хорошо пел свою арию, а в ансамблях делал что бог на душу положит, не считаясь ни с композитором, ни с другими исполнителями? Такое пренебрежение недопустимо. ПРЕДЛАГАЮ КРАСНОШЕЕВОЙ ИСПРАВИТЬ ЭТО В СЛЕДУЮЩИЙ ЖЕ СПЕКТАКЛЬ.

Первый раз исполнял роль Евгения УХОВ. У него получился правильный и приятный образ. УХОВ показывает в этой партии незаурядные актерские способности. Особенно хорошо проведен им последний акт. С танцами (вариация 2 акта) дело обстоит хуже. Придется для УХОВА, учитывая общую его актерскую удачу в этой роли, сделать облегченную редакцию вариации. В целом работа УХОВА УДАЧА АКТЕРА. ВКЛЮЧИТЬ В СОСТАВЫ.

Холодногато, без увлечения и несколько однообразно играла ЯСТРЕБОВА<sup>20</sup>. Особенно пуст был первый акт. По сравнению с прошлым сезоном у ЯСТРЕБОВОЙ неожиданное снижение, которое ничем не оправдано. Исправить это необходимо в следующий же спектакль.

Худож[ественный] руковод[итель] балета: П. А. Гусев.

#### **Четверг 10/Х1-1949 ФАУСТ<sup>21</sup>**

«Вальпургиева ночь» в целом прошла удовлетворительно. <...>

<sup>19</sup> Красношеева Надежда Васильевна (1917–?), балерина ГАТОБа (1936–1960).

<sup>20</sup> Ястребова Нонна Борисовна (1923–2012), балерина ГАТОБа (1941–1964).

<sup>21</sup> «Фауст», опера Ш. Гуно. Балетная сцена «Вальпургиева ночь» в хореографии Л. Лавровского (1944).



Первый раз танцевала Вакханку БАЛАБИНА<sup>22</sup>. Исполнение интересное. В своеобразной манере, технически безупречно. Это удача БАЛАБИНОЙ.

Первый раз танцевал Вакха Брегвадзе<sup>23</sup>. Исполнение хорошее. Желательно смягчить все позировки и прыжки, напоминающие здесь же танцующего Пана, и значительно усилить финал вариации.

Четверке сатиров быть внимательнее, ловя на руки Вакханку, особенно если танцуют Балабина и Брегвадзе, т. к. их бросок значительно крупнее. В данном спектакле Балабина головой едва не ударилась об пол.

Первый раз танцевала нимфу Базилевская<sup>24</sup>. Она выручала спектакль, т. к. две первые исполнительницы заболели. Базилевская вполне справилась с задачей. ВКЛЮЧИТЬ В СОСТАВ.

ПРИНОШУ БАЗИЛЕВСКОЙ БЛАГОДАРНОСТЬ

Художественный руководитель балета: Гусев П. А.

**Вторник 15/Х1-49 г. МЕДНЫЙ ВСАДНИК**

Спектакль прошел хорошо. <...>

В картине «наводнение» толпа все еще действует небрежно. Опаздывали все пробежки по группам. Первой опоздала группа, которую ведет БАКЛАНОВ<sup>25</sup>, и за ним все остальные.

Самое наводнение прошло неудачно. Грубо и заметно вползали под половику; почти сразу становилось темно, слишком сильно работала первая волна; поздно темнеет – надо чтобы после вариации. <...>

<sup>22</sup> Балабина Фей Ивановна (1910–1982), балерина ГАТОБа (1931–1956).

<sup>23</sup> Брегвадзе Борис Яковлевич (1926–2012), солист балета ГАТОБа (1947–1967).

<sup>24</sup> Базилевская-Буяновская Татьяна Васильевна (1925–1996), артистка балета ГАТОБа (1945–1966).

<sup>25</sup> Бакланов Петр Михайлович (1884–1975), солист балета ГАТОБа (1902–1952).

«Волны» плохо одевают капюшоны на голову. Волос не должно быть видно. Надо закрывать половину лба и закалывать капюшон под подбородком. <...>

С высокой температурой танцевал УХОВ. ПРИНОШУ ЕМУ БОЛЬШУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ и прошу директора отметить это в приказе по театру с занесением в трудовой список.

Художественный руководитель балета Гусев П. А.

\* \* \*

Приведенные фрагменты свидетельствуют о напряженной творческой жизни ГАТОБа и художественного руководителя балетной труппы П. А. Гусева, равнодушного к профессии и коллегам. Его страстные замечания могут кого-то обидеть или задеть, кто-то сочтет их чрезвычайно резкими или субъективными. Однако эта информация предназначена для внутреннего пользования и была рассчитана на мгновенное реагирование. Кто-то в день спектакля был не в форме, у кого-то не получались сложные элементы, кто-то забыл порядок танца или нарушил синхронность в ансамбле. Но замечать ошибки и их исправлять к следующему спектаклю – задача руководителя коллектива. П. А. Гусев, сам в недалеком прошлом прекрасный танцовщик, знающий весь репертуар театра, внимательно следит за качеством спектаклей, не допуская фальши и грубых ошибок.

Не стоит забывать, что первые послевоенные годы страна восстанавливается после тяжелейших испытаний, и театр не имеет права делать свою работу плохо. Некачественное выступление может быть приравнено к идеологической диверсии. Поэтому Гусев так решительно требует снять артиста, который, по его словам, станцевал роль «бесформенно и слабо технически». Сейчас кажется удивительным, что эти слова относятся к выдающемуся балетмейстеру Юрию Николаевичу Григоровичу.

Но в 1949 г. Григорович был молодым артистом балета, сольных партий у него было очень немного и по большей части он выступал в массовых танцах. Партию Скомороха Григорович исполнял считанное число раз и еще не вполне в ней освоился. Здесь важно другое: подвергая артиста строгой критике, Гусев его не уничтожал, а всячески настраивал на исправление допущенных ошибок и преодоление лени. История показала: частные исполнительские неудачи не остановили Григоровича: он полностью реализовался как хореограф, и его балеты «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный» стали ярчайшим художественным явлением второй половины XX в. Возможно, строгость наставника Гусева в начале творческого пути артиста сыграла положительную роль.

В этих кратких заметках находит подтверждение и еще одна важная сторона деятельности Гусева на посту руководителя балетной труппы ГАТОБа – стремление выделить молодых начинающих танцовщиков, поручить им сольные роли. Борис Брегвадзе (упоминавшийся в этих заметках) впоследствии писал: «Гусев ставил перед собой задачу подготовить плеяду молодых солистов. <...> Гусев готовил новое поколение, на котором в 1950–1970-е и будет держаться репертуар театра. Работал Петр Андреевич много. Занимал молодежь во всех новых балетах»<sup>26</sup>.

«Заметки художественного руководителя П. А. Гусева о балетных спектаклях» представляют нам несколько самых обычных спектаклей осени 1949 г. Но именно в этой обыденности – удачах и провалах, неожиданных вводах, заменах, выступлениях с высокой температурой и вступлениях невпопад – живая жизнь театра...

<sup>26</sup> Брегвадзе Б. Любовь на всю жизнь // Петр Гусев – рыцарь балета. СПб., 2006. С. 25–26.

## Историк современного искусства как «джентльмен». Случай Герберта Рида и его «Краткой истории современной живописи»

---

А. А. Бобриков (Санкт-Петербург)

Герберт Рид<sup>1</sup> – не просто художественный критик и историк искусства, куратор и организатор культурных институций, это законодатель вкусов английской публики второй трети XX в., наследник Роджера Фрая<sup>2</sup> и Джона Рескина<sup>3</sup>. Его представления об искусстве и о современном искусстве, в частности, любопытны как модель.

Рид написал большое количество текстов об искусстве; его «Краткая история современной живописи»<sup>4</sup>, как и продолжающая ее «История современной скульптуры»<sup>5</sup>, – своего рода подведение итогов искусства XX в. (кажущееся несколько преждевременным, но, по мнению Рида, как мы увидим дальше, XX в. в искусстве завершается задолго до 1959 г. – года выхода книги); определение главных ценностей, тенденций и имен.

<sup>1</sup> Герберт Рид (Herbert Read, 1893–1968) – английский поэт и писатель, критик, теоретик и историк искусства, организатор выставок.

<sup>2</sup> Роджер Фрай (Roger Fry, 1866–1934) – английский художественный критик, организатор выставок, участник группы Блумсбери.

<sup>3</sup> Джон Рескин (John Ruskin, 1819–1900) – английский писатель и теоретик искусства; самый влиятельный художественный критик Англии второй половины XIX в.

<sup>4</sup> *Read H. E. A Concise History of Modern Painting.* N. Y., 1959. Русск. пер: Рид Г. Краткая история современной живописи / Пер. с англ. Т. Скоробогатова. М., 2006.

<sup>5</sup> *Read H. E. A Concise History of Modern Sculpture [from Rodin to the Present Day].* London, 1964 (The World of Art Library. History of Art).

В этих итоговых текстах обращают на себя внимание общий подход; методы оценки. Например: тщательность (большое количество упоминаемых художников, особенно в «Истории современной скульптуры»), внешняя объективность, беспристрастность, а также осторожность, о которой свидетельствует множество цитат, – там, где есть возможность, Рид предоставляет слово другим (например, Андре Бретон рассуждает о сюрреализме и о Сальвадоре Дали вместо Рида). Об осторожности же говорит и способ выражения собственного мнения: вместо открытых деклараций у Рида преобладают скрытые манипуляции; например полное игнорирование некоторых явлений или внимание и место (в каких-то случаях значительное, в каких-то нет), уделяемое тем или иным именам. На фоне характерного для этой эпохи типа художника и художественного критика с радикальной идеологической позицией Рид выглядит необычно. Эту позицию – сдержанность, осторожность, соблюдение приличий – и хочется назвать не просто чисто английской, а джентльменской.

Тип джентльмена предполагает сложный набор понятий. В его основе новое благородство, не связанное с аристократическим происхождением; предполагающее не только стандарт поведения в социальном пространстве, но и определенный тип поведения в пространстве интеллектуальном – начиная со свободы и независимости от авторитетов (важной для джентльмена-ученого, джентльмена-литератора, джентльмена-критика) и заканчивая признанием внутренних границ, которые невозможно пересечь; ограничений вкуса, которые невозможно нарушить.

Тема джентльменского понимания тех или иных проблем возникает в литературе. Пример – джентль-

менский католицизм Честертон<sup>6</sup>, о котором упоминает Яков Кротов в тексте о Клайве Льюисе<sup>7</sup>. Развивая эту тему в сторону внутренних оппозиций джентльменской культуры в сфере политики Англии 1930-х гг., можно предположить своеобразный джентльменский коммунизм (у «кембриджской пятерки»<sup>8</sup>; хотя ироническая формулировка «коммунист во фраке», Frock-Coated Communist, принадлежит более позднему времени) и джентльменский фашизм (от Освальда Мосли<sup>9</sup> и Джеймса Стрейчи Барнса<sup>10</sup> до некоторых участников клайвденского

<sup>6</sup> Гилберт Кит Честертон (Gilbert Keith Chesterton, 1874–1936) – английский писатель и публицист, католик.

<sup>7</sup> Любопытна формулировка Я. Кротова (имеющая косвенное отношение к Риду, если заменить религиозную проблематику политической): «Замкнутость, видимо, и есть главный признак той вежливости и воспитанности, которая подразумевается понятием “благородный человек” – “джентльмен”. Эта замкнутость соединяет в себе желание открыть вам Царство Божие с нежеланием открыть вам дверь своего дома». См.: Кротов Я. Клайв С. Льюис. <http://lib.ru/LEWISCL/aboutlewis.txt> (дата последнего обращения: 15.12.2016).

<sup>8</sup> Группа советских тайных агентов, принадлежавших к высшим слоям английского общества (Энтони Блант был близок к королевской семье) и занимавших важные посты в правительственных структурах и спецслужбах Англии 1940-х – 1950-х гг. О них существует большая литература и по-английски, и по-русски; одна из книг написана их последним советским куратором полковником разведки Юрием Модиним: *Модин Ю. И. Судьбы разведчиков: Мои кембриджские друзья*. М., 2017 (мемуары под грифом «Секретно»).

<sup>9</sup> Освальд Мосли (Oswald Mosley, 1896–1980) – английский политик, создатель Британского союза фашистов.

<sup>10</sup> Джеймс Стрейчи Барнс (James Strachey Barnes, 1890–1955) – английский журналист, поклонник Муссолини, теоретик фашизма.

кружка<sup>11</sup>). Точно так же, очевидно, может быть описан и джентльменский модернизм.

Этот тип отношения к искусству можно сформулировать через разные типы противопоставлений. Первая оппозиция, принципиально важная для самого начала XX в. (времени формирования представлений Рида об искусстве) и касающаяся собственно модернизма, – новаторы против традиционалистов: группа Блумсбери<sup>12</sup> против викторианцев. Здесь важна прогрессивность, направленность в будущее, а не в прошлое, включающая в себя культ современного искусства, правда, весьма компромиссного для континентальной Европы (постимпрессионизма, уже не слишком актуального во Франции в 1910 г., когда Роджер Фрай организовал знаменитую выставку современного искусства<sup>13</sup>, «изменившую человеческую природу»<sup>14</sup>), но вполне революционного для Англии.

<sup>11</sup> Клайвденская группа, клайвденская клика (Cliveden set) – круг английских правых политиков (Невилл Чемберлен, лорд Галифакс, Сэмюэл Хор), связанных с имением Асторов в Клайвдене. Хотя здесь, может быть, стоит ввести различие между аристократическим и джентльменским, а также отделить политический прагматизм от различных форм эксцентрического поведения, чудачеств, маний, хобби (того, что англичане называют *hobby horse*) – впрочем, и в том и в другом случае не связанных с джентльменской этикой.

<sup>12</sup> Группа Блумсбери (Bloomsbury Group) – группа английских интеллектуалов, писателей и художников, выпускников Кембриджа. Среди наиболее известных участников – писательница Вирджиния Вулф и художественный критик Роджер Фрай.

<sup>13</sup> Выставка «Мане и постимпрессионисты» была открыта в конце 1910 г. в лондонской галерее Графтон.

<sup>14</sup> «Где-то в декабре 1910 г. человеческая природа изменилась» – известная фраза Вирджинии Вулф. Цит. по: Андреев Л. Г. Зарубежная литература XX века. <https://sci.house/zarubejnaya-literatura-scibook/modernizm-velikobritanii-23717.html> (дата последнего обращения: 15.12.2016).

Второй тип противопоставления, отчасти связанный с первым, – левые против правых. Эта оппозиция касается не столько политики в целом, сколько противостояния политизированных университетских интеллектуалов (поскольку очевидна связь типа джентльмена с образованием – частными школами и университетами). Наиболее известны в английском контексте 1930-х гг. левые марксисты – технократы, связанные с Кембриджем<sup>15</sup> (противостоящим в данном случае Оксфорду), – математики и логики, физики, химики и биологи (генетики), экономисты, такие как Джон Холдейн<sup>16</sup>, Джон Десмонд Бернал<sup>17</sup>, Морис Добб<sup>18</sup>. Но в ситуации с Ридом это скорее левые анархисты – гуманитарии, филологи или историки. В данном случае принципиальным является культ свободы, проявляющийся в своеобразном джентльменском – либертарианском – анархизме как крайнем выражении индивидуализма, противостоящем фашизму (сестер Митфорд<sup>19</sup>) и католициз-

<sup>15</sup> Группа Блумсбери тоже связана с Кембриджем.

<sup>16</sup> Джон Холдейн (John Haldane, 1892–1964) – ученый-генетик и популяризатор науки, эволюционист, марксист, член коммунистической партии Великобритании с 1937 г., профессор Кембриджа.

<sup>17</sup> Джон Десмонд Бернал (John Desmond Bernal, 1901–1971) – ученый-физик, теоретик науки, марксист, профессор Кембриджа.

<sup>18</sup> Морис Герберт Добб (Maurice Herbert Dobb, 1900–1976) – ученый экономист, марксист, член коммунистической партии Великобритании с 1920 г., профессор Кембриджа.

<sup>19</sup> Из шести сестер Митфорд (Mitford), прославившихся своим эксцентричным поведением, ультраправыми симпатиями отличались Диана, жена Освальда Мосли, и Юнити – пылкая поклонница Гитлера.



му (Ивлина Во<sup>20</sup>) в радикальных и умеренных (Томаса С. Элиота) вариантах.

С анархизмом связан и политически понимаемый прогрессивный левый модернизм, являющийся олицетворением свободы в искусстве, противостоящий реакционному правому неоклассицизму, апеллирующему к исторической традиции и эстетической дисциплине (в понимании позднего Томаса С. Элиота). Это одна из главных идей Рида и его «Истории современной живописи». Трактовка модернизма как олицетворения свободы включает в себя фигуративный экспрессионизм (просто экспрессионизм), абстрактный экспрессионизм (просто абстракционизм, в терминологии Рида) и, наконец, сюрреализм – как высшее проявление философии свободы. В сущности, сюрреализм трактуется здесь как вариант абстрактного экспрессионизма. Причем в нем различается как чистый автоматизм Макса Эрнста<sup>21</sup> (выражение иррационального начала), так и естественное – органическое – формообразование Ханса Арпа<sup>22</sup>, проявление другой важной для Рида идеи – внутренней необходимости. (Рид вводит термин «органическая форма», посредством которой искусство как бы следует природе, вовсе не обязательно ограничиваясь прямым, подражательным, натуроподобием.) Таким образом, модернизм в целом, понимаемый как развитие романтизма XIX в., трактуется Ридом как стремление к свободе.

<sup>20</sup> Ивлин Во (Evelin Waugh, 1903–1966) – английский писатель, автор романов «Пригоршня праха», «Возвращение в Брайдсхед»; католик.

<sup>21</sup> Макс Эрнст (Max Ernst, 1891–1976) – немецкий художник, дадаист и сюрреалист.

<sup>22</sup> Ханс Арп (Hans Arp, 1886–1966) – немецкий художник, дадаист и сюрреалист.

Третье противопоставление, представляющееся в отношении к современному искусству самым важным, – умеренные против радикалов. Именно в нем – в противостоянии континентальной Европе, Америке или новому поколению английских художников – формулируются собственно джентльменские качества эстетики Рида; в частности, ее границы и ее пафос компромиссности и умеренности.

Наиболее очевиден – и прямо заявлен Ридом – артистический (анархический) индивидуализм, выражающийся в том числе в недоверии к школам, методам, стилям; проповедующий интуицию вместо метода. Но то, что в романтической парадигме XIX в. представляется радикальным и новым, в модернизме (особенно эпохи минимализма и поп-арта, когда писалась книга Рида) становится компромиссным и даже банальным. Культ великих художников (великих одиночек) континентальной Европы – Матисса, Кандинского, Брака – самое традиционное, что есть в методологии Рида 1959 г.

Этот джентльменский отказ от радикализма имеет и скрытые формы. Они особенно интересны. Например, в книге присутствует (на уровне осторожных упоминаний и прямо не высказанных – неманифестированных – предпочтений) английское искусство поколения Рида, возможное, понимаемое им как искусство золотой середины, как модернизм, очищенный от крайностей и воплощающий разные формы синтеза. Это объединение Unit One<sup>23</sup> Пола Нэша с искусством вне направлений, группа Хэмп-

<sup>23</sup> Unit One (Первое подразделение) – объединение английских художников, организованное в 1933 г. Полом Нэшем (Paul Nash, 1889–1946) по принципу свободного союза индивидуальностей. Идеологом группы был Герберт Рид.

стед<sup>24</sup> (до войны) и школа Сент-Айвз<sup>25</sup> (после войны): если говорить об именах – Бен Николсон<sup>26</sup> и Барбара Хэпуорт<sup>27</sup>, Генри Мур<sup>28</sup> (единственный большой художник среди них), Виктор Пасмор<sup>29</sup>. В пресс-релизе мемориальной выставки Herbert Read: A British Vision of World Art в Лидсе (1993) говорится, что главная заслуга Рида – это введение английских художников в мировой контекст. Можно предположить, что главная заслуга другая – специфически английский (джентльменский) взгляд на историю современного искусства, никем до него так не увиденную; все остальное – уже результат.

Еще менее заметно противостояние Рида континентальному радикализму дадаизма и сюрреализма. Рид осторожно признает роль контркультурного

<sup>24</sup> Группа Хэмпстед (Hampstead Group) – условное название группы художников 1930-х гг. (Генри Мур, Бен Николсон, Барбара Хэпуорт, Роланд Пенроуз), объединенных местом жительства, лондонским районом Хэмпстед.

<sup>25</sup> Школа Сент-Айвз (Saint Ives School) – объединение английских художников, возникшее в 1930-х гг. в городке Сент-Айвз в Корнуолле и приобретшее значение художественного центра после переезда туда Бена Николсона и Барбары Хэпуорт (1939). После войны в Сент-Айвз жил Патрик Херон, гостили Наум Габо и Виктор Пасмор.

<sup>26</sup> Бен Николсон (Ben Nicholson, 1894–1982) – английский художник и скульптор; один из создателей школы Сент-Айвз.

<sup>27</sup> Барбара Хэпуорт (Barbara Hepworth, 1903–1975) – английский скульптор, жена Бена Николсона.

<sup>28</sup> Генри Мур (Henry Moore 1898–1986) – английский скульптор, в течение нескольких десятилетий после Второй мировой войны бывший лицом английского искусства; удостоен в 1948 г. первого в истории Гран-при Венецианской биеннале за скульптуру.

<sup>29</sup> Виктор Пасмор (Victor Pasmore, 1908–1998) – английский художник-конструктивист, последователь Бена Николсона.

радикализма как средства освобождения, но видит в нем (и справедливо) опасность полного уничтожения искусства. Молчаливый отказ от наиболее радикальных идей и практик сюрреализма выражается в отсутствии упоминаний об Арто<sup>30</sup> и Батае<sup>31</sup> (есть только Бретон), о Хансе Беллмере<sup>32</sup> и о проблематике телесности.

Вообще трактовка сюрреализма как гуманизма (одна из самых причудливых идей Рида) позволяет предположить, что он имеет в виду именно английский – тоже джентльменский – сюрреализм, умеренный и мирный. (Рид был вместе с Роландом Пенроузом<sup>33</sup>, организатором Международной выставки сюрреалистов в Лондоне в 1936 г.) Более того, это именно левый, прогрессивный – вообще политически мотивированный – сюрреализм (противостоящий «тем реакционным силам в Испании, чья победа была тягчайшим оскорблением гуманизма, который лежал в основе сюрреализма»<sup>34</sup>). Сальвадор Дали в книге Рида появляется в цитате из Бретона – в отрицательном контексте, причем с оттенком именно морального осуждения («несмотря на бесспорную изобретательность, свойственную работам Дали, их портила ультраретроградная техника, а в целом его творчество дискредитировалось циничным безразличием к средствам, которые он исполь-

<sup>30</sup> Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948) – французский режиссер и теоретик театра, сюрреалист.

<sup>31</sup> Жорж Батай (Georges Bataille, 1897–1962) – французский антрополог, философ и писатель, сюрреалист.

<sup>32</sup> Ханс Беллмер (Hans Bellmer, 1902–1975) – немецкий художник и фотограф, сюрреалист.

<sup>33</sup> Роланд Пенроуз (Roland Penrose, 1900–1984) – художник, литератор, организатор выставок.

<sup>34</sup> Рид Г. Краткая история современной живописи. С. 134.

зовал, чтобы пробиться вперед»<sup>35</sup>). Дали предстает у Рида «американским» художником, недостойным высокого знания сюрреалиста. К тому же он и сам – по мнению Рида – не считал себя таковым именно с первой поездки в США («с 1936 г. уже не проявлял интереса к чему-либо похожему на сюрреализм»<sup>36</sup>). Настоящий сюрреалист у Рида – это скорее Пикассо; он соответствует всем его требованиям.

Так же скрыто – в неупоминаниях и пропорциях текста – присутствует противостояние советскому конструктивизму<sup>37</sup> (функционализму, производственному искусству), содержащему в своей основе слишком радикальные, дадаистские идеи «смерти искусства». Или (если выйти за пределы оппозиций внутри модернизма) советскому – сталинскому – соцреализму, который вполне может быть описан – на уровне кураторских практик – как модернистская или по крайней мере радикально современная система, исходящая из того же представления о смерти искусства (и возможности любых манипуляций в пространстве эстетического). Предельный радикализм советских политических кураторов 1930-х – 1940-х гг., несомненно, отпугивал Рида,

<sup>35</sup> Рид Г. Краткая история современной живописи. С. 133.

<sup>36</sup> Там же. С. 134.

<sup>37</sup> Хотя у Рида есть глава «Конструктивизм, источники и развитие искусства детерминированных отношений», очевидно, что он трактует этот термин в английском умеренном и эстетском, а не советском радикальном и производственном духе. Так, конструктивистами в Англии называли себя последователи Бена Николсона – создатели элегантных белых рельефов. Из русских художников поколения 1920-х гг. у него присутствует Наум Габо (Наум Певзнер, 1890–1977) – самый компромиссный и декоративный из советских конструктивистов, к тому же живший с 1935 г. в Англии (и, несомненно, знакомый с Ридом).

полагавшего право художника на свободу самовыражения – артистический идеал романтизма XIX в. и раннего модернизма – главным в искусстве.

Более очевидно и прямо заявлено противостояние американскому радикализму: абстрактному экспрессионизму нью-йоркской школы вообще и Джексона Поллока<sup>38</sup>, в частности. Несмотря на преемственность с довоенным экспрессионизмом и сюрреализмом (через техники автоматического письма), новое искусство для Рида слишком низко и грубо: в нем преобладает физиологическое, телесное, животное начало (Рид характеризует его – правда, за пределами «Краткой истории», в «Искусстве и отчуждении», – как «поток <...> энергий, мускульных напряжений, которые если и наделены каким-то стилем, то только в том смысле, в каком им может быть наделен боксер или укротитель быков»<sup>39</sup>). Очевидно, в этом описании присутствует традиционный (сформировавшийся еще в XIX в.) английский антиамериканизм – трактовка американского как дикого, докультурного, вульгарного; хотя такими словами – слишком резкими – Рид, разумеется, никогда не пользуется<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Джексон Поллок (Jackson Pollock, 1912–1956) – американский художник, главный представитель американского абстрактного экспрессионизма.

<sup>39</sup> *Read H. E. Art and Alienation: The Role of the Artist in Society.* London, 1967. P. 176.

<sup>40</sup> Это отмечает Михаил Лифшиц, причем примерно в том же контексте: «Сэр Герберт Рид не жалуется на американский вкус, как это легко заметить в его статье. Кроме того, он хотел бы победы модернизма без ее неотразимых, но совершенно диких последствий. Одним словом, его позиция – это *via media*, “средний путь”, который принято считать добродетелью англичан» (Лифшиц М. А. Феноменология консервной банки // Лифшиц М. А., Рейнгардт Л. Я. Кризис безобразия: От кубизма к поп-арт. М., 1968. С. 182).

Одна из главных тем, касающихся отношений внутри национальной культуры, – игнорирование Ридом радикализма английской молодежи: новые враги – это собственные дети. Деятельность «Независимой группы»<sup>41</sup> в Институте современного искусства, созданном в 1947 г. самим Ридом и Пенроузом, продолжается к году издания книги Рида (1959) семь лет; к этому времени относятся революционные выставки 1952–1956 гг. (включая знаменитую «Это – завтра»<sup>42</sup>) и рождение поп-арта. У Рида никаких упоминаний о них нет. Очевидно, что молчание, игнорирование, отказ от признания чего-то предметом обсуждения – способ противостояния (вполне джентльменский).

В других текстах Рид высказывается по поводу поп-арта, и здесь стоит еще раз выйти за пределы рассматриваемой книги, поскольку проблема важна сама по себе (помимо того, что ситуация с упоминанием «Независимой группы» требует объяснения). В отношении к этой проблеме тоже проявляется одно из главных (и более или менее скрытых) джентльменских качеств – элитарность вкуса, ненависть к массовому и вульгарному. Поп-арт – «антиискусство, в котором отсутствует стиль»<sup>43</sup> (служащее «торгашам для рекламы товаров»<sup>44</sup>), – соединяет

<sup>41</sup> Независимая группа (Independent Group, IG) – объединение английских художников, возникшее в 1952 г.; включала художников Ричарда Гамильтона, Эдуардо Паолоцци и критика Лоуренса Эллуэя.

<sup>42</sup> «Это – завтра» (This Is Tomorrow) – выставка, организованная Независимой группой в галерее Уайтчепел в 1956 г.; афиша к ней, сделанная Ричардом Гамильтоном, считается первым произведением поп-арта.

<sup>43</sup> Цит. по: *Лифшиц М. А.* Феноменология консервной банки. С. 181.

<sup>44</sup> Там же. С. 182.

в себе все возможные отрицательные качества. Он трактуется Ридом как чисто американский феномен; как порождение капитализма («поп-арт – продукт капиталистической конкуренции»<sup>45</sup>); наконец, как низменное искусство, апеллирующее к толпе. («Массы повсюду влечет не к великому искусству, но к тому, что для искусства внутренне губительно, – а именно к развлечениям»<sup>46</sup>, – добавляет он в «Искусстве и обществе».) В этом отношении к поп-арту (основанном на представлениях о высоком и низком образца примерно 1910 г.) проявляется своеобразная джентльменская наивность – или, по крайней мере, традиционность – Герберта Рида. Рид здесь предстает как эдвардианец – человек эпохи Фрая и ранней группы Блумсбери; эпохи, из 1959 г., вероятно, кажущейся чем-то вроде «золотого века».

Таким образом, становится все более заметным – за первоначальными прогрессивностью, современностью, модернистской революционностью – джентльменский традиционализм и консерватизм. Он проступает в представлении о видах и жанрах: сами названия его главных книг – «Краткая история современной живописи» и «История современной скульптуры», т. е. история не разнообразных художественных практик, а именно живописи и скульптуры, – уже предполагают обозначение круга проблем и иерархии ценностей и, кстати, обрекают на замкнутость в пределах искусства до 1913 г. (когда это разделение на виды и жанры имело смысл), придавая всей системе Рида ретроспективный характер. Этот характер прослеживается в представлениях о ценностях – о живописности, художественности,

<sup>45</sup> *Лифишиц М. А.* Феноменология консервной банки. С. 182.

<sup>46</sup> *Read H. E.* Art and Society / By Herbert Read. London, 1970. P. VI, 114.



уникальности; о преемственности (мир живописи рубежа XIX и XX вв. развивается в модернизме). Наконец, его можно увидеть в романтических представлениях о творческой личности: разумеется, художник – творец – гений не предполагает фабрики Уорхола с шелкографическими трафаретами на конвейере или минималистских объектов, заказанных по телефону.

И в этой традиционности проступает главное: джентльменское благородство в отношении к искусству, за которым – не столько эстетические, сколько этические идеалы. И в «Истории скульптуры» (в самом финале, на последней странице), и в «Истории живописи» появляется тема возвышенного, тема спокойного и умиротворенного. Причем Рид, скрываясь за другими авторами, и здесь пользуется цитатами. Так, цитата из Рескина 1854 г. (в «Истории современной скульптуры») гласит: «Худшие черты современного искусства происходят из его постоянной апелляции к нашей жажде изменений и страстному возбуждению, в то время как лучшие черты старинного искусства апеллируют к любви к размышлениям»<sup>47</sup>. Другая цитата – отзыв художника Патрика Херона<sup>48</sup> (одного из воплощений английского джентльменского искусства) о Жорже Браке<sup>49</sup> может быть прочитана как манифест Рида:

Брак – величайший из живущих художников и в этом своем качестве напоминает современной аудито-

<sup>47</sup> *Read H. E. A concise History of Modern Sculpture. P. 273.*

<sup>48</sup> Патрик Херон (Patrick Heron, 1920–1999) – английский художник, принадлежал к школе Сент-Айвз; поклонник Брака. (Упомянутое эссе написано после открытия выставки Брака в галерее Тейт в 1946 г.)

<sup>49</sup> Жорж Брак (Georges Braque, 1882–1963) – французский художник, один из создателей кубизма.

рии, досыта накормленной блестящими новациями, безумными новинками и чудовищным разнообразием спонтанных самовыражений, что, в конечном счете, постоянство, нравственное величие, взвешенность, несуетность, ясность и спокойствие – высшие достоинства искусства живописи<sup>50</sup>.

Герберт Рид интересен в первую очередь как высшее воплощение «английскости английского искусства»<sup>51</sup> и искусствознания – традиции, идущей в XX в. от уже упоминавшегося Роджера Фрая (пытавшегося конструировать нечто подобное на домодернистском материале конца XIX в.) до Норберта Линтона<sup>52</sup> (чья «История современного искусства»<sup>53</sup>, написанная в 1980 г., похожа – своими приоритетами, оценками, интерпретациями – на историю Рида, сдвинутую на несколько десятилетий вперед). Но это еще и тип интеллектуала-джентльмена, близкий определенному типу позднесоветского, особенно ленинградского, интеллигента. Общность вкусов, идей и представлений именно о современном искусстве такова, что, читая Рида, кажется, что читаешь Михаила Германа.

<sup>50</sup> Рид Г. Краткая история современной живописи. С. 76.

<sup>51</sup> Название известной книги английского историка архитектуры Николауса Певзнера (Nicolaus Pevsner) – «The Englishness of English art».

<sup>52</sup> Норберт Линтон (Norbert Lynton, 1927–2007) – английский историк искусства, критик, куратор.

<sup>53</sup> Lynton N. The Story of Modern Art // Ithaca (N. Y.), 1980.

## Политизация языка и критерии музыкальной критики в Западной Германии после 1968 года<sup>1</sup>

---

*М. Эльсте (Берлин)*

<...> Так и эта запись (концертная симфония Моцарта Es-dur для скрипки и альта с оркестром, KV 364. – Ж. К.) с точки зрения стиля не учитывает положение сочинения между симфоническим развитием, концертным солированием и принадлежностью к определенной эпохе <...>, а радикально переносит эту гибридную форму на **социологически**<sup>2</sup> обоснованный композиторский и исполнительский уровень романтизма: Рипиено и Концертино полностью отделены друг от друга; солисты – не музыканты, а отдельно взятые личности. Этот обособленный социологический прием **социального** взаимодействия полностью противоречит оригинальному сочинению Моцарта. Из партитуры следует, что солисты должны лишь несколько выделяться из общего звучания оркестра, а не лидировать, как это в записи (начиная с такта 72). Моцарту неведомо разделение солистов и оркестра, основой его концертов служит барочная музыка, в которой солисты являются частью общего.

В процитированном отрывке из текста критического обзора пластинок, написанного в 1972 г., бросаются в глаза такие ключевые здесь понятия, как

<sup>1</sup> Письменная версия доклада «1968. Музыка и общественный протест», прочитанного в сентябре 2005 г. на конференции, организованной Католической академией (Шверт), Институтом по исследованию музыкальных театров (Байройт) и Междисциплинарным колоквиумом по исследованию движений протеста. См.: Musikkulturen in der Revolte, ed. V. Kutschke. Stuttgart, 2008. S. 65–73.

<sup>2</sup> Здесь и далее в цитатах понятия, связанные с политизацией языка, выделены мной жирным шрифтом.

«социологический прием» и «социальное взаимодействие». Использование их не является единичным случаем. Подобное обращение с терминами можно обозначить как вульгарный социологический прием, широко употреблявшийся в музыкальной критике 1970-х гг. В связи с этим я, конечно же, мог бы процитировать и другие пассажи из текста, где встречаются термины «общественный», «социологический», «монополизированный», «коммерциализация» и «рыночное использование».

Зададим себе вопрос, насколько важны эти термины. Стали бы наблюдение и оценка иными, если бы критик написал: «Запись переносит эту гибридную форму на композиторский и исполнительский уровень романтизма». Что было бы, если бы критик заменил «социальное взаимодействие» на «совместное музицирование»? Напишем, к примеру, следующим образом:

Так и эта запись не учитывает стилистическое позиционирование произведения между симфоническим развитием, концертным солированием и принадлежностью к определенной эпохе <...>, а радикально переносит *его* гибридную форму в *композиторский стиль и исполнительскую практику* романтизма: Рипиено и Концертино полностью отделены друг от друга; солисты не являются музыкантами оркестра, они – отдельно взятые личности. Этот обособленный прием совместного музицирования полностью противоречит оригинальному сочинению Моцарта <...>

Мы подошли к основной теме моей статьи, речь в которой пойдет о конце 1960-х гг., а конкретно – о 1968 г., оставившем заметный след в области изучения классической музыки и ее (уже не единожды раскритикованной) «башни из слоновой кости». Для более наглядного описания данного переломного момента приведу пример из собственного опыта.

Это случилось в начале 1970-х гг., когда социологическому знанию отдавали особое предпочтение, изучали эту науку и как основную, и как дополнительную специальность. В 1971 г. я сдал экзамены на аттестат зрелости и в начале зимнего семестра поступил на факультет музыкознания Кёльнского университета, где в качестве дополнительной специализации избрал социологию с углубленным изучением социологических аспектов массовой коммуникации, которую преподавал нашумевший реакционный социолог Альфонс Зильберманн. На его вступительную лекцию по теме «Теоретические основы социологии» пришли более пятисот студентов, а на подготовку к зачету «Основы социологии», которую проводил его тогдашний ассистент и будущий интендант Гамбургского оперного театра Альбин Хэнзерот, – восемьдесят студентов, каждый из которых обязан был сдать письменную работу. На закрытых лекциях Зильберманна, в том числе и по музыкальной социологии, число студентов было значительно меньше: в них принимали участие от тридцати до пятидесяти человек.

Ранее, в начале и середине 1960-х гг., в сфере так называемой классической музыки сформировалась новая слушательская эстетика. Развитие рынка звукозаписи открыло широкие возможности для сравнения их между собой. Это подтолкнуло музыкальных критиков, работавших в данной области, к созданию новых методов сравнительного анализа. Однако не стоит оценивать описываемый эстетический процесс как нечто данное свыше. Стремление к сравнению записей и сопоставлению их оценок было скорее внутренним побуждением и не осмыслялось по ходу (и уж конечно, научно). И всё же ведущие критики уделяли особое внимание этой теме. В специализированных журналах, прежде всего таких, как *Fono forum*, все чаще появлялись статьи, посвященные

сравнительной дискографии, в которых авторы рассматривали одно и то же музыкальное произведение в различных записях.

Критики, всё еще находившиеся под тяжелым впечатлением от политического и эстетического произвола эпохи нацизма, пытались внедрить систему объективной оценки. В связи с этим нотный текст был ими возведен в ранг оценочного критерия. Это означало, что всё, что не связано с нотацией, подвергалось сомнению. Следуя общей моде музыкально-исполнительской эстетики, сюда относились прежде всего не подлежащие нотированию изменения темпа.

Однако эта кажущаяся объективность имела не только эстетическую направленность. Музыкальная критика после 1968 г. изменилась, поскольку многие ведущие ее представители пошли по пути политизации музыкальных критериев. Даже интерпретация самого характера звучания становилась всё более и более политизированной. Не стоит удивляться, что столь коммерчески успешный дирижер и мэтр, как Герберт фон Караян, неизменно подвергался критике будучи символом музыкального эстеблишмента. А связи с нацистским режимом способствовали тому, что на маэстро смотрели как на личность сомнительную с точки зрения морали. На другой чаше весов – Пьер Булез. Как автора авангардных музыкальных сочинений его тогда превозносили из-за серийной композиторской техники (несмотря на фундаментально-аргументированную критику), но позиция его как дирижера вызывала сомнения, поскольку он был известен своим воинственным призывом «взрывать оперы».

Тогда же начали позитивно рассматривать и такие эстетические характеристики, как «тонкость», «ритмическая подчеркнутость», в то время как запи-

си Караяна подвергались критике<sup>3</sup> и описывались такими негативными понятиями, как «неверная аура», «монументальность», «поверхностная сглаженность»<sup>4</sup>. Демократизация музыкальной жизни стала всеобщим девизом и влекла за собой отдаление от традиционной роли капельмейстера. Предпочтение отдавалось музицированию, основанному на личной ответственности каждого музыканта, что послужило распространению оркестров без дирижера, в репертуаре которых была в основном классическая музыка. Этой тенденции, возникшей из самого духа «1968-х», стоило бы посвятить отдельное исследование.

Критика эстеблшмента проникла и в концертные залы; даже те любители музыки, которых лишь слегка коснулись идеологические тренды 1968 г. и которые просто были чуть более левыми, тоже поддерживали некий поведенческий кодекс, касавшийся (а почему бы и нет?) стиля одежды на кон-

<sup>3</sup> См. : Collegium Musicum. 1971. Н. 2. S. 24. По моему мнению, речь идет о тройном концерте Бетховена в исполнении Ойстраха, Рихтера и Берлинского филармонического оркестра под руководством Герберта фон Караяна: «Караян конструирует Бетховена, который в наше светлое время служит отдыху в качестве музыкального сопровождения. Музыка для воскресного кофепития... Уже сам характер звучания поддерживает эту интерпретацию: темный, оркестрово-наполненный оркестром звук, густой и плюшевый».

<sup>4</sup> Музыкальный критик Альфред Божан характеризует телевизионные записи симфоний Бетховена в исполнении Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Леонарда Бернштейна следующим образом: «Что остается в общей сложности? <...> Картина невероятно искренней эмоциональной борьбы за Бетховена, значительно более решительной и захватывающей, чем скучная самоуверенность поверхностной сглаженности Караяна». Цит. по: HiFi-Stereophonie. 8 (1969) Н. 12. S. 995.

цертных мероприятиях. Музыкальные критики, считавшие себя политически продвинутыми, уже не могли прийти на концерт в галстуке и пиджаке – они надевали свободную одежду: свитер или кожаный пиджак.

Политизация музыки прослеживалась не только в новоиспеченных маргинальных изданиях, таких как *Sozialistische Zeitschrift für Kuns und Gesellschaft* (Социалистический художественно-общественный журнал), но являлась неотъемлемой частью элитных изданий по музыкальной критике и музыковедению. Даже такая фундаментальная и скорее эзотерическая область, как теория музыки, оказалась (на Первом международном конгрессе по теории музыки в Штутгарте в 1971 г.) сильно политизирована. Критики Фридрих Кристоф Райнингхауз (Reininghaus, известный сегодня как Фридер Райнингхауз) и Юрген Хабакук (Habakuk) выступили с докладом «История музыкальной теории как отражение классовой политики немецкого бюргерства»<sup>5</sup>, а Хельмут Лашенманн (Lachenmann) говорил о «соотношении композиционной техники и положения общества»<sup>6</sup>.

Всякий, кто тогда интересовался грамзаписями классической музыки, мог получить исчерпывающую информацию о новых записях в двух (одновременно конкурировавших и дополнявших друг друга) журналах: *Fono forum*, основанном в 1956 г. и существующем по сей день, и *HiFi-Stereophonie*, основанном в 1962 г. В отличие от театральных, оперных и концертных критиков рецензенты грам-

<sup>5</sup>Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie. Stuttgart 1971. Hrsg. v. Peter Rummenhüller, Friedrich Christoph Reininghaus, Jürgen Habakuk Traber. Stuttgart: Edition der Kongressleitung des 1. Internationalen Kongresses für Musiktheorie © 1972. S. 122.

<sup>6</sup> Idem. S. 28–34.



записей рассматривали студии звукозаписи как своего явного противника. В то время как в культурных мероприятиях неизменно участвовал их местный организатор, само присутствие и взгляды которого при личном контакте (например, на пресс-конференциях, после премьер) служили музыкальному критику дополнительным источником информации, у критика грамзаписей, выступающего единственным воином на своем поле, не было ничего, кроме немногих представителей звукозаписывающей олигополии, чья продукция – грампластинка представляла собой классический образец товара, отстраненного от чего-либо общечеловеческого.

Объект искусства оказался здесь именно товаром, который естественно подчинялся законам товарной эстетики, сформулированным немецким теоретиком Вольфгангом Фрицем Хаугом<sup>7</sup>. И эта олигополия звукозаписи состояла из международных концернов: в области производства записей классической музыки первенство оспаривали немецкий концерн Siemens, голландская компания Philips (собственники немецкого Граммофонного общества), английская фирма EMI, американская телерадиосеть Columbia Broadcasting Systems, американская компания RCA Victor, а также английская компания Decca. Отношения между представителями индустрии и музыкальными критиками записей сложились скорее враждебные. Критики считали себя пропагандистами произведений искусства, а не экономического успеха. Всё экономически выгодное ими отвергалось.

Своеобразным жаргоном 1968 г. особенно охотно пользовались авторы журнала HiFi-Stereophonie

<sup>7</sup> *Wolfgang Fritz Haug. Kritik der Warenästhetik.* (= Вольфганг Фриц Хауг: «Критика товарной эстетики») Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971 (= edition suhrkamp. 513).

(поддерживаемого производственной индустрией). Речь идет о таких знаменитых музыкальных критиках, как Ульрих Шрайбер (Schreiber), Ульрих Дибелиус (Dibelius) и Вольф Розенберг (Rosenberg). Так, Шрайбер писал:

О единственной записи всех симфоний Бетховена, выпущенной недавно к юбилею композитора, можно <...> сказать, что она репрезентативна для нашего времени. По чистоте и выверенности звука эти <...> пластинки <...> превзойти трудно: здесь воистину представлено то звучание Бетховена, которое приличествует **эпохе технического звуковоспроизведения**. <...> Данная запись репрезентативна также потому, что Бетховен получает роскошное алиби. На вкладыше пластинки Ойген Йохум пишет на великолепном «жаргоне подлинности» (термин Т. Адорно. – Ж. К.) о том, какое значение имеют эти симфонии, как и сам Бетховен: например, что он был «гоним своими внутренними демонами», а позднее совсем оглох, «настолько, что даже прекраснейшие звуки любящего голоса не смогли бы разрушить эту стену (глухоты)». Воистину – жертва трагической истории музыки<sup>8</sup>.

«Эпоха технического звуковоспроизведения», «жаргон подлинности»: работы Вальтера Беньямина и Теодора Адорно служили тогда образцом критического подхода. Это, однако, не означает, что их постоянное цитирование всегда было уместно.

В качестве примера приведу отрывок из текста Ульриха Шрайбера, где при описании весьма посредственной записи «Волшебной флейты» Моцарта критик использует все выразительные возможности того красноречивого времени:

<sup>8</sup> HiFi-Stereophonie. 9 (1970) N. 1, S. 29: U. Sch. über die Philips-Produktion sämtlicher Beethoven-Sinfonien, dirigiert von Eugen Jochum (Ульрих Шрайбер о граммофонных записях симфоний Бетховена под руководством Ойгена Йохума, произведенных фирмой Philips).

Эта запись, сделанная в ГДР, <...> **отражает противоречие** между самой оперой и **прогрессивным обществом**. Хотя благородное происхождение Тамино не утаивается (в диалогах), в качестве компенсации за подобное указание на присутствие **классового общества** производится «косметическая операция»: три приближенные дамы Царицы ночи избавлены от уродства, упомянутого Папагено. Таким образом, **индивидуум** не подвергается **дискриминации**, являясь частью **коллектива**, и соответственно оба жреца, три паж, два воина и три раба (представленные в диалогах), не называются поименно. Поскольку три дамы Царицы ночи имеют имена, можно было бы предположить, что таким образом смягчается (заключенное в их образе. – Ж. К.) негативное начало, а также, что дам (ведь **эмансипация** еще не одержала полной победы) следует возносить над **коллективной общностью** как индивидуумов: хотя это не принципиально, а дано только намеком, однако соответствует рамкам того **диалектического противоречия**, которым характеризуется **данная фаза строительства социализма**. <...> Таким образом, список действующих лиц этой звукозаписи мог бы побудить к **контрреволюционным** размышлениям, однако при ближайшем рассмотрении такие опасения исчезают. Ведь поскольку в роли **авторитарного** представителя **элитарной клики**, которого Шиканедер назвал Зорастро, выступил Тео Адам, образ этот (не стоит недооценивать **диалектику малых шагов**) оказался на ближайшее время очернен: вибрато Адамса открывает поистине райские дали, в которых найдется место и для веры в художественное совершенство Моцарта, и в преодоление корыстного **капиталистического общества**<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> HiFi-Stereophonie. 10 (1971) N. 8, S. 658: U. Sch. über die VEB Deutsche Schallplatten / Eurodisc-Produktion (Ульрих Шрайбер о немецких грампластинках народного предприятия, продукции фирмы Eurodis).

Как никогда прежде музыку стали рассматривать с общественной точки зрения. Словосочетание «музыка и общество» стало общим местом, и если кто-либо из критиков с сомнением относился к термину «общество», он писал его в кавычках, как это сделал Инго Харден в одной из статей о Моцарте:

Проследить социальные условия его композиторского творчества очень интересно: начиная с фортепианных концертов и до арии Констанцы из «Похищения из серала» очевидно большое количество мест, где речь идет о прямом взаимодействии между композитором и «обществом»<sup>10</sup>.

Даже в рецензиях столь индивидуалистичного, далекого всякой научной моде и занимавшегося исключительно эмпирикой музыковедом, как Клаус Блюм (род. 1919), встречается жаргон 1968-го, когда он говорит о «социальных идеологиях». В одной из рецензий на *Messa di Gloria e Credo* Доницетти в исполнении хора собора святого Хедвига и симфонического оркестра Берлинского радио Блюм писал:

Ответственность за самое уязвимое место записи вновь несет группа звукооператоров: она так записала оркестр, что солисты, сольная скрипка и сольная флейта (важнейшие партии) временами оказываются полностью (и бессмысленно) перекрыты им, а хор исполняет лишь фоновую роль. Здесь либо сказывается отсутствие профессионального мастерства, либо эстетические и / или социальные идеологии приводят в действие механизмы, категорически не приемлемые с точки зрения грамзаписи.

Можно как угодно относиться к тому, что делает Цадек, однако нелогично, записывая произведение впервые, столь сильно отдалять его посредством технических средств от исходного замысла. Чтобы по до-

<sup>10</sup> fono forum. (1974) Н. 3, S. 202: ihd.

стоинству оценить подобное отстранение, необходимо сначала познакомиться с самим произведением<sup>11</sup>.

Гегемония», «эстетические и социальные идеологии», «отстранение» – понятия не из традиционного словаря музыкальной теории и критики. Когда же вместо понятия «оригинал» используется «собственно произведение» (das Eigentliche), то речь идет о влиянии книги Адорно «Жаргон подлинности» (1964), ведущем к плакативности.

Столь актуализированной политизации языка противостоят высказывания Херты Пипер-Цитен (Herta Piper-Ziethen), совершенно аполитично описывающей те же эстетико-технические феномены в записи «Дон Жуана» (в исполнении Венского филармонического оркестра под руководством Эриха Ляйнсдорфа [Erich Leinsdorf]):

Весомым недостатком <...> является капризность звукозаписывающей техники студии Десса 1960-х гг. Здесь полностью смешали Моцарта с Вагнером и, не задумываясь о последствиях, разместили голоса в оркестре. В первом и третьем финалах это приводит к полному погребению вокала. Столь громкого и до грубости шумного оркестра нет более ни в одной записи<sup>12</sup>.

Совершенно очевидно, что критики размышляли о своем позиционировании. Почти программной в этом плане стала книга, изданная в 1968 г. Петером Хаммом (Peter Hamm) в серии Reihe Hanser

<sup>11</sup> fono forum. (1976) Н. 12. S. 1282: Klaus Blum über die Schwann-Produktion. (Карл Блум о продукции студии звукозаписи Шванн).

<sup>12</sup> fono forum. (1977) Н. 6. S. 572: Herta Piper-Ziethen über die Dessa-Produktion (Херта Пипер-Цитен о продукции студии звукозаписи Десса).

под названием «Критика – кем / для кого / как»<sup>13</sup>, целью которой было продемонстрировать самоопределение немецких критиков. Среди самых известных критиков был Ханс Г. Хельмс, выступавший и в роли писателя, однако, насколько мне известно, он никогда не занимался театральной и музыкальной критикой как повседневным ремеслом. Хельмс (род. 1932) стал известен в 1970-е гг. благодаря своим длинным радиозэссе, которые транслировались по третьему каналу западногерманского радио в редакционной обработке Вернера Шмидта-Фабера. Благодаря этим трансляциям Хельмс стал своего рода интеллектуальной культовой фигурой, встречи с которой любитель музыки из федеральной земли Северный Рейн-Вестфалия мог избежать, лишь полностью отказавшись от радио, что было нелегко. Ведь это было великое время радио, которое передавало по третьему каналу 90-минутные эссе как нечто само собой разумеющееся и еще желало слушателям приятного времяпровождения, имея в виду отнюдь не баховские «Страсти по Матфею»<sup>14</sup>.

Для упомянутого выше издания Хельмс написал небольшой трактат «Об общественной функции критики». Используя прием, заключавшийся в том, чтобы сразу же раскритиковать какой-либо объект вместо того чтобы сначала познакомить с ним читателя и описать то, о чем пойдет речь в дальнейшем. Характерны уже первые строки:

В том занятии, что в Федеративной Республике Германии ошибочно считается критикой, особенно бро-

<sup>13</sup> Kritik – von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker. Hrsg. v. Peter Hamm. München: Carl Hanser Verlag, 1968 / 31970.

<sup>14</sup> Vgl. die Glosse von Martin Elste: Gute Unterhaltung! In: Fono Forum. (1986) H. 7. S. 68.

сается в глаза строго выдержанное распределение работ на основании принципов, которые устарели уже тогда, когда несколько десятилетий назад проникли в сознание людей, для которых критика была и продолжает быть профессией<sup>15</sup>.

Хельмс критикует сознание критиков еще до того, как упоминает о его предпосылках. И хотя в дальнейшем изложении эти предпосылки предоставлены вниманию читателя, Хельмс говорит о том, чего, по его мнению, должна добиваться критика:

Все еще существует категориальное различие критики культуры и критики общества, хотя уже со времен Маркса можно было бы понять, что культура является элементом изобилия и роскоши капиталистически организованной общественной продукции, объем и свойства которой определяются частной собственностью. Если критика культуры имеет какой-то смысл, то ей следует и косвенно, и напрямую анализировать весь спектр общественных отношений, а общественная критика, со своей стороны, не должна избегать сферы культуры (в которой существующие отношения демонстрируют себя под сладким соусом неизменности идеологической надстройки), если она (критика. – Ж. К.) не желает изначально отказываться от анализа диалектики базиса и надстройки<sup>16</sup>.

Более конкретно Хельмс описывает требования к музыкальному критику, который должен «<...> анализировать отбор материала, природу и коммуникативность композиторских опытов и открываемую произведением возможность заглянуть <...> в сферу акустических явлений и процессов. У него (крити-

<sup>15</sup> Hans G. Helms: Über die gesellschaftliche Funktion der Kritik. In: Kritik – von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker. Hrsg. v. Peter Hamm. München: Carl Hanser Verlag 1968 / 31970. S. 134–141, hier S. 134.

<sup>16</sup> Idem. S. 134–141, hier S. 135–136.

ка. – Ж. К.) есть данное обществом время, чтобы открыть ту современную историю, целью которой является музыкальный процесс»<sup>17</sup>.

Подобные постулаты не остались без последствий. В тезисной статье «Новая музыка под давлением монополизированной музыкальной индустрии»<sup>18</sup> Хельмс столь серьезно повлиял на читательский круг журнала HiFi-Stereophonie, что дело дошло до отказа некоторых читателей от подписки<sup>19</sup>, а один из менеджеров, представлявших интересы музыкальной индустрии, написал длинное опровержение, ссылаясь на свой опыт работы<sup>20</sup>.

Не все были такими приверженцами марксистской теории надстройки, как Ханс Г. Хельмс. Композитор и музыкальный критик Вольф Розенберг (Wolf Rosenberg, род. 1915) в эссе «Некритическая музыкальная критика» (опубликованном в том же издании)<sup>21</sup> выдвинул конкретные требования к музыкантам-исполнителям и критикам и предположил, что интерпретация Шопена избежит «унылости

<sup>17</sup> *Hans G. Helms: Über die gesellschaftliche Funktion der Kritik.* In: Kritik – von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker. Hrsg. v. Peter Hamm. München: Carl Hanser Verlag 1968 / 31970, S. 134–141, hier S. 138.

<sup>18</sup> *Hans G. Helms: Neue Musik unter den Zwängen einer monopolisierten Musikindustrie.* In: HiFi-Stereophonie. 12 (1973) H. 6. S. 583–587.

<sup>19</sup> По рассказу главного редактора журнала Карла Брея.

<sup>20</sup> *Herfrid Kier: Führt Sozialisierung zur Entfaltung neuer Musik?* In: HiFi-Stereophonie. 12 (1973) H. 8, S. 792, 794–795.

<sup>21</sup> *Wolf Rosenberg: Die unkritische Musikkritik.* In: Kritik – von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker. Hrsg. v. Peter Hamm. München: Carl Hanser Verlag 1968 / 31970, S. 72–78, die nachfolgenden Zitate stehen alle auf S. 74.



музыкальной жизни» только в том случае, когда исполнитель будет располагать «достаточными знаниями о Шопене»; «ретроспективный взгляд на позднейшие композиторские техники откроет ему новые аспекты (исполняемого. – Ж. К.)». Однако, как писал Розенберг, из этого предположения существуют исключения: «По сей день Тосканини – самый “современный” из всех дирижеров, хотя он в поздние годы и не занимался современной музыкой». Тем не менее, это, скорее сомнительное, предположение Розенберга нашло продолжение в первом томе дополнения к музыкальному словарю Римана, изданному в 1972 г. В противоположность принятой редакционно-издательской практике этого словаря, для которой не характерны оценочные суждения, Клитус Готтвальд в статье о Пьере Булезе утверждает следующее:

Его (П. Булеза. – Ж. К.) дирижерская деятельность неотделима от композиторской. Опыт работы с новой музыкой позволяет прежде всего создать интерпретацию лучших опусов старинной музыки. При этом Булез не ограничивается организацией концертов, а развивает новые формы, превращающие концертный зал из храма потребления и праздности в просветительский форум<sup>22</sup>.

В целом критика довольно точно описывала процесс коммерциализации и продажи музыкальной продукции, но делала это с позиции морали, в основе которой представление о том, что подлинное искусство способно воздействовать уже в силу своих эстетических качеств. Все внехудожественные механизмы, оказывающие влияние на это воздействие или же им «манипулирующие», следует считать амо-

<sup>22</sup> Riemann Musik Lexikon. Ergänzungsband. Personenteil A–K hrsg. v. Carl Dahlhaus. Mainz: B. Schott's Söhne 1972. S. 139.

ральными. Приверженцы этой максимы связывали представление об искомой и, на их взгляд, реально достижимой объективности как интерпретации, так и анализирующей ее критики, с прямо-таки неоромантической художественно-религиозной позицией.

Один из примеров – Ханс Г. Хельмс:

В год празднования юбилея Бетховена любителям музыки могло показаться, что его композиции представлены даже в большем числе вариантов, чем композиции музыкального авангарда. К юбилею монополисты выбросили в продажу столько фальсификатов Бетховена, в которых композиторские намерения оказались полностью закрыты штампованными масками исполнителей, что слушателям Бетховен должен был показаться поставщиком материала, хорошо адаптируемого для рыночной продукции, – таких товаров, как Бём, Караян, Клемперер, Орманди или Штейнберг<sup>23</sup>.

Таким образом, это было то время, когда классическая музыка, еще окруженная нимбом особой серьезности, вкупе с чувственно-сексуальной эстетикой оформления товара (в данном случае – граммпластинки), могла привлечь потенциального покупателя.

После 1968 г. ведущие немецкие музыкальные критики рассматривали свое ремесло как некую инстанцию, которая – согласно негласному девизу XIX в. «Во славу истины, добра, красоты да прозвучит наша песнь» (*Dem Wahren, Guten, Schönen soll unser Lied ertönen*), – пользуясь канонами внемузыкальных критериев, должна была морально оцени-

<sup>23</sup> Hans G Helms: Neue Musik unter den Zwängen einer monopolisierten Musikindustrie. In: HiFi-Stereophonie. 12 (1973) H. 6, S. 583–587, hier S. 585.

вать явления эстетические. При этом сами представители «1968-х» со всем пылом отвергли бы мысль о существовании у них подобной склонности. При всей пристрастности и плакативности (особенно очевидных в текстах Ханса Г. Хельмса), речь шла о структурных процессах в музыкальной жизни, которые – именно своим повышенным вниманием к так называемой общественной критике – привлекали мыслящего читателя и призывали его к совместному размышлению. Лично я не хотел бы отказываться от читательского опыта тех лет. Насколько он на меня повлиял, можно судить по тому обстоятельству, что вводная цитата к записи Моцарта (в исполнении Исаака Штерна, Пинхаса Цукермана и Даниэля Баренбойма в сопровождении Английского камерного оркестра) – это цитата из моей же собственной рецензии, которую я написал будучи еще двадцатилетним студентом для журнала грампластинок Collegium Musicum<sup>24</sup>.

Выше я упомянул Вольфа Розенберга. Его вдова, Памела Розенберг, позже была интендантом Берлинского филармонического оркестра, того самого оркестра, который находясь прежде под руководством Герберта фон Караяна, воспринимался как институция музыкальной элиты, и ныне, под руководством Кирилла Петренко, при всем обновлении и омоложении состава музыкантов, вряд ли занимает иную позицию. Как меняются времена... Или все-таки нет? Будущее покажет.

*Перевод с немецкого О. В. Глейзер  
и Ж. В. Князевой*

<sup>24</sup> Collegium Musicum. 1972, Н. 12, S. 28–29. Автор Мартин Эльсте.

Ладовый объем  
как категория музыкального мышления.  
К истории первой публикации идеи  
об одном из важнейших аспектов  
музыкально-художественной ментальности

---

*Е. В. Герцман (Санкт-Петербург)*

В 1969 г. автор этих строк, получая второе высшее музыкальное образование в Дальневосточном педагогическом институте искусств (Владивосток), защитил дипломное исследование «Динамизм тонально-ладовых структур античного музыкального мышления». Одна из идей, высказанных в этой работе, касалась важнейшей категории музыкального мышления – *ладового объема*. Впоследствии наблюдения, связанные с этой темой, были опубликованы в книгах «Античное музыкальное мышление» (Л., 1986), «Византийское музыкознание» (Л., 1988) и в различных статьях.

Как известно, каждая вновь появляющаяся идея требует активного обсуждения, поскольку только благодаря коллегиальному анализу можно установить, является ли она заблуждением или открытием. Однако музыковедческое сообщество до сих пор продолжает безмолвствовать по поводу ладового объема, не высказывая никаких соображений (не говоря уже о каком-либо серьезном анализе). Такую ситуацию нельзя охарактеризовать знаменитой латинской поговоркой *silentium est aurum* («молчание – золото»). Если осмыслить возникающие по этому поводу подозрения, то, стилизуя «под» *latinum proverbium*, их можно сформулировать самым различным образом: либо *silentium est testimonia indifferētis* («молчание – свидетельство безразличия»), либо *silentium est argu-*

mentum absens scientiam in subjecto («молчание – доказательство отсутствия знания по [данной] теме»).

Настоящая статья является очередной попыткой обратить внимание профессионального сообщества на одну из важнейших особенностей музыкального мышления.

\* \*

\*

Хорошо известно, что европейская музыка Нового времени уже на протяжении ряда столетий, чуть ли не с XVI в. (а возможно и раньше), использует октавные ладовые формы. Из художественной практики они вошли в музыкально-теоретический обиход, а затем и в сознание музыкантов так прочно, что воспринимаются не только как естественные и необходимые, но и как обязательные; без них не мыслится организация музыкального материала. С октавными ладовыми формами так свыклись, что абсолютное большинство профессионально приобщенных к музыке (в том числе теоретиков и историков-музыковедов) даже не задумываются, почему сформировался именно октавный объем, а не какой-либо другой, и как он влияет на функциональное содержание всего лада<sup>1</sup>. Октавный объем рассматривается как нечто само собой разумеющееся и не требующее никаких объяснений. Поэтому нет ничего удивительного в том, что многие не представляют себе возможности существования других по объему ладовых форм. Конечно, фольклористы и

<sup>1</sup> Как известно, ошибочная римановская концепция, основанная на обертонах, отвергнута давно и совершенно справедливо. См.: *Оголевец А. С.* Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946; *Бершадская Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 65–68. Очевидно, этими публикациями ограничивается интерес к данной проблеме в отечественном музыкознании.

историки музыки говорят о трихордных, тетрахордных и прочих ладовых ячейках, но не связывают их с историческими особенностями музыкального мышления. Вместе с тем, его история показывает, что весь комплекс музыкальных звуков, использующийся в художественной практике, не может быть осмыслен как единая система. А ведь именно сложная и многоликая система, со сложными и постоянно меняющимися взаимоотношениями между звуками, лежит в основе музыкального искусства.

Свидетельством этого является хорошо известная нашим современникам мажоро-минорная октавная ладовая система, отражающая особенности новоевропейского музыкального мышления. Всё используемое в музыкальном искусстве звуковое пространство в нем дифференцируется по октавным сегментам. Это означает, что все ладофункциональные события происходят в рамках конкретной октавы. Чтобы понять аналогичное содержание вне этой октавы, музыкальное мышление осваивает другую октаву иного высотного уровня. В результате все звуковое пространство делится на октавные образования, и это является важнейшей особенностью музыкального мышления современности. Более того, «музыкальное содержание» каждой такой октавы идентично. Следовательно, октавность ладового мышления не накладывает ограничения на диапазон музицирования, а лишь сегментирует его. А это в свою очередь влияет на нормы мышления.

Так, звуки, ограничивающие весь ладовый комплекс, в обязательном порядке должны квалифицироваться, например, как абсолютные устои, совершенно идентичные по своим функциям<sup>2</sup>. В противном случае ладовая форма не сможет выполнять своих задач в качестве автономной смысловой единицы.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. далее.

Здесь необходимо задать себе ряд вопросов:

1) Почему основное ядро нашей звуковысотной системы ограничивается рамками октавы?

2) Чем объяснить, что современное музыкальное мышление удовлетворяется лишь наименованием семи звуков (do, re, mi, fa, sol, la, si), а не большим или меньшим их количеством?

3) По какой причине все звуковое пространство обязательно нужно делить на повторяющиеся октавхордные сегменты, и почему нельзя использовать один всеобщий звукоряд, содержащий, например, пятьдесят звуков различных наименований (допустим, по числу клавиш на фортепиано), охватывающий весь звучащий континуум?

Уверен, что вопрошающий рискует быть неправильно понятым<sup>3</sup>. Очевидно, пришло время исследовать данные проблемы. Тем более что ряд исторических свидетельств прямо или косвенно указывают на существование музыкальных цивилизаций<sup>4</sup>, в которых использовались неоктавные ладовые формы,

<sup>3</sup> Когда в недалеком прошлом я задавал некоторые из этих вопросов своим коллегам, на меня смотрели, в лучшем случае, с сожалением. Что же касается студентов, которые более откровенны, то я нередко слышал ответ «Так удобнее». Тогда я просил объяснения: «Почему октавная последовательность удобнее, чем, например, пентахордная или тетрахордная»? Ответа я не получил.

<sup>4</sup> Под термином «музыкальная цивилизация» здесь понимается комплекс национальных культур весьма продолжительного исторического периода, в которых действуют единые формы музыкального мышления, радикально отличающие их от предшествующих и последующих. Каждая такая музыкальная цивилизация, как показывают факты, сосуществует с другой, включающей в себя иные музыкальные культуры, и проходит путь длительного развития, крайние периоды которого содержат тенденции, сближающие эту

обладающие особым ладовым содержанием и специфическими закономерностями.

Однако, несмотря на то, что наука прекрасно осведомлена о самых разнообразных формах звукорядов – как по их диапазонам, так и по «внутреннему наполнению», а *prigori* в музыковедческом сообществе (кроме редких исключений) предполагается, что октавность и связанные с ней особенности – единственно приемлемый принцип сегментации музыкального пространства<sup>5</sup>. И здесь дело не в размерах звукорядов, к интервальному анализу которых зачастую сводится изучение древних (а нередко и современных) ладов. Ведь интервалика является только внешним отражением особенно-

цивилизацию с предшествующей и последующей цивилизациями. Например, новоевропейская музыкальная цивилизация развивается одновременно с музыкальной цивилизацией Востока того же исторического периода, а средневековая европейская цивилизация процветала наряду с современными ей цивилизациями Арабского мира и Дальнего Востока. Аналогичным образом музыкальная цивилизация Античности сосуществовала с другими современными ей, отличаясь от них своеобразием норм музыкального мышления (звуковысотного, временного), методами организации музыкальной фактуры, логикой художественной формы и т. д.

<sup>5</sup> Это доказывают многие публикации, посвященные исследованиям древних музыкальных цивилизаций, в которых тетрахордные, пентахордные и прочие ладовые организации представляются в октавной форме. См., например: *Chailieu J.* La musique grecque antique. Paris, 1979. P. 91; *Idem.* Le mythe des modes grecs // *Acta musicologica*. T. 28, 1956. P. 137–163. *Palisca Claude V.* Humanism in Italian Renaissance Musical Thought. Yale University Press. New Haven and London, 1985. P. 47. *Sachs C.* The Rise of Music in the Ancient Worlds. East and West. New York, 1943. S. 224. *Холопов Ю. Н.* Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. С. 306. и др.



стей смыслового устройства лада. Здесь необходимо прежде всего понять влияние ладового объема на его внутреннее содержание.

Даже не будучи знакомым с соответствующими историческими свидетельствами и не зная ничего о неоктавных ладовых формах, учитывая лишь сведения известные из теории и практики европейской классической музыки, можно сделать несколько важных наблюдений<sup>6</sup>.

Октавный ладовый объем ограничивается звуками, сольмизационные слоги которых с течением времени стали их названиями: do – do<sup>1</sup>, re – re<sup>1</sup>, mi – mi<sup>1</sup> и т. д. Это означает, что новоевропейское музыкальное мышление, опирающееся на теоретическое знание, квалифицирует их как «одни и те же», хотя они совершенно различны по высоте и разница между ними равна величине все того же ладового объема. Обратим внимание, что в европейской мажорно-минорной системе каждый из звуков в своей тональности является *абсолютным устоем*. Но хорошо известно, что любое ладовое образование, столь тщательно изучавшееся традиционной теорией музыки, содержит и два других устоя. Правда, они не обладают возможностями, которые имеются в распоряжении *абсолютного*, два варианта которого являются границами ладового объема<sup>7</sup>. В нашем сознании та-

<sup>6</sup> См.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 15–78; Герцман Е. Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. М., 1983. Вып. 5. С. 202–223; Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003. С. 207–226.

<sup>7</sup> Сейчас речь идет только о достаточно хорошо изученной музыке, условно именуемой «классической», для изучения звуковысотной стороны которой музыкознание нашло ряд оправдавших себя методов. Что же касается так называемой новой музыки, то для ее освоения наука делает лишь

кие звуки подобны стражам, ограничивающим музыкально освоенное звуковое пространство и словно сливающимся друг с другом. Еще никто не дал убедительного ответа на вопрос, в чем причина такой ассимиляции<sup>8</sup>.

Итак, известная нам теоретически и практически октавная ладовая система (мажоро-минорная) отличается тем, что природа трех в разной степени устойчивых звуков предполагает притяжение к ним неустойчивых. А всё звуковое пространство, используемое в музыкальном искусстве, подразделяется на аналогичные по величине, структуре и внутреннему устройству ладовые объемы.

Можно ли эти знания, даже не понимая их природы, применить к нормам мышления других музыкальных цивилизаций? Прежде чем ответить на этот вопрос, систематизируем уже известные сведения о ладовом объеме в его октавной форме:

1) Крайние звуки ладового объема ограничивают музыкально осмысленное звуковое пространство, и при желании его расширить необходимо строить аналогичное октавное построение на другой высоте.

2) Теория и художественная практика называют «пограничные звуки» одинаковыми именами, по-

первые шаги и выдвигаемые в этой области идеи, в том числе о возможности сосуществования нескольких или многих «абсолютных» устоев, требуют серьезной проверки. Ведь если музыка все же звуковая система (а не хаос звуков), то, как и любая система, она может одновременно иметь только один главный центр. Следовательно, для доказательства предположения о сосуществовании одновременно нескольких таких центров нужно иметь серьезные причины.

<sup>8</sup> Доказательства, указывающие на некое «слияние» этих звуков при слуховом восприятии посредством кратного числа биений октавных звуков, являются обоснованием не музыкальных свойств, а акустических, что не одно и то же.

скольку в музыкальном сознании, несмотря на различную их высотность, они рассматриваются как «подобные» друг другу.

3) Два различных звука, представляющие ладовый объем, сливаются в один некий общий звук, выполняющий функцию ладотонального устоя. Аналогичным образом каждая конкретная ступень ладового звукоряда имеет своего функционального двойника, также располагающегося на октавном расстоянии от нее.

4) Количество ступеней в каждом ладовом образовании определяется по формуле  $n - 1$ , где  $n$  – число звуков, входящих в конкретный ладовый объем, а например, восьмизвуковое октавное образование включает в себя только 7 ладовых ступеней.

5) Кроме звуков, ограничивающих ладовый объем, как уже указывалось, в музыкальном материале, т. е. внутри ладового объема, могут существовать и другие устои, однако не *абсолютные*.

6) Всё звуковое пространство, используемое в музыкальном искусстве, дифференцируется на сегменты, равные ладовому объему и организованные по одному принципу.

7) Перенесение всего комплекса, ограниченного ладовым объемом, с сохранением его внутренней организации на любой интервал вверх или вниз музыкальное мышление оценивает как категорию, называемую в европейской теории *тональностью*. Исключение составляет «модуляция» на величину ладового объема, поскольку его звуки воспринимаются как одинаковые, поэтому такое перемещение определяется не как изменение тональности, а как трансформация регистра<sup>9</sup>. Таким образом, тональ-

<sup>9</sup> Ведь в настоящее время не существует (и не может существовать) ни одного учебника, который постулировал бы модуляцию на интервал октавы.

ная система понимается только в пределах ладового объема.

8) То же самое необходимо сказать о так называемом обращении интервалов, которое регулируется теми же нормативами ладового объема. В результате, например, интервал секунды идентичен «ноне», а модуляция на секунду вниз тождественна модуляции на септиму вверх, и т. д.

Если действительно ладовый объем играет в художественной практике и музыкальном мышлении столь важную роль, то его обнаружение и регистрация особенностей в разные исторические эпохи – одна из важнейших задач науки о музыке. Ведь без знания об этом ладовые формы всех исторических периодов будут рассматриваться как октавные (что с успехом происходит уже на протяжении нескольких столетий). Но главная беда заключается в том, что при отсутствии верных представлений о ладовом объеме теория музыки лишена возможности освоить логику ряда музыкального мышления.

Однако несмотря на это, как уже указывалось, история науки о музыке *почти никогда* не фокусировала своего внимания на этом феномене. До сих пор она, как правило, исследовала зависящие от ладового объема аспекты музыкального материала, но не обсуждала самого явления в различных музыкальных цивилизациях.

Как же определить ладовый объем?








Прежде всего нужно признать, что он представляет собой феномен, который нельзя выявить в звучащем музыкальном материале. Особенно это касается музыки, созданной в давно прошедшие времена. Да и любой современный слушатель, не приобщенный к азам теории, даже не догадывается о существовании какого-то ладового объема. Только музыковедение, зафиксировавшее основные звуковысотные параметры музыкального мышления – даже без оче-

видного внимания к самому ладовому объему, в состоянии дать сведения о нем. Вместе с тем, до сих пор это понятие специально не вводилось в музыкальную теорию и никогда не обсуждалось (от древних пифагорейцев до современных исследователей). Получилось так, что ладовый объем проник в музыкознание не самостоятельно, а вместе с некоторыми другими теоретическими категориями, поскольку они являются его следствием, что не мешало, однако, ладовому объему оставаться в тени. Вполне возможно, что столь непростая судьба ладового объема сложилась не случайно, поскольку знания подобного рода даются не сразу и на их приобретение нужно затратить много усилий.

Всё говорит о том, что единственный источник познания ладового объема – теория музыки, и сколь высок уровень ее развития, столь же качественную информацию она способна дать об этом. К счастью, от некоторых предшествующих цивилизаций сохранились описания теоретических систем. В том или ином виде они присутствуют во многих античных и средневековых музыкально-теоретических источниках. Следовательно, именно эти памятники письменности должны дать основные сведения об особенностях описываемого явления в древности.

Так, например, античная теория музыки сохранила музыкальную систему с принципами организации и названиями каждого составляющего ее элемента. Она включала в себя пять тетрахордов, где два нижних имеют свою терминологию, а три верхних – свою. На то были исторические причины<sup>10</sup>. Таблица, отражающая систему с распределением ступеней по тетрахордам, имеет следующий вид:

<sup>10</sup> Подробнее см.: *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. С. 192–225.

ΒΕΡΧΝΙΕ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΥ			
Ступени	Наименования звуков		
I	<i>нэта</i>	– νήτη	
III	<i>паранэта</i>	– παρανήτη	
II	<i>трита</i>	– τρίτη	
I	<i>нэта</i>	– νήτη	
III	<i>паранэта</i>	– παρανήτη	
II	<i>трита</i>	– τρίτη	
I	<i>парамеса</i>	– παραμέση	

ΝΙЖΝΙΕ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΥ			
Ступени	Наименования звуков		
I	<i>меса</i>	– μέση	
III	<i>лиханос</i>	– λιχανός	
II	<i>паргипата</i>	– παρυπάτη	
I	<i>гипата</i>	– ὑπάτη	
III	<i>лиханос</i>	– λιχανός	
II	<i>паргипата</i>	– παρυπάτη	
I	<i>гипата</i>	– ὑπάτη	
	<i>просламба- номенос</i>	– προσλαμ- βανόμενος	

Совершенно очевидно, что такая система сообщает нам о квартговом ладовом объеме со всеми вытекающими отсюда последствиями<sup>11</sup>. Он проявляет себя в следующем:

а) каждое прежнее название звука появляется на четвертом месте;

б) каждая звуковая последовательность, обрамленная одними и теми же названиями, содержит только три разных наименования<sup>12</sup>;

в) античная система сольмизации также подтверждает нормы тетрахордного мышления<sup>13</sup>.

Все эти обстоятельства означают, что звуковое пространство, использовавшееся в музыке, делилось на тетра хорды, каждый из которых состоял из четырех звуков, но из трех ступеней (согласно вышешприведенной формуле  $n - 1$ ). Так как физиология человека со времен классической Античности не изменилась, наш слух воспринимает тот же звуковой диапазон, который слышали Платон, Аристотель и их современники. Однако музыкальное осмысление звукового пространства было совершенно иное: если мы его дифференцируем на октавные сегмен-

<sup>11</sup> *Протсламбаноменос* (буквально «дополнительный») – самый низкий звук полной системы ( $\tau\acute{o}$   $\sigma\upsilon\beta\sigma\tau\eta\mu\alpha$   $\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$ ), звучащий на тон ниже самой низкой *гипаты*. Он не входил ни в один тетрахорд, но потенциально мог стать верхним звуком тетрахорда, отстоявшим от низкого на тон. Его расположение создавало особые условия для теоретической модели возможной модуляции на тон или на квинту вниз (что для тетрахордного музыкального мышления одно и то же).

<sup>12</sup> Как уже указывалось, встречающиеся отклонения от этого правила обусловлены историческими особенностями развития системы.

<sup>13</sup> Подробнее об античной сольмизации см.: *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. СПб., 2018. Т. II. С. 500–509.

ты и внутри каждого из них нашему мышлению понятны взаимоотношения между звуками, в Античности то же самое звуковое пространство делилось на квартовые сегменты. Именно в них музыкальное мышление ориентировалось, как в познанной среде.

Для того чтобы стало яснее, о чем идет речь, целесообразно сопоставить внутреннее содержание двух ладовых объемов, отражающих особенности музыкального мышления двух различных эпох – современной (колонки 1–2) и античной (колонки 3–5). Если, например, в колонке 2 зафиксирована диатоническая последовательность современной *h-mol* (снизу вверх: 1 т. – ½ т. – 1 т. – 1 т. – ½ т. – 1 т. – 1 т.)<sup>14</sup>, со своими устоями (они даны полужирным шрифтом) и соответствующими тяготениями, то в колонке 4 представлена древняя диатоническая последовательность (½ т. – 1 т. – 1 т.) также с соответствующими устоями:

Современный ладовый объем		Античный ладовый объем		
ступени лада	звуки	ступени лада	звуки	названия ступеней
1	2	3	4	5
I	<b>h<sup>1</sup></b>	I	<b>H<sup>1</sup></b>	<i>парамеса</i>
VII	<b>a</b>	I	<b>A</b>	<i>меса</i>
VI	<b>g</b>	III	<b>G</b>	<i>лиханос</i>
V	<b>fis</b>	II	<b>F</b>	<i>паргината</i>
IV	<b>E</b>	I	<b>E</b>	<i>гината</i>
III	<b>d</b>	III	<b>D</b>	<i>лиханос</i>
II	<b>cis</b>	II	<b>C</b>	<i>паргината</i>
I	<b>h</b>	I	<b>H</b>	<i>гината</i>

<sup>14</sup> Минор выбран только потому, что он по своему звукоряду ближе к форме античного диатонического лада. Но если в ту же колонку поместить звукоряд мажорного лада, картина принципиально не изменится.



Основное отличие содержимого обеих колонок заключается не столько в разных звукорядах, сколько в разной смысловой их организации:

1) если в колонке 2 устоями являются *h, d, fis*, то в колонке 4 – *h, e, a, h<sup>1</sup>*;

2) если в колонке 2 тяготение ступени II (*cis*) направлено в ступень I (*h*), ступени IV (*e*) – в ступень III (*d*), ступени VI (*g*) – в ступень V (*fis*), ступени VII (*a*) – в ступень I (*h<sup>1</sup>*), то в колонке 4 происходят совершенно иные взаимоотношения между звуками: тяготение ступени II (*c*) тетрахорда нижних звуков направлено в ступень I (*h*), а ступени III (*d*) – в ступень I (*e*) более высокого тетрахорда, тогда как притяжение его ступени II (*f*) направлено в ту же ступень I (*e*), а ступени III (*g*) – в ступень I (*a*) следующего тетрахорда. «Парамеса» (*h<sup>1</sup>*) – ступень I следующего по высоте тетрахорда, отстоящего от предыдущего на целый тон и не имеющая к двум предыдущим тетрахордным образованиям никакого отношения.

Иначе говоря, перед нами модели двух совершенно различных по смыслу музыкальных образований, не только с разными ладовыми объемами, но и с неодинаковыми системами устоев и неустоев, а также их взаимоотношений<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> На данном примере можно понять, что происходит с античными нотографическими памятниками при их переводе на современный нотносец: даже при сохранении высоты каждого звука после транскрипции он попадает в пятилинейную нотную систему, способную передавать только логику октавных ладовых объемов. В результате музыкальные взаимоотношения между звуками совершенно трансформируются. Поэтому тот, кто надеется посредством транскрипции античных нотных памятников восстановить не только высоту отдельных разрозненных звуков, но и их функциональные связи, без которых музыка как искусство не существует, должен раз и навсегда оставить эту надежду.

Все это подтверждает высказанное выше наблюдение, что основным источником для познания ладового объема являются сведения, заимствованные из теории музыки (и пока неизвестны другие источники информации). Это относится ко всем эпохам. Беда исследователей далекого и близкого прошлого, если наука о музыке интересующих их времен не оставила никаких свидетельств по этой проблеме. Но совсем другое дело, если следы ладового объема запечатлелись в каких-нибудь теоретических категориях. Тогда всё заключается только в прозорливости исследователей и в их умении получать информацию даже из тех крупиц, которые сохранила история. Однако нужно помнить: если в настоящее время у науки о музыке столь много «белых пятен», то в древности их было значительно больше. Ведь научное освоение результатов музыкально-художественного творчества, через которое можно познать логику музыкального мышления эпохи, страдало многими недугами. Поэтому нужно с большим вниманием относиться к любым, даже мельчайшим данным теорий древности, чтобы, основываясь на них, попытаться увидеть (пусть даже гипотетично) то, что в самой теории почти не оставило никакого следа<sup>16</sup>.

С этой точки зрения особый интерес представляет античная наука о музыке, со всей определен-

<sup>16</sup> Вряд ли следует сомневаться, что историки и теоретики музыки будущего узнают о принципах нашего музыкального мышления значительно больше (во всяком случае, должны узнать больше), чем мы знаем о нем. Залогом этого является прежде всего прогресс познания, который медленно и, несмотря на многочисленные преграды, пробивает себе дорогу. Кроме того, нужно надеяться на повышение профессионального уровня историков музыки.

ностью зафиксировавшая некоторые важные особенности музыкального мышления своей эпохи: квартовый ладовый объем, тетрахордную систему и тональную организацию. Поэтому есть все основания говорить, что благодаря сопоставлению данных античной и современной музыкальных теорий можно установить закономерность, действующую при образовании тональной системы, в чем решающую роль играет понимание функций ладового объема.

Так, хорошо известно, что весь комплекс тоналностей, использующихся в классической новоевропейской музыке, не выходит за пределы октаворда. Именно октавный объем определяет границы, в которых формируется и развивается тональная система вне зависимости от того, диатоническая она или хроматическая. И отдельные звуки, и тоналности с ладовоидентичными абсолютными устоями (с и с<sup>1</sup>, d и d<sup>1</sup> и т. д.) квалифицируются как «одни и те же». Поэтому наша музыкальная цивилизация лишена модуляций на интервал октавы, т. е. на интервал ладового объема.

Все это повторяется в античной музыкальной теории, только с поправкой на тетрахордный ладовый объем, поскольку при четырехзвучном, но трехступенном тетрахордном мышлении вначале были допустимы только три тоналности (οἱ τόνοι или οἱ τρόποι), носившие названия *дорийская*, *фригийская*, *лидийская*<sup>17</sup>. Для подобного утверждения существует достаточное количество свидетельств. Так, астро-

<sup>17</sup> Здесь приводится только античная система, в которой каждая тоналность представлена своим основным устоем (классическая же, новоевропейская, хорошо известна). Чтобы продемонстрировать логику взаимосвязи тоналной ономастики с трехступенной организацией тетрахордного лада, в ряде тоналных наименований я сознательно опускаю соответствующие приставки ὑπο- и ὑπερ-

ном, математик и теоретик музыки Клавдий Птолемей (II в.) писал:

μόνους γὰρ ἤδεισαν τὸν [В древности] пользовались  
 τε δῶριον καὶ τὸν φρυγίον только дорийской, фригийской  
 καὶ τὸν λυδίον<sup>18</sup> ской и лидийской [тональностями]

Эта информация подтверждается и другим источником, анонимного автора которого принято называть Псевдо-Плутархом:

Τὸνων γοῦν τριῶν ὄντων Во времена Полимнеста и  
 κατὰ Πολύμνηστον καὶ Сакада<sup>20</sup> существовало три  
 Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου тональности – дорийская,  
 καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου<sup>19</sup>. фригийская и лидийская.

В форме таблицы в рамках одного тетрахорда, где каждая ступень ассоциируется с основным звуком соответствующей тональности, подобная система может быть представлена в таком виде:

Ступени тетрахорда	Названия ступеней	Тональности	Условные параллели
I	<i>γυγата</i>	<i>дорийская</i>	<i>e</i>
III	<i>лиханос</i>	<i>лидийская</i>	<i>d</i>
II	<i>паргыгата</i>	<i>фригийская</i>	<i>c</i>
I	<i>γυγата</i>	<i>дорийская</i>	<i>h</i>

<sup>18</sup> Греческий текст цит. по изд.: Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1). S. 56.

<sup>19</sup> Греческий текст цит. по изд.: *Plutarque. De la musique. Textes, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne, 1954. P. 114–115.

<sup>20</sup> Полимнест Колофонский (Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος) – древнеэллинский музыкант VII или VI в. до н. э. Источники характеризуют его как создателя и яркого представителя ионийского стиля. Сакад Аргосский (Σακάδας Ἀργεῖος) – выдающийся древнеэллинский авлет, прославившийся как победитель на Пифийском агоне, который, по подсчетам исследователей, проходил в 586 г. до н. э.

Такие нормы музыкального мышления предполагали аналогичные наименования тоналностей в каждом тетра хорде, на которые подразделялось звуковое пространство, использующееся в музыкальном искусстве. Это было весьма неудобно для практики музицирования, поскольку тоналности с одним и тем же названием появлялись на различных высотных уровнях. Поэтому, как свидетельствуют специальные источники, для названий одноименных тоналностей, но располагавшихся в разных местах звукового континуума, использовались соответствующие приставки: *ύπο-* («гипо-») – «под» или *ύπερ-* («гипер-») – «над». В результате, например, трехтетра хордная система тоналностей в диатонике должна была приобрести такую последовательность:

Ступени тетра хорда	Названия ступеней	Тональности	Условные параллели
<i>I</i>	<i>нэта</i>		<i>d<sup>1</sup></i>
<i>III</i>	<i>паранэта</i>	<i>гиперлидийская</i>	<i>c<sup>1</sup></i>
<i>II</i>	<i>трита</i>	<i>гиперфригийская</i>	<i>b</i>
<i>I</i>	<i>меса</i>	<i>гипердорийская</i>	<i>a</i>
<i>III</i>	<i>лиханос</i>	<i>лидийская</i>	<i>g</i>
<i>II</i>	<i>паргипата</i>	<i>фригийская</i>	<i>f</i>
<i>I</i>	<i>гипата</i>	<i>дорийская</i>	<i>e</i>
<i>III</i>	<i>лиханос</i>	<i>гиполидийская</i>	<i>d</i>
<i>II</i>	<i>паргипата</i>	<i>гипофригийская</i>	<i>c</i>
<i>I</i>	<i>гипата</i>	<i>гиподорийская</i>	<i>h</i>

Дальнейшее развитие античной тоналной системы имеет свою непростую историю<sup>21</sup>. Но всегда она соответствовала нормам тетра хордного мышления.

<sup>21</sup> См.: Герцман Е. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. Гл. V, § 7 (в печати).

Исследование аналогичных явлений в музыкальном искусстве Средневековья показывает, что там функционировал другой ладовый объем – пентакордный<sup>22</sup>.

Итак, анализ ладовых объемов различных эпох (в данном случае – современной и античной) показывает, что их смысловое содержание, включающее в себя ладофункциональную и тональную организации, зависит от исторического уровня музыкального мышления. Становится совершенно очевидно, что наука о музыке в самые различные исторические эпохи *опосредованно* регистрирует многие звуковысотные явления, связанные с ладовым объемом. Следовательно, этот феномен заложен в природе музыкального мышления.

Всё говорит о том, что музыкальное мышление не в состоянии воспринимать весь звуковой комплекс, использующийся в практике искусства, *как единую систему*, а вне системы музыка превращается в звуковой хаос. Чтобы сохранить системообразующий принцип и одновременно избежать звукового хаоса, музыкальное мышление дифференцирует звуковое пространство на определенные сегменты в величину *ладового объема*, осмысление же каждого такого построения на различных высотных уровнях дает возможность *музыкально* осознать все звуковое пространство, использующееся в практике искусства.

Отсюда следует важный вывод: не существует музыки и музыкальных эпох вне ладового объема. Подобно тому, как в эпоху тетракордности использовалось три тональности, организация византийского

<sup>22</sup> Подробнее см.: Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 175–200; Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. I. С. 360–421.

музыкального мышления предполагала использование в практике четырех тональных уровней.

Основное возражение, которое сразу же следует за таким утверждением: а как же знаменитая теория *октаихии* (ἡ ὀκταήχια, в славянской версии – *осмогласие*), на которой строилось всё византийское певческое искусство? Ведь представить его без «октаихии» и составляющих ее «ихосов» (οἱ ἦχοι) также невозможно, как без «осмогласия» (т. е. без восьми гласов) церковное пение многих славянских стран.

Чтобы понять мысль автора этих строк, нужно помнить, что *октаихия* – система, рожденная в недрах певческого искусства ради систематизации звуковысотного пространства. Очевидно, именно по этой причине она с весьма ранних пор<sup>23</sup> стала использоваться в музыкальной практике с той же целью: ради музыкального упорядочения звукового пространства. В этом проявилась мудрость теории музыки, зафиксировавшей одну из важнейших категорий музыкального мышления: подобно тому как современная наука о музыке, отталкиваясь от логи-

<sup>23</sup> Первые следы системы *октаихии* восходят к тем персонажам, которых современная история помещает в IV и V вв. Так, документы, связанные с жизнью египетского аббата Памвы (IV в.), выступавшего против пения в церкви, свидетельствуют о том, что он с сожалением говорил о звучании в храмах «песнопений и ихосов» (ᾠσματα καὶ ἦχους. – *Wessely O. Die Musikanschauung des Abtes Pambo // Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophisch-historische Klasse. Bd. 89. 1952. S. 48*). Такую же информацию можно обнаружить в рукописи *Codex Vallicelliana E. 21* (fol. 518), повествующей о другом деятеле раннего монашества – аббате Павле из Каппадокии (V в.), который констатирует, что в церквях «распевают ихосы» (ἦχους μελίξειν. – *Pitra J.-B. Hymnographie de l'église grecque. Paris, 1867. P. 43, сн. 3*). Подробнее об этом: *Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 431–433.*

ки содержания ладового объема, дает звукам только семь разных наименований, античная, учитывая квартовый ладовый объем, – только три, византийская теория *октаихии*, регулируемая своим ладовым объемом, оперирует особой номенклатурой:

IV основной ихос –	δ' κύριος ἦχος
III основной ихос –	γ' κύριος ἦχος
II основной ихос –	β' κύριος ἦχος
I основной ихос –	α' κύριος ἦχος
IV плагальный ихос –	δ' πλάγιος ἦχος
III плагальный ихос –	γ' πλάγιος ἦχος
II плагальный ихос	β' πλάγιος ἦχος
I плагальный ихос	α' πλάγιος ἦχος

Эта система представляет собой две группы ихосов: одна из которых была названа «основными» (οἱ κύριοι)<sup>24</sup>, а другая – «плагальными» (οἱ πλάγιοι). Главенство первой выражается только в семантике терминологии, но не в логике организации *октаихии*. Однако не исключено, что исторически «основные» были зарегистрированы в теории первыми. В каждой же группе ихосов своя нумерация: от I до IV. Другими словами, здесь мы наблюдаем ту же картину, которая была рассмотрена выше, применительно к другим музыкальным цивилизациям. Подобно тому как в современной музыке наименования звуков даются в рамках октавы от *до* до *до*<sup>1</sup>, а в античной – в объеме тетрахорда, от одной *гипаты* до другой, либо от одной *нэты* до другой (либо в каком-нибудь аналогичном третьем варианте), в византийской *октаихии* ихосы упорядочены в две серии, с одинаковой нумерацией от I до IV. То есть очевиден один и тот же принцип организации. Отсюда нетрудно сделать вывод: если семь наименований заключены

<sup>24</sup> На Западе их именовали *authenticos*.



в октавном ладовом объеме, а три – в тетракордном, то, согласно уже упоминавшейся формуле  $n - 1$ , четыре порядковых числа ихосов ограничены квинтовым ладовым объемом. Значит, византийское музыкальное мышление было пентакордным!<sup>25</sup>

Если это действительно так, то почему все-таки система именуется *октаихией* (т. е. содержащей восемь ихосов)?

Все древние музыкальные практики (в том числе византийская) имели дело с системой, не обладавшей «абсолютной» высотой, как это было впоследствии установлено в новоевропейской музыке. Современные профессиональные музыканты даже не представляют себе, с какими трудностями они могли бы столкнуться, не имея в своем распоряжении столь мощного средства освоения звукового пространства. Например, в церковной музыкальной практике Византии важное место отводилось знанию руководителем хора тесситурных возможностей певчих, от которых зависел высотный уровень используемой музыкальной системы. Поэтому естественно, что хоры по-разному реализовывали систему ихосов и, конечно, один и тот же ихос у каждого хора занимал различную высоту в звуковом пространстве<sup>26</sup>. Но это только одна сторона проблемы.

<sup>25</sup> Это уже давно не является секретом. См., например, Σταθης Γρ. Οἱ ἀναγράμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοδοσίας. Ἀθήναι 1979. S. 36–36. Однако пентакордность никак не связывалась с особенностями музыкального мышления.

<sup>26</sup> Аналогичным образом в античной музыкальной практике тональность, именуемая одним и тем же термином, у разных исполнителей могла функционировать на различной высоте.

Другая связана с дифференциацией всего звукового пространства. Даже если участники византийских церковных хоров не обладали такими возможностями современных вокалистов<sup>27</sup>, то диапазон в полторы октавы достаточно правдоподобен для них, т. е. диапазон ундецимы или дуодецимы. Но если бы теория и певческая практика использовали только одну группу четырех ихосов, то при пентахордном ладовом объеме музыкально-теоретически освоенное пространство не превышало бы интервала октавы<sup>28</sup>.

В таком случае осталась бы неиспользованной обширная часть вокального диапазона. Поэтому сама певческая практика дала повод в качестве весьма существенной поддержки повторить те же четыре ихоса, но на другой высоте. Однако от такого теоретического новшества, быстро освоенного в музыкальной практике как весьма удобного, содержание пентахордной системы не изменилось. Просто к ней был добавлен еще один пентахордный ладовый объем, аналогично тому, как к однооктавному ладовому объему добавляют другой или к тетрахордному – еще один или два ему подобных. В таких случаях верхний звук нижнего ладового объема служит нижним звуком верхнего, создавая беспрерывную цепь. Ту же картину мы наблюдаем в византийской системе (внутренняя структура каждой приводящейся

<sup>27</sup> Хотя зачастую в пении участвовали выдающиеся вокалисты-кастраты. Подробнее см.: *Moran N. K. Byzantine Castrati // Plaisong and medieval Music 11/2. Cambridge, 2002. P. 99–112.*

<sup>28</sup> В приводимой ниже таблице (с. 270) каждый ихос представлен пятью звуками, что полностью соответствует византийскому пентахордному мышлению.

последовательности весьма условна, поскольку сохранившиеся свидетельства о ладовой организации византийской музыки пока не дают оснований установить ее точно, но пентахордная организация этой системы не должна вызывать сомнений):

IV ихос					d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>
III ихос					с	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>
II ихос				b	с	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	
I ихос			a	h	с	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>		
IV ихос пл.		g	a	b	с	d <sup>1</sup>			
III ихос пл.		f	g	a	b	с			
II ихос пл.	e	f	g	a	h				
I ихос пл.	d	e	f	g	a				

Отсюда можно сделать важный исторический вывод: *теория октации возникла в среде музыкантов-практиков для певческого освоения звукового пространства в соответствии с нормами пентахордного мышления.* Но из-за удвоения пентахордного ладового объема суть системы не изменилась.

Таким образом, благодаря ихосной терминологии (особенно нумерации ихосов) можно достаточно много узнать об особенностях исторического этапа музыкального мышления, поскольку нумерация ихосов выполняла одновременно и функцию определения количества ступеней, содержащихся в данном ладовом объеме<sup>29</sup>. Однако перед каждым, кто приступает к изучению византийской музыки, стоит за-

<sup>29</sup> На это в свое время обратил внимание один из создателей нотации «нового метода» Хрисанф из Мадитов: Χρυσανθος ὁ ἐκ Μαδίτων. Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Τεργέστη, 1832 (= Αθήνα 1977), § 43, 285 καὶ ἕτεροι. А впервые плодотворно использовала эти данные для исследования болгарский музыковед К. Мечкова: *Мечкова К. Осмогласната система на византийската музика в изворовите теоретични текстове. Тетрафонията.* Велико Тырново, 2009 (passim).

дача понять не только особенности тональной системы ихосов, но и ее ладовое устройство. А это сделать намного сложнее, так как византийская теория не запечатлела в своих памятниках таких важных факторов, как интервальная конструкция ладотональной системы и взаимоотношения звуков, которые помогли бы понять взаимодействие устоев и неустоев. Пока эта область византийского музыкального мышления (в отличие от античной) во многом остается неизведанной.

\* \*

\*

Приведенные здесь материалы являются лишь малой частью той огромной смысловой орбиты, которая связана с *ладовым объемом* как категорией музыкального мышления. Чем быстрее музыковедение займется анализом самых различных параметров этой категории, тем скорее прояснятся многие, и возможно еще неизвестные, стороны музыкального мышления.

**Бобриков А. А.**

**Историк современного искусства как «джентльмен». Случай Герберта Рида и его «Краткой истории современной живописи»**

Статья посвящена анализу «Краткой истории современной живописи» Герберта Рида в контексте специфических ценностей английской «джентльменской» традиции. Радикальные идеи искусства XX в. выглядят у Рида умеренными, компромиссными, почти традиционными. Изменение общей картины модернистской эволюции является результатом манипуляций разного типа: интерпретаций, пропорциональных соотношений или просто умолчаний.

**Ключевые слова:** модернизм, живопись, Англия, джентльмен, умеренность, компромисс.

**Герцман Е. В.**

**Ладовый объем как категория музыкального мышления. К истории первой публикации идеи об одном из важнейших аспектов музыкально-художественной ментальности**

Статья посвящена анализу одной из наиболее важных категорий музыкального мышления. Музыкальная наука пока не обращала на нее должного внимания, хотя именно от ладового объема зависят многие аспекты музыкального материала. Автор анализирует особенности ладового объема современной европейской музыки и проводит сравнение с ладовыми объемами в древних и средневековых музыкальных цивилизациях.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, ладовый объем, тональность, лад, музыкальная структура.

**Данько Л. Г.**

**Письма Б. В. Асафьева и А. В. Оссовского из фонда А. Н. Дмитриева**

Статья посвящена двум коллекциям из архива А. Н. Дмитриева (РГАЛИ. Дмитриев А. Н. Ф. 3000. Оп. 1. Ед. хр. 342–345 и 603). Избранные письма Асафьева (1932–1949)

талантливому ученику и преемнику А. Н. Дмитриеву вписаны в посвященный ему текст исследования и раскрывают диалектику отношений выдающихся музыкантов. Письма А. В. Оссовского А. Н. Дмитриеву, созданные в 1946–1948 гг., сложнейший в истории отечественного музыкознания период, отмеченный партийными документами по идеологической работе, публикуются в заключение статьи с комментариями.

**Ключевые слова:** РГАЛИ, фонд А. Н. Дмитриева, Ленинградская консерватория, композитор Б. В. Асафьев, профессор А. В. Оссовский.

**Князева Ж. В.**

**Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин и Армен Карапетян**

Статья представляет несколько новых (недавно обнаруженных) документов из переписки российского швейцарца Жака Гандшина с рядом западных музыковедов. Исследование вводит в круг американских контактов Ж. Гандшина и повествует о его сотрудничестве с Американским институтом музыкознания в Риме.

**Ключевые слова:** Жак Гандшин, Армен Карапетян, Лео Шраде, Ижини Англес, музыковедение, Базель, Американский институт музыкознания.

**Майер Ф. М.**

**Эрнст Роберт Курциус, Жак Гандшин и их книги 1948 года**

В 1948 г. Эрнст Роберт Курциус и Жак Гандшин (оба родились в 1886 г.) опубликовали книги, рассматриваемые сегодня как впечатляющие итоги творческого пути ученых. Однако для них работа над этими исследованиями означала защиту собственного интеллектуального мира в период нацизма. В пяти параграфах статьи автор реконструирует ход мысли, сформировавшей данные исследования; очерчивает контуры истинной природы взаимоотношений между немецким музыковедом Хайнхом Бесселером и Жаком Гандшиным.

**Ключевые слова:** Эрнст Роберт Куртиус, Жак Гандшин, Хайнрих Бесселер, музыковедение, история литературы, Вторая мировая война.

**Михайлов А. А.**

**Исторические хроники: Середина XX века.**

**Крах великих проектов**

В статье дан обзор основных тенденций и событий в истории межгосударственных отношений 1940-х – 1970-х гг.; в период Второй мировой войны и послевоенного противостояния между бывшими союзниками по Антигитлеровской коалиции (Холодной войны). Рассмотрены некоторые аспекты истории внешней и внутренней политики СССР, США и ведущих стран Европы; наиболее значимые течения общественной мысли; анализируются возникновение и распад проектов мироустройства, определивших лицо XX в.

**Ключевые слова:** Вторая мировая война, нацизм, Антигитлеровская коалиция, нейтральные государства, ялтинская система международных отношений, Холодная война, межгосударственное противостояние и сотрудничество, идеологическая борьба, Советский Союз, Соединенные Штаты Америки, государства Западной Европы.

**Серегина Н. С.**

**Защиты ученых степеней в годы Великой**

**Отечественной войны: музыковеды**

**М. В. Бражников и К. А. Кузнецов**

В настоящей статье представлены новые материалы о состоянии музыковедческой науки в СССР в годы Великой Отечественной войны. Приводится неизвестный ранее материал об обстоятельствах защит в Ученом совете Московской консерватории диссертаций М. В. Бражникова и К. А. Кузнецова по темам из истории древнерусской музыки, тематически и событийно связанным с фигурой С. В. Рахманинова.

**Ключевые слова:** М. В. Бражников, К. А. Вертков, Д. В. Житомирский, К. А. Кузнецов, А. В. Оссовский, С. В. Рахманинов, А. В. Свешников, М. В. Юдина, Государственный институт истории искусств (Российский

институт истории искусств), Московская консерватория, музыковедение.

**Федорченко О. А.**

#### **Новые документы по истории балетоведения**

В статье впервые представлены Заметки П. Гусева, художественного руководителя Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, относящиеся к осени 1949 г. (РГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 450). Приводятся замечания артистам балета, сделанные Гусевым сразу по окончании спектаклей. Заметки дополняют творческие портреты знаменитых мастеров ленинградской балетной сцены – Нонны Ястребовой, Бориса Бреговдзе, Всеволода Ухова, Юрия Григоровича и др.

**Ключевые слова:** балет, Государственный театр оперы и балета и балета им. С. М. Кирова, Гусев Петр Андреевич, Бреговдзе Борис Яковлевич, Григорович Юрий Николаевич.

**Эльсте М.**

#### **Политизация языка и критериев музыкальной критики в Западной Германии после 1968 года**

В статье, основанной на анализе ряда обзоров, опубликованных в журналах Западной Германии 1969–1976 гг., показано, сколь широко и произвольно в исследуемый период использовалась социологическая терминология при анализе музыкальных записей классико-романтического репертуара. На примере обзоров записей под управлением Герберта фон Караяна продемонстрировано, каким образом критика левого толка, нередко чуждая музыке, влияла на эстетику музыкального исполнения. Немецкие критики противопоставляли свои взгляды так называемому позднеромантическому звучанию, образцом которого считались записи Караяна, обращенные к моральным ценностям культуры; сами же критики предпочитали им «исторически ориентированную» практику музыкального исполнения.

**Ключевые слова:** критика музыкальных грамзаписей, обзоры пластинок, музыка и общество, музыкальная социология, музыкальная критика, грампластинки, Пьер Булез, Теодор Адорно, Герберт фон Караян, Германия.



**Энглин С. Е.**

**К вопросу о музыкально-антиковедческих  
воззрениях Б. В. Асафьева: Записка о переводе  
«Ритмики» Аристоксена**

В статье рассматривается документ из архива Б. В. Асафьева, в котором музыковед упоминает русский перевод «ритмических отрывков» Аристоксена. Советский ученый отмечает некую связь между теорией Аристоксена и музыкальным фольклором народов СССР. Содержание документа анализируется в контексте высказываний Б. В. Асафьева об античной музыке.

**Ключевые слова:** советское музыковедение, античная теория музыки, «Elementa rhythmica» Аристоксена, теория музыкальной интонации Б. В. Асафьева.

## Summaries

---

***Bobrikov A.***

**The Case of Herbert Read and his «A Concise History of Modern Painting»**

The article concentrates on the analysis of «A Concise History of Modern Painting» by Herbert Read in the context of the specific values of the English «gentlemanly» tradition. Radical ideas of art during the twentieth century, according to Read, looked moderate, compromised and almost traditional. The change in the general picture of modernist evolution is the result of manipulations of various types: interpretations, proportional ratios, or mere omissions.

**Keywords:** modernism, painting, England, gentleman, moderation, compromise.

***Danko L.***

**B. V. Astafiev's and A. V. Ossovsky's Correspondence from A. N. Dmitriev's Fund**

The article is devoted to two collections from A. N. Dmitriev's Archive (Russian State Archive of Literature and Art. Dmitriev A. N. Fund 3000. Op. 1. Ref. No. 342–345, 603). The selected letters of Asafjev (1932–1949) to A. N. Dmitriev, his talented student and successor, are written into the

research text devoted to him and show the dynamics of the brilliant musicians' relationship. A. V. Ossovsky's letters to A. N. Dmitriev, written in 1946–1948, the most complicated period in the history of the national musicology, marked by the Party's documents on ideological work, – are being published with comments in the conclusion to the article.

**Keywords:** Russian State Archive of Literature and Art, A. N. Dmitriev's Fund, Leningrad Conservatory, Composer B. V. Asafjev, Professor A. V. Ossovsky.

### *Elste M.*

#### **The Politicization of the Language and of the Criteria in West German Music Criticism after 1968**

On the basis of selected record reviews published in West German magazines between 1969 and 1976, it is shown to which degree sociological terms were more or less arbitrarily used for compositions of classical-romantic canonic repertoire. By looking at German reviews of recordings by Herbert von Karajan, the author shows how a new-left criticism, often alien to music, influenced a change in performance aesthetics. The German criticism of the 1968 years was opposed to the alleged late-romantic sound as exemplified by Herbert von Karajan, who stood for a morally mean man, in contrast to whom the historically oriented performance practice was praised.

**Keywords:** record criticism, record reviews, music and society, music sociology, music criticism, Germany, recordings, sound recordings, Pierre Boulez, Theodor W. Adorno, Herbert von Karajan.

### *Englin S.*

#### **Regarding B. V. Asafiev's Views of Antique Music Studies: a Note about the Translation of Aristoxenus «Rhythmics»**

In the article, the document of B. V. Asafiev's archive is considered in which the musicologist has mentioned Russian translation of «rhythmical fragments» by Aristoxenus. Soviet scientist notes some relationship between Aristoxenian Theory and Folk Music of nations of the USSR. The content of the document is analyzed in a context of B. V. Asafiev's point of view he expressed on a research of the Music of Ancient Greece and Rome.

**Keywords:** Soviet Musicology, Ancient Greek Music Theory, «Elementarhythmica» by Aristoxenus, B. V. Asafiev's intonation theory.

**Fedorchenko O.**

### **New Documents to the Ballet Studies**

The article examines the notes of Peter Gusev, artistic Director of the Kirov state academic Opera and ballet theatre. These notes, relating to the autumn of 1949, were missed by the researchers of Soviet ballet. The document was found in The Russian state archive of literature and art. Notes are Gusev's remarks addressed to ballet dancers and made immediately after the performance. They are marked by a creative triumphs and failures, uneven enforcement, and successful entries, they do show how varied the performances were inserted or deleted a new choreography. These notes give additional touches to the work of the famous masters of the Leningrad ballet scene: Nonna Yastrebova, Boris Bregvadze, Vsevolod Ukhov, Yuri Grigorovich, etc.

**Keywords:** ballet, Kirov ballet, Gusev Piotr, Bregvadze Boris, Grigorovich Yuri.

**Gertsman E.**

### **Modus Volume as a Category of Musical Thought**

The article is dedicated to an analysis of one of the most important and constantly evolving categories of musical thought – modus volume. Unfortunately, musicology has never examined this category, on which depends many interpretations of the structure of musical material. In the present article the peculiarities of modern European modus volume are analysed and compared with its particularity in ancient and medieval musical civilisations.

**Keywords:** musical thought, modus volume, key, modus, musical structure.

**Kniazeva J.**

### **New Documents to the History of European-American Dialogues of Post-War Musicology. Leo Schrade, Jacques Handschin and Armen Carapetyan**

The article presents some new (recently discovered) documents from the correspondence of Russian Swiss Jacques Handschin with his colleagues, Western musico-

logists. The study introduces the circle of Handschin's American contacts and explores his collaboration with the American Institute of Musicology in Rome.

**Keywords:** Jacques Handschin, Armen Carapetyan, Leo Schrade, Higinì Anglès, musicology, Basel, American Institute of Musicology.

***Mayer F. M.***

**Ernst Robert Curtius, Jacques Handschin and their Books of 1948**

In 1948 Ernst Robert Curtius and Jacques Handschin (both born 1886) published the books that we today consider the impressive summae of their respective research. For them, however, working on these books meant the continuation and defense of their intellectual lives during the Nazi period. In five steps, the author reconstructs the lines of thought that informed these works. Also included are the author's outline of the true nature of the relationship between Jacques Handschin and Heinrich Bessler.

**Keywords:** Ernst Robert Curtius, Jacques Handschin, Heinrich Bessler, musicology, history of literature, Second World War.

***Mikhailov A.***

**The Historical Chronicles: The Middle of the XX Century. The Collapse of the Grand Projects**

The article is giving a review of the main directions and events in the history of interstate relationships in the 1940s – 1970s, in the period of the World War the Second and post-war confrontation between the ex-allies of Anti-Hitler coalition (Cold War). It examines some aspects of the history of the external and internal policies of the USSR, USA and the leading countries of Western Europe, main currents of the public thoughts; it analyses the projects of the world order which defined the face of XX century.

**Keywords:** World war the Second, nazism, Anti-Hitler coalition, neutral countries, Yalta system of interstate relationships, Cold War, interstate confrontation and cooperation, ideological war, the USSR, USA, countries of Western Europe.

**Seregina N.**

**PhD Exams during the Great Patriotic War: Musicologists M. V. Brazhnikov and K. A. Kuznetsov**

This article is dedicated to the state of musicology in the USSR during the years of the Great Patriotic War. During these years the Academic Council at the Moscow Conservatory protected a number of dissertations. This article deals with the works associated primarily with S. V. Rakhmaninov; these are the works of K. A. Kuznetsov and M. V. Brazhnikov. Rakhmaninov provided material and spiritual support to Russia during 1942–1943. This article presents previous unseen material, associated with the circumstances around the protection of theses that were based on the history of ancient music.

**Key words:** M. V. Brazhnikov, K. A. Vertkov, D. V. Zhitomirsky, K. A. Kuznetsov, A. V. Ossovsky, S. V. Rakhmaninov, A. V. Sveshnikov, M. V. Yudina, Russian Institute for History of the Arts, Moscow Conservatory, musicology.

## Сведения об авторах

---

**Бобриков Алексей Алексеевич** — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ, доцент СПбГУ. Историк искусства, художественный критик. Автор книги «Другая история русского искусства» (2012) и статей, опубликованных в «Художественном журнале», «Неприкосновенном запасе», каталоге выставки «Берлин — Москва / Москва — Берлин» (2003).

**Герцман Евгений Владимирович** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ, профессор кафедры музыкального образования и воспитания Института театра, музыки и хореографии Петербургского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Сфера научных интересов — музыкальное антиковедение и византистика.

**Данько Лариса Георгиевна** — доктор искусствоведения, профессор, советник при ректорате по вопросам научной работы Санкт-Петербургской консерватории

им. Н. А. Римского-Корсакова. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза композиторов Санкт-Петербурга и России, член Союза театральных деятелей России.

**Князева Жанна Викторовна** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ. Сфера научных интересов – история академического музыковедения, история концертно-музыкальной жизни на рубеже и в начале XX в.

**Майер Франц Михаэль** – приват-доцент по музыковедению Свободного университета Берлина (Free University Berlin). Область научных интересов – теория музыки, история мелодики, история музыки XIX в. и взаимодействие музыки и литературы. Кандидатская диссертация (PhD) «Работа Жака Гандшина “Toncharakter”» («Jacques Handschins “Toncharakter”») вышла в 1991 г. в серии Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 31 (Stuttgart: Franz Steiner). В 2000 г. ее дополнило комментированное издание избранных статей Ж. Гандшина: «Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern» (Schliengen: Edition Argus). Докторская диссертация «Becketts Melodien» вышла в 2006 г. (Würzburg: Königshausen und Neumann). В настоящее время М. Майер работает над статьями о взаимоотношениях Марселя Пруста и Джорже Энеску, а также о музыкальной эстетике Германа Лотце.

**Михайлов Андрей Александрович** – доктор исторических наук, научный сотрудник НИО военной истории Северо-Западного региона РФ Научно-исследовательского института военной истории Военной академии Генерального штаба ВС РФ. Автор ряда монографий по истории Первой мировой войны.

**Серегина Наталья Семеновна** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ. Сфера научных интересов – памятники древнерусского певческого искусства, русская музыкальная культура.

**Федорченко Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ. Балетовед, историк балета.

**Эльсте Мартин** – научный сотрудник Государственного института музыковедения (Staatliches Institut für Musikforschung) в Берлине. Изучал музыковедение и массовые коммуникации в Кёльне, Лондоне, Западном Берлине. Защитил кандидатскую диссертацию (под руководством Карла Дальхауза) по грамзаписям «Искусство фуги» И. С. Баха». Изучает области, связанные с музыкой и средствами медиа, дискографией, органологией и практикой музыкального исполнительства. Опубликовал около 230 научных статей и более 500 обзоров грамзаписей. Редактор и издатель ряда монографий. Последняя из них посвящена научному творчеству Курта Закса («Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren. Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs». 2017). Среди его монографий книга о Ванде Ландовской («Die Dame mit dem Cembalo», 2010); исследование «Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000» (2000), получившее премию ARSC (Association for Recorded Sound Collection) за выдающиеся достижения (ARSC Award for Excellence). М. Эльсте был советником редактора второго издания энциклопедии Die Musik in Geschichte und Gegenwart, президентом Германского совета по присуждению премии музыкальным критикам, пишущим о звукозаписях (2000–2008).

**Энглин Станислав Евгеньевич** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ. Сфера научных интересов – музыкальное антиковедение, прежде всего античная нотация, а также нотографические памятники.

## Authors

---

**Bobrikov Aleksei** – Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of St. Petersburg State University, senior researcher of the Russian Institute for History of the Arts. The author of the book «Another History of Russian Art» (2012) and articles published in The Art Magazine, The Inviolable Stock, the exhibition catalogue Berlin – Moscow / Moscow – Berlin.

**Danko Larisa** is Professor, Doctor of Arts, N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory Rectorate's Academic Counsellor, an Honoured Arts' Scientist, a member of Saint-Petersburg Composers' Union, a member of the Russian Federation Theatre Union.

**Elste Martin** was Research Curator at the Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin. He studied musicology and mass communication in Cologne, London, and Berlin (West) and wrote his doctoral thesis, supervised by Carl Dahlhaus, about the recordings of Bach's Art of Fugue. His concern is the relationship of music and media, namely in the areas of discology and discography, organology, and performance practice. Elste has published some 230 scholarly articles and more than 500 record reviews. In addition, he published and edited various monographs the latest of which is devoted to the work of Curt Sachs: «Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren. Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs» (2017). His book on Wanda Landowska titled «Die Dame mit dem Cembalo» (2010) has been enthusiastically received by critics. Among his monographs is his widely acclaimed «Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000» (2000), which won the «ARSC Award for Excellence». He was Editorial Advisor for the 2nd edition of «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» and acted from 2000 to 2008 as President of the German Record Critics' Award.

**Englin Stanislav** is a researcher in the Music Section at the Russian Institute for the History of the Arts. Field of research: the musical study of antiquity and ancient notation.

**Fedorchenko Olga** is ballet critic and ballet historian, PhD in art history, senior researcher at the Russian Institute for History of the Arts.

**Gertsman Evgenij** is doctor of musicology, a leading researcher at the Russian Institute for the History of the Arts in St. Petersburg. His field of research is the musical study of antiquity, the musical study of the Byzantine period.

**Kniazeva Jeanna** is a leading researcher at the Russian Institute for the History of the Arts. Her field of research is



the history of academic musicology, the history of musical life at the beginning of the twentieth century, organ music in the concert life of St. Petersburg in the 1910s.

**Mayer Franz Michael** is Professor of Musicology at the Free University Berlin. His primary areas of research relate to the theory of the musical elements, the history of melody, music in the nineteenth century, and the relation between music and literature. His PhD dissertation «Jacques Handschins “Toncharakter”» appeared in 1991 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 31, Stuttgart: Franz Steiner). An annotated edition of selected articles by Handschin, entitled «Überreine Harmonie und temperierte Tonleitern», completed this research in 2000 (Schliengen: Edition Argus). His Habilitationsschrift «Becketts Melodien» appeared in 2006 (Würzburg: Königshausen und Neumann). Mayer is currently teaching musicology at the University of Leipzig. Works in progress are articles on the relation between Marcel Proust and George Enescu, and on Hermann Lotze's aesthetics of music.

**Mikhailov Andrei** holds a doctorate in history and is currently a researcher at the Research Institute (for military history) at the Military Academy of the General Staff of the Russian Armed Forces. He is the author of several books on First World War history.

**Seregina Nataly** is a leading researcher at the Russian Institute for the History of the Arts. Her field of research is Russian musical culture, monuments of the ancient Russian art of singing.