

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

Александрова Василиса Александровна

**ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ М.П. МУСОРГСКОГО
В АВТОРСКИХ ВЕРСИЯХ
(КОНЕЦ XIX – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Том 1

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения Н.И. Тетерина

Москва – 2022

Оглавление

Том 1

Введение.....	6
Глава 1. 1890-е – 1924: деятельность российских и зарубежных музыкантов по изучению и распространению наследия М.П. Мусоргского.....	19
§ 1.1. М.А. Оленина-д’Альгейм и П. д’Альгейм: исполнители и популяризаторы.....	19
§ 1.2. С.П. Дягилев: «Борис Годунов» и «Хованщина» в Париже.....	28
§ 1.3. М.-Д. Кальвокоресси: изучение и распространение во Франции и Великобритании .	35
§ 1.4. Ш. Малерб и Л. Лалуа: исследование манускрипта «Юные годы»	42
§ 1.5. В.Г. Каратыгин: изучение автографов и посмертные публикации	45
§ 1.6. А.Н. Римский-Корсаков: первое научное исследование «Бориса Годунова»	56
§ 1.7. Э. Мелнгайлис: оркестровка «Бориса Годунова»	58
§ 1.8. Б.В. Асафьев: ранняя музыкально-критическая и научная деятельность.....	65
§ 1.9. П.А. Ламм: исполнитель и систематизатор наследия.....	76
Глава 2. Вторая половина 1920-х: новый этап в изучении наследия М.П. Мусоргского	82
§ 2.1. Середина 1920-х как переломный момент	82
§ 2.2. Р. Годе: «На полях “Бориса Годунова”».....	84
§ 2.3. О. фон Риземан: просветительская деятельность	85
§ 2.4. К. фон Вольфурт: подступы к изучению партитуры «Бориса Годунова»	90
§ 2.5. А.Н. Римский-Корсаков: научная и издательская деятельность	92
Глава 3. Начало работы П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по изданию ПСС М.П. Мусоргского	99
§ 3.1. Подготовительные работы П.А. Ламма, начало сотрудничества с Б.В. Асафьевым ...	99
§ 3.2. Научная концепция и редакторские принципы П.А. Ламма	103
§ 3.3. Критика П.А. Ламмом статьи Б.В. Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?».....	121
Глава 4. Исполнения «Бориса Годунова» в редакции П.А. Ламма и Б.В. Асафьева	134
§ 4.1. План постановки в Мастерской монументального театра (Ленинград, 1925)	134
§ 4.2. Постановка в ГАТОБ (Ленинград, 1928).....	140
§ 4.3. Постановка в Оперном театре К.С. Станиславского (Москва, 1929).....	144
§ 4.4. Концертное исполнение оперы под управлением Л. Стоковского (Филадельфия, 1929). О. Даунс о редакции П.А. Ламма и Б.В. Асафьева	146
§ 4.5. Трансляция на радио под управлением Н.А. Малько (Берлин, 1932).....	152
§ 4.6. Постановка в театре Сэдлерс Уэллс (Лондон, 1935)	154
Глава 5. Опера М.П. Мусоргского «Хованщина» в редакции П.А. Ламма и оркестровке Б.В. Асафьева	157

§ 5.1. История создания.....	157
§ 5.2. Начало конфликта между соредакторами.....	162
§ 5.3. Различия во взглядах П.А. Ламма и Б.В. Асафьева	166
§ 5.4. Неразрешимая проблема, связанная с финалом оперы	175
Глава 6. Сценическая история «Хованщины» в редакции П.А. Ламма.....	180
§ 6.1. Проекты театральных постановок и концертных исполнений	180
а) Проект постановки в ГАТОБ (1928–1929)	180
б) Попытки прослушивания партитуры (Ленинград, 1931)	185
в) Планы исполнений Л.М. Гинзбургом и Н.А. Малько (Берлин, 1930–1933)	188
§ 6.2. Концертные исполнения отдельных номеров	192
а) Концерты к 100-летию со дня рождения М.П. Мусоргского (1939).....	192
б) Исполнение в Ленинградской академической капелле (1950).....	196
§ 6.3. Постановка в сценической редакции В. Гуи (Милан, 1933): синтез редакций Н.А. Римского-Корсакова и П.А. Ламма	199
Заключение	208
Иллюстрации	212
Список сокращений.....	222
Список литературы	223
Список архивных источников	258
Список иллюстративного материала.....	269

Том 2

Приложение 1: Эпистолярное наследие	4
Э. Мелнгайлис – М.А. Олениной-д’Альгейм	4
О. фон Риземан – М.А. Олениной-д’Альгейм.....	4
Л.М. Гинзбург – П.А. Ламму.....	6
О. фон Риземан – А.Н. Римскому-Корсакову	9
О. фон Риземан – Б.В. Асафьеву.....	37
П.А. Ламм – С.А. и О.П. Ламм	41
А.Н. Римский-Корсаков – Н.Я. Мясковскому.....	83
А.Н. Юровский – А.Н. Римскому-Корсакову	85
А.Н. Юровский – Б.В. Асафьеву.....	87
Б.В. Асафьев – П.А. Ламм. Переписка	94
1921	94
1922	96
1924	104
1926.....	110

1927	115
1928	154
1929	257
1930	271
1931	287
1932	310
1933	316
1948	318
С.С. Попов – Б.В. Асафьеву.....	321
В.А. Дранишников – Б.В. Асафьеву.....	345
П.А. Ламм – М.-Д. Кальвокоресси. Переписка	354
Б.В. Асафьев – А.Г. Лундину.....	359
Приложение 2: Документы творческой деятельности.....	361
Н.Г. Виноградов-Мамонт. Режиссерская разработка оперы «Борис Годунов» (1925)	361
И. Глебов. Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде (1928, первая редакция статьи)	385
Приложение 3: Документы служебной деятельности	404
А.Н. Римский-Корсаков: письма и документы (1931).....	404
Меморандум к истории печатания книги «Мусоргский. Письма и документы»	404
Памятка.....	405
Заявление в Правление Музгиза	406
Сопроводительные письма к заявлению в Правление Музгиза	409
П.А. Ламм: «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского». Доклад (1939).	412
С.Э. Радлов, В.А. Дранишников, В.В. Дмитриев: доклады о постановке «Бориса Годунова» в ГАТОБ (1928).....	435
<i>Радлов С.Э.</i> Первоначальные соображения режиссуры к монтировочным работам по «Борису Годунову»*	435
Заседание в Доме Искусств 26 марта 1928 года, посвященное постановке «Бориса Годунова» в первоначальной редакции Мусоргского. Доклад С.Э. Радлова.....	440
Заседание в клубе работников ГАТОБ, посвященное постановке Бориса Годунова в первоначальной редакции Мусоргского (19 марта 1928 года). Доклад В.А. Дранишникова	443
Протоколы заседаний Художественного совета ГАТОБ с участием Б.В. Асафьева (1929).	444
Приложение 4: Переводы работ иностранных музыкантов о Мусоргском	504
Г. Кносп, Ш. Малерб, Л. Лалуа о сборнике «Юные годы»	504
Гастон Кносп. Новые романсы Мусоргского	504
Луи Лалуа. «Юные Годы». Неизданный сборник Модеста Мусоргского	507
Шарль Малерб, Луи Лалуа. Двенадцать неопубликованных песен Мусоргского.....	510
М.-Д. Кальвокоресси. Фрагменты из воспоминаний	523

О. Даунс. «Наконец-то настоящий “Борис”»: Необходимость постановки русского шедевра по оригинальным документам – Подходящая задача для «Метрополитен».....	558
Приложение 5: Сочинения М.П. Мусоргского в редакции В.Г. Каратыгина...	567

Введение

Актуальность исследования. Судьба творческого наследия Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881) практически не имеет аналогов в истории музыки. Вскоре после смерти композитора и протяжении нескольких следующих десятилетий преобладающим стало суждение о том, что исполнение и публикация его сочинений невозможны без предварительного просмотра и редактирования профессиональными музыкантами. Все признавали огромный талант Мусоргского, но считалось, что он не способен адекватно отражать свои творческие замыслы на бумаге. Начиная с 1883 года, спустя всего два года после смерти композитора, все его сочинения публиковались только в творческих редакциях Н.А. Римского-Корсакова, который, по сути, шел по пути пересочинения, называя свои труды либо «обработками», либо «редакциями»¹.

Однако уже в конце XIX века (этим определяется начальная хронологическая граница диссертации) начали звучать голоса музыкальных деятелей – представителей разных стран, профессий и поколений – заявлявших, что сочинения Мусоргского должны исполняться и издаваться в том виде, в котором их создал композитор. Об этом говорили В.В. Стасов (1824–1906), А.Н. Молас (урожд. Пургольд, 1845–1929), М.А. Оленина-д'Альгейм (1869–1970), П. д'Альгейм (1862–1922), Э. Мелнгайлис (1874–1954), В.Г. Каратыгин (1875–1925), М.-Д. Кальвокоресси (1877–1944), П.А. Ламм (1882–1951), Б.В. Асафьев (1884–1949) и другие. Их высказывания, публицистические и научные труды, исполнительская деятельность постепенно изменяли отношение к авторскому наследию Мусоргского и сделали возможным появление Полного собрания сочинений М.П. Мусоргского² в редакции П.А. Ламма (в эту работу внес огромный вклад Б.В. Асафьев) – труда, совершившего переворот в представлениях о

¹ Последними сочинениями, опубликованными при жизни Мусоргского, были фортепианные пьесы «Близ южного берега Крыма», «На южном берегу Крыма», «Раздумье» (листок из альбома) (1880). Спустя три года вышло в свет первое издание сочинения Мусоргского в редакции Римского-Корсакова – клавира оперы «Хованщина» (1883).

² Далее – ПСС.

творчестве Мусоргского как в СССР, так и в Европе и США, и на долгие годы задавшего стандарт академического подхода к изданию собраний сочинений русских композиторов.

Научная и издательская концепция ПСС Мусоргского в целом была сформирована к концу 1920-х годов. Публикация томов продолжалась вплоть до 1939 года, а затем прервалась. ПСС не было завершено. В этом же году П.А. Ламм выступил с обобщающим докладом «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского», подведя, как оказалось впоследствии, финальную черту своим текстологическим и редакционным занятиям (текст доклада, расшифрованный по машинописи, хранящейся в РГАЛИ, приведен в Приложении 3). Таким образом, в 1939 году издание ПСС Мусоргского прекратилось. Данный факт определил верхнюю хронологическую границу диссертационного исследования.

Вышеописанные обстоятельства бытования творческого наследия Мусоргского как особого, во многом уникального процесса в истории отечественной музыкальной культуры, никогда не становились предметом отдельного комплексного исследования. Однако некоторые вопросы, касающиеся изучения и издания сочинений Мусоргского в их аутентичных версиях, освещены в работах отечественных ученых. Прежде всего, это три статьи П.А. Ламма о его работе по редактированию произведений композитора³. Затем, авторский сборник статей Б.В. Асафьева «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского»⁴. Укажем и на программную статью Е.М. Левашева «Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания» (1989)⁵; его же исследовательскую статью и обобщающие разделы комментариев в издании

³ Ламм П.А. От редактора // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действ. с прологом. Сюжет заимствован из драматической хроники А.С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с ф-но. М.: Муз. сектор Гос. Изд-ва; Лондон: Изд-во Оксфордского университета, 1927. С. VII–XVII; Ламм П.А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // *Мусоргский. Статьи и исследования.* Т. 1. «Борис Годунов». М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930. С. 13–38; Ламм П. К восстановлению подлинного Мусоргского // *Мусоргский М.П.* (1839–1881). К пятидесятилетию со дня смерти: Статьи и материалы. М.: Гос. муз. изд-во, 1932. С. 29–32.

⁴ Асафьев Б.В. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Муз. сектор, 1928.

⁵ Левашев Е.М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // *Наследие М.П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общ. ред. Е. Левашева.* М.: Музыка, 1989. С. 24–62.

партитуры оперы «Борис Годунов» в первой авторской редакции (1996)⁶, а также вступительные статьи и комментарии Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной к первым томам Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского (2020)⁷.

Актуальность обращения к истории изучения наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях в период с конца XIX века по 1939 год обусловлена следующими факторами:

- недостаточной исследованностью деятельности отечественных и зарубежных музыкантов и ученых по освоению и распространению произведений Мусоргского в авторских версиях;

- отсутствием источниковедческой базы, позволяющей делать убедительные выводы о художественных процессах, связанных с изменением фокуса воззрения на оригинальные сочинения Мусоргского;

- отсутствием обобщающего труда, выявляющего закономерности исторического процесса выявления и изучения манускриптов, прижизненных изданий и других первоисточников произведений Мусоргского;

- интересом российских музыкантов к исторически обусловленному исполнительству, в том числе применительно к произведениям русских композиторов прошлых веков.

Заполнение указанных лакун в музыкознании закономерно связано с ведущейся в настоящее время в Государственном институте искусствознания работой по подготовке к изданию Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского.

Степень научной разработанности. Отдельные аспекты темы диссертации нашли отражение в трудах отечественных и зарубежных исследователей. В частности, история изучения первой авторской редакции

⁶ *Левашев Е.М.* К публикации «Бориса Годунова» Мусоргского в первой авторской редакции // Мусоргский М. «Борис Годунов». Первая авторская редакция (1869). Партитура. Публикация, общая научная редакция партитуры и руководство коллективом текстологов Е.М. Левашева. М.: «Музыка»; Mainz: Schott, [1996]. Т. 2. С. 153–166.

⁷ *Левашев Е., Тетерина Н.* К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // Мусоргский М.П. Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева. – Том 1. Часть 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клавір. М.: ГИИ, 2020. С. VII–XV; *Тетерина Н., Левашев Е.* Научные и текстологические комментарии к публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1874 годов // Мусоргский М.П. Полное академическое собрание сочинений. Борис Годунов. Авторские версии 1868–1874 годов. Клавір. Том II. Часть II. М.: ГИИ, 2020. С. 871–933.

оперы «Борис Годунов» подробно рассмотрена в кандидатской диссертации Е.А. Михайловой⁸, история парижской постановки «Хованщины» в редакции С.П. Дягилева – в кандидатской диссертации Я.И. Тимофеева⁹. Эдиционные принципы, разработанные и внедренные П.А. Ламмом (применительно к наследию П.И. Чайковского), изложены в кандидатской диссертации А.В. Комарова¹⁰. История создания оркестровой версии «Бориса Годунова», выполненной Э. Мелнгайлисом – в дипломной работе Б. Ацтинь¹¹. Некоторые аспекты редакторской деятельности О. фон Риземана освещены в статье Н.И. Тетериной и Е.М. Левашева¹². Характеристика первой постановки оперы «Борис Годунов» в редакции Б.В. Асафьева и П.А. Ламма (ГАТОБ, 1928) дана в работах театроведов А.А. Гвоздева¹³, Д.И. Золотницкого¹⁴, В.И. Березкина¹⁵, Е.И. Струтинской¹⁶, Ван Дун Фэн¹⁷, Е.В. Третьяковой¹⁸. Роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» и проблема авторских прав на издание и исполнение оперы «Борис Годунов» за рубежом освещены в статьях Н.И. Тетериной¹⁹. Из иностранных источников необходимо выделить книгу И.М. Грооте о русской

⁸ Михайлова Е.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. СПб., 2012.

⁹ Тимофеев Я.И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2013.

¹⁰ Комаров А.В. Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2006. С. 44–90.

¹¹ Ацтинь Б. История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлиса. Дипломная работа студента театрально-композиторского факультета. Л.: ЛОЛГК, 1972.

¹² Тетерина Н., Левашев Е. Научные и текстологические комментарии к публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1874 годов // Мусоргский М.П. Полное академическое собрание сочинений. Борис Годунов. Авторские версии 1868-1874 годов. Клавир. Том II. Часть II. М.: ГИИ, 2020. С. 901–906.

¹³ Гвоздев А. Сценическое оформление «Бориса Годунова» // Жизнь искусства. 1928. № 17. С. 9.

¹⁴ Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999.

¹⁵ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. [Т. 1] От истоков до середины XX века: Кн. 2: Первая половина XX в. М.: Эдиториал УРСС, 1997.

¹⁶ Струтинская Е.И. Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград, 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998. С. 209–214.

¹⁷ Ван Дун Фэн. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в Марининском театре (к проблеме сценического воплощения оперной классики): дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. СПб.: РИИИ, 2004.

¹⁸ Третьякова Е.В. «Борис Годунов» в ГАТОБе (1928) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1–2 / Сост. и редактор статей Е.В. Третьякова. СПб.: Астерион, 2020. С. 65–85.

¹⁹ Тетерина Н.И. Значение и роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М.П. Мусоргского (г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. – Вып. 2, ч. 1. С. 33–54; Тетерина Н.И. Право собственности на оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов»: Oxford University Press против W. Bessel & Co (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. М.: ГИИ, 2020. С. 215–225.

музыке в Париже в 1870–1913 годах²⁰ и статью А. Фортуновой с характеристикой работ О. фон Риземана по изучению русской музыки²¹.

Цель диссертации – создание целостной, строго документированной исторической картины, охватывающей основные этапы изучения произведений Мусоргского в авторских версиях с конца XIX по 1939 год включительно.

История эволюции взглядов на музыкальное наследие Мусоргского стала одной из главных составных частей отечественного музыкознания, что потребовало разработки источниковедческой базы и создания документального фундамента, подтверждающего указанные исторические процессы и научные выводы настоящей диссертации.

Отсюда вытекают **задачи исследования**:

- определить круг музыкантов и ученых, которые в конце XIX – первой трети XX века публично заявляли о необходимости издания и исполнения сочинений Мусоргского в оригинальном виде, без вмешательств других композиторов, а также охарактеризовать их деятельность;

- изучить архивные материалы выявленных фигур, их научные и публицистические труды, а также посвященные им исследования;

- проанализировать наиболее показательные публикации сочинений Мусоргского конца XIX – первой трети XX века, рассмотреть научные и редакторские принципы в контексте их соотношения с авторским текстом композитора;

- реконструировать историю исполнений и проектов исполнения сочинений М.П. Мусоргского в аутентичных версиях, так как сценические реализации зачастую являлись апробацией научных работ и становились дальнейшим стимулом к изучению оригинальных произведений;

- создать обширную документальную базу, расшифровать и прокомментировать свод ранее не публиковавшихся архивных материалов (эпистолярное наследие, документы творческой и служебной деятельности);

²⁰ Groote, Inga Mai. *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870–1913*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2014.

²¹ Fortunova A. “Mit besonderer Wertschätzung”. Oskar von Riesenmanns Schriften zu russischer Musik // *Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers* / Hrsg. von Inga Mai Groote und Stefan Keym. München: edition text + kritik, 2018. S. 173–192.

– выполнить перевод на русский язык наиболее важных работ иностранных ученых первой трети XX столетия о Мусоргском (Ш. Малерба, Л. Лалуа, М.-Д. Кальвокоресси, О. Даунса), ранее не привлекавших внимания отечественных ученых;

– определить и по мере необходимости документально зафиксировать также те материалы, которые связаны не только со сторонниками, но и с противниками авторских концепций Мусоргского, поскольку без таких сведений точная картина разногласий останется неполной и во многих случаях будет понята без необходимой широты и объективности.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

– исследован как отдельное явление феномен изучения и распространения наследия Мусоргского в авторских версиях в хронологических границах конца XIX – первой трети XX века;

– введены в научный обиход ранее не публиковавшиеся документы из фондов российских архивов, музеев и библиотек: режиссерская разработка Н.Г. Виноградова-Мамонта оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (РГАЛИ), письма П.А. Ламма и В.А. Дранишникова – Б.В. Асафьеву (РФ Музея ГАБТ), материалы, связанные с работой А.Н. Римского-Корсакова над наследием М.П. Мусоргского (КР РИИИ), иллюстративный материал: зарисовки Э.О. Визеля спектакля «Борис Годунов» в 1928 году в ГАТОБ (СПбГМТиМИ), фотографии «Хованщины» в итальянской постановке 1933 года (архив театра «Ла Скала») и другие;

– изучены работы иностранных авторов, ранее не привлекавшие внимания отечественных исследователей: рецензии на постановку «Бориса Годунова» в 1908 году в Париже²², публикации О. Даунса о ламмовской редакции «Бориса Годунова» и ее исполнении в Филадельфии²³, мемуары М.-Д. Кальвокоресси²⁴ и другие;

²² *Canudo, Ricciotto*. Moussorgski a l'Opéra: Le Moderne Shakespeare de la Musique // *Comœdia*. 1908. No. 347 (11 septembre); *H. G.-V.* [Gauthier-Villars, Henry] Boris Godounow: Opéra en trois actes et sept tableaux, d'après le drame de Pouchkine, musique de Modeste Moussorgsky // *Comœdia*. 1908. No. 233 (20 mai); *Laloy, Louis*. Le Mois: Théâtres et Concerts // *Bulletin Français de la S. I. M.* 1908. No. 5.

²³ *Downes O.* At Last the Real 'Boris'. Need of Production of Russian Masterpiece After Original Documents – A Fit Task for the Metropolitan // *The New York Times*. 1928 (June 24). P. 5; *Downes O.* Original of "Boris" Grips Soviet Crowd // *The New York Times*. 1929 (May 15). P. 43; *Downes O.* Moscow Rich in Musical Fare. Varied and Colorful Performances of Opera, Ballet and Concert Fill Stages of Russian Capital – The Original "Boris" // *The*

– дана оценка роли В.Г. Каратыгина, М.Д. Кальвокоресси, Э. Мелнгайлиса, О. фон Риземана и других музыкантов по выявлению, редактированию, публикации и оркестровке сочинений М.П. Мусоргского;

– скорректировано общепринятое мнение о том, что изучение, публикация и популяризация наследия Мусоргского в авторских версиях начались с деятельностью П.А. Ламма в 1920-х годах;

– реконструирован процесс научной, редакционной и творческой работы Б.В. Асафьева и П.А. Ламма по подготовке к изданию клавира и партитуры оперы «Борис Годунов», изучены архивные документы о постановке оперы в ГАТОБ (1928), а также история первых зарубежных исполнений и постановок «Бориса Годунова» в США, Германии, Великобритании;

– исследован процесс работы Б.В. Асафьева и П.А. Ламма над изданием клавира и инструментовкой, сделанной Б.В. Асафьевым, оперы «Хованщина»; выявлены причины, по которым асафьевская оркестровая версия «Хованщины» осталась неопубликованной; реконструирована история попыток исполнения фрагментов партитуры «Хованщины» в оркестровке Б.В. Асафьева в 1920–1950-х годах;

– уточнена роль Б.В. Асафьева в изучении и популяризации наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях.

Объект исследования – творчество М.П. Мусоргского, а точнее – те сочинения, применительно к которым в конце XIX – первой трети XX века вставал вопрос об их изучении, распространении или исполнении в авторских версиях (прежде всего, это оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», но также и камерно-вокальные сочинения, вокальный сборник «Юные годы», фортепианный цикл «Картинки с выставки», неоконченные оперы «Саламбо» и «Сорочинская ярмарка»).

New York Times. 1929 (May 26). P. 8; *Downes O.* Moussorgsky's Original "Boris". Authentic Version of Russia's Greatest Opera Heard in Moscow and Leningrad – It's Relation to Rimsky's Adaptation // The New York Times. 1929 (June 23). P. 6; *Downes O.* "Boris" As Performed in Russia. Moussorgsky's Opera, Heard in Its Original Form, Reveals Striking Differences from the Rimsky-Korsakoff Version // The New York Times. 1929 (June 30). P. 6.

²⁴ *Calvocoressi M.-D.* Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933.

Предмет исследования – история осмысления и практической реализации авторских версий сочинений М.П. Мусоргского музыковедами, исполнителями, композиторами, дирижерами, оперными режиссерами.

Материалом исследования являются документальные первоисточники, как нотные (автографы и издания), так и литературные (эпистолярный, мемуары, статьи, стенограммы официальных заседаний, афиши и программы концертов и спектаклей), помогающие выявить и осмыслить разные линии в истории изучения и распространения авторских версий произведений Мусоргского в указанный исторический период.

Источники исследования. Большую часть источников, использованных в данном исследовании, составили архивные материалы эпистолярного и мемуарного характера, а также нотные манускрипты, рукописи статей, докладов, книг, предназначавшиеся их авторами для публикации, но, по разным причинам, не увидевшие свет. Работа велась с документами из следующих институций: Российский государственный архив литературы и искусства (личные фонды: 2658 – Б.В. Асафьев, 2743 – П.А. Ламм, 2542 – Н.Г. Виноградов-Мамонт; фонды учреждений: 941 – ГАХН и др.), Российский национальный музей музыки (личные фонды: 192 – П.А. Ламм, 171 – Б.В. Асафьев, 256 – М.А. Оленина-д'Альгейм, 287 – В.Г. Каратыгин и др.), Рукописный фонд Музея Большого театра России (фонд Б.В. Асафьева), Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Ф. 809 – П. д'Альгейм), Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (личные фонды: 206 – Орлов Г.П. и Орлова А.А., фонды учреждений: 77 – Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга, 260 – Управление ленинградских государственных театров НК Просвещения РСФСР, 337 – Государственный академический Мариинский театр), Кабинет рукописей Российского института истории искусств (личные фонды: 8 – Римский-Корсаков А.Н. и Вейсберг Ю.Л.), Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

(личные фонды: 502 – М.П. Мусоргский, 816 – Н.Ф. Финдейзен и др.), Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, отдел рукописей Национальной библиотеки Франции (автограф вокального сборника «Юные годы»).

Помимо собственно архивных источников, работа опирается на публикации материалов и воспоминаний, подготовленные исследователями как советского периода, так и последних лет. Среди первых следует упомянуть публикации, посвященные жизни и творчеству В.Г. Каратыгина²⁵, Б.В. Асафьева²⁶, Н.Я. Мясковского²⁷, В.Я. Шебалина²⁸, К.С. Сараджева²⁹, Н.А. Малько³⁰, П.А. Ламма³¹, С.П. Дягилева³² и других. Из документальных публикаций последних лет необходимо назвать книгу А.Н. Туманова «“Она и музыка, и слово...” Жизнь и творчество М.А. Олениной-д’Альгейм»³³, издание Дневников Н.Ф. Финдейзена, осуществляемое М.Л. Космовской³⁴, публикацию А.Л. Порфирьевой писем Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому³⁵,

²⁵ В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927; Каратыгин В.Г. Избранные статьи. М.; Л.: «Музыка», 1965.

²⁶ Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974; Материалы к биографии Б. Асафьева. Л.: Музыка, 1981.

²⁷ Н.Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 1–2. М.: Советский композитор, 1959–1960; Н.Я. Мясковский. Собрание материалов. В 2-х т. М., 1964.

²⁸ В.Я. Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1970; *Шебалин В.* Литературное наследие. Воспоминания, переписка, статьи, выступления. М.: Советский композитор, 1975; Памяти В.Я. Шебалина: Сб. статей. М., 1984.

²⁹ К.С. Сараджев. Статьи, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1962.

³⁰ Малько Н. Воспоминания, статьи, письма. Л.: Музыка, 1972.

³¹ *Ламм О.П.* Друзья Павла Александровича Ламма и участники музыкальных вечеров в его доме (20-е годы XX века) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. М., 1975; *Ламм О.П.* Письма из архива П.А. Ламма (1941–43 гг.) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М., 1976; Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом. Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1 / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975.

³² Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2-х т. / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М. Изобразительное искусство, 1982.

³³ *Туманов А.Н.* «Она и музыка, и слово...» Жизнь и творчество М.А. Олениной д’Альгейм. М.: Музыка, 1995 (2-е изд. 2016).

³⁴ *Финдейзен Н.Ф.* Дневники / Расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации М.Л. Космовской. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004–2021.

³⁵ *Порфирьева А.Л.* Письма Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Выпуск 1: 1920-е – 1930-е годы»; СПб., РИИИ, 2017. С. 270–389.

Дневник С.С. Прокофьева³⁶, книгу «Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы», подготовленную Е.С. Власовой³⁷.

Также были привлечены такие источники, как газетная и журнальная периодика 1890–1930-х годов³⁸, первые издания книг и статей о Мусоргском³⁹, нотные материалы⁴⁰. Кроме того, в работе широко использованы документы из коллекций зарубежных культурных институций, доступные онлайн⁴¹.

Многообразие и разнородность источников обусловлены комплексностью предмета исследования и разной степенью изученности отдельных вопросов, связанных с темой диссертационной работы. Многие из разделов диссертации писались автором исключительно на основе первоисточников, однако, в случае, когда какой-то из вопросов был подробно разработан ранее, автор опиралась и на уже существующие труды.

Методология исследования: специфика предмета изучения влечет за собой необходимость применения целого комплекса междисциплинарных подходов и методов, таких как исторический, источниковедческий, текстологический, аналитический, сравнительный.

Положения, выносимые на защиту:

³⁶ Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В трех томах. М.: Классика-XXI, 2017.

³⁷ Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Сост. Е. Власова. М.: Издательство «Композитор», 2020.

³⁸ «Русская музыкальная газета», «Аполлон», «Весы», «Ежегодник императорских театров», «Речь», «Биржевые ведомости», «Театр и искусство», «Музыка», «Музыкальный современник», «Музыка и революция», «Красная газета», «Правда», «Жизнь искусства», «Советский театр», «Современная музыка», «Советская музыка», русскоязычные газеты Латвии «Сегодня» и «Вечернее время», французские издания Comœdia, La Liberté, Revue de Musicologie, La revue musicale, Revue Musicale de Lyon, Bulletin Français de la S. I. M., итальянские Il Pianoforte, Nuova Antologia, L'Ambrosiano, британский журнал Music & Letters, американские издания The Musical Quarterly, Time, The New York Times, немецкоязычные Die Musik (Германия), Musikblätter des Anbruch (Австрия), St. Petersburgische Zeitung (Россия).

³⁹ Сюда следует отнести работы П. д'Альгейма, М. Кальвокоресси, М. Олениной-д'Альгейм, В.Г. Каратыгина, Э. Мелнгайлиса, Л. Лалуа, Р. Годе, О. фон Риземана, Б.В. Асафьева, О. Доунса, В. Гуи и др.

⁴⁰ Публикации сочинений Мусоргского в редакции Л. Лалуа, О. фон Риземана, В.Г. Каратыгина, А.Н. Римского-Корсакова, Б.В. Асафьева и П.А. Ламма.

⁴¹ Материалы Национальной библиотеки Франции, опубликованные на портале Gallica, коллекция периодики на портале Латвийской национальной библиотеки, цифровые коллекции Университета Мичигана на портале Hathitrust, электронный архив газеты New York Times, электронные архивы театров Metropolitan Opera, La Scala и др.

– русские и зарубежные музыканты на рубеже XIX–XX веков начали активно поддерживать суждения, ранее высказанные В.В. Стасовым и А.Н. Молас, о том, что оригинальные сочинения Мусоргского без обработки Н.А. Римским-Корсаковым имеют безусловное право на самое внимательное изучение, исполнение и издание;

– комплекс подготовительных работ по созданию сводного каталога автографов М.П. Мусоргского был завершён П.А. Ламмом к концу 1910-х годов, однако реальные перспективы издания ПСС появились лишь в 1924 году, что было обусловлено многократно усилившимся интересом к наследию Мусоргского;

– переломным моментом в судьбе наследия М.П. Мусоргского стала середина 1920-х годов, когда было обнаружено местонахождение автографа партитуры «Бориса Годунова» (1924) и выпущены репринтные публикации клавира в авторской редакции (1924, 1926)⁴², привлёкшие внимание профессионалов к огромным отличиям между прижизненным изданием клавираусцуга (СПб.: В. Бессель, 1874) и постановочными версиями в редакции Н.А. Римского-Корсакова, шедшими на многих театральных сценах;

– работа П.А. Ламма по изданию ПСС Мусоргского (1927–1939) базировалась на фундаменте, созданном его предшественниками и современниками;

– при подготовке ПСС Мусоргского была значительна роль Б.В. Асафьева не только как консультанта П.А. Ламма по научным, творческим и художественным вопросам (Асафьев был основным научным редактором партитуры «Бориса Годунова» и выполнил оркестровку оперы «Хованщина»), но и как организатора театральных постановок и популяризатора результатов исследовательской работы в периодических изданиях;

⁴² *Moussorgsky M. P. Boris Godounov. Drame musical national, en quatre actes et un prologue (d'après Pouchkine et Karamzine). Edition originale (1875). Version française de Michel Delines et Louis Laloy. Partition chant et piano. Pétersbourg; Moscou; Paris; Londres; New-York: W. Bessel et C^{ie}; Berlin; Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1924; Moussorgsky M. P. Boris Godounov: drame musical national en 4 actes et un prologue d'après Pouchkine et Karamzine / version française de Robert Godet et Aloys Mooser; English version by M. C. H. Collet; réduction pour chant et piano conforme à la version originale. London: J. & W. Chester, [cop. 1926].*

– большую роль в распространении и продвижении работы П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по изданию ПСС Мусоргского сыграли иностранные музыканты: М.-Д. Кальвокоресси, В. Гуи, О. Даунс, Л. Стоковский, Л. Коллингвуд и другие;

– научная редакция сочинений М.П. Мусоргского, осуществленная П.А. Ламмом, задала стандарт нотоиздательской деятельности, значительно превысивший существовавшие ранее образцы. Однако уже при жизни П.А. Ламма, к концу 1940-х годов, произошла дальнейшая эволюция научной мысли, поставившая под сомнение многие из его решений. Одними из первых критиков редакторских установок Ламма в конце 1920-х – начале 1930-х годов были Б.В. Асафьев и В.А. Дранишников.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность полученных результатов обусловлена опорой на нотные и литературные архивные первоисточники, а также на фундаментальные научные труды и апробированную методологию. Материалы диссертации неоднократно обсуждались на секторе Академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания. Основные результаты исследования представлены автором на 15 международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях: «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (Международная научная конференция, Москва, 2018, 2020, 2021); «Научная весна» (Международный форум молодых исследователей искусства, Москва, 2019, 2020, 2021); «История отечественной культуры в архивных документах» (Научная конференция, Санкт-Петербург, 2020, 2021); XX Чтения отдела рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, 2018); «Памятники эпистолярного жанра в искусствоведении: задачи и перспективы исследования» (Международная научная конференция, Санкт-Петербург, 2018); «М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство» (Международная научно-практическая конференция, посвященная 180-летию со дня рождения М.П. Мусоргского, Великие Луки, 2019); «Римский-Корсаков – 175. Год за годом» (Международная научная конференция, Санкт-Петербург, 2019); «Музыковедческий форум»

(Международная конференция, Москва, 2020); «Behind the Image, Beyond the Image» (Международная конференция аспирантов, Москва – Венеция, 2021); «Конструирование прошлого» (Международная конференция, Санкт-Петербург, 2021).

По теме диссертации опубликовано 9 статей, три из них – в рецензируемых изданиях, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из двух томов. Первый том – собственно исследование (270 стр.) – содержит введение, шесть глав, заключение, иллюстрации (13 изображений), списки сокращений, литературы (352 названия на русском и иностранных языках), архивных источников (170 ед. хр.) и иллюстративного материала. Во второй том (570 стр.) включены пять Приложений: эпистолярное наследие (1), документы, связанные с творческой деятельностью (2), документы, связанные со служебной деятельностью (3), переводы работ иностранных музыкантов о Мусоргском (4), список сочинений Мусоргского в редакции В.Г. Каратыгина (5).

Глава 1. 1890-е – 1924: деятельность российских и зарубежных музыкантов по изучению и распространению наследия М.П. Мусоргского

§ 1.1. М.А. Оленина-д'Альгейм и П. д'Альгейм: исполнители и популяризаторы

Исторический период, начавшийся в середине 1890-х и продолжавшийся до середины 1920-х годов, заслуживает научного внимания в нескольких важных аспектах. На его протяжении разрозненные действия выдающихся музыкантов и других представителей художественной культуры – концертные выступления камерной певицы М.А. Олениной-д'Альгейм, переводческая деятельность ее мужа, литератора П. д'Альгейма, организационные усилия С.П. Дягилева, научная и публикаторская работа В.Г. Каратыгина, Ш. Малерба и Л. Лалуа, А.Н. Римского-Корсакова, П.А. Ламма, музыкально-критическая активность М.-Д. Кальвокоресси, Э. Мелнгайлеса, Б.В. Асафьева – привели к многократно возросшему интересу творческой интеллигенции, а затем и широкой публики, к пониманию музыкальной целостности подлинного наследия Мусоргского.

Многоплановая картина, складывающаяся, подобно мозаике, из целого ряда инициатив многих российских и зарубежных музыкантов, в своем закономерном итоге привела к тенденции смыслового суммирования.

Начальным импульсом и последующим катализатором этого процесса стала деятельность певицы М.А. Олениной-д'Альгейм, отголоски которой несколько десятилетий побуждали музыкантов и писателей разных стран на создание книг о композиторе (М.-Д. Кальвокоресси, О. фон Риземан), изучение и издание автографов (В.Г. Каратыгин, П.А. Ламм),

переоркестровку оперы «Борис Годунов», принципиально отличающейся от инструментовки Н.А. Римского-Корсакова (Э. Мелнгайлис).

Мария Алексеевна Оленина-д'Альгейм (1869–1970) вошла в историю музыкального искусства как вдохновенный популяризатор вокального творчества М.П. Мусоргского в конце XIX – первой четверти XX столетия. Певица не была лично знакома с композитором, но она (как мало кто из исполнителей) сумела проникнуть в сущность его камерного и оперного творчества.

Артистка имела возможность учиться у двух выдающихся певиц, лично знавших композитора, – Ю.Ф. Платоновой (первой исполнительницы партии Марины Мнишек в опере «Борис Годунов») и А.Н. Молас (в девичестве Пургольд; одной из лучших интерпретаторов камерно-вокальных сочинений Мусоргского), была в теплых отношениях с М.А. Балакиревым и В.В. Стасовым. Сама Оленина придавала большое значение одобрению ее творческой деятельности людьми, которые лично знали Модеста Петровича⁴³.

Большое влияние на формирование молодой певицы оказало музицирование вместе со старшим братом Александром, будущим композитором⁴⁴. Оленин близко общался с М.А. Балакиревым⁴⁵, брал уроки композиции у А.К. Лядова, был увлеченным собирателем народных песен.

На протяжении всей своей творческой деятельности Оленина-д'Альгейм пыталась проникнуть в сущность творческих намерений Мусоргского. При этом ее методы познания по их внешним формам были

⁴³ М. Оленина-д'Альгейм гордостью рассказывала о восторженной реакции семьи Стасовых на ее первый концерт в Петербурге: «Когда в 1902 г[оду] я пела в Петербурге, вся семья Стасовых очень одобрила мое исполнение песен Мусоргского... Я радостно чувствовала, что, значит, не ошибалась, раз те, кто знал Мусоргского и помнят, чего он добивался от своих исполнителей и как сам пел свои песни, так высоко меня ценят». Цит. по: *Туманов А.Н.* «Она и музыка, и слово...»: Жизнь и творчество М.А. Олениной-д'Альгейм. М.: Музыка, 1995. С. 48.

⁴⁴ Оленин, Александр Алексеевич (1861–1944) – композитор и пианист.

⁴⁵ Подробнее о взаимоотношениях Оленина с Балакиревым см.: *Оленин А.А.* Мои воспоминания о М.А. Балакиреве / Подготовка публикации Л.З. Корабельниковой // Милий Алексеевич Балакирев: Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1962. С. 306–366; *Комаров А.В.* Неосуществленное издание писем М.А. Балакирева к А.А. Оленину // Балакиреву посвящается. Сборник статей и материалов. Вып. 3 / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб: Композитор, 2014. С. 351–362.

скорее интуитивными, чем научными. Разумеется, она интересовалась историческими фактами, связанными с жизнью и наследием композитора, общалась с людьми, лично его знавшими, подмечала для себя важные детали. Но основным способом понимания творчества Мусоргского стали поиски психологической достоверности при сценическом воплощении характеров персонажей вокальных опусов Мусоргского, а также попытки при помощи собственных умозаключений понять музыкальную логику автора⁴⁶.

Такая художественная позиция Олениной-д'Альгейм категорически расходилась с преобладавшей в конце XIX – начале XX веков точкой зрения на посмертное редактирование сочинений Мусоргского: «Человек высказывает прямо, ясно другим людям свой образ мыслей. Но именно то, что образ мыслей верен, <...> заставляет чувствовать себя не по себе. На помощь является друг, объясняет вещи, представляет их в более приемлемом виде <...>. Очевидно, этих-то уступок Мусоргский не хотел ни за что. Только смерть принудила его к ним»⁴⁷.

Большую поддержку Марии Алексеевне всегда оказывал ее муж, французский литератор и журналист Пьер (Петр Иванович) д'Альгейм (1862–1922). Также увлекшись творчеством Мусоргского, он подошел к проблеме популяризации его наследия прежде всего как литератор и лектор.

Начиная с 1895 года, работа по распространению сочинений Мусоргского супругами д'Альгейм во Франции велась сразу в нескольких направлениях.

П. д'Альгейм начал писать книгу⁴⁸, где в краткой и доступной форме рассказал об основных этапах биографии Мусоргского и его главных опусах, помещая эти сведения в широкий контекст русских традиций. Справочный

⁴⁶ В 95-летнем возрасте, по просьбе А.Н. Туманова, Оленина-д'Альгейм провела с молодыми советскими певцами мастер-классы, которые были записаны на магнитофонную пленку. Текстовая расшифровка этих встреч (рукопись хранится в Архиве Университета Альберты в Канаде) дает возможность примерно понять психологический подход Олениной-д'Альгейм к созданию ее исполнительских интерпретаций. Подробнее см.: Туманов А. У современницы Стасова // Советская музыка. 1964. № 7. С. 49.

⁴⁷ Оленина-д'Альгейм М. Заветы М.П. Мусоргского / Перевод с французского В.И. Гречаниновой. М.: Издание редакции «Музыка и жизнь», 1910. С. 26.

⁴⁸ *Alheim P. d' Moussorgski*. Paris: Société du Mercure de France, 1896.

аппарат книги содержал хронологический указатель сочинений, краткие биографии исполнителей, список литературы о Мусоргском на русском и французском языках, небольшой глоссарий русских слов (например: калики перехожие, хороводы, раскольники и т. д.), именной указатель. Книга П. д'Альгейма (1896) представляла собой сочинение, точно ориентированное на французскую публику, в тот момент очень мало знакомую не только с русской музыкой, но и шире – русской культурой в целом, а также и примечательными деталями российской повседневной жизни.

Второй важный шаг, который совершил Пьер д'Альгейм – перевел тексты камерно-вокальных сочинений Мусоргского на французский язык для того, чтобы парижская публика могла понять самобытное содержание произведений⁴⁹. Издание книги и переводы текстов романсов и песен Мусоргского сделали возможным концертные исполнения музыки перед французской аудиторией. Такого рода концерты чаще всего объединялись супругами д'Альгейм в весьма крупные циклы.

Первый цикл из семи лекций-конcertов («конференций») о творчестве Мусоргского состоялся в Париже в начале 1896 года. Структура таких концертов-лекций оказалась довольно устойчивой. В каждом случае в начале делался доклад Пьером д'Альгеймом, а после звучала музыка в исполнении певицы Марии Олениной и пианиста Шарля Ферстера. По итогам цикла 1896 года д'Альгейм тогда же опубликовал свою вторую книгу, включающую тексты его лекций, с добавлением двух приложений – отзывов прессы и мнений парижской творческой интеллигенции о сочинениях Мусоргского⁵⁰.

⁴⁹ Эти переводы, сыграв свою значительную историческую роль, не получили широкого распространения. Исполняла их лишь Мария Оленина-д'Альгейм. По ее собственному признанию, она настолько сжилась с этими текстами, они так соединились для нее с музыкой, что это позволяло ей «передать сочинения Мусоргского совершенно одинаково на обоих языках». См.: *Оленина-д'Альгейм М. Заветы М.П. Мусоргского / Перевод с французского В.И. Гречаниновой. М.: Издание редакции «Музыка и жизнь», 1910. С. 6. Тексты переводов опубликованы в издании: Concerts de Marie Olénine-d'Alheim. Les Concours de la «Maison du Lied». Sixième Concours international. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1912. С. 67–85. Примечательно, что в этой публикации не указано имя переводчика, однако сами тексты названы «оригинальными французскими версиями <...>, теми самыми, которые помогли извлечь его [Мусоргского. – В.А.] имя из забвения». Там же. С. 69.*

⁵⁰ *Alheim, Pierre d' Moussorgski. Paris: Magazine international, 1896.* Существует неверное представление о том, что Альгеймом написана одна книга о Мусоргском. Вероятно, оно связано с одинаковым названием и

Первые «конференции» широко освещались в печати, причем не только французской, но и российской. Особенно активен был анонимный рецензент «Русской музыкальной газеты», подписывавшийся инициалом «М»⁵¹. Из его статей читатели узнавали о датах концертов, их программах и реакции публики⁵².

Особый интерес представляет подборка отзывов французских деятелей (художников, критиков, композиторов, философов), опубликованная в 1896 году, которая появилась благодаря инициативе Пьера д'Альгейма. Он, выбрав из списка слушателей людей, известных в художественных кругах, написал им личные письма с просьбой поделиться своими впечатлениями. Часть ответов была опубликована в «Русской музыкальной газете» с указаниями на имена и профессии респондентов⁵³.

Вскоре после успеха первой серии «конференций» о Мусоргском, последовала вторая (конец 1896 – начало 1897 года). В конце 1897 года прошли аналогичные «конференции» в Брюсселе.

годом издания у этих двух книг – “Moussorgski”, 1896. Однако это именно две разные книги, содержание которых не дублируется.

⁵¹ По версии М.Л. Космовской, это мог быть М.-Д. Кальвокоресси. См.: Космовская М.Л. История музыкальной культуры в наследии Н.Ф. Финдейзена. Курск: Издательство Курского университета, 2006. С. 203.

⁵² «В небольшой зале Bodinière (5 [концертов]) и театре Mondain (2 [концерта]), 10, 17, 27 Февраля, 5, 14, 19 и 28 Марта (н. ст.), П. д'Алейм [так] прочел семь лекций, посвященных творчеству Мусоргского. Здесь не было ни хоров, ни оркестра, ни известных солистов. Лектор рассказывал, делал указания, а молодая русская певица-любительница, г-жа Оленина и мало-известный [так. – В.А.] венгерский пианист, Шарль Ферстер, исполняли различные пьесы Мусоргского. Аудитория была постоянно полна. Интерес ее к предмету лекций П. д'Алейма [так. – В.А.] ярко подтверждается фактом востребованного повторения целой лекции, посвященной изложению драмы “Хованщина” <...> Впечатление, произведенное музыкальной стороной чтений, выразалось также требованием повторения тех или иных пьес». Цит. по: M. Pierre d'Alheim “Moussorgsky”, Paris, 1896 // Русская музыкальная газета. 1896. № 9. Стб. 1119; «На 7 лекциях П. д'Алема [так. – В.А.] о Мусоргском, в Париже, были исполнены пианистом Ферстером и певицей Марией Олениной следующие произв. этого автора: “Топак”, “Сиротка”, “Колокольный звон” (из оп. “Борис”); “Гаданье Марфы”, “Пляска Персидок” и многие другие отрывки из оп. “Хованщина”; “Сказка Мамки” из оп. “Борис Годунов”, “Молитва” из “Детской”, “Рынок в Лиможе”, “Колыбельная Смерти”, “После битвы”, “Богатырские ворота в Киеве”, “Колыбельная Еремуже”, “Крестьянская колыб. песня”, “Светик Савишна”, “По Грибы”, “Телега” [“Быдло”], “Иисус Навин”, “Еврейская песня”, “Баба Яга”, “Детская” (Расскажи мне няня, С куклой, Верхом на палочке, Молитва, В углу), “Дети в Тюльери”, “Le Vecchio Castello”, “Смерть и девушка”, “Трепак смерти”, “В Катакомбах”, “Без солнца” (В четырех стенах, На берегу). По востребованию публики повторены были “Светик Савишна”, “Колыбельная Смерти”, “Богатырские ворота”, “После битвы”, “Рынок в Лиможе”, “Расскажи мне няня”, “Пляска Персидок” и все отрывки из “Хованщины”, также как и лекция, посвященная этой опере и прочитанная 14 марта, была целиком повторена 19 марта». Цит. по: Русская музыка за границей // Русская музыкальная газета. 1896. № 7. Стб. 780.

⁵³ М. Мнения Парижа о Мусоргском // Русская музыкальная газета. 1896. № 11. Стб. 1355–1374.

Спустя 9 лет, подводя итог, известный музыковед М.-Д. Кальвокоресси сообщил, что г-жа Оленина-д'Альгейм, по всей видимости, испытала законную гордость, поместив в заглавии программы: 54-й концерт Мусоргского, и что ее усилия не пропали даром, так как известность этого композитора во Франции следует приписать деятельности как самой певицы, так и ее мужа⁵⁴.

В России Оленина-д'Альгейм решила исполнить произведения Мусоргского в 1901 году. Первый сольный концерт певицы состоялся 13 или 14 ноября в Москве, где публика приняла ее очень тепло.

В Петербурге (январь 1902) путь к успеху оказался намного более сложным, даже несмотря на поддержку В.В. Стасова⁵⁵ и М.А. Балакирева. Сама Оленина-д'Альгейм, веря в правильность собственной художественной позиции, относилась к возникшим препятствиям с философической невозмутимостью: «Мой первый концерт, враждебно встреченный и исполненный при ледяном молчании, закончился неподдельным восторгом <...>. Это послужило мне подтверждением того, что я не ошибаюсь»⁵⁶.

По справедливому суждению А.Н. Туманова, «стремление к содержательности привело Оленину к необычному для ее времени *составу и построению программ*⁵⁷ концертов, из которых певица изгнала все случайное или имеющее назначение эффекта. Программы Олениной всегда имели центральную идею. <...> Тематически цельный подход Олениной-д'Альгейм был своего рода “революцией”»⁵⁸.

Яркое впечатление от выступления Олениной осталось у музыкального критика и композитора Э. Мелнгайлса: «Из Парижа приехала певица

⁵⁴ Le guide musical. 1906. V. 23–24. Цит. по: Туманов А.Н. «Она и музыка, и слово...»: Жизнь и творчество М.А. Олениной-д'Альгейм. М.: Музыка, 1995. С. 127.

⁵⁵ В письме В.В. Стасова Н.Н. и В.Д. Комаровым от 7 января 1902 года читаем: «17-го – концерт Олениной-Дальгейм [так], которую захаяла вся здешняя подлая музыкальная печать <...> – а я хочу отстаивать ее <...>». Цит. по: Стасов В.В. Письма к родным. Т. 3. Часть вторая (1900–1906). М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 109.

⁵⁶ О[ленина]-д'А[льгейм] М. Песня // Концерты М. Олениной-д'Альгейм: Конкурсы Дома песни. Шестой международный конкурс. Преподавание. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1912. С. 7–8.

⁵⁷ Здесь и далее, если не указано иное, курсив оригинала.

⁵⁸ Туманов А.Н. «Она и музыка, и слово...»: Жизнь и творчество М.А. Олениной-д'Альгейм. М.: Музыка, 1995. С. 147.

Оленина, русская, а по мужу французу баронесса д'Альгейм. Она привезла с собой новый способ исполнения: петь не полным голосом, а мелодичным говорком. Вдобавок и музыка, “Детская” Мусоргского, с разговорами нянюшки с мальчиком, впервые получившая яркое освещение, прельстила новизной. Вот так это *diseuse* [*фр.* сказительница], говорили знатоки, употребляя французское слово взамен простого: певица»⁵⁹.

Сохранился также отзыв о пении Олениной-д'Альгейм известного певца (баса) А.Л. Доливо: «Эта певица не обладала какими-либо выдающимися вокальными данными. Голос ее был глуховат, и неприятного тембра, и недостаточно пластичен. И в то же время, когда вы слушали ее исполнение, вы бывали неприятно поражены только в первый момент, затем вы чувствовали, как вас увлекает это искусство, и вы не могли не поддаться его влиянию. Она как бы завораживала вас и заставляла вас слышать так, как она этого хочет. Если она пела Мусоргского, то это было полное творческое слияние композитора и исполнителя. Это было настоящее художественное воздействие при помощи тех средств, которыми она обладала»⁶⁰.

В 1908 году чета д'Альгейм создала в Москве концертную организацию, названную «Дом песни». Это было передовое для своего времени предприятие с разноплановой деятельностью, не ограничивавшейся проведением концертов. Под эгидой «Дома песни» проходили конкурсы для переводчиков текстов вокальных произведений и композиторов (по гармонизации народных песен⁶¹), проводились уроки вокала, шел активный издательский процесс⁶².

Начиная с 1909 года, аккомпаниатором Олениной-д'Альгейм стал молодой П.А. Ламм. Их первые совместные выступления состоялись в

⁵⁹ *Мелнгайлис Э.Я.* Среди петербургских рецензентов. Послесловие Бориса Равдина // Даугава. 1994. № 11–12. С. 161. Неопубликованное письмо Э. Мелнгайлиса М.А. Олениной-д'Альгейм (15 мая 1902) приведено во II томе диссертации в Приложении 1.

⁶⁰ *Доливо А.* Мой творческий путь // Советская музыка. 1935. № 1. С. 61

⁶¹ Довольно известен факт участия в одном из этих конкурсов Мориса Равеля. Еще один, менее известный факт – участие в конкурсах переводчиков Ольги Гавриловны Каратыгиной, сестры известного музыкального критика, впоследствии внесшего заметный вклад в изучение и популяризацию творчества Мусоргского – В.Г. Каратыгина.

⁶² Существовало два периодических издания – Бюллетень «Дома песни» и газета, выходили нотные издания.

Москве, три из шести вечеров были посвящены Мусоргскому⁶³. Впоследствии Ламм также принимал участие в гастрольных поездках Олениной-д'Альгейм в Одессу (10 и 17 декабря 1911 года)⁶⁴ и Харьков (1 марта 1912 года)⁶⁵.

Программа последнего из указанных концертов, 1 марта 1912 года в Харькове, напечатана целиком в буклете, подготовленном «Домом песни». Концерт был посвящен памяти Мусоргского, хотя вначале исполнялись сочинения И.-С. Баха, К.-В. Глюка, Л. ван Бетховена, Г. Берлиоза, Ф. Листа. Второе отделение целиком состояло из произведений Мусоргского⁶⁶: «Спи, усни, крестьянский сын», «Колыбельная Еремушки», «Сиротка», Баллада «Забытый», «Светик Савишна», «Еврейская песня», «По-над Доном сад цветет», избранные номера из циклов «Без солнца», «Детская» и «Песни и пляски смерти», а также «Сцена гадания» Марфы и ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из оперы «Хованщина»⁶⁷.

В 1912 году совместные выступления Ламма и Олениной-д'Альгейм прекратились. По свидетельству племянницы и биографа П.А. Ламма – Ольги Павловны Ламм – причиной стали творческие разногласия между Павлом Ламмом и Пьером д'Альгеймом⁶⁸.

⁶³ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 47–48.

⁶⁴ В программе одного из концертов был вокальный цикл Мусоргского «Без солнца». Также в эту поездку были запланированы выступления в Кишиневе и Ялте, однако документальных свидетельств о них не сохранилось. Там же. Л. 60–62.

⁶⁵ Там же. Л. 64–65.

⁶⁶ М.А. Оленина-д'Альгейм объясняет включение в программу сочинений других авторов позицией самого Мусоргского, высказанной им в «Автобиографической записке» (1880): «Мусоргский ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. <...> Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусства, он не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека». *Мусоргский М.П.* Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. М.: Музыка, 1971. С. 270. В вольном французском переводе, без указания источника, эти слова приведены в буклете концертов М.А. Олениной-д'Альгейм за 1912 год: *Concerts de Marie Olénine-d'Alheim. Les Concours de la "Maison du Lied". Sixième Concours international.* М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1912. С. 51

⁶⁷ Там же. С. 51–52.

⁶⁸ «Годы совместной работы <...> были прерваны из-за разногласий художественного характера с мужем Олениной, бароном Пьером д'Альгеймом. Это был чрезвычайно интересный человек – талантливый журналист и писатель, но в музыке чистейший дилетант. Его намерение соединить концертное исполнение с театральным действием, театрализовать камерную вокальную музыку встретило в Павле Александровиче решительного противника и послужило причиной разрыва». *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 44.

В 1914 году П.А. Ламм вышел из членов общества «Дом песни»⁶⁹. Но отношения Павла Александровича с Марией Алексеевной⁷⁰ остались дружескими, о чем свидетельствует их переписка более позднего периода, хранящаяся в РГАЛИ⁷¹.

По словам О.П. Ламм: «Впечатление, произведенное на Павла Александровича Олениной, было огромным, и он остался на всю жизнь ее почитателем и поклонником, ставя ее артистическое дарование наравне с шаляпинским. Замечательное исполнение ею вокальных произведений Мусоргского оставалось для него непревзойденным образцом. Он не мог говорить о нем без волнения. Ее влияние на формирование музыкального вкуса молодого П.А. Ламма, на его принципы художественной трактовки вокальных произведений <...> – несомненны. Думается, что именно встреча с ней была решающей для Павла Александровича как музыканта-исполнителя и, впоследствии, педагога вокально-камерного ансамбля»⁷².

Выступления М.А. Олениной-д'Альгейм оказали решающее влияние не только на молодого П.А. Ламма. И позднее, за огромную, более века, жизнь артистка сумела вдохновить своей художественной активностью несколько поколений молодых музыкантов. Результаты ее (и П. д'Альгейма) просветительской кампании по распространению творчества Мусоргского в России и на Западе долгие годы находили отражение в деятельности артистов и ученых, впервые познакомившихся с творчеством композитора на концертах Олениной-д'Альгейм.

В настоящее время, к сожалению, уже невозможно решить вопрос о том, какие из сочинений Мусоргского исполнялись Олениной-д'Альгейм по подлинникам композитора, а какие – в творческих версиях Н.А. Римского-Корсакова. Нотный архив певицы, к сожалению, не сохранился и ответ

⁶⁹ Там же. Л. 95.

⁷⁰ М.А. Оленина-д'Альгейм активно концертировала вплоть до смерти мужа в 1922 году, эпизодически она продолжала выходить на сцену до 1935 года.

⁷¹ См. *Оленина-д'Альгейм М.А.* Письма П.А. Ламму (1918–1940-е гг.). РГАЛИ. Ф.2743. Оп.1. Ед. хр. 168; *Оленина-д'Альгейм М.А.* Письмо-открытка П.А. Ламму. Б. д. РНММ. Ф. 256. Ед. хр. 483; *Ламм П.А.* Письмо М.А. Олениной-д'Альгейм от 5 мая 1928 года. РГАЛИ. Ф.2743. Оп.1. Ед. хр. 57.

⁷² *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 43.

может быть лишь гипотетическим. Известно, что педагог Олениной-д'Альгейм, А.Н. Молас, исполняла многие произведения Мусоргского по автографам, подаренным ей композитором⁷³. Не исключено, что Оленина могла владеть копиями этих нот, хотя никаких свидетельств этого не обнаружено. Кроме того, стоит иметь в виду, что многие из исполняемых сочинений были изданы при жизни Мусоргского, эти публикации оставались все еще доступными. Так, например, «Колыбельная Еремушки» и «Сиротка» были изданы в 1871 году, «Детская» – в 1872-м, «Без солнца» – в 1874-м (все – у В. Бесселя), баллада «Забытый» – в 1877 году (издательство А. Гутхейля), «Светик Савишна» и «Еврейская песня» – в 1867 и 1868 годах соответственно, оба произведения в издательстве А. Иогансена⁷⁴.

Следующий этап общественного осознания уже в европейском театральном пространстве оказался для подлинного наследия Мусоргского максимально значимым, поскольку был связан с оперным творчеством гениального русского композитора-драматурга, с его двумя театральными шедеврами – операми «Борис Годунов» и «Хованщина».

§ 1.2. С.П. Дягилев: «Борис Годунов» и «Хованщина» в Париже

Парижская премьера оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», состоявшаяся в Гранд-Опера в 1908 году по инициативе С.П. Дягилева, имела огромное значение для дальнейшего распространения творческого наследия М.П. Мусоргского. Опера исполнялась в редакции Н.А. Римского-

⁷³ Об этом пишет в своих воспоминаниях Б.В. Асафьев. *Асафьев Б.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 402–403.*

⁷⁴ *Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 63–144.*

Корсакова, что привело к неожиданному для организаторов постановки эффекту – а именно, к широкой полемике в прессе, связанной с отличиями сценической версии Дягилева от оригинала Мусоргского, которые были замечены критиками. Тем более, что к 1908 году между российскими и французскими музыкантами уже существовали серьезные расхождения в восприятии оперы «Борис Годунов».

В России авторский клави́р 1874 года был практически забыт. В 1896 году была издана редакция Н.А. Римского-Корсакова⁷⁵. Несмотря на отдельные голоса музыкальных деятелей, выступавших в защиту права музыки Мусоргского исполняться без изменений (об этом говорили В.В. Стасов, А.Н. Молас, Ц.А. Кюи, Ю.Д. Энгель, Е.М. Петровский, Н.Д. Кашкин и другие⁷⁶), широкие круги музыкальной общественности вскоре стали воспринимать версию оперы Мусоргского, выполненную Римским-Корсаковым, как единственно возможную.

Во Франции же, напротив, многие влиятельные музыканты знали авторский клави́р оперы, тогда как редакция Римского-Корсакова оставалась неизвестной⁷⁷.

Несмотря на то, что получить в Париже прижизненное издание клави́ра «Бориса Годунова» было нелегко, известно, что несколько экземпляров этого издания были доступны. Один клави́р в 1874 году поступил в Библиотеку Парижской консерватории в составе «посылки из 27 томов русских

⁷⁵ Постановка «Бориса Годунова» в редакции Н.А. Римского-Корсакова была представлена 28 ноября 1896 года в Большом зале Петербургской консерватории. Исполнение было осуществлено участниками Общества музыкальных собраний, дирижером выступил Н.А. Римский-Корсаков. В этом же 1896 году состоялась публикация клави́ра оперы в этой редакции, спустя два года, в 1898, была издана оркестровая партитура.

⁷⁶ См.: [Стасов В.В.] Собрание сочинений В.В. Стасова. Т. IV. СПб.: Типо-литография «Энергия». 1906. С. 309; Яковлев В.В. «Борис Годунов» в театре. Очерки сценической истории оперы // Мусоргский М.П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. С. 208–214; Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 402.

⁷⁷ Это несоответствие в восприятии «Бориса Годунова» в двух странах объясняет в своей статье «“Борис Годунов” Мусоргского во Франции» А.А. Гозенпуд: «В России редакция Римского-Корсакова с момента своего появления в печати (1895) [1896. – В.А.] и исполнения Шаляпиным партии Бориса Годунова (1898) прочно утвердилась в репертуаре театров. Единственное издание авторского клави́ра-свистка, вышедшее в Петербурге в 1874 г[оду], оказалось на долгое время забытым. Между тем во Франции знакомство с оперой ([18]70–[18]80-е годы) опиралось на оригинал, так как в эту пору редакция Римского-Корсакова еще не существовала. Это и определило отношение французских музыкантов к подлинной версии и ее обработке». Гозенпуд А.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского во Франции (1886–1908) // Восприятие русской культуры на Западе: Очерки. Л.: Наука, 1975. С. 236.

композиторов»⁷⁸. Два года спустя, второй экземпляр привез из российского турне Камиль Сен-Санс. Сам композитор произведение не оценил, однако изданием заинтересовался его друг, органист и композитор Жюль де Брэйер (Jules de Brayer). В 1885 году он увлек своим энтузиазмом молодого музыковеда и пианиста Робера Годе (Robert Godet), друга Клода Дебюсси⁷⁹. Также сохранилось свидетельство композитора Дариуса Мийо о том, что он купил себе издание «Бориса Годунова», услышав музыку Мусоргского на концертах М.А. Олениной-д'Альгейм⁸⁰.

Дягилев, безусловно, размышлял о возможности постановки оперы в Париже в авторской версии. Сохранилось, по меньшей мере, два подтверждения этому. Первое – письмо Дягилева Н.А. Римскому-Корсакову (19 апреля 1907 года), свидетельствующее о том, что импресарио изучал автограф партитуры: «Старая партитура Мусоргского оттого у меня, что всякий вопрос, которым я занят, я изучаю до конца»⁸¹. Второе – фрагмент мемуаров М.-Д. Кальвокоресси, где он рассказывает о беседе с Дягилевым во время планирования программы Русского сезона 1908 года. Сергей Павлович убедил его в невозможности для солистов и хора переучить свои партии по другой редакции⁸².

Итак, Дягилев принял решение об исполнении «Бориса Годунова» в версии Н.А. Римского-Корсакова, дополненной по сравнению с изданием 1896 года (специально для парижской постановки Николай Андреевич

⁷⁸ Myers, Rollo H. Claude Debussy and Russian Music // Music & Letters. Vol. 39. 1958. No. 4 (October). P. 338; Shaeffner, Andre. Debussy et ses rapports avec la musique russe // Musique russe: Études réunies par Pierre Souvtchinsky. Paris: Presses universitaires de France, 1953. P. 107–108. Здесь и далее, если не указано иное, все переводы с иностранных языков выполнены В.А. Александровой.

⁷⁹ Lockspeiser, E. Musorgsky and Debussy // The Musical Quarterly. Vol. 23. No. 4 (Oct., 1937). P. 421–427. С Робером Годе и Жюлем де Брэйером был также дружен Пьер д'Альгейм. В 1895–1896 годах они вместе обсуждали планы проведения первых конференций Альгейма о Мусоргском.

⁸⁰ Мийо Д. Заметки без музыки (фрагменты) // Советская музыка. 1963. № 2. С. 114.

⁸¹ Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2-х т. / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Т. 2. М. Изобразительное искусство, 1982. С. 100.

⁸² Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 177–178. Переводы отдельных глав на русский язык приведены во II томе диссертации в Приложении 4.

подготовил еще шесть сцен⁸³). Однако Дягилев не стремился к точному воплощению замысла композитора-редактора, а прежде всего хотел произвести впечатление на взыскательную парижскую публику. По этой причине работа Римского-Корсакова была подвергнута купюрам и внутренним перестановкам частей. Ориентируясь в большей степени на аудиторию, чем на музыкантов-профессионалов, Дягилев подставил себя под удар парижских музыкальных критиков, настроенных серьезно подойти к анализу постановки, являвшейся премьерным исполнением оперы великого русского композитора за пределами России.

Еще до премьеры раздавалась справедливая критика. Многие были недовольны отсутствием французского перевода либретто и труднодоступностью нотного материала⁸⁴.

После премьеры критики, знакомые с авторской версией оперы по клавиру 1874 года, а также (в отличие от российских коллег) не испытывавшие особого пиетета по отношению к Римскому-Корсакову, достаточно резко высказались в отношении сделанной им обработки оперы Мусоргского.

Музыкальный писатель Гастон Карро, указывая на желательность появления этой оперы в постоянном репертуаре театра, задавался вопросом о

⁸³ Причины вторичного обращения к редактированию оперы «Борис Годунов» Н.А. Римский-Корсаков объясняет в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Упреки, которые не раз мне доводилось слышать за пропуск некоторых страниц “Бориса Годунова” при его обработке, побудили меня еще раз вернуться к этому произведению и, подвергнув обработке и оркестровке пропущенные моменты, приготовить их к изданию в виде дополнений к партитуре». См.: *Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни*. М., 1980. С. 302.

⁸⁴ Например, Анри Готье-Виллар писал в газете *Comœdia*: «Чтобы облегчить задачу французскому критику, внезапно столкнувшемуся с таким сложным шедевром, исполняемым полностью на русском языке, партитуру которого – в Париже, кстати, ее не достать! – не перевели, а либретто не опубликовали, организаторы нынешних представлений “Бориса Годунова” не нашли ничего лучше как отменить генеральную репетицию! Видимо, мы должны проанализировать это замечательное произведение между полночью и четвертью первого; это самая возмутительная грубость, которую только можно было сделать с Мусоргским». *H. G.-V. [Gauthier-Villars, Henry] Boris Godounow: Opéra en trois actes et sept tableaux, d'après le drame de Pouchkine, musique de Modeste Moussorgsky // Comœdia. 1908. No. 233 (20 mai). P. 3.* По свидетельству М.-Д. Кальвокоресси генеральная репетиция спектакля не была отменена совсем, а была проведена в полузакрытом режиме, с костюмами, но без декораций, с приглашением журналистов и нескольких друзей. См.: *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi)*. London: Faber & Faber, 1933. P. 188–191.

том, действительно ли необходимы редакторские изменения в ее тексте⁸⁵. Другой критик, Луи Лалуа, признавал заслуги Римского-Корсакова в отношении оркестровки «Бориса Годунова», однако негодовал по поводу перестановки двух последних сцен⁸⁶. Писатель Риччотто Канудо в своей статье обратился с просьбой о постановке «Бориса Годунова» в подлинном виде взамен обработки Римского-Корсакова⁸⁷.

М.-Д. Кальвокоресси – музыковед, который в дальнейшем внес огромный вклад в распространение наследия Мусоргского, – играл заметную роль в постановке «Бориса Годунова», будучи главным французским советником Дягилева⁸⁸ и автором только что вышедшей монографии о композиторе на французском языке⁸⁹. Тогда, по этическим соображениям, он не критиковал сценическую концепцию своего руководителя⁹⁰. Однако по

⁸⁵ «Хотелось бы, чтобы все зрители имели доступ к такому шедевру. Также хотелось бы, чтобы они знали его в его нетронutom, достоверном виде: тогда как представленная нам версия – я должен признаться – это резня. <...> Кажется, в России не существует уважения к произведениям. Композиторы этой страны часто оставляли произведения незаконченными, и тогда только благочестивое рвение могло дать им возможность жить для потомков. Но с “Борисом Годуновым” дело обстоит иначе. Мусоргский не только завершил его, но и сам переработал и довел до второй версии, спустя несколько лет после первой; он видел при жизни, как его издавали и исполняли. Как, почему месье Римский-Корсаков двадцать пять лет спустя почувствовал необходимость составить третью версию <...>? И зачем еще одна, четвертая версия, неизвестно чья, которую нам исполняют сегодня?». *Carraud, Gaston. Les Premières: Festival Russe de l’Opera. – «Boris Godunov», opera en trois actes et sept tableaux, de Modeste Moussorgsky, d’après Pouchkine // La Liberté. 1908 (21 mai). P. 2.*

⁸⁶ «Римский-Корсаков, оказавший Мусоргскому неоспоримую услугу по редактированию оркестровки, счел необходимым также привести его работу в соответствие с законами старого театра. Решив, согласно названию, что царь-убийца и есть герой, он рассудил, что будет хорошо закончить смертью виновного, и таким образом поменял порядок двух последних картин. В то время как Мусоргский хотел, как он сам говорил, написать “народную” драму. Ее герой – это сама Россия, сосредоточенная вокруг нескольких персонажей первого плана, неотделимых от их основы». И далее: «А в честь парижан, людей легкомысленных, сделали еще лучше: поставили перед коронацией Бориса диалог Пимена и Григория в келье. <...> Хотели закончить первое действие пышной церемонией, по правилам опер Мейербера. Купировали сцену в корчме <...>, несомненно, сочтя ее слишком простонародной для наших вкусов, тем самым серьезно нарушив намерения Мусоргского. И, наконец, поменяли местами второй и третий акты – таким образом, что без всякого перехода или предупреждения мы видим Григория, едва сбежавшего из монастыря, в костюме вельможи <...>. Эта перестановка ради забавы свидетельствует о весьма странном вкусе. Поговаривают о сохранении “Бориса Годунова” в Гранд-Опера, и действительно, пора бы принять это уникальное в своем роде произведение. Но решимся ли мы не превратить его в винегрет?». *Laloy, Louis. Le Mois: Théâtres et Concerts // Bulletin Français de la S. I. M. 1908. No. 5. P. 680–682.*

⁸⁷ «Мы просим тех, кто может исполнить наше желание, дать нам “Бориса Годунова” Мусоргского, а не обработку Римского, адаптированную к парижскому вкусу. <...> Плодотворная деятельность месье Кальвокоресси и Дягилева необязательно должна оканчиваться для всех плохо с художественной точки зрения». *Canudo, Riccio. Moussorgski a l’Opéra: Le Moderne Shakespeare de la Musique // Comœdia. 1908. No. 347 (11 septembre). P. 1–2.*

⁸⁸ *Abraham G. Calvocoressi, Michel-Dimitri // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04622> (accessed: 20.09.2019).*

⁸⁹ *Calvocoressi M.-D. Moussorgski. Paris: Alcan, 1908.*

⁹⁰ Примечательно, что в буклете, подготовленном к парижской премьере (среди его авторов М.-Д. Кальвокоресси, А.В. Оссовский, П. Лало, Р. Брюссель), в факсимильном воспроизведении даны

прошествии времени признался в мемуарах, что сам выбрал критиков, которым разослал (по просьбе Дягилева) клавиры издания 1874 года, и что был доволен их высказываниями в пользу подлинного текста Мусоргского⁹¹.

Критическая реакция французской музыкальной общественности побудила Дягилева снова обратиться к манускриптам Мусоргского. При этом его ответ критикам, как выразился Я.И. Тимофеев, был «ассиметричным»⁹²: Дягилев решил ставить не «Бориса Годунова» в авторской редакции, а «Хованщину». Тимофеев объясняет логику Дягилева следующим образом: «“Борис” уже существовал “в оригинальной редакции”. Восстановление “Хованщины” несло в себе большой заряд сенсационности и предполагало большой личный вклад Дягилева»⁹³. Сергей Павлович, следуя своему правилу все изучать досконально, начал интересоваться автографами «Хованщины». За консультацией он обратился к Б.В. Асафьеву⁹⁴, оставившему воспоминания о встрече, на которой импресарио расспрашивал его о сохранности автографов, относящихся к этому сочинению⁹⁵.

К осени 1912 года, когда Дягилев начал подготовку к сценической реализации «Хованщины», сам факт постановки этой оперы Мусоргского уже не мог считаться сенсационным (незадолго до этого «Хованщина» была поставлена сначала в частном театре Зимина (1910), затем в Мариинском (1911) и, наконец, в Большом театре (1912); все спектакли шли в редакции

титульный лист партитуры Мусоргского, начальные и заключительные такты сцены в келье (автограф Мусоргского, первая редакция) и сцена венчания на царство (автограф Н.А. Римского-Корсакова, редакция 1908 года). См.: Boris Godounow: Opéra en 3 Actes et 7 Tableaux de Modeste Moussorgsky. Représentations de Gala. Paris: Théâtre National de l'Opéra, 1908. P. 57–66.

⁹¹ *Calvocoressi M.-D.* Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 179–180. См. также: *Кальвокоресси М.-Д.* Первые критики Мусоргского в Западной Европе // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. С. 247–260.

⁹² *Тимофеев Я.И.* Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2013. С. 14.

⁹³ Там же. С. 15.

⁹⁴ А также, вероятно, к В.Г. Каратыгину (см. письма С.П. Дягилева В.Г. Каратыгину во II томе диссертации в Приложении 1).

⁹⁵ «Дягилев <...> сообщил, что приехал он из Парижа специально, чтобы скопировать рукописные материалы “Хованщины” Мусоргского и что заинтересовал этим делом Равеля. Я рассказал ему о положении дела с этими материалами, насколько я помнил по стасовским показам. И вот Дягилев расцвел, в глазах засветилась воля, в позе ожила энергия». Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 445.

Н.А. Римского-Корсакова). Дягилеву ничего не оставалось, кроме как сделать ставку на восстановление авторской версии оперы⁹⁶.

Однако как только стало известно о планах Дягилева, в русской и французской периодической печати развернулась полемика.

Импресарио не мог полностью отказаться от редакции Римского-Корсакова, и более того, при создании своей версии, внося изменения и дополнения, опирался именно на нее, а не на автографы Мусоргского⁹⁷. Против такого решения протестовал даже сын Н.А. Римского-Корсакова, Андрей Николаевич, выступивший в печати с предложением оставить в неприкосновенности редакцию его отца, а для восстановления авторской версии использовать манускрипты Мусоргского⁹⁸.

Таким образом, постановка «Хованщины» в редакции Дягилева (так же, как и его версия «Бориса Годунова» пятью годами ранее) сыграла важную историческую роль, как первая попытка отойти от редакции Н.А. Римского-Корсакова и воссоздать аутентичный текст оперы. Однако сама по себе парижская версия 1913 года обладала чертами художественной эксцентричности и нелогичности, была далека от подлинности и не получила дальнейшего распространения⁹⁹.

Следующий этап распространения музыки Мусоргского во Франции и Великобритании связан с именем знаменитого французского ученого и литератора – М.-Д. Кальвокоресси – переводчика, музыкального критика, публициста и мемуариста, человека широкого кругозора и столь же широких творческих связей, сотрудника и помощника С.П. Дягилева, неизменного

⁹⁶ См.: Тимофеев Я.И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2013. С. 17.

⁹⁷ Подробно о первоначальном плане дягилевской «Хованщины» и об изменениях, внесенных Ф.И. Шаляпиным, см.: Там же. С. 21–30.

⁹⁸ Римский-Корсаков А. «Хованщина» М.П. Мусоргского и С.П. Дягилева // Музыка. 1913. № 123. С. 230–232; Римский-Корсаков А. Еще о дягилевской «Хованщине» // Музыка. 1913. № 139. С. 473–475.

⁹⁹ Сохранилось свидетельство, что когда в 1923 году С.А. Кусевицкий готовил постановку «Хованщины» на сцене парижской Гранд-Опера, он интересовался партитурой с изменениями И.Ф. Стравинского и М. Равеля, по которой опера исполнялась в 1913 году. Однако поняв, что в основе этой партитуры – редакция Римского-Корсакова, отказался от идеи разыскать партитуру дягилевской версии. Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Годы в Париже: Между Россией и Америкой. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 300–301.

почитателя таланта певицы М.А. Олениной-д'Ольгейм, зарубежного корреспондента «Русской музыкальной газеты», друга М. Равеля, коллеги многих русских музыкантов: В.Г. Каратыгина, Н.Ф. Финдейзена, П.А. Ламма.

§ 1.3. М.-Д. Кальвокоресси: изучение и распространение во Франции и Великобритании

Деятельность Мишеля-Димитри Кальвокоресси¹⁰⁰ (1877–1944) по изучению и продвижению творчества Мусоргского сначала в Париже, а затем (начиная с 1914 года) в Лондоне, выходит далеко за пределы его вклада, описанного в предыдущих разделах, и заслуживает отдельного очерка. Кальвокоресси был человеком больших и разнообразных талантов: полиглот, переводчик, музыкальный критик, ученый. К сожалению, по сей день не существует отдельного исследования, отражающего всю многогранность трудов этой заметной фигуры музыкальной жизни 1900–1930-х годов. Главный первоисточник сведений о жизни и деятельности Кальвокоресси – его воспоминания, опубликованные на английском языке в 1933 году¹⁰¹ (таким образом, они не охватывают последние 11 лет его жизни)¹⁰².

¹⁰⁰ Сам Кальвокоресси настаивал на написании его фамилии с одним «с» – «Кальвокореси». Такое написание использовано во всех его письмах на русском языке.

¹⁰¹ *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi)*. London: Faber & Faber, 1933.

¹⁰² М.-Д. Кальвокоресси в Марселе в семье выходцев из Греции. Его отец был торговцем, осевшим и создавшим семью во Франции. Мать – дочь греческих эмигрантов, переехавших в Марсель в 1821 году из-за событий Греческой революции. С детства Мишель-Димитри говорил на четырех языках – греческом, итальянском, английском и французском. С восьми лет начал изучать немецкий. В 1886 году семья Кальвокоресси переехала из Марселя в Париж. В возрасте 13 лет, когда юноша перешел в лицей Жансон-де-Сайи, к изучаемым им языкам добавились латынь и древнегреческий. Встреча с преподавателем этих языков (а также французского) Габриэлем Вотье (Gabriel Vauthier) оказала большое влияние на будущую деятельность Кальвокоресси в качестве переводчика: «Вотье научил меня не только истинному ремеслу перевода, но и правильному способу работы с языками, чтобы с самого начала не тратить время на поверхностное изучение, а браться за основу, исследуя дух и способы внутренней организации языка и

Долгие годы Кальвокоресси не общался ни с кем из профессиональных музыкантов, за исключением своего учителя музыки¹⁰³, однако посещал многочисленные концерты. Одним из ярких впечатлений для него стали концерты М. Олениной-д'Альгейм, исполнявшей Мусоргского. Позднее он познакомился с супругами д'Альгейм и оставил в мемуарах живое описание своего первого впечатления от встречи с ними¹⁰⁴.

В 1905 году в Высшей школе социальных наук состоялись две первые лекции Кальвокоресси о русской музыке, сопровождавшиеся музыкальными иллюстрациями в исполнении друзей Кальвокоресси – пианиста Рикардо Виньеса (Ricardo Viñes), певицы Маргерит Бабаян (Marguerite Babiain) и, преположительно, Мориса Равеля. На одной из этих лекций прозвучала парижская премьера фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки»¹⁰⁵ (в исполнении Рикардо Виньеса).

Тогда же Кальвокоресси, получив опцион от издательского дома Бесселей на авторское право в отношении оперы «Борис Годунов» для Франции, попытался предложить парижским театрам постановку оперы¹⁰⁶.

Приблизительно в это же время состоялось заочное знакомство Кальвокоресси с Н.А. Римским-Корсаковым¹⁰⁷, поводом для которого стали

произношения. Конечно, я понял это спустя годы; и всеми своими умениями (какими бы скромными они ни были), проявленными в обоих направлениях, я почти полностью обязан ему». Там же. С. 29–30.

¹⁰³ О профессиональных занятиях музыкой юный Мишель-Димитри не думал вплоть до 16-летнего возраста (1893). Интерес к этой сфере в нем вызвало посещение одного из концертов Ламур е, в программе которого были отрывки из опер Рихарда Вагнера. Осенью 1893 года он стал брать уроки фортепиано у Эжена Клаво (Eugène Claveau), первой скрипки оркестра Гранд-Опера. Позднее юный музыкант поступил в Парижскую консерваторию, где посещал класс гармонии у Ксавье Леру (Xavier Leroux). Там, на почве общего интереса к русской музыке, возникла его дружба с Морисом Равелем и зародилось желание начать карьеру музыкального критика.

¹⁰⁴ Переводы фрагментов из воспоминаний М.-Д. Кальвокоресси помещены во II томе диссертации в Приложение 4.

¹⁰⁵ Абызова Е.Н. «Картинки с выставки» Мусоргского. М.: Музыка, 1987. С. 44. Произведение исполнялось в редакции Н.А. Римского-Корсакова.

¹⁰⁶ *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi)*. London: Faber & Faber, 1933. P. 153–154.

¹⁰⁷ В письме от 17/30 сентября 1930 года Ф.С. Акименко пишет Н.А. Римскому-Корсакову: «Познакомился здесь с некоторыми артистами, между ними есть одно очень симпатичное лицо, это Monsieur Calvocoressi, прелестнейший человек. Такой горячий поклонник русской музыки, особенно Ваш и Балакирева. Сам он хороший музыкант <...> Должен Вам сказать, на всякий случай, что Calvocoressi превосходно делает переводы романсов и даже опер *на три* языка (французский, немецкий и английский). С русского он также переводит. <...> Может быть, он будет Вам полезен». *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 7 / Подгот. А.С. Ляпуновой и Э.Э. Язовицкой. М.: Музыка, 1970. С. 312. В письме от 3/16 июня 1906 года Акименко уточняет у Римского-Корсакова, получил ли тот от

переводы текстов песен Мусоргского, выполненные для их издания в редакции Николая Андреевича¹⁰⁸. В 1907 году, когда Римский-Корсаков с семьей приехал в Париж на русские концерты, организованные Дягилевым, состоялась их личная встреча. Впечатляет рассказ Кальвокоресси о его беседе с композитором, в которой он смело заявил о своем предпочтении авторской версии «Бориса Годунова»: «Один раз у меня хватило наглости противопоставить мои взгляды на музыку Мусоргского его взглядам и заявить о своем предпочтении неотредактированного “Бориса Годунова”. Он нисколько не обиделся. Просто улыбнулся, покачал головой и сказал: “Вы, молодые люди во Франции, выбираете из музыки Мусоргского крупницы грязи, а затем возлагаете на алтарь и поклоняетесь им”»¹⁰⁹.

В 1908 году – в год парижской премьеры «Бориса Годунова», подробно о которой рассказано ранее, – была опубликована первая книга Кальвокоресси, посвященная Мусоргскому¹¹⁰. В ней изложены обстоятельства жизни композитора, дан обзор его творчества по жанрам. Издание содержит справочный аппарат со списком сочинений Мусоргского (как опубликованных, так и неопубликованных) и библиографию. Сам автор позднее весьма критически высказывался о своей работе, отмечая не только некоторую наивность юношеских суждений, но и объективные сложности, с которыми сталкивался не только он, но и все иностранные авторы трудов о русском композиторе: «...в течение буквально двух или трех лет после публикации вышло на поверхность некоторое количество новой музыки Мусоргского и документов о его жизни: ноты “Женитьбы”¹¹¹, целый сборник

Кальвокоресси отправленную ему статью в журнале “Musica” (Там же. С. 313), в письме же от 11/24 июня 1906 года Римский-Корсаков отвечает: «Господина Calvocoressi я знаю по статьям и по прекрасным переводам текстов романсов Мусоргского, известных мне через Бесселя, знаю и весьма уважаю, а Вас прошу передать ему мой привет. Журнал “Musica” я получил» (Там же. С. 315).

¹⁰⁸ Издание было осуществлено Бесселем в 1908 году.

¹⁰⁹ *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 173.*

¹¹⁰ *Calvocoressi M.-D. Moussorgsky. Paris: Alcan, 1908.* (книга выдержала три французских издания (2-е изд. – 1911 (дополненное), 3-е изд. – 1921); также в 1919 году была опубликована в английском, а в 1921 году – в немецком переводе).

¹¹¹ *Мусоргский М.П. Женитьба : Совершенно невероятное событие въ 3-хъ д.: Опыт драм. музыки въ прозе: 1-ое д. (въ 4-хъ сценахъ) / Слова Н.В. Гоголя; Изд. подъ ред. Н.А. Римскаго-Корсакова. СПб ; М.: В. Бессель и К°, 1908.*

ранних романсов, рукопись которого приобрел библиотекарь Оперы Шарль Малерб за удивительно низкую сумму в 500 франков (20 фунтов)¹¹². <...> Еще появились письма к Стасову и Римскому-Корсакову¹¹³, не говоря уже о менее значительных материалах»¹¹⁴.

Что касается оперы Мусоргского «Женитьба» – Кальвокоресси не включил ее характеристику в свою книгу, поскольку не был знаком с клавиром в редакции Римского-Корсакова. Однако уже в декабрьском номере *Revue Musicale de la S.I.M.* за 1908 год опубликована развернутая статья Кальвокоресси об этой опере¹¹⁵, свидетельствующая о его знакомстве с новым изданием¹¹⁶.

Связи Кальвокоресси с русскими музыкантами крепили год от года. Он мечтал о поездке в Россию для встречи с коллегами – прежде всего, с Балакиревым, состоявшим с ним в переписке с 1905 года¹¹⁷. Однако поездка в Санкт-Петербург стала возможной лишь в 1912 году, когда Балакирева уже не было в живых.

В России состоялось личное знакомство Кальвокоресси с В.Г. Каратыгиным¹¹⁸, Н.Ф. Финдейзенем, С.М. Ляпуновым.

Каратыгин на встрече с парижским гостем исполнял (при участии А.В. Сахновской) фрагменты из оперы Мусоргского «Саламбо» в своей

¹¹² Речь о вокальном сборнике «Юные годы».

¹¹³ *Мусоргский М.П.* Письма к В.В. Стасову. СПб.: ред. Рус. муз. газ., 1911; Неизданные письма М.П. Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову. Сообщ. Н.Н. Римская-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1909. № 13/14. Стб. 353–358; № 16. Стб. 417–423; № 17. 449–453; № 18/19. Стб. 485–487.

¹¹⁴ *Calvocoressi M.-D.* Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 154–155.

¹¹⁵ *Calvocoressi M.-D.* Le Mariage, par Moussorgsky // Bulletin français de la S. I. M. 1908. No. 12 (15 Decembre). P. 1284–1290. Статья посвящена С.П. Дягилеву.

¹¹⁶ Помимо этого, в отделе рукописей Российской государственной библиотеки сохранилось письмо Кальвокоресси неустановленному адресату от 5 февраля 1909 года, в котором он делится информацией о проведенной им лекции-концерте, где исполнялась сцена из «Женитьбы» Мусоргского. Он рассказывает о концерте русской музыки, состоявшемся в Брюсселе (исполнители Рикардо Виньес, Клара Шульц и Александр Каченовский), спрашивает о возможности издания «Женитьбы» на французском языке и интересуется, получил ли адресат его статью о «Женитьбе», которую он ему отправил 15 декабря. См.: *Calvocoressi M.-D.* Письмо к неустановленному лицу от 5 февраля 1909 года. ОР РГБ. Ф. 183.2, картон 1, Ед. хр. 45. На французском языке. К письму приложена вырезка из газеты *La Cronique*, выпуск от 3 февраля 1909 года, со статьей «La Musique Russe au Circle Artistique».

¹¹⁷ Письма Балакирева к Кальвокоресси опубликованы в 1911 году в *Bulletin français de la S.I.M.* (No. 7), впоследствии в переводе на английский М. Монтегю-Натана – в журнале *Music and Letters* (1954, No.4). Письма Кальвокоресси к Балакиреву (и некоторые копии писем Балакирева к Кальвокоресси) хранятся в рукописном отделе ИРЛИ РАН.

¹¹⁸ Четыре письма Кальвокоресси Каратыгину хранятся в РНММ (Ф. 287. Ед. хр. 43–46.)

редакции. Эти отрывки в скором времени должны были быть опубликованы, однако из-за начавшейся Первой мировой войны свет увидел лишь один номер – «Молитва Саламбо»¹¹⁹. В своих воспоминаниях Кальвокоресси сожалеет о том, что, будучи уверенным в скорой доступности издания, не сделал заметок по следам услышанного тогда исполнения.

Финдейзен¹²⁰, в переписке с которым Кальвокоресси в дальнейшем состоял вплоть до смерти последнего, при свидании оказал Кальвокоресси неоценимую услугу, поделившись с ним частью своих книг и материалов о русской музыке¹²¹.

Ляпунов рассказал о последних годах жизни Балакирева и показал французскому гостю автограф «Ивановой ночи на Лысой горе» Мусоргского с пометками Милия Алексеевича¹²².

К сожалению, одна из основных научных задач предпринятой поездки – получение доступа к автографу партитуры «Бориса Годунова» Мусоргского – не увенчалась успехом. Об этом прискорбном факте Кальвокоресси не только написал в мемуарах¹²³, но и рассказал в 1934 году в Лондоне на заседании Музыкальной ассоциации, где обсуждалась его статья о юности Мусоргского: «Манускрипт оригинальной партитуры [“Бориса Годунова”] лежал погребенным в Петрограде¹²⁴. Попасты туда было невероятно трудно.

¹¹⁹ *Мусоргский М.П.* Молитва Саламбо «Умчалась облаков летучая гряда...» для голоса (h–eis²) с фортепиано. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина. СПб.; М.: В. Бессель и К^o; Лейпциг [etc.]: Breitkopf & Härtel, [1911].

¹²⁰ Письма Кальвокоресси Финдейзену хранятся ОР РНБ (Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 2102–2103). Письма за 1924–1927 годы со вступительной статьей и научными комментариями В.А. Александровой запланированы к публикации в сборнике ОР РНБ «История отечественной культуры в архивных документах» (вып. 3).

¹²¹ *Calvocoressi M.-D.* Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 240.

¹²² Данный автограф в настоящее время хранится в НИОР СПбГК (№ 1747, рукопись была приобретена в 1919 году у С.М. Ляпунова). Принадлежность надписей синим карандашом именно М.А. Балакиреву – под сомнением. См.: *Миллер Л.А.* Автографы М.П. Мусоргского в Научно-исследовательском отделе рукописей Библиотеки Петербургской консерватории. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2010. С. 66–70.

¹²³ *Calvocoressi M.-D.* Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 243.

¹²⁴ В 1912 году город носил название Санкт-Петербург.

В 1912 году я просил показать мне этот манускрипт, но мне каждый раз говорили, что хранитель отлучился, или что они потеряли ключ от шкафа»¹²⁵.

По возвращении из России Кальвокоресси принялся за вторую книгу о Мусоргском, которую заказал ему редактор журнала «Аполлон» С.К. Маковский¹²⁶. Однако работу прервало начало Первой мировой войны. После окончания войны Кальвокоресси продолжил работу уже по заказу С.А. Кусевицкого. Но эта книга – главный труд Кальвокоресси о Мусоргском – вышла в свет лишь после смерти автора, в 1956 году. Сложную судьбу рукописи, чуть не погибшей во время Второй мировой войны, изложила в предисловии к изданию вдова музыковеда, Этель Кальвокоресси¹²⁷.

Монография М.-Д. Кальвокоресси о Мусоргском представляет собой более чем 300-страничный том, где в хронологическом порядке подробно изложены факты биографии композитора и дана характеристика его произведений, с учетом всех опубликованных к 1938 году (год завершения рукописи книги) нотных изданий, документов и исследований. Справочный аппарат содержит список сочинений Мусоргского, именной и предметный указатели, а также указатель музыкальных примеров¹²⁸. В главе 15-й «Посмертная судьба наследия» (*Posthumous Fate of the Works*), представляющей наибольший интерес для современного исследователя,

¹²⁵ *Calvocoressi M.-D. Mussorgsky's Youth and Early Development // Proceedings of the Musical Association. 60th Sess. (1933–1934). P. 99–100.*

¹²⁶ Кальвокоресси был парижским корреспондентом «Аполлона» в 1911–1914 годах.

¹²⁷ «История того, что случилось с рукописью этой книги, должна, я считаю, быть рассказана. Книга была заказана Кусевицким в 1924 году, но в 1925 году мой муж узнал, что профессор Ламм готовится опубликовать полный подлинный текст “Бориса Годунова”, а впоследствии и всех других произведений Мусоргского, это привело к тому, что книга писалась и переписывалась много лет. Она была закончена в 1938 году, когда люди запасались противогАЗами и строили бомбоубежища. Рукопись была отправлена в Париж, где располагалась издательская фирма Кусевицкого, и пробыла там всю войну – мы не знали, в безопасности ли она. Мой муж умер 1 февраля 1944 года, Кусевицкий – позднее [4 июня 1951 года. – В.А.], но после войны его фирма рухнула. Тем временем, Франсис Пуленк во время своего приезда в Лондон любезно пообещал узнать о судьбе рукописи и преуспел в этом. Но после войны был период нормирования бумаги и прочих трудностей; теперь это позади». *Calvocoressi E., Abraham G. Preface // Calvocoressi M.-D. Modest Mussorgsky. His Life and Works. Fair Lawn, N.J.: Essential Books Inc., 1956. P. VII.*

¹²⁸ Всего за свою жизнь Кальвокоресси написал три книги о Мусоргском. Хронологически последняя, дописанная Дж. Абрахамом и также увидевшая свет только после смерти Кальвокоресси: *Calvocoressi M.-D. Mussorgsky (The Master Musicians)*. London: J. M. Dent & Sons, 1946.

Кальвокоресси дает подробный обзор статей и книг о Мусоргском, опубликованных во Франции, Англии и Германии¹²⁹.

Начиная с 1914 года, Кальвокоресси жил и работал в Лондоне¹³⁰, подавляющая часть его публикаций теперь выходила не на французском, а на английском языке. Английская публика была знакома с музыкой Мусоргского намного меньше, чем французская.

В 1914 году¹³¹ в журнале *The Musical Times* вышла статья «Новый Мусоргский» (*The New Moussorgsky*), где Кальвокоресси поднял вопрос о несчастливой судьбе наследия гениального русского композитора, чье творчество на протяжении десятилетий представлено публике в искаженном виде¹³². Следующая попытка заявить о той же проблеме – статья «Неизвестный Мусоргский» (*The Unknown Mussorgsky*), опубликованная в 1922 году в журнале *Music & Letters*¹³³. В 1922 году также вышла работа Робера Годе «Два “Бориса”» (*Les deux “Boris”*)¹³⁴. Поводом к появлению обеих публикаций стали, по всей видимости, состоявшаяся постановка «Бориса Годунова» (1922) и запланированная на следующий год постановка «Хованщины» (1923) в парижской Гранд-Опера¹³⁵.

Начиная с 1925 года деятельность Кальвокоресси по популяризации наследия Мусоргского проходила в тесной связи с работой П.А. Ламма по

¹²⁹ *Calvocoressi M.-D. Modest Mussorgsky. His Life and Works. Fair Lawn, N.J.: Essential Books Inc., 1956. P. 220–232; См. также: Кальвокоресси М.-Д. Первые критики Мусоргского в Западной Европе // Мусоргский М.П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. С. 250–251.*

¹³⁰ «В 1914 году, не имея возможности, будучи греческим подданным, проходить службу во Франции, Кальвокоресси переехал в Лондон, где служил криптографом в морском министерстве и других государственных ведомствах». *Abraham G. Calvocoressi, Michel-Dimitri // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04622> (accessed: 20.09.2019).*

¹³¹ В 1914 году планировалась постановка оперы «Борис Годунов» в Париже, не осуществившаяся из-за начавшейся войны. См.: *Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Годы в Париже: Между Россией и Америкой. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 270.*

¹³² «Никогда еще в истории музыкального искусства не было такого странного и грустного примера, как в случае с Мусоргским. Никогда еще артист такого дарования не оценивался по столь неполным и неточным во всех отношениях сведениям». *Calvocoressi M.-D. The New Moussorgsky // The Musical Times. 1914. Vol. 55. No. 853 (March). P. 159.*

¹³³ *Calvocoressi M.-D. The Unknown Mussorgsky // Music & Letters. 1922. Vol. 3. No. 3 (July). P. 237–244.*

¹³⁴ *Godet, Robert. Les deux Boris // La revue musicale, 1922 (Avril).*

¹³⁵ Премьера «Бориса Годунова» – 8 марта 1922 года, «Хованщины» – 13 апреля 1923 года. Режиссер обеих постановок А.А. Санин, дирижер – С.А. Кусевицкий.

подготовке к изданию Полного собрания сочинений композитора (об этом рассказывается в главах 3–6).

§ 1.4. Ш. Малерб и Л. Лалуа: исследование манускрипта «Юные годы»

Весной 1909 года в «Русской музыкальной газете» (29 марта – 5 апреля) была опубликована короткая информация: «Библиотекарем Парижской “Opera” Charl Malherb’ом [так. – В.А.] приобретена недавно собственноручная рукопись М.П. Мусоргского. Он передал ее на исследование известному парижскому музыкальному писателю д-ру Louis Lalou, который, в числе 18 романсов, заключающихся в рукописи, нашел 12 неизданных до сих пор песен Мусоргского»¹³⁶. Далее следовал перечень романсов, содержащихся в сборнике, и краткая информация об исполнении некоторых из них в парижском концертном зале Гаво¹³⁷.

В мае того же года в журнале «Весы» появилась развернутая статья М.-Д. Кальвокоресси¹³⁸, в которой автор обстоятельно описал сам автограф, изложил историю романсов и песен, входящих в его состав, указал на важность находки и привел важные доводы в пользу подлинности рукописи¹³⁹.

¹³⁶ Сообщ. Louis Lalou. Двенадцать неизданных романсов М.П. Мусоргского // Русская музыкальная газета. СПб., 1909. № 13–14 (29 марта – 5 апреля). Стб. 357–360.

¹³⁷ В фонде Н.Ф. Финдейзена имеется программка этого концерта, присланная ему Л. Лалуа. Ф. 816 Оп. 2 Ед. хр. 2131. См. рис. 1.

¹³⁸ Кальвокоресси М.Д. Неизданные произведения Мусоргского. Письмо из Парижа // Весы. М., 1909. № 5 (май). С. 109–114.

¹³⁹ Кальвокоресси указал на сходство парижского манускрипта с принадлежавшим ему автографом Мусоргского с записью юношеской фортепианной пьесы «Детское скерцо»: «Бумага и почерк обеих рукописей во всех отношениях одинаковы. Возможность подобной подделки – совершенно недопустима». Там же. С. 113–114. Затем он подчеркнул тот факт, что некоторые из песен были известны и ранее, приведя в пример «Песнь старца» (о которой Мусоргский писал в письме Кюи от 22 июня 1863 года) и Песнь балеарца из оперы «Саламбо» (набросок которой обнаружил в бумагах Мусоргского В.В. Стасов). И, наконец, Кальвокоресси заметил, что тема одной из песен сборника («Дуют ветры, ветры буйные»)

Двумя перечисленными публикациями ограничивается русскоязычная информация о «парижском автографе» не только за 1909 год, но и на многие десятилетия позднее. Единственное исключение – публикация четырех романсов из этого манускрипта в 1911 году В.Г. Каратыгиным (в его собственной редакции, но без указания на источник)¹⁴⁰. Таким образом, вплоть до появления в 1931 году издания всего сборника, подготовленного П.А. Ламмом в рамках Собрания сочинений Мусоргского¹⁴¹, автограф почти не фигурировал в российском культурном пространстве.

Однако исследовательская литература об этом произведении Мусоргского, написанная на французском языке и опубликованная во Франции, существенно дополняет информацию, известную из отечественных публикаций.

Из статей о «Юных годах», появившихся во Франции в 1909 году, значительный интерес для русского читателя представляют, как минимум, три¹⁴².

Прежде всего, это короткая публикация Луи Лалуа, озаглавленная ««Юные годы». Неизданный сборник Модеста Мусоргского», опубликованная в 3-м номере журнала парижской секции Международного музыкального общества – *Bulletin français de la S. I. M*¹⁴³. Из этой статьи общественность узнала о находке ранее неизвестных автографов русского композитора. По сей день остается тайной, как именно этот манускрипт оказался в руках маститого музыковеда, композитора и коллекционера Шарля Малерба.

впоследствии была использована Мусоргским в «Борисе Годунове» в сцене под Кромами: «Подделыватель до этого не додумался бы; точно также он не додумался бы до вариантов уже изданных произведений, до смелостей неизданных вариантов; разве только это был музыкант, гений которого был равен гению Мусоргского». Там же. С. 114.

¹⁴⁰ В.Г. Каратыгин также кратко упоминает парижский манускрипт в Перечне сочинений Мусоргского, опубликованном им в 1917 году в журнале «Музыкальный современник» (вып. 5–6) – впрочем, не сообщая никакой новой информации.

¹⁴¹ *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 1–2. Юные годы: Сб. романсов и песен: Для голоса с ф.-п. / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст Д. Усова / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1931.

¹⁴² Переводы статей см. во II томе диссертации в Приложении 4.

¹⁴³ *Laloy L.* *Années de jeunesse. Un recueil inédit de Modeste Moussorgski // Bulletin français de la S. I. M. / Société internationale de musique (section de Paris). 1909. № 3. P. 286–287.*

Затем, рецензия музыковеда Гастона Кноспа в журнале *Revue Musicale de Lyon* (7 марта) с подробным описанием концерта в зале Гаво¹⁴⁴. Статья позволяет погрузиться в атмосферу мероприятия и узнать интересные подробности о том, как он проходил. В ней указаны имена исполнителей: Маргерит Бабаян (меццо-сопрано), Александр Каченовский (бас), Эннемон Трийа (фортепиано). Примечательно, что исполнение шло на русском языке, Ш. Малерб перед началом концерта демонстрировал публике манускрипт, тогда как Луи Лалуа рассказывал содержание исполняемых произведений¹⁴⁵.

И наконец, в мае того же года, в 5-м номере Французского бюллетеня Международного музыкального общества появилась подробная статья, подписанная уже соавторами – Малербом и Лалуа. Публикация содержит обстоятельное описание самой находки и сочинений, составляющих сборник – более подробное, чем сообщение в «Русской музыкальной газете». Однако, к сожалению, количество ошибок и неточностей, допущенных в этой статье, довольно значительно. Например, неправильно атрибутированы посвящение Изабелле Львовне Грюнберг в песне «Где ты, звездочка?» и автор слов Иван Иванович Гольц-Миллер в романсе «Отверженная»; допущены ошибки в датировках при описании российских публикаций («Листья шумели уныло», «Много есть у меня теремов и садов») и в названиях издательств – например, несколько раз повторена ошибка, когда прижизненные издания произведений Мусоргского приписаны издательскому дому М.П. Беляева (эта ошибка допущена, в частности, в отношении романса «Отчего, скажи, душа-девица»).

В приложении к журналу Французского бюллетеня Международного музыкального общества, содержащему статью Малерба и Лалуа, были опубликованы четыре романса из рукописного сборника, однако лишь только с французским текстом (перевод был сделан Лалуа).

¹⁴⁴ Knosp G. Les nouvelles mélodies de Moussorgski // *Revue Musicale de Lyon*. 1909 (7 mars). P. 614–617.

¹⁴⁵ В одной из статей имеется уточнение, что исполнялись лишь 9 романсов (из 18): Сообщ. Louis Laloy. Двенадцать неизданных романсов М.П. Мусоргского // *Русская музыкальная газета*. СПб., 1909. № 13–14 (29 марта – 5 апреля). Стб. 360.

В 1923 году издательством В. Бесселя, тогда работавшем уже в Париже, была предпринята публикация сборника «Юные годы»¹⁴⁶. Лалуа, редактируя нотный текст (восемь романсов рукописного сборника все еще оставались в то время неизданными), пересмотрел и уточнил некоторые суждения, высказанные им ранее. Например, он зафиксировал в комментариях имеющиеся в автографе карандашные отметки («Веселый час», «Много есть у меня теремов и садов»), исправления («Молитва», «Отчего скажи душа-девица»), ошибки («Что вам слова любви», «Ночь»). Он также заметил, что не только «Ночь» и «Колыбельная песня», а также и «Песнь Саула перед боем» представляют собой первоначальные авторские версии, и при издании добавил к этим трем номерам указание «Первоначальная редакция».

Таким образом, мы видим, что, несмотря на значительное количество ошибок, связанных с недоступностью русских изданий, статьи французских музыковедов сообщили большое количество новых сведений – что особенно важно отметить применительно к сборнику «Юные годы», автограф которого хранится в Париже¹⁴⁷.

§ 1.5. В.Г. Каратыгин: изучение автографов и посмертные публикации¹⁴⁸

Музыковед и композитор Вячеслав Гаврилович Каратыгин занялся изучением наследия Мусоргского в авторских версиях одним из первых в

¹⁴⁶ *Moussorgsky M. Années de Jeunesse. Recueil de Mélodies composées en 1857–1965 / Revision du texte musical et version française de Louis Laloy. Paris: Bessel, [1923].*

¹⁴⁷ Musorgskij, Modest Petrovič (1839–1881). “Ůnye gody”. Sbornik romansov (s 1857 goda po 1866-j). Ms. autogr. 1857–1866. Bibliothèque nationale de France. Richelieu – Musique. MS-8359.

¹⁴⁸ При написании данного раздела использованы материалы ранее опубликованной статьи: *Александрова В.А. Деятельность В.Г. Каратыгина по изучению наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях // Музыкальная академия. 2020. № 3. С. 124–137.*

России и добился в этом значительных практических результатов. К сожалению, работ о его деятельности, связанной Мусоргским, не существует. Литература о Каратыгине в принципе весьма бедна и, по большому счету (за исключением статей, посвященных узким аспектам его деятельности), состоит из двух сборников. Первый – «В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы» – приурочен к годовщине со дня смерти ученого (1926, опубликован в 1927)¹⁴⁹. Второй – «Каратыгин В.Г. Избранные статьи» – вышел к сорокалетней годовщине его смерти (1965)¹⁵⁰. И, хотя из этих изданий можно почерпнуть ценные сведения о деятельности Каратыгина, связанной с творчеством Мусоргского, для создания максимально полной картины основным материалом должны стать первоисточники.

Однако архив Каратыгина довольно скуден и находится в разных местах: часть – в КР РИИИ¹⁵¹, другая – в РНММ. Но и в Петербурге, и в Москве количество единиц хранения в фонде Каратыгина невелико. Таким образом, основным материалом для исследования деятельности Вячеслава Гавриловича по изучению наследия Мусоргского становятся его опубликованные статьи.

Из них следует, что Каратыгин – единственный из ученых своего поколения – досконально знал все доступные автографы Мусоргского¹⁵². Изучая архивные документы, он систематизировал и публиковал полученную информацию. Кроме того, в своих трудах Каратыгин неоднократно высказывал идею о необходимости академического издания сочинений

¹⁴⁹ В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927.

¹⁵⁰ *Каратыгин В.Г. Избранные статьи.* М.; Л.: «Музыка», 1965. Т.Н. Ливанова в рецензии на это издание пишет: «следовало подробнее показать работы Каратыгина о Мусоргском». См.: *Ливанова Т.* Каратыгин и его наследие // Советская музыка. 1969. № 6. С. 107.

¹⁵¹ Краткий обзор фонда В.Г. Каратыгина в РИИИ см.: *Гусейнова З.М.* Архивные материалы В.Г. Каратыгина в Российском институте истории искусств // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1862–2002: Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории. 17–19 сентября 2002 / Отв. ред. и сост. Л.Г. Данько; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: 2002. С. 90–91.

¹⁵² Сохранились также свидетельства, что в начале 1910-х годов рукописный архив Мусоргского в Императорской Публичной библиотеке изучал Н.Ф. Финдейзен. См.: *Михайлова Е.* Из истории изучения и сценической судьбы первой авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 67–68.

Мусоргского в их оригинальном виде и – что крайне важно – в этих целях провел реальную подготовительную работу.

Необходимо напомнить, что в 1900–1910 годы в России только начинался процесс формирования фундаментальной музыкально-исторической науки в рамках музыкально-критической деятельности. Этот период охарактеризован Р.Э. Берченко и Л.О. Акопяном как «накопление материала, сопровождаемое постепенным вызреванием концепции развития русской музыки»¹⁵³. Поэтому, говоря о научном вкладе Каратыгина в изучение наследия Мусоргского, мы имеем в виду не научные статьи и книги в современном представлении о них, а лишь отдельные тексты, а также фрагменты публикаций и заметок по разным поводам – вроде рецензии на концерт или оперную постановку или заметки, написанной к юбилейной дате.

Каратыгина-ученого отличали системность мышления и органичность концепций, на что обращает внимание А.В. Финагин в статье «Музыкально-научные воззрения В.Г. Каратыгина и его значение в истории русского музыковедения»: «[Мы] должны будем попытаться *реконструировать* музыкально-научное мировоззрение В[ячеслава] Г[авриловича], исходя из множества разбросанных им мыслей по разным поводам, чтобы показать, что все эти, иногда крайне парадоксальные, мысли обусловлены цельным, крепко продуманным и научным мировоззрением»¹⁵⁴. Эти свои качества Каратыгин в полной мере проявляет при исследовании рукописного архива Мусоргского. Вячеслав Гаврилович, собрав и изучив доступные ему рукописные источники и прижизненные издания, систематизирует информацию в своих статьях и впоследствии составляя Перечень сочинений композитора¹⁵⁵.

¹⁵³ [Берченко Р.Э., Акопян Л.О.] Музыкальная наука // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 2004. – Т. 10 Б: 1890–1917 / Под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева. С. 494.

¹⁵⁴ Финагин А. Музыкально-научные воззрения В.Г. Каратыгина и его значение в истории русского музыковедения // В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 77.

¹⁵⁵ [Каратыгин В.] Перечень сочинений М.П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 223–235.

Начало музыкально-критической деятельности Каратыгина относится к 1906 году, а первая статья о Мусоргском (посвященная неоконченной опере «Саламбо») появилась в журнале «Аполлон» в 1909 году. В этой публикации Каратыгин впервые осторожно высказывается о возможности издания сочинений Мусоргского без обработок и редактирования другими композиторами. Предполагая, что Мусоргского в будущем причислят к музыкальным классикам, он называет две тенденции, которые к этому приведут. Первая – путь, избранный Римским-Корсаковым, который «привел в порядок техническую сторону сочинений покойного друга <...> выправил оркестровку многих вещей»¹⁵⁶. Однако Каратыгин подчеркивает, что это не единственная возможность: имеется также «путь “академический”, путь изучения, исследования всей музыкальной деятельности Мусоргского со всеми ее светлыми и темными сторонами. Последние уже не пугают и не отталкивают нас»¹⁵⁷.

Через два года, в 1911-м, Каратыгин выражается еще более определенно: «Да, пора отнестись к Мусоргскому академически. Пора полностью разобрать, описать, проанализировать былые иероглифы русской музыки и дать научную сводку материала. Пора извлечь на свет Божий обширные фолианты манускриптов Мусоргского, хранящиеся в столичной Публичной библиотеке. Пора исследовать основательно все рукописные и печатные издания “Бориса”, “Хованщины” и прочих произведений Мусоргского»¹⁵⁸.

В том же 1911-м (год 30-летия со дня смерти Мусоргского) Каратыгин публикует в издательстве Бесселя несколько сочинений Мусоргского в своей редакции, включая один номер из неоконченной оперы «Саламбо» –

¹⁵⁶ Каратыгин В. «Саламбо» Мусоргского // Аполлон. 1909. № 2. С. 33. Перепеч. в: Каратыгин В.Г. Избранные статьи. М.; Л.: «Музыка», 1965. С. 30–46.

¹⁵⁷ Каратыгин В. «Саламбо» Мусоргского // Аполлон. 1909. № 2. С. 34.

¹⁵⁸ Каратыгин В. Памяти Мусоргского (оп. «Сорочинская ярмарка») // Аполлон. 1911. № 4. С. 34. Тут важно уточнить, что стандарты академического издания в то время и еще несколькими десятилетиями позднее существенно отличались от современных. Редакторы позволяли себе весьма значительные изменения авторского текста, не считая этих вмешательств существенными. Об этом см.: Комаров А.В. Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2006. С. 71–86.

«Молитву Саламбо»¹⁵⁹. Так он начинает издавать немногочисленные опусы, к которым Римский-Корсаков не притрагивался

Далее следует работа по изучению и публикации материалов неоконченной оперы «Сорочинская ярмарка». В 1911 году Каратыгин публикует несколько статей об этой опере¹⁶⁰. Затем, в 1912 году, выходят в свет нотные издания, содержащие фрагменты оперы в его редакции (в изложении для голоса с фортепиано). В обобщающей статье «О «Сорочинской ярмарке»», опубликованной в 1917 году¹⁶¹, Каратыгин перечисляет существующие автографы и высказывает обоснованные предположения об их месте в структуре оперы, дает обзор всех существующих на тот момент редакций и изданий, включая собственные, а также публичных исполнений и постановок. Вячеслав Гаврилович подробно комментирует свою работу по изданию фрагментов из «Сорочинской ярмарки» и, в частности, сетует на то, что некоторые из них были подготовлены им к печати, но остались неопубликованными: «Я нарочно несколько подробнее остановился на содержании ансамблевых сцен 2-й половины 2-го акта, потому что они еще не изданы. Редакция всего, принадлежащего перу Мусоргского, мною уже выполнена, набросано также на собственный страх и риск скомпонованное из тем Мусоргского окончание *grande scène comique*, имеется и корректура всего проредактированного материала, но военные, потом внутренне-политические бури, разразившиеся над нашей родиной, явились столь могущественными тормозами в деле издания конца 2-го действия «Сорочинской ярмарки», что их до сих пор не удалось преодолеть. Как бы то ни было, все второе действие – с окончанием

¹⁵⁹ Мусоргский М. П. Молитва Саламбо «Умчалась облаков летучая гряда...» для голоса (h-eis²) с фортепиано. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина. СПб.; М.: В. Бессель и К^о; Лейпциг [etc.]: Breitkopf & Härtel, [1911].

¹⁶⁰ Каратыгин В. Памяти Мусоргского (оп. «Сорочинская ярмарка») // Аполлон. 1911. № 4. С. 30–47. (Впоследствии переработана в: Каратыгин В.Г. О «Сорочинской ярмарке» // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 168–191); Каратыгин В. К постановке «Сорочинской ярмарки» Мусоргского // Речь. 1911. № 346; Каратыгин В. Оперные новинки. I. «Сорочинская ярмарка» Мусоргского // Театр и искусство. 1911. № ЛП.

¹⁶¹ Каратыгин В.Г. О «Сорочинской ярмарке» // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 168–191.

его – существует»¹⁶². К сожалению, рукопись, подготовленная Каратыгиным, издана не была, и в настоящее время ее местонахождение неизвестно.

Что же касается главных опер Мусоргского – «Бориса Годунова» и «Хованщины» – ситуация их редактирования Каратыгиным недостаточно ясна. В фонде П. А. Ламма в Российском государственном архиве литературы и искусства сохранились два нотных наброска: отрывок из 1-й картины 1-го действия «Бориса Годунова» и отрывок из 1-го действия «Хованщины», датированные 1910-ми годами¹⁶³.

Фрагмент из «Бориса Годунова» относится к «Сцене в келье». На первом листе приписка, принадлежащая неустановленному лицу: «Из “Бориса Годунова”. Получено от В.Г. Каратыгина 24/II 1914 г[ода]». Сам документ представляет собой клавир продолжительностью в 109 тактов (такты 30–52 вычеркнуты, и этот фрагмент далее написан заново в другом фактурном варианте). Нотный текст начинается за два такта до вопроса Григория: «Давно, честной отец, хотелось мне тебя спросить о смерти Димитрия царевича...» и заканчивается на словах Пимена: «Он был бы твой ровесник и царствовал», после чего следует ремарка, сделанная рукой Каратыгина: «*etc.* приблизительно согласно с оригинальным клавиром Мусоргского». Под «оригинальным клавиром» имеется в виду издание Бесселя 1874 года, в котором зафиксирована восьмая авторская версия оперы¹⁶⁴. Эта публикация изобилует многочисленными сокращениями – в частности, в нем купирован именно тот фрагмент¹⁶⁵, который Каратыгин

¹⁶² Там же. С. 181.

¹⁶³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 284. Сохранились два документальных свидетельства о работе Каратыгина над редактированием «Бориса Годунова», смысл которых не вполне ясен. Это письмо неустановленного лица к Б.В. Асафьеву от 15 апреля 1920 года, в котором говорится об оплате некой работы, проделанной Каратыгиным над «Борисом Годуновым» (РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1406. Л. 1–2) и письмо П.А. Ламма к сестре (С.А. Ламм) от 5 октября 1927 года, где он уведомляет ее о том, что Б.В. Асафьев отправил по почте рукописный клавир «Бориса Годунова» в редакции Каратыгина (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 28). Тексты писем см. во II томе диссертации в Приложении 1.

¹⁶⁴ Левашев Е., Тетерина Н. К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // М.П. Мусоргский. Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева. Том 1. Часть 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. / Ред. Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. XIII.

¹⁶⁵ В клавире Бесселя за репликой Григория «Давно, честной отец, хотелось мне тебя спросить» сразу следует его же вопрос: «Каких был лет царевич убиенный?», и далее ответ Пимена: «Он был бы твой ровесник... и царствовал...».

зафиксировал в своей рукописи. Попутно заметим, что по тому же пути – восстановления купюр в клавире 1874 года – позже последовал в своей работе и П.А. Ламм.

Что касается фрагмента из первого действия «Хованщины» в редакции Каратыгина, то это также клавир, его протяженность – 101 такт. Нотный текст начинается от слов Подьячего: «А аз, червь презренный, похитрей маленько...» – и заканчивается его же восклицанием: «Православные!» – в момент, когда народ несет его вместе с будкой к столбу. На титульном листе ремарка, вписанная рукой Ламма: «Рукопись и редакция Каратыгина. П. Ламм». Фрагмент обрывается без логического завершения, подойдя к эпизоду «разрушения будки подьячего». В редакции Римского-Корсакова в этом месте присутствует купюра (после слов Подьячего «мертвые бо срама не имут» сразу идет сцена встречи Хованского). По всей видимости, Каратыгин намеревался восстановить эпизод, выпущенный Римским-Корсаковым, но либо не довел работу до конца, либо листы, на которых было написано продолжение, не сохранились. В итоге эта музыка была впервые опубликована лишь в 1932 году, когда из печати вышел клавир «Хованщины» в редакции Ламма¹⁶⁶.

При каких обстоятельствах Каратыгин начал работу над двумя фрагментами главных опер Мусоргского и по какой причине передал свои наброски Ламму, в настоящий момент не известно. Возможно, музыкант понимал, что время конкурировать с обработками Римского-Корсакова еще не настало¹⁶⁷.

Относительно «Бориса Годунова» Каратыгин, кажется, был спокойнее, зная, что опера была завершена и поставлена на сцене. «Хованщина», не оконченная Мусоргским, заботила его больше.

В 1911 году в статье «“Хованщина” и ее авторы», опубликованной в «Ежегоднике Императорских театров», Каратыгин подробно перечисляет

¹⁶⁶ Мусоргский М.П. Хованщина: Нар. муз. драма: В 5-ти д. [Для пения с фортепиано] / Сост. и прораб. по автогр. композитора Павел Ламм. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932.

¹⁶⁷ Вероятно, по этой же причине Каратыгин не берется и за переиздание «Женитьбы».

изменения, сделанные в авторском тексте оперы Римским-Корсаковым. Вывод, к которому приходит Вячеслав Гаврилович, таков: «Р[имским]-Корсаковым внесено так много существенных улучшений в “Хованщине”, и большинство его редакционных изменений так целесообразно, что является даже вопрос, можно ли его считать только редактором. Он скорее со-автор “Хованщины”»¹⁶⁸.

В 1917 году Каратыгин делает новую, отличающуюся от первоначальной, редакцию этой статьи и в постраничной сноске добавляет следующее рассуждение: «Если кто-либо после сравнения авторской и корсаковской редакции “Хованщины” найдет <...> что Р[имский]-Корсаков искажил Мусоргского, такому фанатику-мусорггианцу остается прибегнуть к одной из двух мер: 1) дать “Хованщину” *в точно том виде*, как она сохранилась в рукописи Мусоргского, или 2) поручить кому-либо выполнить с начала до конца новую редакцию “Хованщины”, более близкую к рукописи. Первый образ действия применим лишь в своем кабинете, ибо “Хованщина” не закончена, во многих частях явно эскизна и, за исключением немногих номеров, автором не оркестрована (а ведь одна уже оркестровка неизбежно сопряжена с теми или иными переменами в удвоениях аккордовых нот, в рисунке фигураций и т. п.). Новая редакция “Хованщины” не только возможна, но даже желательна. Мало вероятно, чтобы кому-нибудь удалось достичь в выполнении этой трудной работы большей цельности и художественности, чем Р[имскому]-Корсакову, однако же более близкое, чем у него, следование оригиналу, хотя бы с ущербом для технической стороны произведения, не невозможно»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Каратыгин В.Г. «Хованщина» и ее авторы // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 7. С. 116–117.

¹⁶⁹ Там же. С. 217.

Наличие нотного автографа Каратыгина в архиве Ламма можно трактовать как факт, что Каратыгин как бы передал эстафету работы над редактированием и изданием сочинений Мусоргского младшему коллеге¹⁷⁰.

Когда в 1939 году Ламм выступал с докладом на первом научном заседании в Московской консерватории, приуроченном к 100-летию со дня рождения Мусоргского, он так оценил деятельность своего предшественника: «Серьезно относился к своей работе Каратыгин. От старался в своих редакторских обработках не отходить далеко от подлинника. Мешала ему, во-первых, некоторая боязнь идти беспрекословно за Мусоргским – что-то скажет Римский-Корсаков, авторитет которого был для него незыблем; во-вторых, работал он не непосредственно по подлинникам, а по копиям переписчиков. Поэтому как-то не очень сживался с редактируемыми им произведениями. А в-третьих, тормозом его работ был, безусловно, Бессель с его чисто коммерческими интересами – ему подавай то, что будет иметь спрос на рынке. Не потому ли Каратыгин и был принужден бросить свою работу над “Саламбо”, дойдя до больших массовых сцен – да еще изложенных Мусоргским в виде своеобразного клавира-партитуры. Этого Бессель, вероятно, не принял бы к изданию»¹⁷¹.

Слова эти вызывают ряд вопросов. Первый – об опере «Саламбо». До наших дней дошло издание лишь одного номера – «Молитвы Саламбо» – в редакции Каратыгина. По свидетельству же Ламма, Каратыгин работал над бóльшим количеством номеров¹⁷². Второй вопрос касается того, что

¹⁷⁰ К сожалению, свидетельств общения Каратыгина и Ламма в 1920-е годы не сохранилось. Однако в Российском национальном музее музыки имеются три письма к Каратыгину Б.В. Асафьева, в одном из которых, от 28 декабря 1921 года, идет речь о некоей «книжечке» о Мусоргском, которую Каратыгин должен написать для Наркомпроса (РНММ. Ф. 287. Ед. хр. 3).

¹⁷¹ Ламм П.А. Доклад «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского», прочитанный 20 апреля 1939 года на первом научном заседании МГК, посвященном 100-летию со дня рождения композитора. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 73.

¹⁷² В 1917 году Каратыгин пишет о «Саламбо»: «К давно изданному прелестному женскому хору (1909, издательство Бесселя, в редакции Н.А. Римского-Корсакова. – В. А.) и не так давно опубликованной “Молитве” со временем, пожалуй, прибавятся монолог Мато в темнице и еще что-нибудь». Цит. по: Каратыгин В.Г. О «Сорочинской ярмарке» // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 169. Помимо этого, Каратыгин знал о факте обнаружения в Париже в 1908 году вокального сборника Мусоргского «Юные годы», включающего еще один фрагмент из «Саламбо» – «Песнь Балеарца», и упоминает этот фрагмент в: [Каратыгин В.] Перечень сочинений М.П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 226. Напомним также, что о большем количестве номеров из «Саламбо», подготовленных к

авторитет Римского-Корсакова, как мы видим из предыдущих цитат, не был так уж незыблем для Каратыгина. Но верно то, что он явно стремился в своей деятельности избегать сочинений, отредактированных Римским-Корсаковым, и сосредоточивался на тех произведениях, которых не коснулась его рука. Тут, конечно, есть и сугубо практическое соображение: Каратыгин прежде всего стремился обнародовать то, что оставалось неизданным. По этой причине его основной вклад в публикацию сочинений Мусоргского составили фортепианные пьесы, романсы и песни, а также фрагменты неоконченных опер¹⁷³:

Картина научной деятельности Каратыгина была бы неполной без упоминания о его работе «Родословная М. П. Мусоргского по мужской и женской линии»¹⁷⁴ и о проведении научно-исследовательского семинара в Государственном институте истории искусств (сейчас – РИИИ)¹⁷⁵.

Также важно заметить, что, помимо исследовательской деятельности, Каратыгин уделял внимание популяризации наследия Мусоргского. Как пианист-аккомпаниатор он исполнял произведения композитора в ансамбле с певцами. К примеру, Каратыгин описывает обстоятельства исполнения сцен из «Сорочинской ярмарки» со своим участием в качестве пианиста: «Еще до выхода в свет печатного издания по моей инициативе сцены из “Ярмарки” были исполнены на вечере у бар[она] Н.В. Дризеня 16 марта 1911 года, в день 30-летия со дня смерти Мусоргского. Сцены имели столь значительный

изданию Каратыгиным, рассказывал и М.-Д. Кальвокоресси. См.: *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi)*. London: Faber & Faber, 1933. P. 238–239.

¹⁷³ Список изданий в редакции Каратыгина (с добавлением двух неопубликованных, но подготовленных к печати фрагментов оперы «Сорочинская ярмарка») помещен во II томе диссертации в Приложении 5. К сожалению, ученый почти нигде не указывает, на какие именно автографы Мусоргского он опирался в своих публикациях. Единственное исключение – сцена Кума и Черевика из оперы «Сорочинская ярмарка»: *Мусоргский М.П. Сорочинская ярмарка: сцена Кума и Черевика (из 1-го действия): для пения с фортепиано*. Редакция В.Г. Каратыгина. СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1912]. 11 с.

¹⁷⁴ [Каратыгин В.Г.] Родословная М.П. Мусоргского по мужской и женской линиям // Музыкальный современник. 1917. № 5–6 (приложение).

¹⁷⁵ Об этом свидетельствует А.В. Финагин: «В период до 1925 г[ода] В[ячеслав] Г[аврилович] в Институте провел еще научно-исследовательский семинарий по творчеству Мусоргского, в порядке работ которого раскрыл перед слушателями все богатство своей эрудиции по любимому им композитору». *Финагин А. Музыкально-научные воззрения В.Г. Каратыгина и его значение в истории русского музыковедения // В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 85.*

успех, что вся компания исполнителей в составе А. В. Сахновской – Хиври, А.Г. Жеребцовой-Андреевой – Параси, В.И. Лосева – Черевика, Н.В. Андреева – Парубка и автора вступительного слова – он же аккомпаниатор “Ярмарки” и автор настоящих строк – была приглашена в Царское Село, чтобы изобразить “Ярмарку” в офицерском собрании 2-го стрелкового полка в присутствии Николая II. Это исполнение состоялось 21 марта 1911 года»¹⁷⁶.

Деятельность В.Г. Каратыгина по изучению наследия Мусоргского была всеобъемлющей и включала следующие исследовательские и исполнительские сферы:

- изучение рукописного архива композитора;
- составление каталога сочинений Мусоргского (опубликован в журнале «Музыкальный современник». 1917. № 5/6);
- первые публикации ранее не изданных сочинений в собственной редакции;
- исполнение сочинений Мусоргского в ансамбле с певцами (в качестве пианиста-аккомпаниатора);
- литературные труды разных жанров, посвященные творчеству Мусоргского.

Наследие Каратыгина оказало большое влияние на последующее изучение творчества Мусоргского как в Советской России, так и в Западной Европе. Осмысление масштабов его деятельности корректирует сложившееся представление о том, что первым ученым, взявшимся за систематизацию рукописного наследия Мусоргского с целью его последующего академического издания, был П.А. Ламм. Мы видим, что Полное собрание сочинений Мусоргского, осуществленное Ламмом, стало возможно благодаря значительной подготовительной работе, проведенной его предшественником – В.Г. Каратыгиным.

¹⁷⁶ Каратыгин В. «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» // Речь. 1917. № 243 (15 октября). Перепеч. в: Каратыгин В.Г. Избранные статьи. М.; Л.: «Музыка», 1965. С. 227–235.

§ 1.6. А.Н. Римский-Корсаков: первое научное исследование «Бориса Годунова»

Имя А.Н. Римского-Корсакова (1878–1940) неразрывно связано с двумя фундаментальными фигурами в истории русского музыкального искусства: с его отцом – композитором Н.А. Римским-Корсаковым и с другом семьи Римских-Корсаковых – композитором М.П. Мусоргским.

Андрей Николаевич Римский-Корсаков выступал как музыковед и музыкальный критик с 1912 года. В 1915 году он основал собственное периодическое издание – «Музыкальный современник». Именно в сдвоенном номере журнала, полностью посвященном М.П. Мусоргскому (1917, № 5–6), вышла его статья «“Борис Годунов” М.П. Мусоргского (памяти В.В. Стасова)». Среди многих ценных публикаций этого выпуска, включая уже рассмотренные работы В.Г. Каратыгина, исследование А.Н. Римского-Корсакова выделяется разносторонней основательностью своего подхода. Е.А. Михайлова справедливо утверждает, что эта публикация «дала импульс новому подходу в изучении не только “Бориса”, но и всего творчества Мусоргского»¹⁷⁷.

Разделение на четыре главы, весьма не типичное для жанра статьи, показывает, что эта работа мыслилась автором скорее как небольшая монография, целиком посвященная исследованию оперы Мусоргского

¹⁷⁷ Михайлова Е.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2012. С. 25.

«Борис Годунов» в разных аспектах¹⁷⁸. И действительно, спустя пять лет этот труд был опубликован на французском языке (в переводе Б. Шлецера) в качестве небольшой отдельной книги¹⁷⁹. Издание предваряет вступительная заметка О.Я. Штримера¹⁸⁰, объясняющая ценность труда А.Н. Римского-Корсакова для французской публики: «Это первый и единственный детальный анализ “Бориса Годунова” с литературной и музыкальной точки зрения; многочисленные исторические материалы, собранные автором, выдержки из корреспонденции Мусоргского и его друзей, а также критика на премьерное представление “Бориса” придают этому изданию особую ценность, что подтверждается большим интересом, который оно вызвало в России и не преминет вызвать во Франции – как у музыкантов, так и у широкой публики»¹⁸¹.

Несмотря на упомянутый Штримером интерес к «Борису Годунову» со стороны как профессионалов, так и слушателей, труд А.Н. Римского-Корсакова – сугубо академический. В начале своей статьи автор делает показательное уточнение: «Наша задача ни в коей мере не носит практического характера»¹⁸². Вероятно, А.Н. Римский-Корсаков, известный, как человек с консервативными музыкальными вкусами¹⁸³, не видел перспектив сценической жизни для оперы Мусоргского без обработки, сделанной его отцом – Н.А. Римским-Корсаковым.

Несмотря на эти детали, работа А.Н. Римского-Корсакова «“Борис Годунов” М.П. Мусоргского (памяти В.В. Стасова)», безусловно, сыграла

¹⁷⁸ Ракурсы, которые А.Н. Римский-Корсаков избрал для своего исследования, таковы: История «Бориса Годунова» (глава I); «Борис Годунов» Пушкина и опера Мусоргского (глава II); Музыкальные характеристики в «Борисе Годунове» (глава III); Слово и звук в «Борисе Годунове» (глава IV).

¹⁷⁹ *Rimskij-Korsakov, Andrej. Boris Godounov de Modeste Moussorgsky. Étude critique / Traduction française de V. de Schloezer. Paris, W. Bessel & C°, 1922.*

¹⁸⁰ Штример, Осип Яковлевич (Strimer, Joseph; 1881–1962) – композитор и дирижер. Ученик Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова и Я. Витола по классу композиции. Сотрудник и секретарь редакции журнала «Музыкальный современник». После 1917 года жил и работал в Париже, с 1941 – в Нью-Йорке.

¹⁸¹ *Rimskij-Korsakov, Andrej. Boris Godounov de Modeste Moussorgsky. Étude critique / Traduction française de V. de Schloezer. Paris, W. Bessel & C°, 1922. P. 3.*

¹⁸² *Римский-Корсаков А.Н. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 109.*

¹⁸³ См. например: *Петрова Г.В. «Универсент» Андрей Николаевич Римский-Корсаков // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Выпуск 1: 1920-е – 1930-е годы: Сборник статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. / Ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб., РИИИ, 2017. С. 166–172.*

важную роль в распространении достоверных, научных сведений о произведении Мусоргского и повысила интерес профессиональной аудитории к дальнейшему изучению «Бориса Годунова».

10 лет спустя, в 1927 году, когда работа П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по подготовке к изданию клавира и партитуры «Бориса Годунова» по манускриптам Мусоргского уже была близка к завершению, А.Н. Римский-Корсаков изменил свое мнение и уже считал вполне возможным исполнение оперы в версии, шедшей в Мариинском театре при жизни автора (преьера – 1874)¹⁸⁴.

Основные же труды Андрея Николаевича о творчестве Мусоргского относятся к середине 1920-х – началу 1930-х годов. Речь о них пойдет во 2-й главе диссертации.

§ 1.7. Э. Мелнгайлис: оркестровка «Бориса Годунова»

Продолжительная и серьезная нестабильность творческой и театрально-постановочной ситуации, связанная с художественным посылом и вариантным структурным замыслом оперы «Борис Годунов» в редакции Римского-Корсакова, возникла и периодически возобновлялась, сопровождаемая целым рядом противоречий. Эти обстоятельства закономерно привели к тому, что не только творческие, но и организационные решения стали предлагать авторы не слишком известные в столичных музыкальных кругах.

¹⁸⁴ См.: Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 40–41.

Именно к таким относится личность Эмиля Мелнгайлеса (латыш. Emilis Melngailis; 1874–1954) – латвийского композитора, фольклориста и музыкального педагога, обучавшегося сначала в Дрезденской консерватории (1896–1897), а затем в Санкт-Петербургской консерватории по классу композиции у Н.А. Римского-Корсакова (1898–1901).

Отношения Мелнгайлеса с Римским-Корсаковым складывались весьма непросто. Показательны отзывы Николая Андреевича в экзаменационных ведомостях, где наряду с большими способностями ученика он отмечает «самонадеянность», «испорченность за границей» и «испорченность влиянием декадентства»¹⁸⁵. Окончательный разрыв между учителем и учеником произошел как раз из-за разногласий в их отношении к творчеству Мусоргского, а в главном – к творческой обработке «Бориса Годунова», созданной Римским-Корсаковым¹⁸⁶.

На почве интереса к подлинному Мусоргскому произошло сближение Мелнгайлеса с В.В. Стасовым. В письме к брату Дмитрию (5 ноября 1901) Владимир Васильевич повествует о встрече с 27-летним Мелнгайлесом, который рассказал ему о столкновениях с учителем: «Римский-Корсаков <...> сердился и повторял, что не понимает, как можно находить красивыми и небезобразными такие-то и такие-то места у Мусоргского. <...> Но латыш объявлял, что для него Мусоргский и Бородин – люди истинно гениальные, особенно Мусоргский»¹⁸⁷. В завершение рассказа Стасов восклицает: «Каково, каково??? Я совершенно был поражен, а как обрадован – уже и сказать нельзя! Ведь я слышал из [его] губ <...> чуть не слово в слово то, что у меня нынче написано <...> в последней моей статье»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Цит. по: Гинзбург С.Л. Замечательный музыкант-интернационалист // Советская музыка. 1977. № 4. С. 89.

¹⁸⁶ В марте 1899 году на Мелнгайлеса произвела сильное впечатление постановка «Бориса Годунова» в исполнении труппы С.И. Мамонтова, приехавшей на гастроли в Петербург. В роли Бориса в спектакле выступал молодой Ф.И. Шаляпин. Под впечатлением от премьеры Мелнгайлес купил клавиш оперы, который оказался изданием Бесселя 1874 года, и не мог не обратить внимания на многочисленные отличия музыкального текста в спектакле и печатной публикации. См.: Аутинь Б. История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлеса... С. 7–9.

¹⁸⁷ Стасов В.В. Письма к родным / ред. Ю.В. Келдыша и М.О. Янковского. Том III. Часть вторая. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 97–99.

¹⁸⁸ Там же. С. 99. Здесь Стасов упоминает о своей большой работе «Искусство в XIX-м веке», напечатанной со многими сокращениями в 1901 году в приложении к журналу «Нива» (Стасов В.В. Искусство в XIX-м

В годы жизни в Петербурге Мелнгайлис вел активную деятельность музыкального критика, работая корреспондентом немецкоязычной петербургской газеты *St. Petersburger Zeitung*. Одним из ярких впечатлений молодого Мелнгайлуса-рецензента стали петербургские концерты М.А. Олениной-д'Альгейм¹⁸⁹, позднее он оставил воспоминания об этом событии, повлиявшем на его жизнь¹⁹⁰.

За время работы в газете *St. Petersburger Zeitung* Мелнгайлис написал около 10 статей, посвященных творчеству Мусоргского¹⁹¹. Помимо эмоциональных выступлений в защиту М.А. Олениной-д'Альгейм, он вполне объективно освещал и такие этапные события, как постановки оперы «Борис Годунов» в Народном доме и силами итальянской оперной труппы (обе – в Санкт-Петербурге, 1902), а два года спустя, в 1904 году – в Мариинском театре. Что касается последнего спектакля, Мелнгайлуса особенно возмутило, что «Мариинский театр поставил обработку Римского-Корсакова, а не оригинальную партитуру, как было в 1874 году при жизни Мусоргского в том же театре, но даже эта обработка Римского-Корсакова была допущена теперь на императорскую сцену только потому, что могучим защитником оперы являлся необыкновенно одаренный русский певец Шаляпин»¹⁹². Таким образом, уже в ранний период своей творческой деятельности Мелнгайлис твердо высказывался в защиту авторской редакции «Бориса Годунова».

веке // XIX век: Иллюстрированный обзор минувшего столетия. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1901. С. 212–328). Второе ее издание вышло в 1906 году и содержало следующее утверждение, купированное при первой публикации: «По моему мнению, за пределами того, что сам автор дозволил, не должно быть дозволяемо никаких переделок и поправок в созданиях Мусоргского». См.: [Стасов В.В.] Собрание сочинений В.В. Стасова. Т. IV. СПб.: Типо-литография «Энергия». 1906. С. 309.

¹⁸⁹ М. [Melngailis E.] Ausserordentlicher Liederabend der Kaiserlich Russischen Gesellschaft [Необыкновенный сольный концерт Императорского русского общества] // *St. Petersburger Zeitung*. 1901. No. 353. В РНММ сохранилось письмо Мелнгайлуса – Олениной-д'Альгейм от 15 мая 1902 года (см. Приложение 1).

¹⁹⁰ «Моя статья имела тройкие последствия: В переполненном зале Кредитного Общества в переменах слышна была и немецкая речь. Второе: сам Стасов прислал привет. Хотя, добавил он, сказано у вас далеко не все, что следовало сказать. А третье <...> было то, что инспектор каких-то торговых школ предложил мне уроки немецкого языка». Мелнгайлис Э.Я. Среди петербургских рецензентов. Послесловие Бориса Равдина // Даугава. 1994. № 11–12. С. 161–162.

¹⁹¹ См. Ацтинь Б. История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлуса...С. 12–21. Сохранились сведения о том, что Мелнгайлис планировал написать научную биографию Мусоргского, однако это намерение осталось неосуществленным. См.: Гинзбург С.Л. Замечательный музыкант-интернационалист // Советская музыка. 1977. № 4. С. 89.

¹⁹² М. [Melngailis E.] Die Wiederaufführung der Oper “Boris Godunow” von M. Mussorgski in Marien-Theater // *St. Petersburger Zeitung*. 1904. No. 316. S. 2. Цит. по: Ацтинь Б. История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлуса...С. 20. Перевод Б. Ацтинь.

После разрыва с Н.А. Римским-Корсаковым, в 1906¹⁹³ году музыкант переехал в Ташкент, где он начал работать в кадетском корпусе учителем немецкого языка. В этот период, будучи уверенным в том, что авторская партитура Мусоргского не сохранилась¹⁹⁴, Мелнгайлис приступил к оркестровке оперы «Борис Годунов» по нотному тексту клавира в издании В.В. Бесселя 1874 года.

Возвратясь в 1920 году на родину, в Латвию, Мелнгайлис окончил свою оркестровку «Бориса Годунова» и предложил эту партитуру для постановки в Латвийской национальной опере (Рига). Его идея была принята руководством театра, начались репетиции. Режиссером спектакля назначили П.И. Мельникова¹⁹⁵, дирижером – Т. Рейтера¹⁹⁶, в партии Бориса выступал А. Кактыньш¹⁹⁷. Опера исполнялась на латышском языке с существенными сокращениями: помимо мелких купюр, в спектакле полностью отсутствовали сцена Марины Мнишек с Рангони и Сцена под Кромами¹⁹⁸.

Незадолго до премьеры, запланированной на 3 мая 1924 года, в прессе разразилась серьезная полемика относительно правомерности создания спектакля не в версии Римского-Корсакова, а с использованием инструментовки Мелнгайлиса. Статьи появлялись в газетах как на

¹⁹³ По другим сведениям, в 1904 году.

¹⁹⁴ Факт существования автографа партитуры «Бориса Годунова» был известен весьма ограниченному кругу лиц. Но все же представляется маловероятным, что о местонахождении партитуры мог не знать В.В. Стасов. Однако Б. Ацтинь пересказывает фрагмент статьи Мелнгайлиса на латышском языке, в котором он сообщает, что Стасов «считал оригинал бесследно пропавшим». См.: Там же. С. 78. Отметим, что в статье А.Н. Римского-Корсакова «"Борис Годунов" Мусоргского (Памяти В.В. Стасова)» указано местонахождение авторской партитуры: «Хранится в библиотеке Мариинского театра. В экземпляре не хватает сцены в Келье, партитура которой находится в собрании Н.Н. Римской-Корсаковой». См.: *Римский-Корсаков А.* «Борис Годунов» Мусоргского (Памяти В.В. Стасова) // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 117. Показательно, что о работе А.Н. Римского-Корсакова не было известно Э. Мелнгайлису.

¹⁹⁵ Мельников, Петр Иванович (1867–1940) – оперный режиссер. С 1922 года работал в Латвии. П.И. Мельников изначально был против постановки «Бориса Годунова» в оркестровке Мелнгайлиса, согласился на эту работу неохотно и впоследствии выступил в печати с ультиматумом против версии Мелнгайлиса. См.: Режиссер Национальной оперы о постановке «Бориса» // Сегодня. 1924. № 79 (4 апреля). С. 6.

¹⁹⁶ Рейтер, Теодор (латыш. Reiters, Teodors; 1884–1956) – дирижер. Был главным дирижером Латвийской национальной оперы до 1944 года, занимая в 1922–1926 и 1931–1934 гг. также и пост директора. Окончил Петроградскую консерваторию по классу композиции у Я. Витола, по классу дирижирования – у Н. Черепнина.

¹⁹⁷ Кактыньш (Кактынь, Кактиньш), Адольф (латыш. Kaktiņš, Ādolfš; 1885–1965) – оперный певец (баритон).

¹⁹⁸ *Ацтинь Б.* История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлиса... С. 23.

русском¹⁹⁹, так и на латышском²⁰⁰ языках. Непримиемые критики оркестровки Мелнгайлиса выступали, в основном, на русском языке в материалах газеты «Сегодня». Именно открытое письмо композитора и музыкального критика С.Б. Розовского²⁰¹ директору Национальной оперы Т. Рейтеру²⁰², опубликованное в этой газете 30 марта 1924 года²⁰³, стало отправной точкой споров. В ней Розовский высказал мнение, что поскольку Мусоргский и Римский-Корсаков были друзьями, и даже жили в одной комнате во время сочинения Мусоргским «Бориса Годунова», то эти исключительные обстоятельства позволили Римскому-Корсакову глубоко вникнуть в подробности авторского замысла²⁰⁴. С точки зрения Розовского, верным выходом стало бы использование авторской версии, в которой опера шла в Мариинском театре в 1874 году²⁰⁵.

Несмотря на то, что письмо было адресовано Рейтеру, ответ на него дал Мелнгайлис, заявив, что подлинная партитура действительно еще может быть где-то обнаружена, но в текущей ситуации, когда ее местонахождение неизвестно, восстановление авторской версии, хотя и с чужой оркестровкой, также имеет прикладную ценность²⁰⁶.

К сожалению, в пылу полемики музыкант позволил себе неосторожные высказывания, которыми его оппоненты не преминули воспользоваться. Например, описывая по памяти оркестровку Римского-Корсакова,

¹⁹⁹ Газеты «Сегодня» и «Вечернее время»

²⁰⁰ Газеты *Latvis, Latvijas Kareivis, Sociāldemokrāts, Laukstrādnieks, Latvijas Vēstnesis, Jaunākās ziņas, Latvijas Sargs*.

²⁰¹ Розовский, Соломон Борисович (Розовский, Шломо; 1878–1962) – композитор, педагог, музыкальный критик. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции Я. Витола и А.К. Лядова (1909), музыкально-теоретические предметы изучал под руководством Н.А. Римского-Корсакова (1904–1908). Жил и работал в Риге в 1920–1925 гг.

²⁰² Рейтер, Теодор (латыш. *Reiters, Teodors*; 1884–1956) – дирижер. Был главным дирижером Латвийской национальной оперы до 1944 года, занимая в 1922–1926 и 1931–1934 гг. также и пост директора. Окончил Петроградскую консерваторию по классу композиции у Я. Витола, по классу дирижирования – у Н. Черепнина.

²⁰³ *Розовский С.* К постановке «Бориса Годунова» Мусоргского в театре Национальной оперы // *Сегодня*. 1924. № 75 (30 марта). С. 2.

²⁰⁴ Там же. Далее Розовский уточняет, что эти условия «уже отсутствовали, например, при обработке им второго великого творения Мусоргского “Хованщины”» (Там же).

²⁰⁵ «Очень скоро обнаружилось бы практические неудобства этого оригинала (они-то и были одной из причин, заставивших Римского-Корсакова взяться за обработку его), но тут была бы известная логика. Либо “Борис” в первоначальном своем виде, в каком он шел в 1874 году в Мариинском театре, либо известная всему миру Корсаковская обработка “Бориса”. *Tertium non datur* [лат. Третьего не дано]». Там же.

²⁰⁶ *Мелнгайлис Э.* Письмо в редакцию // *Сегодня*. 1924. № 77 (2 апреля).

Мелнгайлис ошибся в оркестровых инструментах, которые тот употребил²⁰⁷. Помимо этого, во время диспута, состоявшегося в Латвийской консерватории (25 апреля 1924), он утомил публику двухчасовым исполнением клавира «Бориса Годунова» (совместно с пианистом Ружицким) с собственным «композиторским» пением всех вокальных партий, после которого последовала достаточно сумбурная, судя по отчетам прессы, лекция²⁰⁸. На сам диспут ни у кого из публики уже не осталось сил. Недостаточно продуманное мероприятие склонило некоторых присутствовавших против постановки «Бориса Годунова» в оркестровой версии Мелнгайлиса²⁰⁹.

Между тем, многие латвийские музыканты выступили в печати с поддержкой Мелнгайлиса: это были композитор и музыкальный критик Янис Залитис²¹⁰, музыковед Екабс Витолиньш²¹¹, композитор, фольклорист и музыковед Екабс Граубиньш²¹² и другие. Не испытывая пиетета перед Римским-Корсаковым, как их коллеги, учившиеся в России, они, напротив, радовались тому, что в Латвии впервые в мире будет представлена авторская версия «Бориса Годунова». Тот же факт, что инструментовка оперы выполнена латвийским композитором, казался им скорее плюсом, чем минусом. Залитис в своей статье подчеркнул, что «в связи с работой, начатой Национальным театром над оперой Мусоргского “Борис Годунов” проблема Мусоргского стала актуальной и в Латвии», поскольку «уже 50 лет прошло с тех пор, как на сцене не появлялся оригинал, никто ничего о нем не знал и

²⁰⁷ Там же. На эти ошибки ему указали в ответных статьях и С.Б. Розовский, и Н.Н. Черепнин.

²⁰⁸ См.: *Вартурс*. На диспуте Мелнгайлиса (Впечатления) // Сегодня. 1924. № 94 (26 апреля); *Юревич В.* Суд над Римским-Корсаковым // Сегодня. 1924. № 95 (27 апреля).

²⁰⁹ Большое негодование вызвало упоминание Мелнгайлисом статей во французской, английской и немецкой прессе, авторы которых критиковали редакцию Римского-Корсакова. Мелнгайлис называет издания: *La Revue Musicale*, *The Musical Times* и *Die Musik*. Эти статьи довольно легко поддаются определению: *Godet, Robert*. Les deux Boris // *La revue musicale*, 1922 (Avril); *Calvocoressi M.-D.* The New Mussorgsky // *The Musical Times*. 1914. Vol. 55. No. 853 (March). P. 157–159; *Calvocoressi M.-D.* The Unknown Mussorgsky // *Music & Letters*. 1922. Vol. 3. No. 3 (July). P. 237–244; *Riesemann, O. von.* Eine “neue” Oper von Mussorgskij // *Die Musik*. 1924. Heft 7 (April). S. 461–476.

²¹⁰ Залитис, Янис (латыш. Zālītis, Jānis; 1884–1943) – латвийский композитор и музыкальный критик. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (1914) по классу органа Луи Гомилиуса. В 1919–1922 и 1926–1927 годах директор Латвийской национальной оперы.

²¹¹ Витолиньш, Екабс (латыш. Vītolīņš, Jēkabs; 1898–1977) – латвийский музыковед. Окончил Латвийскую консерваторию (1924) по классам композиции (у Я. Витола) и теории музыки. Выступал в печати под псевдонимом Э. Данденс.

²¹² Граубиньш, Екабс (латыш. Graubiņš, Jēkabs; 1886–1961) – латвийский композитор, фольклорист и музыковед. Окончил Латвийскую консерваторию (1923) по классу композиции Я. Витола.

даже не интересовался. Мелнгайлис оказался одним из самых храбрых, взялся за инструментовку оперы по клавиру Мусоргского, искренне желая услышать музыку “Бориса Годунова” неизменной»²¹³. Витолиньш написал, что музыке Мусоргского «не нужно чужое опекуновство, не смогшее подняться до гениальных мыслей Мусоргского, а старающееся его втиснуть назад в старые традиционные рамки и формы»²¹⁴. Граубиньш же указал, что Мелнгайлис «своей инструментовкой сделал услугу Мусоргскому, и эта попытка содействует появлению на свет оригинальной или другой партитуры, возможно в более удачной инструментовке, чем Мелнгайлеса»²¹⁵.

Последнее утверждение в первой своей части оказалось пророческим. Газетная полемика накануне рижской премьеры «Бориса Годунова» привлекла внимание музыкальной общественности далеко за пределами Латвии. Сначала в газете «Сегодня» появилась статья С.Б. Розовского, в которой он сообщил о получении из Ленинграда письма от А.Н. Римского-Корсакова, в котором тот зафиксировал, что «рукописный экземпляр оригинальной партитуры “Бориса” Мусоргского благополучно хранится в центральной библиотеке Государственных Театров в Петербурге»²¹⁶. Вскоре Н.Н. Черепнин направил открытое письмо с информацией о местонахождении автографа партитуры на имя директора Т. Рейтера²¹⁷.

²¹³ *Ацтинь Б.* История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлеса...С. 80. Б. Ацтинь пересказывает содержание статьи: *Zalitis, J.* Musorgskis un viņa “Borisa Godunova” [Мусоргский и его «Борис Годунов»], опубликованной в газете *Jaunākās ziņas* (1924. No. 80).

²¹⁴ Цит. по: *Ацтинь Б.* История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлеса...С. 85. Б. Ацтинь пересказывает содержание статьи: *Dandens J.* “Borisa Godunova” pirmizrāde Nacionālajā operā [Премьера «Бориса Годунова» в Национальной опере] в газете *Latvija vestnesis* (1924. No. 100).

²¹⁵ Там же. С. 80. Б. Ацтинь пересказывает содержание статьи: *Graubins J.* Musorgska “Borisa Godunova” pirmizrāde operā 3 maijā [Премьера оперы Мусоргского «Борис Годунов» 3-го мая] в газете *Latvis* (1924. No. 786; 787).

²¹⁶ *Розовский С.* В защиту г. Мелнгайлеса // Сегодня. 1924. № 77 (2 апреля).

²¹⁷ «Как известно, “Борис Годунов” – единственная опера Мусоргского, имеющая оркестровую партитуру, сделанную самим композитором. По этой партитуре опера исполнялась при первой постановке на сцене Петербургского Мариинского Театра. Партитура эта соответствует клавираусугу первого издания оперы, т. е. именно тому клавираусугу, который, как я узнал из газет, положен в основание постановки оперы в Вашем Театре. Мне доподлинно известно, что эта партитура находится в архиве библиотеки Петербургского Мариинского Театра, а потому, если та редакция “Бориса” в которой эта опера исполняется во всем цивилизованном мире, т. е. редакция, сделанная Н.А. Римским-Корсаковым – оказывается почему-либо для Рижского Оперного Театра неприемлемой, – следовало бы, как мне кажется, вернуться к партитуре Мусоргского, и исполнять оперу в том виде, как ее задумал, сочинил и оркестровал сам композитор».

Так или иначе, работа Мелнгайлеса по инструментовке оперы и усилия, предпринятые для ее постановки в Латвийской национальной опере привели к очередному возрождению интереса к подлинной партитуре Мусоргского и публичному обнародованию информации о месте хранения авторского минускрипта.

Репетиционный процесс в Риге было уже невозможно остановить, и премьера состоялась, как и было запланировано, с использованием партитуры Мелнгайлеса. В сезоне 1923–1924 годов прошло шесть спектаклей, в сезоне 1924–1925 годов – пять²¹⁸.

В наши дни в научной литературе практически невозможно найти упоминаний о рижской постановке 1924 года. Местонахождение партитуры «Бориса Годунова» в оркестровке Мелнгайлеса не установлено²¹⁹.

§ 1.8. Б.В. Асафьев: ранняя музыкально-критическая и научная деятельность

Личность Бориса Владимировича Асафьева (1884–1949) в наши дни прочно ассоциируется с советской эпохой. Основоположник отечественного музыковедения, признанный композитор, академик, народный артист СССР,

Черепнин Н. Открытое письмо директору Национальной Оперы г. Рейтеру // Сегодня. 1924. № 92 (24 апреля).

²¹⁸ *Ацтинь Б.* История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлеса... С. 83.

²¹⁹ Б. Ацтинь в своей дипломной работе, написанной в 1972 году, не указывает точных мест хранения и архивных шифров использованных источников, а ограничивается следующей информацией: «Основным материалом для настоящей работы послужили: партитура Мелнгайлеса, печатанный клавир Мусоргского с пометками Мелнгайлеса и некоторые неопубликованные документы, хранящиеся в архиве музея истории, литературы и искусства имени Я. Райниса в Риге» (Там же. С. 2). В настоящее время упомянутое учреждение носит название *Rakstniecības un mūzikas muzejs* (Музей литературы и музыки). Нами был сделан запрос о наличии в фондах музея партитуры оперы «Борис Годунов», выполненной Э. Мелнгайлесом, однако ответ был отрицательным.

лауреат двух Сталинских премий – за этим списком регалий часто уходят в тень те факты, что его поколение принадлежало к эпохе Серебряного века, а сам Асафьев к 1917 году полностью сформировался как музыкант-профессионал (ему было 33 года). С конца 1900-х годов он выступал в периодической печати как музыкальный критик и получил признание коллег. Даже знаменитые «Симфонические этюды» были созданы Асафьевым в 1917 году, хотя и опубликованы на 5 лет позднее – в 1922-м.

Асафьев учился в Петербургской консерватории по классу композиции у А.К. Лядова с 1904 года. Параллельно с учебой в консерватории музыкант получил основательное образование на историко-филологическом факультете Петербургского университета (1903–1908). В этот период там преподавали выдающиеся ученые, внесшие большой вклад в науку. Асафьев выбрал своей специализацией историю и писал дипломную работу под руководством С.Ф. Платонова (1860–1933)²²⁰. Кроме него, в числе своих университетских преподавателей Асафьев вспоминает²²¹ историков Г.В. Форстена²²², А.С. Лаппо-Данилевского²²³, Б.А. Тураева²²⁴, Э.Д. Гримма²²⁵, Е.В. Тарле²²⁶; искусствоведов Д.В. Айналова²²⁷ и С.А. Жебелева²²⁸; филологов И.А. Шляпкина²²⁹ и Ф.Ф. Зелинского²³⁰,

²²⁰ Эта работа сохранилась в фонде Асафьева в РГАЛИ. См: *Асафьев Б.В.* Негласный комитет имп[ератора] Александра I-го. Дипломная работа. Машинопись с правкой автора. На тит. л. помета С.Ф. Платонова. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 212.

²²¹ *Асафьев Б.В.* О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 391, 395, 415–416, 425–427, 433–434; Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 34.

²²² Форстен, Георгий Васильевич (1857–1910) – историк, специалист в области международных отношений нового времени.

²²³ Лаппо-Данилевский, Александр Сергеевич (1863–1919) – историк, один из основоположников методологии исторической науки в России.

²²⁴ Тураев, Борис Александрович (1868–1920) – историк, специалист по Древнему Востоку, один из основоположников российской египтологии.

²²⁵ Гримм, Эрвин Давидович (1870–1940) – историк, специализировавшийся сначала на эпохе Античности, а позднее на изучении политических, экономических и социальных идей XVIII–XIX вв. Последний ректор Императорского Санкт-Петербургского университета (1911–1918).

²²⁶ Тарле, Евгений Викторович (1874–1955) – историк, исследователь истории рабочего класса. Наибольшую известность приобрела его монография «Наполеон» (1936).

²²⁷ Айналов, Дмитрий Власьевич (1862–1939) – искусствовед, специалист по античному и древнерусскому искусству.

²²⁸ Жебелев, Сергей Александрович (1867–1941) – филолог-классик и специалист по античной истории и искусству.

²²⁹ Шляпкин, Илья Александрович (1858–1918) – филолог, палеограф, историк древнерусского искусства. Подготовил к печати полное собрание сочинений А.С. Грибоедова (1889) и ряд памятников древнерусской литературы.

правоведов В.И. Сергеевича²³¹, Л.И. Петражицкого²³², философов А.И. Введенского²³³ и Н.О. Лосского²³⁴.

Асафьев хорошо усвоил и музыкально-художественную традицию второй половины XIX века, которую он смог перенять от представителей старшего поколения: В.В. Стасова, Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Балакирева, А.Н. Молас, Н.Д. Кашкина и других. Позднее он прямо отметил это в своих воспоминаниях: «Почти всю русскую оперную классику я “получил” либо из верных традиций, либо из первых рук»²³⁵.

В своих автобиографиях Асафьев всегда упоминает имена Н.А. Римского-Корсакова и В.В. Стасова – наставников, оказавших большое влияние на его формирование как музыканта.

Первая встреча Асафьева с Римским-Корсаковым произошла еще до поступления в консерваторию: «Наставления Римского-Корсакова, конечно, произвели в моем сознании, восприятии и оценке музыкальных явлений полный переворот. Его замечания по поводу слуха вызвали своего рода кризис»²³⁶. Тем ценнее то, что спустя несколько лет, оказавшись в классе Римского-Корсакова по оркестровке, он услышал от профессора похвалу своей упорной работе над развитием слуха²³⁷.

Что касается В.В. Стасова, то о встречах и общении с ним Асафьев оставил более развернутые воспоминания, из которых следует, что значительная часть их бесед и совместного музицирования была посвящена творчеству Мусоргского. «Он [Стасов. – В.А.] как-то незаметно восполнил

²³⁰ Зелинский, Фаддей Францевич (1859–1944) – антиковед, филолог-классик, переводчик, культуролог, общественный деятель.

²³¹ Сергеевич, Василий Иванович (1832–1910) – историк права, в 1897–1899 гг. ректор Императорского Санкт-Петербургского университета.

²³² Петражицкий, Лев Иосифович (1867–1931) – правовед, социолог, философ. Член Центрального комитета партии кадетов, депутат первой [Государственной думы](#) (1906).

²³³ Введенский, Александр Иванович (1856–1925) – философ и психолог, крупнейший представитель русского неокантианства.

²³⁴ Лосский, Николай Онуфриевич (1870–1965) – философ и психолог. Представитель русской религиозной философии, один из основателей направления интуитивизма.

²³⁵ Асафьев В.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 399.

²³⁶ Николай Андреевич завел с Асафьевым разговор о том, что тот должен, забыв о своем тонком абсолютном слухе, усердно тренировать внутренний слух, не прибегая к помощи фортепиано. См.: Там же.

²³⁷ «Потом как-то в классе инструментовки, просматривая одну из моих работ-переложений с фортепиано на оркестр, Николай Андреевич взглянул на меня и сказал: “Да, вот теперь у вас всегда с вашим слухом все обстоит очень, очень хорошо”». Там же. С. 390.

сильные пробелы у меня в знаниях о музыкантах и хорошо и просто их систематизировал. Кроме того, он давал мне работу над рукописями (конечно, Мусоргский шел в первую очередь) и таким образом приучил к исследованию первоисточников. <...> Он попросил для начала переписать “Женитьбу” Мусоргского и, конечно, знал, как это меня увлечет”²³⁸.

Также Асафьев вспоминает о том, как в присутствии Стасова играл на фортепиано, замечая, что «все это было для него <...> вторым университетом»²³⁹, ведь Стасов был слушателем, чьи «...суждения, примечания, воспоминания, наконец, жизненнейшие импровизации окружали исполняемую для него музыку *слоями ассоциаций* из XIX века искусства и отложениями пережитого».

Асафьев прекрасно осознавал важность общения с людьми, которые были свидетелями прежней эпохи, понимал тот вклад, который это общение внесло в формирование его собственной личности²⁴⁰.

В ряду важных знакомств периода молодости Асафьева – известная певица и педагог А.Н. Молас (в девичестве Пургольд). Встреча с ней произошла по инициативе В.В. Стасова. Они приезжали к ней музицировать, Борис Владимирович выступал в роли аккомпаниатора²⁴¹. По его свидетельству, А.Н. Молас не принимала сочинения Мусоргского, отредактированные Римским-Корсаковым²⁴², и исполняла большинство

²³⁸ Там же. С. 384.

²³⁹ Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 41.

²⁴⁰ «...старые чуткие слушатели, с их обстоятельно внимательной и серьезной “памятью исполнений” <...> вложили в мою память много ценных стилевых данных. Сравнение этих данных и поражающее сходство важнейших “стилевых узлов” определенно указывает на прочно усвоенные исполнительские традиции, а главное на интонационные закономерности, крепко осевшие в сознании ряда поколений вдумчивых слушателей». Асафьев Б.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 399.

²⁴¹ Сохранилось свидетельство, что Молас высоко оценивала его данные как партнера по камерному музицированию. См.: [Крюков А.Н.] О Б.В. Асафьеве // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 5.

²⁴² «На “Нику”, как она называла Николая Андреевича Римского-Корсакова, наша, по ее мнению, “профессорская блажь”, и отредактированного им Мусоргского она не терпела, как и Стасов. Бывало сравнивает исполнительски-выразительно фразу за фразой “подлинного Мусоргского”, передавая его фразировку и артикуляцию, и затем те же моменты, исправленные Римским-Корсаковым, и ахает: “Как это можно делать, ведь он же (Н.А. Римский-Корсаков) знает каждый нерв музыки Модеста (Мусоргского), и сам всегда наслаждался, к чему же эти переделки, к чему не позволять такому единственному в мире композитору отвечать за себя?”. Когда Александра Николаевна так гневалась, значит предстояло увлекательнейшее исполнение “Детской”, “Без солнца”, фрагментов из “Бориса” и “Хованщины” и

произведений по рукописям, подаренным ей автором²⁴³. В воспоминаниях Асафьев резюмирует: «Я отлично понимал, что получаю русский романс из первоисточников, из первых рук, в жизненной его сущности, в сложившемся при авторах стиле исполнения»²⁴⁴.

После смерти В.В. Стасова (1906) и Н.А. Римского-Корсакова (1908) Асафьев сблизился с А.К. Лядовым²⁴⁵ и через общение с ним переключился от исторических наблюдений к освоению эстетики современной ему эпохи.

В 1914 году Асафьев стал печататься как музыкальный критик. Первым периодическим изданием, с которым официально началось сотрудничество под псевдонимом Игорь Глебов, стал московский журнал «Музыка» под руководством В.В. Держановского. В журнале работали музыкальные критики молодого поколения, которые «...отличались не только иным восприятием музыки, но и существенно иной литературной стилистикой – менее академичной, более “сжатой”, ассоциативно-свободной»²⁴⁶.

В «Музыке» Асафьев выступал как корреспондент из Петрограда, делясь в своей авторской рубрике «Петроградские куранты» впечатлениями о посещенных мероприятиях. Именно в этом издании появились первые статьи, посвященные исполнению произведений Мусоргского.

Одна из них (27 декабря 1914) рассказывает, среди прочего, об исполнении «Ночи на Лысой горе» оркестром Императорской русской оперы в Мариинском театре под управлением Н.А. Малько²⁴⁷. Здесь Асафьев

отдельных романсов. Особенно я любил в ее передаче “По-над Доном”». *Асафьев Б.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 402–403.*

²⁴³ Там же. С. 402–403.

²⁴⁴ Там же. 402–403.

²⁴⁵ После смерти Н.А. Римского-Корсакова Асафьев перестал посещать консерваторию, занимаясь композицией частным образом у А.К. Лядова. См.: Там же. С. 434.

²⁴⁶ *Лащенко С.К. Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки в десяти томах. Т. 10 Б. М.: Музыка, 2004. С. 564.*

²⁴⁷ Произведение исполнялось в редакции Н.А. Римского-Корсакова. Позднее же, в начале 1930-х годов, Н.А. Малько дирижировал «Иванову ночь на Лысой горе» в авторской редакции (по копии, сделанной с автографа партитуры, хранящегося в НИОР СПбГК). См.: *Малько Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма / Сост., авт. предисл. и примеч. О.Л. Данскер. Вст. ст. Л. Раабена и И. Шермана. Л.: Музыка, 1972. С. 57; 225; 227–228; 240–241.*

впервые высказывает идею о «романтической сущности» творчества Мусоргского²⁴⁸.

Вскоре в редакцию «Музыки» поступило письмо от читателя М. Богдановича, возмущившегося тем фактом, что Мусоргский назван романтиком. В очередном номере был опубликован ответ Асафьева под названием «О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно вообще о романтизме, все – в пределах полемического ответа эпигону “Передвижничества”»²⁴⁹. Доводы Асафьева заключались в том, что он исходил не из «гимназического, школьного понимания романтизма, <...> наивного представления о неперменном присутствии в сюжетах мелодрамы или обязательной разработки средневековых легенд», а из понимания романтизма как «вечно таящегося в человеческой психике влечения»²⁵⁰.

Мы видим, что убеждения Асафьева типичны для молодых деятелей культуры его поколения²⁵¹. В момент первого обнародования своих воззрений на творчество Мусоргского, Асафьев выступал в русле взглядов эпохи, не противореча им. Он сам признался в своих воспоминаниях, что в тот период жизни ему «...надо было “молодо и зелено” высказать

²⁴⁸ «“Ночь на Лысой горе” Мусоргского <...> не опровергает ли всем своим звуковым содержанием странное недоразумение: как мог Мусоргский окрестить себя самого реалистом, даже каким-то натуралистом и, как другие люди могли поддерживать его заблуждение и поверить этой кличке до сего дня? Если бы это было так, то почему же рассудительные, воспитанные в подчинении позитивизму современники не приняли с распростертыми объятиями “правдивое” творчество композитора, а отскочили от него? И только наше “декадентское” поколение, ищущее в музыке какое-то “четвертое измерение” оценило и восприняло Мусоргского целиком со всеми его “корявыми” аккордами? Мусоргский – великий романтик. Не быт, не жизненную сутолоку, не слово – воплощает он в звуках, а творит из элементов жизни новые интенсивные “искусственные”, вернее “искусные” переживания, причем таковые представляются нам и красивее и напряженнее, чем тем ощущения, что мы берем прямо от жизни». *Глебов И.* Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих: Симфонические Муз. О-ва. Концерты Мариинского оркестра. Дирижеры Малько и Коутс. «Современники» // Музыка. 1914. № 203 (27 декабря). С. 633.

²⁴⁹ *Глебов И.* О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно вообще о романтизме, все – в пределах полемического ответа эпигону «Передвижничества» // Музыка. 1915. № 211 (21 февраля). С. 121–127.

²⁵⁰ Там же. С. 122–123.

²⁵¹ Об этом пишет В.Б. Валькова: «Центральным понятием во всех писаниях Асафьева тот период был романтизм. Как и многие современники, критик толкует его расширительно, полемически противопоставляя свое типологическое его понимание хронологическому. Он вкладывает в него весь комплекс характерных для того времени представлений о бессознательных основах творчества, об искусстве, обращенном к высшим и тайным сферам человеческого духа. Давно отмеченная связь подобных установок с влиянием русского символизма здесь очевидна». *Валькова В.Б.* От «отвлеченной романтики» к социальному заказу: Асафьев-критик на переломе эпох (1914–1924 годы) // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сб. статей. Т. 2. Н. Новгород, 1999. С. 19

накопленные мысли и думы, и уж потом, постепенно, в трудной, упорной работе прийти к своим основоположениям, обобщениям и гипотезам»²⁵².

Еще одна важная идея эпохи – возрождение интереса к национальному в искусстве, но не в том русле, как это понималось в предшествовавшую эпоху народничества. Н.Д. Свиридовская так характеризует настроение той эпохи: «В начале XX столетия идея самобытности и независимости исторического пути России, волновавшая не одно поколение мыслителей, зазвучала с новой силой. <...> В этом же русле происходила переоценка деятельности многих представителей русской классической школы, в особенности М.П. Мусоргского, долгие годы считавшегося великим, но технически неграмотным композитором. Волна пристального внимания к нему на рубеже веков была спровоцирована внешними причинами: кардинальными изменениями музыкального языка и неподдельным интересом к французским мастерам, не скрывавшим своей творческой зависимости от Мусоргского. Именно через постижение импрессионизма, его закономерностей происходит осознание величия художника»²⁵³.

Таким образом, Асафьев столкнулся с этической дилеммой – необходимостью противоречить взглядам своих учителей, принадлежавших другой эпохе – прежде всего, В.В. Стасова²⁵⁴.

В 1916 году Борис Владимирович начал сотрудничать с петербургским журналом «Музыкальный современник», редактором которого был А.Н. Римский-Корсаков. Асафьев зачастую писал туда анонимно²⁵⁵. По этой причине выявление его текстов довольно затруднительно. Однако несколько

²⁵² Асафьев Б.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 476.

²⁵³ Свиридовская Н.Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. С. 7–8.

²⁵⁴ Асафьев пробует защитить своего учителя, утверждая, что его мотивы не были мотивами «убежденного реалиста или натуралиста», и что «в глубине его души было что-то такое, что позволяло ему в соответствующие моменты вырастать в своих взглядах до понимания чуждого ему мирозерцания». См.: Глебов И. О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно вообще о романтизме, все – в пределах полемиического ответа эпигону «Передвижничества» // Музыка. 1915. № 211 (21 февраля). С. 124–125.

²⁵⁵ «Статей я писал там немного, но в редакторских беседах принимал живое участие. Кроме того, много работал рецензентски, без подписи (так было для всех установлено), в «Хронике» журнала „Музыкальный современник“». Асафьев Б.В. О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 492.

рецензий на исполнения сочинений Мусоргского определенно принадлежат Асафьеву. Это – развернутая рецензия на постановку «Хованщины» в театре Музыкальной драмы²⁵⁶ и короткий отчет об исполнении «Молитвы Саламбо» на Втором внеабонементном концерте А. Зилоти 29 октября 1916 года²⁵⁷. Сотрудничество Асафьева с «Музыкальным современником» продолжалось недолго, он ушел из-за конфликта с А.Н. Римским-Корсаковым.

В сентябре 1917 года Асафьев сменил А.И. Зилоти на должности заведующего музыкальным отделом газеты «Русская воля». В этом ежедневном издании (газета выходила даже два раза в день) опубликованы рецензии Асафьева на постановку «Бориса Годунова» в Народном доме, где одним из исполнителей заглавной партии был Ф.И. Шаляпин²⁵⁸, а также на постановки «Сорочинской ярмарки» и «Женитьбы» в Театре Музыкальной драмы²⁵⁹.

В этом же 1917 году Асафьевым был написан цикл очерков «Симфонические этюды», включающий эссе «Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества»²⁶⁰. Ранее высказанные идеи о «романтизме» Мусоргского находят более точное оформление, чем в ранних статьях в периодике. Один из абзацев представляет собой как будто взвешенный, развернутый и аргументированный ответ на давнюю критику М. Богдановича: «Крайний реалист и даже “натуралист” в представлении

²⁵⁶ [Асафьев Б.В.] «Хованщина» в театре «Музыкальной Драмы» // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 2. С. 5–8.

²⁵⁷ Глебов И. Второй вне-абонементный концерт А. Зилоти (29/X 1916 г.) // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 5–6. С. 8–10. Кроме того, возможно Асафьеву принадлежит авторство заметки «Среди печати» с полемикой на рецензию Александра Бенуа в газете «Речь» на ту же постановку «Хованщины», о которой ранее писал Асафьев. См.: Среди печати // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 3. С. 12–14.

²⁵⁸ Глебов И. Народный дом [«Борис Годунов» Мусоргского] // Русская воля. 1917. № 228 (понедельник 25 сентября, вечерний выпуск). С. 4; Глебов И. Народный Дом. [«Борис Годунов» с участием Шаляпина] // Русская воля. 1917. № 236 (среда, 4 октября, вечерний выпуск); Глебов И. Народный дом (вторник 3 октября) [«Борис Годунов» Мусоргского с участием Шаляпина] // Русская воля. 1917. № 237 (четверг 5 октября, вечерний выпуск). С. 5.

²⁵⁹ [Асафьев Б.В.] Музыкальная Драма [«Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» Мусоргского] // Русская воля. 1917. № 245 (суббота 14 октября, вечерний выпуск). С. 4; «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» Мусоргского в Театре Музыкальной Драмы // Русская воля. 1917. № 245 (воскресенье 15 октября). С. 6. Фрагменты второй статьи опубл. в: Асафьев Б.В. Избранные труды, т. 3. М., 1954. С. 275–276; Асафьев Б.В. Об опере. Л.: Музыка, 1976. С. 146–147.

²⁶⁰ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества // Глебов И. [Асафьев Б.В.] Симфонические этюды. Пб.: Гос. филармония, 1922. С. 248–285.

современников, “пугало” школьных учителей музыки, потрясатель основ логики голосоведения – Мусоргский силой богатейшего воображения раскрыл и ввел в музыку миры неслыханных звучаний, руководствуясь не абстрактными построениями так называемой чистой музыки, а великой романтической мечтой о правде непосредственно искреннего выражения в звуках душевных переживаний, как в свободной прозаической речи, вне архитектурных норм, а лишь *наслух*, т.е. прислушиваясь к голосу души»²⁶¹.

Спустя два года, в 1919 году, Асафьев снова пытается обобщить свои взгляды о Мусоргском – сначала в рамках буклета к концертной программе (1919)²⁶², а позднее расширяет эту работу до небольшой книжки, опубликованной в 1923 году²⁶³. Параллельно, в 1922 году, выходит статья о «Хованщине» в рамках цикла «Письма о русской опере и балете»²⁶⁴. Взгляды Асафьева на творчество русского композитора определенно оформляются в некую целостность, которую ему хочется зафиксировать²⁶⁵.

В советский период существовала тенденция разделения публицистического и научного наследия Асафьева на три периода, со склонностью считать, что, несмотря на отдельные ценные мысли, общее направление рассуждений Асафьева было неверным, и что в зрелые годы Асафьев отказался от убеждений ранних лет²⁶⁶. В те годы, когда создавались работы советских исследователей наследия Асафьева, подобные утверждения были обусловлены идеологическими установками эпохи. Однако эта инерция в восприятии сохраняется у исследователей в постсоветский период – не в последнюю очередь потому, что многие из работ дореволюционного периода

²⁶¹ Там же. С. 250.

²⁶² [Приложение к программе симфонического концерта 3. IX 1919 г.] [Пг.]: МУЗО НКП, [1919]. 3 стр. Фрагмент перепеч. в: *Асафьев Б.В.* О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 143–147.

²⁶³ *Глебов И.* Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос изд-во, 1923.

²⁶⁴ *Глебов И.* Письма о русской опере и балете (2-е): «Хованщина» // Еженедельник Петроградских Государственных Академических Театров. 1922. № 4 (воскресенье 8 октября). С. 38–43.

²⁶⁵ Кроме того, за предшествовавшие годы были опубликованы многочисленные первоисточники – прежде всего, письма Мусоргского, – и Асафьев предпринимает попытку их осмысления.

²⁶⁶ *Орлова Е.М.* Работы Б. В. Асафьева о Мусоргском, Римском-Корсакове, Бородине, Балакиреве и Стасове // Б.В. Асафьев. Избранные труды: Т. 3. М.: Издательство Акад. наук СССР, 1954. С. 4; *Павлова-Арбенина Л.А.* Предисловие // Б.В. Асафьев. Об опере. Л.: «Музыка», 1976. С. 10–11.

и первых советских лет, будучи опубликованы один раз, с тех пор не переиздавались.

Лишь в последние десятилетия изучением влияния юношеского опыта Асафьева на формирование его зрелых музыковедческих концепций занялась исследовательница из Финляндии Элина Вильянен. Для описания процесса трансформации идей рубежа XIX–XX веков в основу советских музыковедческих теорий 1920-х годов (прежде всего, асафьевской теории интонации) она даже ввела особый термин – ««советизация» эстетики русского Серебряного века»²⁶⁷. Среди философов, наиболее сильно повлиявших на формирование теории Асафьева, она называет В.С. Соловьева, Н.О. Лосского и А. Бергсона²⁶⁸.

Таким образом, мы видим, что процесс интеллектуальной и творческой эволюции Асафьева был логичным и непрерывным, без отрицания идеалов юношеских лет. Подтверждение этому факту можно найти, сравнив ключевые идеи Асафьева о творчестве Мусоргского периода 1927–1928 годов, когда он был активным участником кампании по «восстановлению подлинного Мусоргского». Многие из его наблюдений этого периода прослеживаются в ранних статьях конца 1910-х – начала 1920-х²⁶⁹.

Например, вызвавшая много споров, включая критику ближайшего коллеги, – П.А. Ламма – идея об «импровизационности» творческого метода Мусоргского была высказана Асафьевым уже в 1923 году. Описывая

²⁶⁷ «Лосский стал “придворным философом” Асафьева, и его формулировки определенно легли в основу ранней музыковедческой теории Асафьева о слуховом опыте. А асафьевская манера говорить о музыке внушена бергсонианским метафорическим способом говорить о музыке через жизненные процессы. В то время как избранная Асафьевым роль национального музыкального философа имеет четкие параллели с позицией Соловьева». *Viljanen E.* The formation of Soviet cultural theory of music (1917–1948) // *Studies in East European Thought*. Springer, 2020. <https://doi.org/10.1007/s11212-020-09357-3>.

²⁶⁸ *Viljanen E.* The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949). *Acta Semiotica Fennica*, 2016. P. 26.

²⁶⁹ Важно уточнить, что события революции 1917 года не повлекли за собой коренных изменений во взглядах Асафьева на творчество Мусоргского – это, в частности, отмечает в своей статье об Асафьеве-критике В.Б. Валькова: «1917 год и первые послереволюционные годы не отмечены сколько-нибудь существенным поворотом в суждениях Асафьева». См.: *Валькова В.Б.* От «отвлеченной романтики» к социальному заказу: Асафьев-критик на переломе эпох (1914–1924 годы) // *Искусство XX века: диалог эпох и поколений*. Сб. статей. Т. 2. Н. Новгород, 1999. С. 18.

творческий метод Мусоргского, он замечает, что композитор шел «путем записи импровизационных восторгов»²⁷⁰.

Кроме того, уже в начале 1920-х Асафьев, анализируя работу редакторов сочинений Мусоргского – прежде всего, Н.А. Римского-Корсакова, – отдавал себе отчет в том, что подлинный Мусоргский пока неизвестен²⁷¹.

Асафьев уже тогда заметил, что Римский-Корсаков как редактор сочинений Мусоргского, по мере эволюции собственного композиторского языка вносил все меньше изменений в рукописи коллеги: «стоит лишь сравнить приемы редактирования сочинений Мусоргского Римским-Корсаковым в различные эпохи: от “реставрации” “Хованщины” до последней редакции “Бориса Годунова” или “Женитьбы”²⁷². За промежуток времени с 1883 (изд[ание] “Хованщины” под ред[акцией] Римского-Корсакова) по 1908 год (дополнительная ред[акция] “Бориса Годунова” и изд[ание] “Женитьбы” с предисловием Римского-Корсакова), в отношении редактора к редактируемым произведениям, по-видимому, происходило изменение в смысле смягчения “цензорских” поправок и урезок: не стояло ли это в связи с закономерной эволюцией гармонического мышления Римского-Корсакова?»²⁷³.

Таким образом, Асафьев уже в начале 1920-х годов осознавал основные проблемы, связанные с наследием Мусоргского – а именно, что этот композитор в своих прозрениях опередил свое время, и что, вероятно, в будущем найдется музыкант, который сможет взять на себя задачу редактирования неоконченных сочинений Мусоргского, чтобы максимально приблизиться к букве и духу оригинала.

²⁷⁰ Глебов И. Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос изд-во, 1923. С. 65.

²⁷¹ «Мусоргский сумел выразить себя так, что, даже почти не зная его творчества в подлинном виде, мы внимаем ему, восхищенные его своеобразием и силой выражения». Там же. С. 69.

²⁷² В этом месте Асафьевым добавлено примечание: «Я помню, что еще в самые первые года нашего века, так в 1903–[190]4, Римский-Корсаков в ответ на приставания Стасова с редакцией “Женитьбы”, отнекивался, считая почти невозможным выпустить ее в свет из недр рукописного отдела Публ[ичной] Библ[иотеки]».

²⁷³ Там же. С. 66–67.

Активная кампания по «восстановлению подлинного Мусоргского», которую Асафьев вел в 1927–1928 годах, в преддверии постановки в ГАТОБ оперы «Борис Годунов» в научной редакции П.А. Ламма, совершенно очевидно возникла на фундаменте воззрений Асафьева, которые он принес из своей молодости.

§ 1.9. П.А. Ламм: исполнитель и систематизатор наследия

Павел Александрович Ламм (1882–1951) вошел в историю как выдающийся музыковед-текстолог, но начинал свою музыкальную деятельность как пианист²⁷⁴. Рано завершив концертные выступления, он на протяжении всей жизни преподавал концертмейстерское мастерство в Московской консерватории.

По рекомендации А.Т. Гречанинова, летом 1906 года, Ламм отправился в качестве аккомпаниатора и преподавателя музыки в семью профессора Л.А. Тарасевича – в имение Иванково, под Житомиром. Супруга Тарасевича, певица Анна Васильевна Стенбок, была близко дружна с М.А. Олениной-д'Альгейм. Уже в зимние каникулы того же года, когда Ламм вновь приехал в Иванково, состоялось его личное знакомство с Марией Алексеевной²⁷⁵. Впоследствии он несколько лет выступал с Олениной-д'Альгейм как аккомпаниатор (об этом см. подробнее в параграфе 1.1 главы 1).

²⁷⁴ В юном возрасте П.А. Ламм брал уроки фортепиано у Ф.Э. Лерчера и теории музыки у А.Т. Гречанинова. В 1912 году окончил Московскую консерваторию, где учился сначала у К.А. Киппа, а затем у Н.Е. Шишкина. Поскольку семья П.А. Ламма не сразу согласилась, чтобы он посвятил жизнь профессии музыканта, в 1900–1902 годах П.А. Ламм учился на юридическом факультете Боннского университета и в Высшей коммерческой школе Кельнского университета. См.: Московская консерватория от истоков до наших дней 1866–2006: Биографический энциклопедический словарь. М.: Московская гос. консерватория, 2007. С. 288.

²⁷⁵ Об этом см.: *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 37.

Помимо выступлений с Олениной-д'Альгейм, Ламм участвовал и в других проектах, связанных с исполнением сочинений Мусоргского, в частности, в любительских исполнениях оперы «Борис Годунов». Сохранилось свидетельство, что весной 1910 года старший брат Павла Александровича, Владимир, подарил ему клавир оперы «Борис Годунов» в издании 1874 года²⁷⁶. Тот факт, что П.А. Ламм владел клавиром «Бориса Годунова» в авторской версии, позволяет предполагать, что исполнения этой оперы, предпринимавшиеся при его участии, происходили с использованием этого издания, а не клавира в редакции Н.А. Римского-Корсакова. Или, по меньшей мере, что у Ламма к 1910 году было ясное представление об отличиях авторского текста и его обработки, сделанной Н.А. Римским-Корсаковым – пока лишь на основе опубликованных источников.

О.П. Ламм приводит сведения о двух любительских исполнениях «Бориса Годунова» при участии П.А. Ламма, состоявшихся в 1910-е годы. Первое из них – в 1914 году в Богородске (современное название – Ногинск) на Богородско-Глуховской мануфактуре Арсения Ивановича Морозова, с участием знаменитого старообрядческого Морозовского хора²⁷⁷: «...помню его [П.А. Ламма. – В.А.] рассказы, как прекрасно прошел 1 февраля 1914 года спектакль “Бориса Годунова” Мусоргского, в котором он участвовал, исполняя партию ф[орте]п[иано] и как особенно поразило его исполнение хора в сцене смерти Бориса. Хор состоял из рабочих Морозовской фабрики, в большей своей части старообрядцев, и они пели с таким проникновением, что “мороз по коже пробирал”, музыка Мусоргского им необычайно нравилась и вся опера шла с большим успехом в рабочей аудитории»²⁷⁸.

²⁷⁶ Там же. Л. 53.

²⁷⁷ Истории Морозовского хора посвящена диссертация: *Дынникова И.В.* Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. История любительских оперных постановок на фабрике А.И. Морозова еще не становилась предметом исследования музыковедов.

²⁷⁸ *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 79–80.

Второе – в 1916 году в Бирске, где Ламм находился в ссылке²⁷⁹. В этом городе состоялось знакомство Павла Александровича с Максимом Григорьевичем Губе, переросшее впоследствии в большую дружбу. Губе обладал хорошим голосом, они вместе с Ламмом много музицировали и даже разучили целиком оперу «Борис Годунов»²⁸⁰.

Большое влияние на профессиональную судьбу Ламма оказало и знакомство с братом М.А. Олениной-д'Альгейм, композитором А.А. Олениным. Высоко оценивая его способности, Ламм много помогал ему с редактированием его сочинений (т. к. сам Оленин часто не записывал свои произведения или записывал их неаккуратно²⁸¹). По утверждению О.П. Ламм, опыт такой помощи Оленину впервые привел Ламма «к начаткам редакторской работы»²⁸², в которой он позднее нашел свое призвание.

К 1910-м годам относятся первые каталоги произведений М.П. Мусоргского, которые Ламм составлял вместе с С.С. Поповым²⁸³. К сожалению, на них отсутствуют даты – хотя, вероятно, точная датировка и

²⁷⁹ «В связи с приездом в Москву государя Николая II и вплоть до его отъезда арестовываются все иностранные подданные враждебных России государств (Германии, Австрии и др.) и заключаются в казармы. В их число попадают младшие братья Ламмы – Леонид и Павел. Оба как белобилетники легкомысленно не озаботились в свое время переходом в русское подданство <...>. Вся семья была православная, считали себя русскими, и по объявлении войны с Германией Павел, Леонид и София тут же подали прошение о переходе в русское подданство, но было уже поздно». Там же. Л. 90. См. также: Павел Ламм в тюрьмах и ссылках: По страницам воспоминаний О.П. Ламм / Публ. и авт. вступ. ст. С. Мартынова // Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки: Альманах. Вып. 2. М.: Композитор, 2003. С. 73–120.

²⁸⁰ О.П. Ламм рассказывает: «Павел Александрович значительно расширил репертуар своего нового друга, познакомив его с песнями Оленина и многими романсами Мусоргского, Бородина и других русских композиторов; разучил он с ним также свою любимейшую оперу “Борис Годунов”, в которой Максим Григорьевич пел все баритоновые и басовые партии, а Павел Александрович – теноровые и частично сопрановые, пока к их “ансамблю” не присоединились две певицы: Екатерина Гавриловна Логинова – местная учительница русского языка и обладательница прекрасного контральто (исполняла соответственно Марину Мнишек и царевича Федора) и Тамара Спиридоновна Шенейх – легкое колоратурное сопрано (Ксения)». И далее: «С таким ансамблем Павел Александрович начинает демонстрировать полностью “Бориса Годунова” с большим успехом у слушателей – сначала у себя дома, а затем в кругах местной интеллигенции <...>, и даже с отдельными музыкальными номерами в местной школе». *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 120–121. О.П. Ламм также сообщает об исполнениях в Бирске силами того же состава «Хованщины», однако эта опера к тому моменту была издана лишь в редакции Н.А. Римского-Корсакова. Там же. Л. 121.

²⁸¹ А.А. Оленин в кругу друзей имел прозвище «Колоброд».

²⁸² Там же. Л. 151.

²⁸³ Попов, Сергей Сергеевич (1887–1937) – музыковед, технический редактор Музсектора Госиздата. Друг П.А. Ламма с юношеских лет. См.: *Комаров А.* Прирожденный архивист. Очерк биографии С.С. Попова // Альманах ГЦММК имени М. И. Глинки. Вып. III / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Издательство «Дека-ВС», 2007. С. 769–800.

невозможна, потому что составление таких каталогов по своей природе продолжительный процесс²⁸⁴.

О.П. Ламм упоминает об этой работе, рассказывая о событиях «перед самой войной 1914 года»²⁸⁵: «Павел Александрович записывал в особые синие тетради (типа школьных общих) “сжатые” и “полные” каталоги произведений интересовавших его авторов, располагая их по опусам. В каталогах, помимо точного названия произведений, давались указания на время сочинения, посвящение, первое исполнение и издание или место хранения рукописей, приводились цитаты из литературы (мемуаров, писем и пр.)»²⁸⁶. В настоящее время эти ранние каталоги сочинений Мусоргского, составлявшиеся до революции 1917 года, хранятся в фонде П.А. Ламма в РГАЛИ²⁸⁷.

Примечательно, что на титульном листе этой работы заголовок дан в следующей формулировке: «Материалы для академического издания сочинений Модеста Петровича Мусоргского. Составлены: П.А. Ламм и С.С. Поповым»²⁸⁸. Каталог, занимающий 137 листов, имеет следующие подразделы: «сжатый список произведений в алфавитном порядке, сжатый список произведений в хронологическом порядке, список сочинений, составляющих циклы или сборники и перечень»²⁸⁹, список произведений по роду сочинения, список вокальных произведений по авторам текстов, список посвящений, подробный список произведений в алфавитном порядке»²⁹⁰. Наибольший интерес представляет последний подраздел с подробным списком сочинений. Он содержит информацию о дате создания, месте

²⁸⁴ Косвенно обозначить временные рамки этих каталогов позволяет тот факт, что в них упомянуты издания, опубликованные В.Г. Каратыгиным в 1911–1912 годах, при этом отсутствуют публикации начала 1920-х.

²⁸⁵ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 99.

²⁸⁶ Там же. Л. 100.

²⁸⁷ Ламм П.А. Каталоги произведений М.П. Мусоргского. Автограф. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 22. [1910-е].

²⁸⁸ Там же. Л. 1.

²⁸⁹ По слову «перечень» имеется в виду список сочинений, составленный М.П. Мусоргским по просьбе В.В. Стасова 26 августа 1874 года. В автографе П.А. Ламма ошибочно указан 1878 год. См.: Мусоргский М.П. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. М.: Музыка, 1971. С. 265–266.

²⁹⁰ Ламм П.А. Каталоги произведений М.П. Мусоргского. Автограф. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 22. [1910-е]. Л. 1 об.

хранения рукописи, документах, в которых произведение упоминается, существующих изданиях (или их отсутствии, если сочинение не опубликовано), переводах текстов на иностранные языки.

Таким образом, уже к началу 1920-х годов П.А. Ламм провел значительную подготовительную работу по изучению и исполнению произведений М.П. Мусоргского в авторских версиях и созданию каталога его произведений. Однако прошло еще несколько лет, прежде чем издание Полного собрания сочинений композитора обрело реальные перспективы.

Исторический период, охарактеризованный в 1-й главе исследования, продолжался около 30-ти лет – с середины 1890-х до 1924 года. Начальной точкой отсчета, как уже было сказано, можно считать проведение супругами д'Альгейм первого цикла лекций-концертов, посвященных Мусоргскому (1896). Резонанс этих выступлений привел к тому, что впервые в публичном пространстве стала обсуждаться возможность и даже необходимость исполнения сочинений композитора либо по рукописям, либо по редким прижизненным изданиям 1860-х–1880-х годов. Напомним, что при жизни Мусоргского была опубликована сравнительно небольшая часть вокальных и фортепианных произведений. Скудость нотных материалов в конце 1890-х годов стала очевидной. Переизданий старых нот нигде не зафиксировано.

К середине 1920-х годов, – когда после смерти композитора прошло более 40 лет, а его художественный гений был признан во всем мире, – многими музыкантами особенно сильно стали ощущаться нестерпимые для русского искусства обстоятельства – никто не мог ознакомиться и изучить принципиально важные источники: оригинальную партитуру «Бориса Годунова», подлинный клавир «Хованщины», не говоря уже и многих других симфонических, хоровых, вокальных и фортепианных сочинениях, уцелевших в авторских манускриптах, но не изданных в оригинальном виде.

Напротив, в эти же годы подавляющее большинство сочинений Мусоргского российское и международное признание получили в художественных обработках Н.А. Римского-Корсакова, которым «была проделана гигантская и самоотверженная работа, <...> исчисляемая десятками партитур и клавиров практически во всех музыкальных жанрах, к каким только принадлежали рукописи Мусоргского»²⁹¹.

Образовавшийся художественный вакуум каждый заполнял как мог. П.А. Ламм – составлял списки сочинений Мусоргского, как говорится, «на будущее»; В.Г. Каратыгин – изучал автографы и издавал то, чего не коснулась рука Римского-Корсакова; Б.В. Асафьев черпал сведения «из первых рук» – от В.В. Стасова и А.Н. Молаас – и сам консультировал С.П. Дягилева; Э. Мелнгайлис работал над своей оркестровкой авторского клавира «Борис Годунова».

«По воле случая» в выигрышном, наиболее приоритетном положении оказались французы – Ш. Малерб и Л. Лалуа. находка в 1909 году вокального сборника «Юные годы» с 18-ю песнями и романсами, часть из которых была вовсе не известна, поставила их в привилегированное положение в области изучения как самого манускрипта, так и подготовки его к первой публикации, состоявшейся в 1923 году²⁹². Несмотря на многочисленные недостатки и прямые ошибки, это было первое полное издание многостраничного сборника Мусоргского.

Опубликованный нотный материал, которого не коснулась рука композитора-редактора, был очень близок к идеальному воспроизведению в академической традиции urtext'a, почти без редакторской правки и издательских тенденций адаптации.

Русские музыканты могли только мечтать о свободном доступе к другим, хранящимся в России, автографам Мусоргского.

²⁹¹ Левашев Е.М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М.П. Мусоргского. Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 41

²⁹² *Moussorgsky M. Années de Jeunesse. Recueil de Mélodies composées en 1857–1965 / Revision du texte musical et version française de Louis Laloy. Paris: Bessel, [1923].*

Глава 2. Вторая половина 1920-х: новый этап в изучении наследия М.П. Мусоргского

§ 2.1. Середина 1920-х как переломный момент

К середине 1920-х годов несколько тесно взаимосвязанных факторов актуализировали интерес зарубежных музыкантов к авторской версии «Бориса Годунова», в противовес повсеместно распространенной творческой обработке Н.А. Римского-Корсакова.

Многочисленные сценические реализации произведения, осуществленные в первой половине 1920-х²⁹³, привели к парадоксальному эффекту: увеличению числа статей и книг, авторы которых задавались вопросом о том, насколько версия Н.А. Римского-Корсакова отдалена от авторского замысла. Это явилось первым толчком к пересмотру привычных мнений.

Второе обстоятельство – появление двух репринтных публикаций прижизненного издания клавира «Бориса Годунова» (1874). Первое вышло из печати в 1924 году в совместном издании *W. Bessel & Co* (Париж) и *Breitkopf & Härtel*²⁹⁴ (Лейпциг). Другое – в 1926 году в издательстве *J. & W. Chester*²⁹⁵ (Лондон)²⁹⁶.

²⁹³ М.П. Рахманова приводит утверждение немецкого музыковеда О. фон Риземана, назвавшего середину 1920-х годов «неким рубежом, после которого “Борис” становится постоянным репертуарным спектаклем в крупнейших театрах мира». *Рахманова М.П. Мусоргский в зарубежном мире // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 220.*

²⁹⁴ *Moussorgsky M. P. Boris Godounov. Drame musical national, en quatre actes et un prologue (d'après Pouchkine et Karamzine). Edition originale (1875). Version française de Michel Delines et Louis Laloy. Partition chant et piano. Pétersbourg; Moscou; Paris; Londres; New-York: W. Bessel et Co; Berlin; Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1924.* Это издание в 1924 году также приобрело издательство *Universal Edition* (Вена, Австрия). См.: *Бобрик О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: История сотрудничества в

К 1920-м годам оригинальное издание 1874 года стало большой редкостью, поэтому републикация закономерно вызвала новую волну интереса к авторскому тексту сочинения. Одновременно остро ощущалось, что автограф оркестровой партитуры «Бориса Годунова» продолжал оставаться недоступным.

Постановка «Бориса Годунова» в Латвийской национальной опере с использованием оркестровки Э. Мелнгайлса (1924) явилась третьим фактором. Как было рассказано в параграфе 1.7 главы 1, в ходе бурной полемики, развернувшейся вокруг этого спектакля с использованием инструментовки латвийского композитора, местонахождение автографа партитуры Мусоргского стало общеизвестным.

Вследствие этих событий музыканты из разных стран – Франции (Р. Годе), Италии (В. Гуи), Великобритании (М.-Д. Кальвокоресси), Германии (О. фон Риземан, К. фон Вольфурт) – стали выражать желание скорейшего знакомства с авторской партитурой оперы.

Поначалу, когда информация о планах советского Государственного издательства опубликовать авторские клавиры и партитуру оперы «Борис Годунов» под редакцией П.А. Ламма еще не распространилась, иностранные музыканты предпринимали самостоятельные попытки ознакомиться с партитурой. Затем стало очевидно, что работа над публикацией активно ведется в Советском Союзе, и они начали торопить работу П.А. Ламма, регулярно напоминая о необходимости обнародования нотных материалов.

1920–1930-е годы. СПб: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2011. С. 219.

²⁹⁵ *Moussorgsky M. P. Boris Godounov: drame musical national en 4 actes et un prologue d'après Pouchkine et Karamzine / version française de Robert Godet et Aloys Mooser; English version by M. C. H. Collet; réduction pour chant et piano conforme à la version originale. London: J. & W. Chester, [cop. 1926].*

²⁹⁶ М.-Д. Кальвокоресси упоминает, что в 1927 году издательство *J. & W. Chester* заказало композитору и дирижеру Юджину Гуссенсу (Eugene Goossens) оркестровку фрагментов из опубликованного ими репринтного издания авторского клавира, и эти фрагменты были исполнены в Англии. См.: *Calvocoressi M.-D. Modest Mussorgsky. His Life and Works. Fair Lawn, N.J.: Essential Books Inc., 1956. P. 228.*

§ 2.2. Р. Годе: «На полях “Бориса Годунова”»

Одной из значительных иностранных публикаций о Мусоргском во второй половине 1920-х годов стала книга Робера Годе (Robert Godet, 1866–1950) – журналиста и музыканта, еще с конца XIX века зарекомендовавшего себя во Франции активным защитником сочинений Мусоргского в их подлинном виде. Спустя много десятилетий он суммировал свои знания в масштабной двухтомной монографии (1 том – 286, 2-й том – 550 страниц), озаглавленной «*En marge de Boris Godounof*» («На полях “Бориса Годунова”»)²⁹⁷. Эта книга, опубликованная одновременно в двух издательствах – парижском *Alcan* и лондонском *Chester*, явилась своеобразным комментарием к вышедшему в том же году в издательстве *Chester* репринтному изданию авторского клавира «Бориса Годунова»²⁹⁸.

Двухтомник Р. Годе, по точному определению М.П. Рахмановой, «дает читателю широкий и разнообразный исторический фон, на котором фигура Мусоргского выступает с особой рельефностью»²⁹⁹. Первый том этой работы, как и книги о Мусоргском других авторов, содержит подробное жизнеописание композитора. Второй том включает короткие биографические справки о важных людях в жизни Мусоргского («Учителя, друзья, исполнители») и комментарии к документам и материалам профессиональной деятельности («Сценические и исторические документы»), а также комментарии к тем факсимиле автографов, которые помещены в качестве иллюстраций в клавира «Бориса Годунова» в издании *Chester* (1926).

²⁹⁷ *Godet, Robert. En marge de 'Boris Godounof'*. Paris: Librairie Felix Alcan; Londres: J. &W. Chester Ltd., 1926. 2 vols.

²⁹⁸ Р. Годе был также причастен к появлению этого нотного издания: он выступил переводчиком текста на французский язык.

²⁹⁹ *Рахманова М.П. Мусоргский в зарубежном мире // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 230.*

Уже в предисловии к своей книге Годе поднял остро стоящий вопрос о недоступности манускрипта оркестровой партитуры Мусоргского: «Мы все ожидаем, пока настоящий “Борис” отвоюет у самозванца свой узурпированный трон – но как ему этого добиться, не вернув свою подлинную оркестровку?»³⁰⁰.

Кроме того, особо ценным для современного читателя является приложение ко второму тому, посвященное памяти Жюля де Брэйера, первооткрывателя авторской версии «Бориса Годунова» во Франции³⁰¹. В нем Р. Годе делится своими воспоминаниями об общении с де Брэйером и уточняет его роль в распространении творчества Мусоргского в последней четверти XIX века.

§ 2.3. О. фон Риземан: просветительская деятельность

Еще одним популяризатором наследия Мусоргского за рубежом был Бернхард Оскар фон Риземан (Bernhard Oscar von Riesemann, 1880–1934) –

³⁰⁰ *Godet, Robert. En marge de Boris Godounof. Vol. 1. Paris: Librairie Felix Alcan; Londres: J. &W. Chester Ltd., 1926. P. 3.* Кроме того, Годе упоминает, что в основу публикации был положен авторизованный экземпляр клавира «Бориса Годунова» в издании 1874 года, содержащий пометы Мусоргского. По информации из книги Годе, издание было подарено композитором певице Ю.Я. Махиной, а затем принадлежало неустановленному лицу с инициалами А. Р. См.: *Godet, Robert. En marge de Boris Godounof. Vol. 2. Paris: Librairie Felix Alcan; Londres: J. &W. Chester Ltd., 1926. P. 491–492.* Судьба этого клавира также описана В.Н. Римским-Корсаковым в статье «Неизвестные автографы Мусоргского». Поводом для написания стало обнаружение в 1956 году экземпляра прижизненного издания клавира «Бориса Годунова», содержащего автографы Мусоргского, в библиотеке города Невшателя (Швейцария) профессором Полем-Эмилем Бехом. В соответствии с данными, приведенными В.Н. Римским-Корсаковым, в день премьеры спектакля клавир был подарен Мусоргским неустановленному лицу. В 1906–1907 году этот экземпляр был приобретен у другого неизвестного лица (предположительно, скрипача Мариинского театра) швейцарским историком музыки Алоизом Мозером (в то время жившим в Петербурге). В свою очередь, Мозер передал клавир Годе. См.: *Римский-Корсаков В. Неизвестные автографы Мусоргского // Советская музыка. 1957. № 8. С. 88–92.*

³⁰¹ *Godet, Robert. En marge de Boris Godounof. Vol. 2. Paris: Librairie Felix Alcan; Londres: J. &W. Chester Ltd., 1926. P. 499–510.*

музыковед, музыкальный критик, композитор, дирижер, переводчик³⁰². Уже в ранний период деятельности, живя в России, он заинтересовался творчеством русского композитора.

В 1906–1907 годах Риземан в качестве московского корреспондента опубликовал в немецком журнале *Die Musik* солидный обзор в трех частях, посвященный русской опере³⁰³. Во второй части, озаглавленной «Новая русская школа», охарактеризована опера «Борис Годунов». Позже, М.-Д. Кальвокоресси квалифицировал работу Риземана, как почти уникальный случай немецкоязычной публикации о Мусоргском в период до начала Первой мировой войны³⁰⁴.

Сохранились сведения о том, что О. фон Риземан присутствовал на концерте М.А. Олениной-д'Альгейм (в декабре 1911 года в Одессе), когда ее аккомпаниатором был П.А. Ламм³⁰⁵. Критик оценил Оленину-д'Альгейм как гениальную артистку, а Ламма счел недостаточно опытным музыкантом для выступления в ансамбле с выдающейся певицей³⁰⁶.

³⁰² Родился на территории Российской империи, в Ревеле (сейчас Таллин, Эстония). В 1899–1904 годах учился в Московском университете (сначала на историко-филологическом, затем на юридическом факультетах). Музыкальное образование получил в Германии (изучал теорию и историю музыки под руководством А. Зандбергера и Л. Тюиля в Мюнхене, О. Флейшера и М. Фридендера в Берлине, Г. Римана в Лейпциге). Защитил диссертацию о древнерусском церковном пении (1907), которая была опубликована в виде монографии в Москве и Лейпциге. С 1913 по 1917 год жил в Москве, где выступал как музыкальный критик. После революции 1917 года жил и работал в Германии и Швейцарии. В этот период Риземан активно занимался популяризацией русской музыки для немецкой аудитории.

³⁰³³⁰³ *Riesemann, Oscar von. Die Oper in Russland: Michail Glinka – Alexander Dargomyshsky // Die Musik. 1906–1907. Heft 13. S. 3–11; Riesemann, Oscar von. Die Oper in Russland: Die neurussische Schule // Die Musik. 1906–1907. Heft 14. S. 85–99; Riesemann, Oscar von. Die Oper in Russland: Alexander Sserów, Anton Rubinstein, Peter Tschaikowsky // Die Musik. 1906–1907. Heft 15. S. 131–145.*

³⁰⁴ «Единственная сколько-нибудь заметная статья о Мусоргском из появившихся до войны, это, по-видимому, статья Оскара Риземана (“Die Musik”, 1907). <...> Риземан отзывался о “Борисе Годунове”, как об одной из наиболее значительных русских опер. Что же касается подлинного текста этого произведения, то он сообщал о нем неточные сведения в следующих неясных словах: “К сожалению, оркестровая партитура ‘Бориса Годунова’ недоступна для исследователя”, не говоря ни слова о клавираусците 1874 года». *Кальвокоресси М.-Д. Первые критики Мусоргского в Западной Европе // Мусоргский М.П. Борис Годунов. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930. С. 256–257.*

³⁰⁵ Помимо этого свидетельства, также сохранились два письма О. фон Риземана М.А. Олениной-д'Альгейм за 1926–1927 годы. В первом из них он сообщает о выходе своей книги о Мусоргском, во втором дает советы по организации концертов Олениной-д'Альгейм в Германии. РНММ. Ф. 256. Ед. хр. 1766–1767. Рашифровка писем приведена во II томе диссертации в Приложении 1.

³⁰⁶ Фрагмент рецензии Риземана привела в своем биографическом труде О.П. Ламм. К сожалению, название газеты не указано: «За фортепиано сидел очень молодой г-н Ламм, который как пианист, без сомнения, не лишен дарования, и старательно следовал намерениям г-жи Олениной. <...> Если бы его партнерша не была так гениальна, то возможно, что эти недостатки в его исполнении не воспринимались бы как таковые, но в данном случае они слишком заметны». *Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 61.*

Эмигрировав в Германию, Риземан посвятил значительную часть своей жизни популяризации русской музыки³⁰⁷. Понимая, что в немецкоязычных странах творчество русских композиторов известно очень ограниченно, он разработал логичный план, направленный на заполнение лакун в знаниях германских музыкантов и широкой публики о русской музыке и, в целом, о жизни. Ученый рассчитывал сначала издать многотомный цикл монографий о русской музыке, а затем, подготовив, таким образом, почву, предпринять перевод исторических документов на немецкий язык. Свой план Риземан излагал в письмах русским корреспондентам: А.Н. Римскому-Корсакову и Б.В. Асафьеву³⁰⁸.

К сожалению, проект был осуществлен лишь в небольшой части. До своей смерти (1934) Риземан успел написать и опубликовать только два тома «Монографий по истории русской музыки». Первый из изданных томов том содержит главы: «Музыка в России до М.И. Глинки», «М.И. Глинка», «А.С. Даргомыжский», «А.Н. Серов»³⁰⁹, второй – полностью посвящен М.П. Мусоргскому³¹⁰. Кроме этого, ученый издал свои переводы на немецкий язык «Летописи моей музыкальной жизни» Н.А. Римского-Корсакова³¹¹ и «Историю русской музыки» Л. Сабанеева³¹², успел опубликовать книгу воспоминаний Рахманинова³¹³, отдельные статьи о творчестве Мусоргского³¹⁴, Чайковского, Скрябина и т. д.

³⁰⁷ О деятельности Риземана по изучению и популяризации русской музыки в Германии см.: *Fortunova A. "Mit besonderer Wertschätzung". Oskar von Riesemanns Schriften zu russischer Musik // Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers / Hrsg. von Inga Mai Groote und Stefan Keym. München: edition text + kritik, 2018. S. 173–192.*

³⁰⁸ Неопубликованные избранные письма О. фон Риземана помещены во II том диссертации в Приложение 1.

³⁰⁹ *Riesemann, O. von. Monografien zur russischen Musik. Bd. 1. München: Drei Masken Verlag, 1923.*

³¹⁰ *Riesemann, O. von. Monografien zur russischen Musik. Bd. 2: Modest Petrowitsch Mussorgski. München: Drei Masken Verlag, 1926.*

³¹¹ *Rimskij-Korsakov N. A. Chronik meines musikalischen Lebens, 1844–1906. Übers. von Dr. Oskar v. Riesemann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928.*

³¹² *Ssabanejew, Leonid L. Geschichte der russischen Musik. Für deutsche Leser bearbeitet, mit einem Vorwort und einem Nachtrag versehen von Oskar von Riesemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.*

³¹³ Была впервые опубликована в английском переводе Д. Разерфорд, сделанном с немецкой рукописи Риземана: *Rachmaninoff's Recollections Told to Oskar von Risemann. Transl. from the German manuscript by Mrs. Dolly Rutherford. New-York, The Macmillan Company, 1934.*

³¹⁴ Отметим следующие важные статьи О. Риземана о Мусоргском: *Riesemann, O. von. Eine "neue" Oper von Mussorgskij // Die Musik. 1924. Heft 7 (April). S. 461–476 [об опере «Сорочинская ярмарка»]; Riesemann,*

Монография Риземана о Мусоргском, опубликованная на немецком языке в 1926 году³¹⁵, заняла заметное место в ряду трудов о композиторе. Причина этого, прежде всего, в том, что Риземан – единственный из иностранных музыкантов своего времени – сумел получить из Публичной библиотеки в Ленинграде копии нескольких неизданных автографов Мусоргского. Это стало возможным благодаря помощи, оказанной ему А.Н. Римским-Корсаковым³¹⁶.

В нотном приложении к монографии Риземана о Мусоргском был напечатан клавир-дирекцион «Сцены у собора Василия Блаженного», ранее никогда не публиковавшейся и не исполнявшейся³¹⁷. А три года спустя (1929) вышло в свет отдельное нотное издание³¹⁸, включающее уже две сцены из «Бориса Годунова» (обе в клавирном изложении): «Сцену в тереме» в первой авторской редакции³¹⁹ и переиздание «Сцены у собора Василия Блаженного»³²⁰. Риземан в этом нотном томе был редактором, автором короткого предисловия и переводчиком текста на немецкий язык³²¹.

После первой риземановской публикации клавир-дирекциона «Сцены у собора Василия Блаженного» в СССР разразился скандал. Музсектор Госиздата попытался запретить издание одной из самых сенсационных, ранее не опубликованных сцен оперы, хотя для такого запрета не было никаких юридических оснований. В данной связи уточним, что в 1925 году П.А. Ламм уже вел работу по изучению манускриптов Мусоргского и подготовке к изданию клавир и партитуры «Бориса Годунова».

O. von. Mussorgskis Liedersammlung "Jahre der Jugend" // Der Auftakt. 1925. Heft 3. S. 71–76 [о вокальном сборнике «Юные годы»].

³¹⁵ *Riesemann, O. von.* Monografien zur russischen Musik. Bd. 2: Modest Petrowitsch Mussorgski. Munchen: Drei Masken Verlag, 1926. Тремя годами позднее книга была опубликована в переводе на английский язык Пола Ингланда: *Riesemann, Oscar von.* Moussorgsky. Translated from the German by Paul England. New York & London: Alfred A. Knopf, 1929. В английской версии нотное приложение, имеющееся в немецком оригинале, отсутствует.

³¹⁶ См. письма Риземана А.Н. Римскому-Корсакову, приведенные во II томе диссертации в Приложении 1.

³¹⁷ А также два ранее уже известных камерно-вокальных сочинения: «Детскую песенку» (слова Л. Мея; первое издание: В. Бессель и К^о, 1871) и балладу «Забывтый» (сл. А. Голенищева-Кутузова; первое издание: А. Гутхейль, 1877).

³¹⁸ *Moussorgsky M.* Deux fragments inédits (posthumes) de l'opéra "Boris Godounov". Partition chant et piano. Paris. W. Bessel & Co, 1929.

³¹⁹ Автограф Мусоргского хранится в ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 9.

³²⁰ Автограф Мусоргского хранится в ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 23.

³²¹ Французский перевод текста выполнил Л. Лалуа.

Кроме того, Риземан активно интересовался возможностью получения копии оркестровой партитуры этой оперы. С такой просьбой он обращался к А.Н. Римскому-Корсакову в 1925 году, а также, вероятно, и к Б.В. Асафьеву³²².

Просьба Риземана не могла быть удовлетворена, потому что к этому моменту уже были достигнуты определенные договоренности об издании клавира и партитуры оперы «Борис Годунов» Музсектором Госиздата под редакцией П.А. Ламма.

При этом инициатива первой публикации авторского клавира-дирекциона «Сцены у собора Василия Блаженного» все же принадлежит Риземану, осуществившему издание в 1926 году, то есть за год до аналогичной публикации П.А. Ламма³²³.

Отметим, что Н.И. Тетерина и Е.М. Левашев высоко оценили качество публикации «Сцены в тереме» в редакции О. фон Риземана: «Безусловным достоинством риземановской редакции является публикация нотного текста в максимально приближенном к авторскому оригиналу виде, то есть в свободной тональности без выставления редакторских ключевых знаков. По сути Риземан опубликовал urtext клавира-дирекциона и в этом отношении поступил очень дальновидно, явно превосходя Ламма в точности воспроизведения многочисленных особенностей текста Мусоргского»³²⁴. Однако исследователи указали и на многочисленные ошибки, объяснив их

³²² Риземан, О. фон. Письмо А.Н. Римскому-Корсакову от 16 июля 1925 года. КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VII. Ед. хр. 462. Л. 41 об. На немецком языке. Неопубликованные письма Риземана к А.Н. Римскому-Корсакову и Б.В. Асафьеву помещены во II том диссертации в Приложении I.

³²³ Мусоргский М.П. Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом... М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Из-во Оксфордского ун-та, 1927. Риземан в предисловии к уже упомянутому нотному изданию двух сцен из «Бориса Годунова», осуществленному в 1929 году, приписывает себе и факт первой публикации «Сцены в тереме» в первой авторской редакции. См.: *Moussorgsky M. Deux fragments inédits (posthumes) de l'opéra "Boris Godounov". Partition chant et piano. Paris. W. Bessel & Co, 1929.* Однако это утверждение не соответствует действительности, т. к. сцена была опубликована двумя годами ранее П.А. Ламмом в составе полного клавира, изданного под его редакцией.

³²⁴ Тетерина Н., Левашев Е. Научные и текстологические комментарии к публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1874 годов // *Мусоргский М.П. Полное академическое собрание сочинений. Борис Годунов. Авторские версии 1868-1874 годов. Клавір. Том II. Часть II / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020. С. 902.*

тем фактом, что Риземан работал не по подлинным автографам, а по копиям, предоставленным А.Н. Римским-Корсаковым³²⁵.

Таким образом, несмотря на то, что задуманный Риземаном масштабный научно-просветительский проект, направленный на знакомство немецкоязычной аудитории с русской музыкой, был осуществлен лишь в небольшой своей части, ученый своей деятельностью привлек большое внимание международной музыкальной общественности к проблеме публикации наследия Мусоргского.

§ 2.4. К. фон Вольфурт: подступы к изучению партитуры «Бориса Годунова»

Спустя всего год после публикации книги О. фон Риземана, в Германии вышло еще одно издание, посвященное Мусоргскому³²⁶. Его автором был Курт фон Вольфурт (Kurt von Wolfurt, 1880–1957)³²⁷.

Вольфурт, как ранее и Риземан, предпринял попытку получить доступ к манускриптам Мусоргского. Его обращение в официальные советские инстанции с просьбой предоставить для работы над книгой оригиналы

³²⁵ Там же. С. 902–906.

³²⁶ *Wolfurt, Kurt von*. *Mussórgskij*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1927. К. Вольфурт также автор ряда статей о творчестве Мусоргского: *Wolfurt Kurt*. Das Problem Mussórgskij – Rimskij-Korsakoff: Ein Vergleich zwischen dem Original-Klavierauszug von Mussórgskijs “Boris Godunoff” und Rimskij-Korssakoff Bearbeitung // *Die Musik*. 1925. № 7. April. S. 481–491; *Wolfurt Kurt*. Das Problem Mussórgskij // *Die Musik*. 1926. Dezember. № 3. S. 162–166; *Wolfurt Kurt*. Gesicht und Charakter einiger Opern von Mussórgsky und Rimsky-Korsakoff // *Musikblätter des Anbruch*. 1927. № 10. S. 411–415.

³²⁷ Немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель. В детстве Вольфурт учился в Санкт-Петербурге. Музыкальное же образование он получил сначала в Лейпциге у К. Хеймзена (Heymssen) и Р. Тайхмюллера (Teichmüller), затем в Мюнхене у М. Регера по классу контрапункта и М. Краузе по классу фортепиано. См.: *Gudger, William D.* (rev. by *McCredie, Andrew D.*) *Wolfurt [Wolff], Kurt von*. Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30513> (дата обращения: 24.12.2020).

автографов композитора вызвало среди советских музыкантов бурную негативную реакцию.

В газете «Вечерняя Москва» (7 августа 1925) появилась заметка следующего содержания: «Берлинский ученый Курт Вольфурт, работающий в настоящее время над биографией композитора Мусоргского, обратился в Российскую Публичную Библиотеку с просьбой выслать ему по адресу Прусской государственной Библиотеки для научного пользования манускрипты клавираусцуга музыкальной драмы “Борис Годунов” и оригинал оркестровой партитуры того же произведения. Главнаука³²⁸ разрешила Публичной библиотеке выдать эти манускрипты Курту Вольфурту при условии поручительства одной из Германских государственных библиотек»³²⁹.

О быстрой реакции сотрудников Музсектора Госиздата на эту заметку свидетельствует письмо С.С. Попова П.А. Ламму³³⁰. Оно же сообщает о попытке заведующего Музсектором А.Н. Юровского связаться с Главнаукой, по всей видимости, для того, чтобы оспорить выданное Вольфурту разрешение. Вероятно, Александру Наумовичу это удалось, т. к. не находится никаких сведений о том, что автографы Мусоргского тогда были отправлены в Германию.

Так или иначе, уже сама тенденция появления подобного запроса от иностранного исследователя весьма показательна. С аналогичной просьбой о предоставлении копий рукописей Мусоргского (в первую очередь, партитуры оперы «Борис Годунов») в 1920-е годы в советские официальные органы обращались, кроме упомянутых выше О. фон Риземана и К. фон Вольфурта, также М.-Д. Кальвокоресси (1924)³³¹ и Э. Мелнгайлис (1927)³³².

³²⁸ Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями.

³²⁹ Изучение произведений Мусоргского в Германии // Вечерняя Москва». 1925. № 178 (7 августа). С. 2. Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 176. Л. 26.

³³⁰ Попов С.С. Письмо П.А. Ламму от 18 августа 1925 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 176. Л. 25 об. – 26.

³³¹ «Возможно было бы получить копию или фотографический снимок всей настоящей партитуры Бориса Годунова, сохр[аняющейся] в архивах Гос[ударственных] Театров, и сколько стоило бы это дело? Это меня очень интересует. Теперь пора, чтобы саму работу Мусоргского все знали». Кальвокоресси М.-Д. Письмо Н.Ф. Финдейзену от 17 декабря 1924 года. ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 2103. Л. 40.

Столь активная международная заинтересованность дополнительно свидетельствовала, что проект издания Полного собрания сочинений М.П. Мусоргского именно в нашей стране являлся востребованным и принципиально важным.

§ 2.5. А.Н. Римский-Корсаков: научная и издательская деятельность

Продолжая характеристику трудов Андрея Николаевича Римского-Корсакова, укажем, что он, являясь сотрудником отдела рукописей и заведующим нотным отделом Государственной Публичной библиотеки (в фондах которой и по сей день хранится богатейшее собрание манускриптов Мусоргского), не только оказывал помощь обращающимся к нему исследователям, но и сам активно занимался изучением и публикацией документов о творчестве композитора. Особенно много времени и сил он посвятил этой работе во второй половине 1920-х годов. При этом важно напомнить, что с художественной точки зрения А.Н. Римский-Корсаков придерживался тех же позиций в отношении творчества Мусоргского, что и его отец.

Деятельность Андрея Николаевича не была скоординирована с работой Ламма и Асафьева по подготовке Полного собрания сочинений Мусоргского, а во многом составляла ей прямую конкуренцию.

³³² В ЦГАЛИ СПб сохранились свидетельства запроса, сделанного Мелнгайлисом: письмо из Главнауки в Дирекцию ЛГАТ «О разрешении композитору Мелнгайлису занятий над рукописями Мусоргского», от 2 апреля 1927 года (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 1. Ед. хр. 971. Л. 31) и Протест против разрешения латвийскому композитору Мелнгайлису списывать подлинные рукописи «Хованщины» и «Бориса Годунова» Мусоргского: Телеграмма музыкальных деятелей Ленинграда наркому по просвещению (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 1. Ед. хр. 973. Л. 125).

Отношения А.Н. Римского-Корсакова с Б.В. Асафьевым были весьма натянутыми еще с конца 1910-х годов. Общение Андрея Николаевича с П.А. Ламмом можно охарактеризовать как вежливо-нейтральное. Личное знакомство двух ученых состоялось только в 1924 году, когда Ламм приехал в Ленинград для работы с манускриптами Мусоргского. А.Н. Римский-Корсаков, будучи сотрудником Публичной библиотеки, оказал текстологу значительную поддержку³³³. Однако позже, в 1927–1928 годах их отношения существенно осложнились.

К работам А.Н. Римского-Корсакова второй половины 1920-х – начала 1930-х годов, связанным с наследием Мусоргского, относятся следующие труды ученого:

- публикация неизвестного вокального сочинения «“Ах, ты, пьяная тетеря” (Из походов Пахомыча)»³³⁴;
- издание брошюры «“Борис Годунов” М.П. Мусоргского» в соавторстве с Е.М. Браудо³³⁵;
- составление, расшифровка, научное редактирование и комментирование тома «М.П. Мусоргский. Письма и документы»³³⁶.

В 1925 году А.Н. Римский-Корсаков обратился с личным письмом к Н.Я. Мясковскому (в то время председателю коллегии Музсектора Госиздата) с предложением о публикации двух неизвестных романсов Мусоргского, обнаруженных им в фондах Публичной библиотеки³³⁷. Один из них – «Веселый час» на слова А. Кольцова³³⁸ – был опубликован во Франции

³³³ Об этом свидетельствуют письма П.А. Ламма – С.А. и О.П. Ламм. Неопубликованные письма П.А. Ламма помещены во II том диссертации в Приложение 1.

³³⁴ *Мусоргский М.П.* «Ах, ты, пьяная тетеря»: (Из походов Пахомыча): Для голоса с ф.-п. / Предисл. и ред. А.Н. Римского-Корсакова. М. : Муз. сектор Гос. изд-ва, 1926.

³³⁵ *Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927.

³³⁶ *Мусоргский М.П.* Письма и документы: с приложением подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / собрал и подготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музейное изд., 1932.

³³⁷ *Римский-Корсаков А.Н.* Письмо Н.Я. Мясковскому от 30 марта 1925 года. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 144. Л. 1–2. Полный текст письма см. во II томе диссертации в Приложении 1.

³³⁸ Название романса установлено из письма О. фон Риземана А.Н. Римскому-Корсакову от 2 февраля 1925 года. КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 28.

в составе сборника «Юные годы»³³⁹, другой – вокальная сценка «“Ах, ты, пьяная тетеря” (Из походов Пахомыча)» – не публиковался. Перспектива издания романса, недавно напечатанного во Франции, Музсектор не заинтересовала, а предложение о публикации ранее неизвестного произведения было охотно принято.

Результат музыкально-редакторской работы Андрея Николаевича не вполне удовлетворил сотрудников издательства³⁴⁰. Однако споры разрешились и издание вышло в свет. В следующем году (1927) А.Н. Римский-Корсаков опубликовал развернутую исследовательскую статью «“Из походов Пахомыча” М.П. Мусоргского (недавно найденная его пьеса ранних годов)» в 3-м выпуске сборника «De Musica»³⁴¹.

Следующей работой А.Н. Римского-Корсакова стала опубликованная им в соавторстве с Е.М. Браудо, брошюра «Борис Годунов» Мусоргского (1927), в которой Андрей Николаевич резко критически высказывался в адрес П.А. Ламма и Б.В. Асафьева. Он упрекал соредкторов в том, что, стремясь сделать нотный том не только научным, но и практическим, предназначенным для исполнения, они выпускают контаминированное издание, объединяющее в себе сцены, создававшиеся Мусоргским в разное время и не мыслившиеся в рамках единой художественной концепции:

«Сводная редакция “Бориса”, высокоценная, как собрание исторических материалов, из которых выросло это гениальное произведение, в устах иных мало сведущих информаторов превращается, как таковая, в *самодовлеющую художественную ценность*. Между тем, всякому, сколь-нибудь знакомому с делом ясно, что сводить в одно целое разные варианты

³³⁹ Речь об издании: *Moussorgsky M. Années de Jeunesse. Recueil de Mélodies composées en 1857–1965 / Revision du texte musical et version française de Louis Laloy. Paris: Bessel, [1923].*

³⁴⁰ См. Письмо за подписью заведующего Музсектором Госиздата А.Н. Юровского и Н.С. Жилиева («за технического редактора») А.Н. Римскому-Корсакову от 9 ноября 1926 года. КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VI. Л. 1 – 1 об. Авторизованная машинопись. Полный текст письма приведен во II томе диссертации в Приложении 1.

³⁴¹ *Римский-Корсаков А. «Из походов Пахомыча» М.П. Мусоргского (недавно найденная его пьеса ранних годов) // De Musica. Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л., 1927. С. 70–75. Также опубликована на немецком языке: *Rimsky-Korsakow A. Das Abenteuer des Pachomitsch, eine unbekannte Komposition Mussorgsky's // Die Musik. 1925. No. 5.**

одних и тех же сцен – задача невозможная без насилия над авторской волей»³⁴².

В качестве альтернативы сводной ламмовской редакции А.Н. Римский-Корсаков предложил использовать для театральных постановок авторскую версию, исполнявшуюся целиком при жизни Мусоргского в Мариинском театре³⁴³. Тогда как ранние варианты оперы, по его мнению, «могли бы дать материал для отдельных, в высокой степени любопытных, студийных постановок»³⁴⁴.

Андрей Николаевич, безусловно, был прав, критикуя издание оперы «Борис Годунов» в виде свода материалов, относящихся к разным художественным версиям. Спорность такого подхода осознавали и сами коллеги и соредакторы – П.А. Ламм и Б.В. Асафьев. Однако историческая задача их труда была непростой и требовала множества компромиссов.

Наиболее желательной для Ламма и Асафьева стала бы постановка первой авторской версии 1868–1869 годов, и в этом желании они кардинально расходились с А.Н. Римским-Корсаковым, предпочитавшим версию 1874 года. Однако ни отдельное нотное издание первой авторской версии, ни ее театральное воплощение, не были возможны в исторических реалиях конца 1920-х годов. Тогда, по определению Е.М. Левашева, «...основная задача обнародования авторского текста этой оперы заключалась <...> в его противопоставлении популярной редакции Римского-Корсакова»³⁴⁵. Издания и исполнения «Бориса Годунова» в ряде аутентичных вариантов стали возможны лишь много позднее и только по прошествии того

³⁴² *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков в качестве редактора «Бориса Годунова» Мусоргского // *Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 40.

³⁴³ А.Н. Римский-Корсаков ошибочно называет эту версию «редакцией 1875 года».

³⁴⁴ *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков в качестве редактора «Бориса Годунова» Мусоргского // *Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 41.

³⁴⁵ *Левашев Е.М.* Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // *Наследие М.П. Мусоргского. Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах.* М.: Музыка, 1989. С. 51.

длительного этапа, благодаря которому опера закрепились в общественном сознании в авторской, пусть даже и контаминированной версии³⁴⁶.

Самым значительным трудом А.Н. Римского-Корсакова, связанным с наследием Мусоргского, стало подготовленное Андреем Николаевичем (при участии В.Д. Комаровой-Стасовой) фундаментальное издание «М.П. Мусоргский. Письма и документы»³⁴⁷.

Работа, завершенная в 1927-м, увидела свет только в 1932 году. Сложный путь, который прошла эта книга от создания до публикации, отражен во множестве архивных источников, хранящихся в РГАЛИ и КР РИИИ.

Документы показывают, что рукопись обычным порядком прошла рецензирование³⁴⁸, повторную авторскую правку, была рассмотрена цензурой и сдана в набор, после чего наступил этап типографской корректуры³⁴⁹.

Однако в начале 1931 года книга подверглась еще одному пересмотру.

Дело в том, что на рубеже 1930–1931 годов произошла реорганизация Музыкального сектора Госиздата РСФСР в самостоятельное отраслевое музыкальное издательство – Музгиз. Заведующий Музсектором А.Н. Юровский был смещен со своего поста, и в издательстве, по выражению О.П. Ламм, «начался калейдоскоп новых директоров»³⁵⁰.

³⁴⁶ Впервые авторская редакция 1868–1869 гг. была поставлена в 1989 году в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (музыкальный руководитель и дирижер – Е. Колобов).

³⁴⁷ *Мусоргский М.П.* Письма и документы: с приложением подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / Собрал и подготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музейное изд., 1932.

³⁴⁸ В фонде П.А. Ламма в РГАЛИ хранится документ под названием «Замечания на подготовленное к изданию под редакцией А.Н. Римского-Корсакова собрание писем М.П. Мусоргского», датированный 1928-м годом и занимающий 186 машинописных страниц (замечания касаются содержательных, стилистических, технических аспектов). См.: *Ламм П.А.* Замечания на подготовленное к изданию под редакцией А.Н. Римского-Корсакова собрание писем М.П. Мусоргского. 1928. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 3.

³⁴⁹ Здесь и далее сведения приводятся на основе документа, сохранившегося в фонде семьи Римских-Корсаковых в КР РИИИ: *Римский-Корсаков А.Н.* Меморандум к истории печатания книги «Мусоргский. Письма и документы». Автограф. Б. д. КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VI. № 2. Л. 1–1 об. Текст документа см. во II томе диссертации в Приложении 3.

³⁵⁰ *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. Машинопись. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 385.

Первым в этом ряду стал профессиональный революционер, журналист Адольф Григорьевич Гайсинский (псевдоним А. Верхотурский)³⁵¹, занявший директорский пост в начале 1931 года. Утвердился обычай сопровождать новые публикации Музгиза предисловием «От издательства», помещавшим эти работы в «рамки марксизма». Так, для книги «М.П. Мусоргский. Письма и документы» необходимое предисловие написал Ю.В. Келдыш. Кроме этого, было принято решение поместить одно из писем Мусоргского (М.А. Балакиреву, от 26 января 1867) не в составе основного корпуса документов, а в конце тома, с комментарием Келдыша.

Однако этого оказалось недостаточно для разрешения на публикацию, и весной того же 1931 года Музгизом были предложены новые сокращения и изъятия – на этот раз, уже в текстах 11-ти писем Мусоргского (№№ 14, 18, 19, 38, 39, 56, 57, 143, 181, 182, 216)³⁵².

В архиве А.Н. Римского-Корсакова сохранились многочисленные бумаги, свидетельствующие о его действиях в защиту подготовленной им книги без цензурных купюр. К ним относятся: копия его заявления в Правление Музгиза³⁵³, письма представителям высшего руководства страны – И.В. Сталину³⁵⁴, А.М. Горькому³⁵⁵, А.С. Енукидзе³⁵⁶, Е.Д. Стасовой³⁵⁷. Во всех этих посланиях содержатся просьбы поспособствовать выходу издания.

Обращения эти, по-видимому, оказали свое действие, поскольку книга вышла с очень небольшим количеством купюр. Так, все одиннадцать писем, упомянутых Андреем Николаевичем в его заявлении в Правление Музгиза, вошли в состав издания. Восемь из них (№№ 14, 18, 19, 38, 143, 181, 182, 216)

³⁵¹ Гайсинский, Адольф Григорьевич (псевд: Верхов А., Верхотурский А.) (1870– 1933) – революционер, журналист, издательский работник, музыкально-общественный деятель.

³⁵² Номера соответствуют нумерации писем в издании под редакцией А.Н. Римского-Корсакова.

³⁵³ *Римский-Корсаков А.Н.* Заявление в Правление Музгиза. КР РИИИ. Ф. 8. Раздел IX. № 139. Л. 3–4.

³⁵⁴ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел IX. № 136. Л. 2.

³⁵⁵ Там же. Л. 3. Б. д.

³⁵⁶ Там же. Л. 7. Енукидзе, Авель Софронович (1877–1937) – советский государственный и политический деятель. В 1922–1935 годах секретарь Президиума ЦИК СССР.

³⁵⁷ Там же. Л. 8–9. Стасова, Елена Дмитриевна (1873–1966) – революционерка, деятель международного коммунистического, женского, антивоенного и антифашистского движения. Племянница В.В. Стасова. Помимо этого, в деле содержится записка рукой А.Н. Римского-Корсакова, сообщающая: «Росписки [так. – В.А.] на письма к Сталину И.В., Стасова Е.Д. [так. – В.А.] и в Музгиз отпр[авлены] 1931 г[ода] 29/V». Там же. Л. 5.

были напечатаны целиком, два – полностью, хотя и с комментарием от издательства (№№ 56, 216), два – с купюрами (№№ 39, 56) и одно (№ 57) – целиком, но в конце книги с сопроводительной статьей Ю.В. Келдыша.

Таким образом, публикация книги «М.П. Мусоргский. Письма и документы», подготовленная А.Н. Римским-Корсаковым при участии В.Д. Комаровой-Стасовой стала этапным для музыкальной науки событием, впервые предоставив исследователям максимально полный (для своего времени) текст эпистолярия и документов Мусоргского в научно выверенном, прокомментированном издании. Отметим также, что исключительная ценность комментариев, написанных Андреем Николаевичем, состоит в том, что многие сведения о жизни и творчестве М.П. Мусоргского были почерпнуты автором из собственных воспоминаний, устных рассказов членов семьи Римских-Корсаковых и их друзей. Это делает книгу под редакцией А.Н. Римского-Корсакова актуальной и для современных исследователей.

Глава 3. Начало работы П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по изданию ПСС М.П. Мусоргского

§ 3.1. Подготовительные работы П.А. Ламма, начало сотрудничества с Б.В. Асафьевым

Первые сведения о начале работы П.А. Ламма по восстановлению авторского текста произведений Мусоргского относятся к 1922 году. Ученый сам указал эту дату, как исходную точку своего труда – многостороннего редактирования и подготовки к изданию материалов оперы «Борис Годунов» по рукописям композитора³⁵⁸.

Дальнейшие хронологические вехи определяются, благодаря мемуарам О.П. Ламм, отчетам Государственной академии художественных наук (ГАХН), сообщениям в газете «Правда» и журнале «Музыка и революция», а также переписке между Асафьевым и Ламмом. Они следующие:

- 1924, сентябрь – командировка в Ленинград для работы с рукописями,
- 1924, 4 ноября – доклад в ГАХН по итогам командировки,
- 1924, 25 ноября – заметка в газете «Правда» о работе Ламма,
- 1924, декабрь – приглашение Ламмом Б.В. Асафьева,
- 1926, весна – официальное утверждение дирекцией Музсектора Госиздата статуса ПСС Мусоргского и создание редколлегии.

Остановимся на каждом из отмеченных событий более подробно.

³⁵⁸ См. письмо Ламма в Московское общество драматических писателей и композиторов, озаглавленное «Данные по делу постановки оперы “Борис Годунов” в ГАБТ’е». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 274–275.

В сентябре 1924 года Ламм был командирован в Ленинград «для работ в библиотеках над рукописями “Бориса Годунова” Мусоргского. [Московская] Консерватория предоставила ему для этой цели отпуск, т. к. доклад о его работе должен был происходить на совместных заседаниях п[од]секции истории русской музыки при ГАХН и кафедры истории музыки Консерватории <...>. Павлу Александровичу в его работе над Мусоргским большую поддержку оказал Б.В. Асафьев. Он познакомил его с кругом лиц, работавших в музыкальных библиотеках и хранилищах Петербурга: А.Н. Римским-Корсаковым и [И.]А. Бычковым – хранителями рукописного отдела Публичной библиотеки, с Г.П. Орловым, директором библиотеки Петербургской консерватории и с работниками Театральной библиотеки»³⁵⁹.

Спустя полтора месяца, 4 ноября, Ламм выступил с официальным докладом в Государственной академии художественных наук. Он сообщил о результатах своей работы над рукописями «Бориса Годунова» и о проявленном интересе Музсектора Госиздата к этому труду. «Доклад, – как пишет О.П. Ламм, – был задуман первоначально как сравнительный анализ редакции Н.А. Римского-Корсакова с авторским клавиром оперы <...>. Но после поездки П[авла] А[лександровича] в Петербург в сентябре и его работы в архивах Публичной библиотеки <...> задача выросла до пересмотра всего творчества Мусоргского и подготовки подлинно академического издания всех его произведений»³⁶⁰.

Выступление Ламма вывало большой общественный резонанс. О докладе была опубликована заметка в центральной газете СССР – «Правда» под названием «Восстановление подлинника “Бориса Годунова” Мусоргского»: «Чрезвычайно интересный доклад “О рукописях Мусоргского” прочел на заседании историко-музыкальной секции Российской академии худ[ожественных] наук проф. П. Ламм, готовящий сейчас к печати новый клавираусцуг “Бориса Годунова” Мусоргского для

³⁵⁹ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНМ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 274.

³⁶⁰ Там же. Л. 270.

музсектора Госиздата. Проф. Ламм ознакомил с результатом своих обширных работ по исследованию рукописей Мусоргского. Как известно, “Борис Годунов” исполняется теперь в редакции Римского-Корсакова, совершенно изменившего первобытное, суровое “варварское” письмо Мусоргского. П.А. Ламм, исходя из ставшего ныне редким первого бесселевского издания клавираусцуга “Бориса” (1874), постарался восстановить подлинный облик народной драмы во всей ее “варварской” непосредственности. Раскрыты все купюры, сделанные Мусоргским отчасти в интересах сокращения и оживления действия, отчасти по настоянию различных советчиков, и снят весь позднейший налет академической уравновешенности, внесенный в обработку музыкального текста Римским-Корсаковым. Работа П.А. Ламма, произведенная с величайшей тщательностью, имеет огромное значение для восстановления одного из основных образцов русской музыки и поможет подлинному “Борису”, вероятно, вторично завоевать себе все европейские сцены, как это сделала исправленная дружеской рукой его позднейшая редакция»³⁶¹.

Ламм, вдохновленный откликом своих коллег, в декабре предложил Асафьеву принять участие в подготовке к изданию оркестровой партитуры «Бориса Годунова»³⁶², что предполагало самые различные аспекты научной и редакционной работы.

Наконец, два года спустя (1926) дирекцией Музсектора Госиздата было принято решение об издании «Полного собрания сочинений М.П. Мусоргского». Количество томов и сроки их выпуска в свет не оговаривались. Тогда же была учреждена комиссия, состоящая из самого Ламма, композитора Н.Я. Мясковского, редактора издательства С.С. Попова и музыкального редактора, критика и композитора Н.С. Жилиева. Формирование подобной группы по сути дела означало создание

³⁶¹ Браудо Е. Восстановление подлинника «Бориса Годунова» Мусоргского // Правда. 1924. № 268 (25 ноября). С. 7.

³⁶² Асафьев пишет: «Что же касается “соучастия” с вами в работе над инструментовкой – буду только этим соучастием гордиться, ибо за вами первая заслуга». Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 10 декабря 1924 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 21 об.

профессиональной и авторитетной редакционной коллегии самого высокого статуса. О важном решении, почти государственного уровня, мы узнаем из информации, опубликованной в журнале «Музыка и революция»: «Редколлегией Муссектора постановлено 1) считать необходимым издание полного собрания сочинений М.П. Мусоргского в академической редакции. Поручить редакцию П.А. Ламму с последующей проверкой комиссией в составе: П.А. Ламма, Н.Я. Мясковского, С.С. Попова и Н.С. Жилиева; 2) считать целесообразным точное восстановление партитуры Мусоргского «Борис Годунов» с внесением редакционных поправок и с дополнениями, согласованными с новым клавиристом...»³⁶³.

Н.Я. Мясковский и С.С. Попов в дальнейшем не ограничивались лишь ролью членов комиссии, а принимали активное и живое участие во всех аспектах деятельности Ламма, в обсуждениях готовящихся томов и решениях кардинальных научных и издательских проблем. Об этом с особой убедительностью свидетельствует сохранившаяся многолетняя переписка, приведенная во II томе диссертации в Приложении 1.

Отметим сразу же, что к работе над следующими томами ПСС активно подключались:

– Б.В. Асафьев, соавтор редакций «Бориса Годунова» и «Хованщины»; в литографированной партитуре «Бориса Годунова» (его фамилия стоит первой, перед фамилией Ламма);

– В.Я. Шебалин, оркестровавший «Сорочинскую ярмарку» и сочинивший к ней недостающие сцены;

– Д.Б. Кабалевский, сделавший переложения для фортепиано в 4 руки «Скерцо» и «Интермеццо» для оркестра.

Состав редколлегии не был постоянным. В 1928 году в выходных данных 1-го выпуска первого тома ПСС указан следующий состав редколлегии: Ан. Александров, П. Ламм, Н. Мясковский. С.С. Попов

³⁶³ Хроника // Музыка и революция. 1926. № 5 (май). С. 32.

принимал участие как технический редактор издательства. Н.С. Жилиев, по имеющимся сведениям, к работе не привлекался.

Вскоре после выхода первых томов ПСС – клавираусцуга и партитуры оперы «Борис Годунов» – у П.А. Ламма и Музсектора Госиздата возникли юридические проблемы, связанные с судебными исками наследников издателя В.В. Бесселя, которые претендовали на авторские права по изданию произведений Мусоргского за рубежом³⁶⁴. Собрание сочинений Мусоргского, после такого неблагоприятного решения нескольких судебных инстанций, продолжало выходить и распространяться лишь в Советском Союзе.

§ 3.2. Научная концепция и редакторские принципы П.А. Ламма

Для уточнения научной концепции и разъяснения редакторских принципов, которых придерживался П.А. Ламм в своей работе над Полным собранием сочинений М.П. Мусоргского, требуется обращение к трем группам источников.

Первая группа – немногочисленные работы, опубликованные самим Павлом Александровичем. Прежде всего, это солидная статья «От редактора», предваряющая 1-й выпуск собрания сочинений Мусоргского – клавираусцуг оперы «Борис Годунов» (1927)³⁶⁵. Затем – две печатные статьи

³⁶⁴ Об этом см.: *Тетерина Н.И.* Право собственности на оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов»: Oxford University Press против W. Bessel & Co (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / Ред.-сост. Е.А. Артамонова, Г.У. Лукина, О.М. Табачникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 215–225; *Плоткин М.А., Блюменфельд В.Г.* Сборник решений буржуазных судов по советским имущественным спорам. М.; Л.: Государственное Внешнеторговое издательство, 1932. С. 87–93.

³⁶⁵ *Ламм П.А.* От редактора // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действ. с прологом...М.: Музыкальный сектор Государственного Издательства; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1927. С. VII–XVII.

в сборниках, посвященных творчеству композитора: «Восстановление подлинного текста “Бориса Годунова”» (1930)³⁶⁶, и «К восстановлению подлинного Мусоргского» (1932)³⁶⁷. Более никаких принципиальных текстов, разъясняющих ламмовские воззрения, не находится.

Вторая группа – многочисленные архивные документы, хранящиеся в фонде Ламма в РГАЛИ. Большое количество документов, похожих по содержанию, связано с тем, что во время работы над ПСС Мусоргского Ламм – первопроходец в деле академического редактирования сочинений классиков – был вынужден постоянно объяснять вышестоящим инстанциям, в чем именно состоит его работа. Здесь следует принять во внимание тот факт, что, начиная с рубежа 1930–1931 годов, в Музгизе постоянно менялось руководство, и с приходом каждого нового директора Ламм каждый раз готовил обстоятельные и многостраничные докладные записки с характеристикой видов своих работ, подсчетом количества отредактированных им нотных страниц и даже – с обоснованием необходимости продолжения издания.

Третья группа – собственно нотные издания сочинений Мусоргского под редакцией Ламма в их сравнении с оригинальными манускриптами композитора.

Характеризуя две первые группы источников (напомним, что свои правила ученый сформулировал на примере «Бориса Годунова»), укажем, что эдиционные принципы Ламма были поистине революционными для второй половины 1920-х годов. В их число входит:

– детальная сверка авторского клавира с авторской партитурой и скрупулезное указание разночтений в постраничных примечаниях или нотных строках;

³⁶⁶ Ламм П.А. Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // Мусоргский М.П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. С. 13–38.

³⁶⁷ Ламм П. К восстановлению подлинного Мусоргского // Мусоргский М.П. (1839–1881). К пятидесятилетию со дня смерти: Статьи и материалы / Под редакцией Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 29–32.

- сравнение между собой всех литературных текстов: вербального текста клавира, вербального текста партитуры, нескольких вариантов либретто самого Мусоргского, а также оригинала трагедии А.С. Пушкина;
- восстановление исполнительских купюр, сделанных при подготовке первой постановки оперы в Мариинском театре (1874);
- сохранение в издании итоговых авторских указаний на время и место создания произведения или его отдельных частей.
- указание ссылок на местонахождение первоисточников, с которыми работал научный редактор³⁶⁸;
- причисление публикации к типу изданий с двойными задачами: научно-исследовательскими, но, не в меньшей мере, и исполнительскими³⁶⁹.

Однако некоторые редакторские установки Ламма вызывают у современного исследователя внутренние несогласия. К ним относятся:

- безоговорочное изменение авторского клавирного изложения;
- расстановка отсутствующих в оригинальном тексте ключевых знаков;
- не комментированная расшифровка сокращений.

Отметим также, что ламмовский выбор типа публикаций («научно-исследовательский, преследующий <...> исполнительские цели») повлек за собой серьезные компромиссы в редакторских решениях, входящие в противоречие с оригинальным текстом сочинений Мусоргского.

Современные российские академические издания также готовятся научными редакторами с расчетом на их использование в исполнительском обиходе. Однако изменения, допускаемые с целью большего удобства для пользования музыкантами-практиками, ни в коем случае не должны искажать, а, напротив, должны максимально способствовать выявлению художественных намерений автора музыки.

³⁶⁸ Доклад «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского», прочитанный Ламмом 20 апреля 1939 года на первом научном заседании МГК, посвященном 100-летию со дня рождения композитора. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. ед. хр. 1. Л. 74.

³⁶⁹ Точная цитата Ламма: «научно-исследовательский, преследующий также и исполнительские цели». См.: Докладная записка Ламма в Музгиз (адресат не установлен) «Главнейшие виды редакторских работ». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 260. Л. 24–27 об.

К сожалению, Ламму не всегда удавалось соблюсти нужную меру редакторских вмешательств, что подтверждается обращением к практическим результатам его труда в сравнении с манускриптами композитора. Сопоставление нотных текстов показывает, что, помимо конкретных принципов, отчетливо сформулированных Ламмом в опубликованных текстах статей или в служебных документах, существовали и другие многочисленные правила, которым редактор следовал, но, по неизвестной нам причине, о них вообще нигде не упоминал.

Покажем многочисленные редакторские изменения авторского нотного текста на примере сцены «Царский терем в московском Кремле» в первой – так называемой «предварительной» (термин, используемый Ламмом) – редакции³⁷⁰.

Клавирасцуг сцены «Царский терем в московском Кремле» – единственный в опере – издан П.А. Ламмом в двух авторских версиях – 1869 и 1872-го годов³⁷¹. В статье «От редактора» он подробно обосновал необходимость именно такой публикации: «второе действие, кроме немногих страниц, впрочем также подвергшихся существенным авторским изменениям, <...> было совершенно заново переработано Мусоргским <...> На этом основании мы приводим <...> в нашем издании [эту сцену] во всех редакциях полностью и, в виду их самостоятельного значения, не петитом, как все примечания и варианты, а общим шрифтом»³⁷².

³⁷⁰ Прокомментируем историю появления термина «предварительная редакция» применительно к авторской версии 1868–1869 годов. Термин не был изобретен Ламмом, а был заимствован им у В.Г. Каратыгина, написавшего в 1917 году, что: «Сочинение оперы имеет многосложную историю. Первая, так сказать, предварительная редакция выработана Мусоргским 1868–1870 гг.». См.: *Каратыгин В.Г.* Перечень сочинений М.П. Мусоргского // *Музыкальный современник*. 1917. № 5/6. С. 230.

³⁷¹ В оглавлении издания указано: «Второе действие. Царский терем в московском Кремле. (Борис с детьми). Предварительная редакция [стр. 118–156]. Основная редакция [стр. 157–227]». См.: *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в четырех действиях с прологом. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Вступительная статья Юрия Келдыш. Клавирасцуг для пения и фортепиано (Новое дополненное и исправленное издание). М.: Государственное музыкальное издательство; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1931. С. IV. Все дальнейшие ссылки приводятся по этому изданию.

³⁷² *Ламм П.А.* От редактора // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в четырех действиях с прологом... М.: Государственное музыкальное издательство; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1931. С. XVIII.

Нотные и вербальные источники, использованные при публикации так называемой «предварительной редакции» указаны текстологом в статье «От редактора» в разделе II «Рукописные материалы. Автографы Мусоргского».

Приведем чрезвычайно запутанное ламмовское описание архивных источников этой сцены:

«В основу издания этой редакции второго действия положен **автограф № 82**. Разночтения с нижеследующими автографами отмечены в сносках.

<...> Автограф № 224. Либретто. Продолжение автографа № 222. Занимает в нем стр. 30–41³⁷³. Хранится в рукописном отделении Государственной публичной библиотеки в Ленинграде – основной архив № 48 у. Полное либретто предварительной редакции оперы, написано чернилами на листах (28 страниц) простой белой бумаги без линеек.

<...> Автограф № 82. **Оркестровая партитура**. Хранится – основной архив № 48 н. 83 страницы полной оркестровой партитуры; написан чернилами. Положен в основу настоящего издания этой редакции второго действия.

<...> Автограф № 83. Клавираусцуг. Хранится – основной архив № 48 о. 29 страниц полного клавираусцуга. Написан чернилами»³⁷⁴.

Теперь разъясним и систематизируем эти сведения в виде таблицы с указанием современных названий и архивных шифров:

<i>Название рукописи</i>	<i>Нумерация Ламма</i>	<i>Современный шифр ОР РНБ</i>
Либретто первых пяти картин оперы в первой редакции. <...> «Третья часть. Царский терем в Кремле». В конце дата: «Кончено 21 апреля 1869 года в Петрограде».	Автограф № 224, с отсылкой к основному автографу № 88.	Ф. 502. Ед. хр. 27. 24 л.
Полный клавир «Сцены в тереме» в первой редакции.	Автограф № 83.	Ф. 502. Ед. хр. 9. 18 л.

³⁷³ Здесь Ламм ошибается в собственной нумерации автографов. На самом деле полное описание либретто содержится в № 88, в так называемой «Тетради с полным либретто».

³⁷⁴ Там же. С. XIX, XXII.

Дата окончания отсутствует.		
Полная партитура «Сцены в тереме» в первой редакции. <...> В конце дата: «Петроград. 19 октября [18]69 г.» ³⁷⁵	Автограф № 82.	Ф. 502. Ед. хр. 8. 44 л.

Основным текстологическим источником «Сцены в тереме» в первой авторской версии («предварительной») Ламм избрал полную партитуру, так как не без оснований считал ее хронологически последней. Однако клавир этой сцены, что отмечено выше в таблице, не имеет даты окончания. Таким образом, свое решение Ламм должен был бы подкрепить убедительными научными доводами, но этого он не сделал.

Важно отметить, что первые издания ламмовского клавира, датированные 1927 и 1928 годами, имеют не вполне завершённый вид. Издание готовилось параллельно с подготовкой постановки оперы в ГАТОБ (бывшем Мариинском театре) и необходимость в срочном порядке обеспечить исполнителей нотным материалом приводила к недостаточной академической точности этих публикаций. Так, самое первое издание 1927 года не содержит раздела с вариантами, а содержит только постраничные примечания. Дополнительный раздел с вариантами был позднее добавлен в виде вклейки в тираж 1928 года. В настоящей работе все ссылки даются по дополненному и исправленному изданию клавира 1931 года.

Далее рассмотрим изменения, внесенные научным редактором в нотный текст клавира Мусоргского. Их следует разбить на три группы. Рассмотрим каждую группу по отдельности.

I. Редакторские изменения, отмеченные: 1) в постраничных примечаниях и 2) в вариантах, помещенных в «Приложение V»

³⁷⁵ Антипов В.И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: «Музыка», 1989. С. 76, 80, 82.

К ним относятся:

1) примечания, помещенные внизу страницы. Они обозначены знаком звездочки (*) и располагаются на следующих листах: 119–121, 123–124, 127–130, 132, 134–137, 141, 143–144, 146–147, 150, 153, 155, 157 (всего 38 примечаний);

2) варианты нотного текста, отнесенные в конец клавираусцуга в Приложение V. Они обозначены арабскими цифрами и приведены под номерами от 124 до 133 на страницах 464–465 издания 1931 года (всего 10 вариантов)³⁷⁶.

Два начальных и одно завершающее примечание имеют общий характер. Первое (на стр. 119) указывает, что у Мусоргского эта сцена в структуре авторской версии 1868–1869 годов была *третьей частью*, тогда как у Ламма, в соответствии с его научной концепцией, она стала *вторым действием*³⁷⁷. Следующее примечание (на той же странице) сообщает, что «знаки в ключах во всем действии проставлены редактором»³⁷⁸ – иными словами, оно дает нам понять, что оригинал записан Мусоргским без ключевых знаков, то есть в свободной тональности. Заключительное примечание помещено Ламмом в конце этой сцены (стр. 157): в нем сообщены авторские датировки либретто («Кончено 21 апреля 1869 года в Петрограде») и партитуры («Петроград, 19 октября [18]69 г.»)³⁷⁹.

³⁷⁶ Объясняя появление Приложения V Ламм писал, что оно «содержит: 1) добавления, связанные с нахождением новых автографов после выхода в свет первого издания клавираусцуга 1926 г., и 2) разночтения, приближающие настоящий клавираусцуг к оркестровой партитуре Мусоргского». См.: Там же. С. 456.

³⁷⁷ Там же. С. 119. Действительно, в авторской версии 1868–1869 годов «Сцена в тереме» обозначена как «Третья часть» (жанровый подзаголовок этой версии оперы – «музыкальное действие в четырех частях»), однако, в процессе переработки оперы в 1871–1874 годах, Мусоргский сменил жанровое обозначение на следующее: «Опера в 4-х действиях с прологом» (вариант из первого издания клавира оперы: СПб, В. Бессель и К^о, 1874), и к версии «Сцены в тереме», законченной в партитуре 11 января 1872 года, действительно стало применяться обозначение «второе действие». В качестве структурной основы своего издания Ламм избирает вариант «основной редакции», а именно первого издания клавира (1874), добавляя к нему более ранние авторские материалы. Таким образом, методы контаминированного объединения сказались уже в том, что структурный вариант первой авторской редакции не был учтен при публикации (он как бы выпадал из общей концепции Ламма), а сразу же был заменен на один из драматургических вариантов, в данном случае на те авторские версии, где «Сцена в тереме» в последовании картин была обозначена как «2-е действие».

³⁷⁸ Там же. С. 119.

³⁷⁹ Там же. С. 157.

Основной массив постраничных примечаний указывает на расхождения между авторскими клавиром и партитурой в конкретных фрагментах музыкального текста. Ламм фиксирует:

- мелодические и ритмические расхождения в вокальных партиях,
- различия между авторским клавиром и ламмовским фортепианным переложением, среди которых – незначительные отклонения в звуковом составе аккордов, добавление голосов, отсутствующих в авторском клавире, изменение мелодического рисунка крайних голосов фактуры, метроритмические разночтения.

Приведем несколько показательных примеров.

1) На странице 123 в издании Ламма стоит знак звездочки (*) во 2-м такте цифры 4, указывающая на ритмический вариант в партии Ксении. Вариант основного текста у Ламма – восьмые «ре-бемоль – до-бемоль» на второй доле такта. Примечание, помещенное внизу этой же страницы, сообщает: «В клавире партия Ксении изложена так», а именно: триоль восьмыми длительностями: «ми-бемоль – ре-бемоль – до-бемоль».

К. Х.
-10 ты ме - ря по - ки нул, на
-rim hast du mich ver - las - sen? und
Феодор. Следит с „Книгою большого чертежа“ по карте.
Feodor. Folgt mit dem „Buch der grossen Pläne“ nach der Karte.

Нотный пример 1. Издание Ламма. С. 123, цифра 4, т. 2.

*) В клавире партия Ксении изложена так:
Im Klavierauszug lautet die Partie der Xenia wie folgt:

Г. М. 5704 н.м. на ко-го ты ме-ря по-ки-нул,
Auf, wer, um hast du mich ver-las-sen.

Нотный пример 2. Издание Ламма. Примечание, отмеченное одной звездочкой (*) на С. 123.

2) В издании Ламма на странице 128 (цифра 11, такты 4–5) стоит знак звездочки (*), отсылающий к примечанию о том, что «это место в клавире изложено в другом ритме». Но в действительности, помимо ритма, отличаются и метр, и размер. Инструментальный отыгрыш в клавире Ламма записан в размере 4/4 и занимает 5 тактов, в то время как в авторском клавире он записан на 3/4 и занимает 4 такта. Ламм устраняет разночтение в количестве тактов между клавиром и партитурой, не оговаривая это в примечаниях.



Нотный пример 3. Издание Ламма. С. 128, цифра 11, тт. 4–5.

Нотный пример 4. Авторская версия³⁸⁰. С. 242, тт. 2194–2198.

Варианты, помещенные Ламмом в Приложение V, касаются исключительно фортепианной партии и связаны с разночтениями между клавиром и партитурой, сделанным Ламмом по авторской партитуре, и собственно

³⁸⁰ Для удобства восприятия здесь и далее нотные примеры из авторской версии представлены не в виде факсимиле автографа, а приводятся по изданию: *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева. Том 1. Часть 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. / Ред. Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020.

авторским клавиром Мусоргского. В основном, это небольшие изменения, связанные с изложением аккордов.

Изменения возникли в связи с тем, что Ламм в своем издании опирался не на клавир, а на партитуру, как на последний вариант авторского текста – соответственно, делал собственный клавираусцуг, не всегда совпадавший с авторским)³⁸¹.

II. Редакторские изменения, которые не отмечены в примечаниях

С первых же тактов сцены обнаруживаются дополнительные различия, не оговоренные Ламмом ни в примечаниях и вариантах, ни в предисловии «От редактора». К ним относятся:

- разночтения в вокальных партиях (мелодические, ритмические, регистровые, тесситурные, энгармонические);
- разночтения в партии фортепиано (звуковые различия с изменением гармонического содержания и без такового, добавление голосов фактуры, отсутствующих в авторском клавире, изменение мелодического рисунка крайних голосов фактуры, ритмические изменения, энгармонические замены, изменение ключей и регистров, перенесение музыкального материала в партию другой руки);
- разночтения в ремарках, динамике, лигах, штрихах, а также изменения размера, количества тактов, буквенных ориентиров.

Происхождение большинства различий очевидно – Ламм берет их из авторской партитуры и добавляет в свой клавир без оговорок.

Приведем примеры таких редакторских изменений.

1) Контаминированное соединение мелодических версий авторского клавира и партитуры в издании Ламма на странице 140 в цифре 36, тактах 1–

³⁸¹ В связи с редакторскими примечаниями в издании Ламма важно сделать существенное уточнение: фрагменты автографа клавира, приводимые Ламмом в постраничных сносках и в Приложении V, также претерпевают редакторские изменения. Ламм приводит их в соответствие принципами своего издания, декларированными в предисловии «От редактора», а именно: определяет тональность и проставляет ключевые знаки.

3 в партии Бориса (на словах «...привез вечер с Литвы таинственный гонец»).

Нотный пример 5. Издание Ламма. С. 140, цифра 36, тт. 1–3.

Нотный пример 6. Авторская версия. С. 259, тт. 2371–2372 (основным текстом записана версия авторского клавира, в строчке *ossia* – версия авторской партитуры).

2) На странице 138 в издании Ламма, в цифре 32, тактах 2–4 в фортепианное сопровождение реплики Ближнего боярина «Великий Государь! Тебе.... Князь Василий Иванович Шуйский... челом бьет» добавлен целый фактурный пласт – триоли терциями – в оркестре исполняемый группой деревянных духовых.

Нотный пример 7. Издание Ламма. С. 138, цифра 32, тт. 2–4.

2337 [pp] *cresc.* [$\leftarrow \rightarrow$]

Бл. бояр. Воуаг

Ве_ли_кий Го_су_дарь... Те_бе... Князь Ва_си_лий Ива_ныч Шуй_ский... че_лом бьет.
Ve - li - kij Go - su - dar'... Te - be... Knyaz' Va - si - lij Iva - nych Shujj - skij... che - lom b'jot.

Бор. Вог.

p[mf] Шуй_ский?..
Shujj - skij?..

pp *cresc.* *mf*

Нотный пример 8. Авторская версия. С. 255–256, тт. 2339–2343.

3) На страницах 129–130 в цифре 14 в издании Ламма в партии левой руки стоят мелкие лиги, объединяющие ноты, которые составляют фигурацию из шестнадцатых длительностей, попарно. Перенос лиги из партитуры, Ламм не учитывает специфику инструментов, исполняющих конкретный музыкальный материал: в случае струнных лиги – «смычковые», обозначающие, что ноты должны исполняться попарно одним движением смычка, при этом в партиях других инструментов мы видим более длинные, фразировочные лиги. В случае исполнения на фортепиано, разумеется, приоритетнее длинные лиги, объединяющие множество мелких нот в одну фразу по смыслу, чем мелкие лиги, специфичные для записи струнных инструментов. Эти лиги перенесены из партитуры, где данную фигурацию исполняют струнные (виолончели, затем идет переключка первых и вторых скрипок с альтами, и в самом конце подключаются виолончели и контрабасы). В авторском клавире эти шестнадцатые объединены лигами по восемь нот.

14

mf

Вот Мос - ква.
Mos - kau hier.

Вот Нов - го - род,
Da Nov - go - rod,

mf

И. Т. Д.

Нотный пример 9. Издание Ламма. С. 129, цифра 14, тт. 1–2.

2215

Феод.
Feod.

вот Моск - ва,
vot Mosk - va,

вот Нов - го - род,
vot Nov - go - rod,

Бор.
Vor.

mf

Нотный пример 10. Авторская версия. С 244–245, тт. 2215–2216.

Ш. Собственные изменения редактора, не оговоренные в примечаниях

Такого рода изменения нотного текста, касаются, по большей части, фортепианного сопровождения. К ним относятся: перенос музыкального материала в партию другой руки или в другой регистр, октавное удвоение баса, добавление тремоло в басах, добавление буквенных ориентиров, по большей части, не совпадающих с цифровыми обозначениями Мусоргского, добавление двойных тактовых черт. Подобные изменения, судя по всему,

Ламм делает исключительно по собственному усмотрению, опираясь на традицию клавирных переложений оркестровых партитур³⁸².

Приведем пример подобного изменения.

1) На странице 132 клавира Ламма, в цифре 17, такты 1–4 (инструментальный отыгрыш, предшествующий монологу Бориса «Достиг я высшей власти»), двойная тактовая черта стоит на такт раньше, чем в авторских клавире и партитуре. Это изменение приводит к тому, что завершающий аккорд инструментального отыгрыша становится первым аккордом монолога Бориса. По всей видимости, Ламм решился на этот компромисс ради удобства отдельного издания сольного номера³⁸³. Однако практические редакционные соображения достаточно сильно исказили авторскую музыкальную мысль. Попутно отметим, что в этом фрагменте также присутствуют энгармонические замены звуков аккордов, сделанные в соответствии с авторской партитурой.

132

17

fp

Борис
Boris. 18

p

Достиг я высшейвла.ти, шестой уж год я цар.ствую спо.кой.но;
Mein ist die höch.steMachtjetzt, das sechs.te Jahr schonheir.sche ich in Frieden;

pp

p

Нотный пример 11. Издание Ламма. С. 132, цифры 17 (тт. 1–4), 18 (тт. 1–5).

³⁸² Ламм уделял большое количество времени созданию многоручных фортепианных переложений оркестровых сочинений современных ему композиторов. Прежде всего – Н.Я. Мясковского. Рукописи этих переложений хранятся в фонде Ламма в РНММ (Ф. 192).

³⁸³ Мусоргский М.П. Борис Годунов. 5. Монолог Бориса: Достиг я высшей власти (Предв. ред.): Отрывки: Для пения с ф.-п. / Изд. под ред. Павла Ламм. М.: Гос. изд-во. Музык. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского университета, 1929.

Н
2248

Бор.
Bor.

До - стиг я выс - шей влас - ти, шес - той уж год я цар - ству - ю спо - кой - но:
Do - stig ja vys - shej vlas - ti, shes - toj uzh god ja car - stvu - ju spo - koj - no:

p

Нотный пример 12. Авторская версия. С. 247, тт. 2243–2251.

Таким образом, мы видим, что, по мнению редактора, в клавирном переложении оркестровой музыкальной ткани были допустимы переделки в целях большего удобства для исполнителей.

Многие из вышеописанных изменений были вызваны самым основным эдиционным принципом Ламма – «Положить в основу издания последнюю авторскую редакцию и к ней прибавить все варианты и добавления»³⁸⁴. При всей его кажущейся логичности, именно этому правилу оказалось наиболее трудно следовать в редакторской работе.

Как известно, авторский клави́р оперы «Борис Годунов» представляет собой уникальный по сложности и многомерности феномен³⁸⁵. В начале своей работы над восстановлением клави́ра «Бориса Годунова», Ламм, очевидно, сильно недооценил сложность стоявшей перед ним задачи.

³⁸⁴ Ламм П.А. От редактора // Мусоргский М.П. Борис Годунов: Опера в 4-х действ. с прологом...М.: Музыкальный сектор Государственного Издательства; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1927. С. XVIII.

³⁸⁵ См.: Левашев Е., Тетерина Н. К публикации клави́ра оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // М.П. Мусоргский. Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева. – Том 1. Часть 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клави́р. / Ред. Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. VII–XV.

На первоначальном этапе ученый взял за основу для воссоздания музыкального текста прижизненное издание клавираусцуга «Бориса Годунова» (1874), добавив туда фрагменты, отсутствующие в этой весьма сильно сокращенной публикации. Об этой своей установке Ламм писал Асафьеву в июне 1927 года: «Клавир [18]74 г[ода] и мой – как дополнение его, нужно считать *основой* муз[ыкального] текста и партитура именно должна быть подогнана к нему»³⁸⁶.

Асафьев в ответ выказал протест, указав, что за основу при восстановлении текста необходимо взять авторскую оркестровую партитуру³⁸⁷.

Ламм же, отвечая на асафьевское возражение, следовал своему редакторскому принципу уже в измененном виде. Он предложил брать за основу не клавир 1874 года, а «конечный этап творчества (то партитуру, то клавир)»³⁸⁸. Очевидно, текстологическая установка изменилась в процессе редакторской работы – прежде всего, над неизданными ранее сценами оперы. Например, как уже говорилось, при издании сцены «Царский терем в московском Кремле» в первой авторской версии основным первоисточником была выбрана партитура (а обнаруженные различия между партитурой и клавиром фиксировались либо в постраничных сносках, либо в перечне вариантов в конце тома).

Однако когда к работе по восстановлению клавираусцуга добавилась аналогичная работа с оркестровой партитурой, количество нестыковок стало настолько большим, что в рамках выбранной системы стало невозможным учесть их все. Дело усугублялось срочной необходимостью подготовки нотных материалов для предстоявших двух постановок «Бориса Годунова» в

³⁸⁶ Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 16 июня 1927 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 8. Полный текст письма приведен во II томе диссертации в Приложении 1.

³⁸⁷ Письмо Асафьева не сохранилось, однако позицию ученого можно гипотетически реконструировать по следующим словам в ответном письме Ламма: «О Вашем принципе держаться *партитуры* говорить сейчас подробно не буду». См. Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 19 июля 1927 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 12 об. Полный текст письма приведен во II томе диссертации в Приложении 1.

³⁸⁸ Там же. Л. 13.

Ленинграде и Москве³⁸⁹. Партитура готовилась еще в большей спешке, чем клавир, и соредакторы утешали себя тем, что после премьерных исполнений они смогут опубликовать новое, исправленное и дополненное издание.

Все эти организационные сложности привели к тому, что многие изменения Ламму и Асафьеву пришлось внести безоговорочно, ведь у них не было времени и возможности вдумчиво и основательно выстраивать иерархию первоисточников, а в соответствии с ней – иерархию примечаний и вариантов. Ламм прямо обсуждал с Асафьевым тот факт, что отредактированная ими партитура носит черновой, промежуточный характер: «Понятно, многое осталось открытым и недоделанным – и нам предстоит еще немалое количество времени прокорпеть над партитурой, но Вы правы, что сделать это будет лучше всего после исполнения. Итак, назовем нашу партитуру пока “временной редакцией”»³⁹⁰.

Однако лишь клавир под редакцией П.А. Ламма был опубликован в новом, исправленном и дополненном издании³⁹¹. А оркестровая партитура в редакции Б.В. Асафьева и П.А. Ламма осталась в единственном варианте, напечатанном в 1928 году литографским способом, на правах рукописи³⁹². В начале 1930-х в Музгизе была предпринята попытка второго издания партитуры, однако в свет вышли только отдельные публикации «Сцены в корчме»³⁹³ и «Сцены под Кромами»³⁹⁴.

Дальнейшие тома ПСС Мусоргского выходили вплоть до 1939 года. Всего П.А. Ламмом было издано 8 томов, большинство которых состояло из нескольких выпусков:

³⁸⁹ Премьера постановки в ленинградском ГАТОБ состоялась 16 февраля 1928 года, в московском Оперном театре им. К.С. Станиславского – 5 марта 1929 года. Подробнее об этих спектаклях см. в параграфах 4.2–4.3 главы 4.

³⁹⁰ Там же. Л. 13 об.

³⁹¹ *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в четырех действиях с прологом...М.: Государственное музыкальное издательство; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1931.

³⁹² *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом [Партитура] / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

³⁹³ *Мусоргский М.П.* Сцена в корчме из оперы «Борис Годунов»: Для пения с оркестром / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Лондон: Оксфорд. ун-т, 1932.

³⁹⁴ *Мусоргский М.П.* Сцена под Кромами из оперы «Борис Годунов»: Для пения с оркестром / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Лондон: Оксфорд. ун-т, 1933.

Т. 1. «Борис Годунов»	<i>вып. 1</i> – клавир (1928 ³⁹⁵) <i>вып. 2, части 1–4</i> – партитура (1928)
Т. 2. «Хованщина»	<i>вып. 1</i> – клавир (1932)
Т. 3. «Сорочинская ярмарка»	<i>вып. 1</i> – клавир (1933) <i>вып. 2</i> – партитура (1934); сочинил недостающие сцены и инструментовал В.Я. Шебалин
Т. 4 [Незавершенные оперы]	<i>вып. 1</i> – неоконч. опера «Саламбо» (1939) <i>вып. 2</i> – «Женитьба» (1933) <i>вып. 3</i> – отрывки из неоконч. оперы «Млада» (1931)
Т. 5 [Камерно-вокальные произведения]	<i>вып. 1–2</i> – «Юные годы» (1931) <i>вып. 3, 4</i> – Романсы и песни (1933, 1929) <i>вып. 5</i> – «Раек», 1-я и 2-я ред. (1931) <i>вып. 6</i> – «Детская» (1931) <i>вып. 7</i> – «Без солнца» (1929) <i>вып. 8</i> – Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха (1931) <i>вып. 9</i> – «Песни и пляски смерти» (1928) <i>вып. 10</i> – Записи народных песен, черновые наброски и другие материалы (1939)
Т. 6. Хоровые произведения	[Все сочинения в одном томе, без разделения на выпуски] (1939)
Т. 7 [Произведения для симфонического оркестра и для голоса с оркестром]	<i>вып. 1</i> – Торжественный марш: Отрывок из неоконч. оперы «Млада» (1931) <i>вып. 2</i> – Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина» (1931) <i>вып. 3</i> – «Ночь: “Твой голос для меня...”» (1931) <i>вып. 4</i> – Скерцо <i>B-dur</i> (1931) <i>вып. 5</i> – Интермеццо (<i>In modo classico</i>) (1931) <i>вып. 6</i> – «Гопак: “Гой! Гоп, гоп, гопака...”» (1931)
Т. 8 [Произведения для фортепиано и переложения Д. Кабалевского]	<i>вып. 1</i> – Фортепианные сочинения (1939) <i>вып. 2</i> – «Картинки с выставки» (1931) <i>вып. 3</i> – Скерцо: <i>B-dur</i> для оркестра. Перелож. для ф.-п. в 4 руки Д. Кабалевского (1931) <i>вып. 4</i> – Интермеццо <i>h-moll</i> для оркестра. Перелож. для ф.-п. в 4 руки Д. Кабалевского.

Таким образом, в ПСС под редакцией П.А. Ламма не вошли: партитура симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе»³⁹⁶, партитура

³⁹⁵ Клавир «Бориса Годунова» в редакции Ламма в первые годы после появления публиковался 4 раза: в 1927, 1928, 1931 и 1933 годах. В состав ПСС вошло издание 1928 года.

³⁹⁶ Рукописи партитуры в редакции Ламма хранятся в РНММ (Ф. 192. Ед. хр. 290–292).

«Хованщины», выполненная Б.В. Асафьевым (об этом подробно см. в главе 5), большинство переложений и обработок сочинений других авторов³⁹⁷.

§ 3.3. Критика П.А. Ламмом статьи Б.В. Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?»³⁹⁸

Разногласия между соредакторами по работе над восстановлением оперы «Борис Годунов» – Б.В. Асафьевым и П.А. Ламмом – серьезно обострились накануне премьеры оперы в ленинградском ГАТОБ (16 февраля 1928).

Б.В. Асафьев в то время играл ведущую роль в полемической борьбе за то, чтобы авторская версия оперы «Борис Годунов» получила приоритет перед обработкой, сделанной Н.А. Римским-Корсаковым. В период 1926–1928 годов он опубликовал 12 статей и рецензий в периодических изданиях, а также авторский сборник «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского». Помимо Асафьева, в поддержку «подлинного Мусоргского» в это время выступали В.М. Беляев, Е.М. Браудо, Н.А. Малько. Стоит отметить, что П.А. Ламм в этот период в печати не высказывался³⁹⁹.

³⁹⁷ Полный список сочинений Мусоргского, которые ранее «не публиковались вообще или же издавались в упрощенном и неполном изложении» см.: *Левашев Е.М.* Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // *Наследие М.П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общ. ред. Е. Левашева.* М.: Музыка, 1989. С. 59–60.

³⁹⁸ При написании данного раздела использованы материалы ранее опубликованной статьи: *Александрова В.А.* Б.В. Асафьев в работе над наследием М.П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов // *Искусство музыки. Теория и история.* 2021. № 2. С. 28–47.

³⁹⁹ См.: *Тетерина Н.И.* Значение и роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // *М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М.П. Мусоргского (г. Великие Луки – д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский.* Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2, ч. 1. С. 48, 51.

Конфликт между сторонниками и противниками авторской версии «Бориса Годунова» стал особенно напряженным в 1927 году: «1927 год проходит <...> под знаком борьбы за авторскую редакцию “Бориса Годунова”, у которой появляются могущественные противники в лице А.К. Глазунова, семьи А.Н. Римского-Корсакова, А. Житомирского в Ленинграде и руководства Большого театра с Н.С. Головановым во главе в Москве. Не разбираясь в характере работ Ламма и Асафьева, они видят в них лишь покушение на высокий художественный авторитет Н.А. Римского-Корсакова и даже личный карьеризм»⁴⁰⁰.

Сильным ударом для П.А. Ламма стала состоявшаяся в этом же 1927 году премьера оперы «Борис Годунов» в московском Большом театре (ГАБТ). Планируя постановку, театр запросил для ознакомления у издательства – Музсектора Госиздата – пробные оттиски клавира под научной редакцией П.А. Ламма. Но решение о постановке было принято не в пользу новой ламмовской версии, а в пользу привычной для музыкантов художественной редакции Н.А. Римского-Корсакова.

Тем не менее, позже обнаружилось, что в спектакль Большого театра включена «Сцена у собора Василия Блаженного», ранее не публиковавшаяся и никогда не исполнявшаяся, ни в концертах, ни в театрах. Ламм был убежден, что в Большом театре сняли копию с отредактированных им нотных материалов, чтобы затем поручить М.М. Ипполитову-Иванову оркестровку необходимой сцены. Ипполитов-Иванов же утверждал, что запросил из Ленинграда копии автографов Мусоргского⁴⁰¹.

К премьере «Бориса Годунова» в Большом театре была опубликована уже упоминавшаяся ранее брошюра, одним из авторов которой выступил А.Н. Римский-Корсаков⁴⁰². Там, в очерке «Н.А. Римский-Корсаков в качестве

⁴⁰⁰ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 344.

⁴⁰¹ Копии документов, связанных с конфликтом вокруг постановки «Бориса Годунова» в 1927 году в ГАБТ, хранятся в фонде Ламма в РГАЛИ: Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364.

⁴⁰² Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. Показательно примечание от издательства, помещенное в постраничной сноске к статье А.Н. Римского-Корсакова в этом издании: «Печатая статью А.Н. Римского-Корсакова без всяких изменений, издательство

редактора «Бориса Годунова» Мусоргского» Андрей Николаевич критически высказался о научной работе Ламма и Асафьева над восстановлением оперы по автографам Мусоргского. Асафьев ответил пылкой статьей «Безграмотен ли Мусоргский?»⁴⁰³, еще более обострившей и ранее существовавший конфликт.

На фоне этих событий вышел в свет клави́р оперы «Борис Годунов» в научной редакции П.А. Ламма (1927)⁴⁰⁴. Одновременно шла работа над подготовкой к изданию партитуры оперы (которой занимался Асафьев совместно с Ламмом) и начались репетиции в ленинградском ГАТОБ (бывшем Мариинском театре), где была запланирована постановка оперы в авторской оркестровке и контаминированной (сводной) редакции, выполненной Ламмом и Асафьевым.

Ко времени премьеры «Бориса Годунова» в ГАТОБ Музсектор Госиздата планировал выпустить научный сборник⁴⁰⁵, посвященный «Борису Годунову» в «подлинной версии» Мусоргского. Авторами статей этого сборника были члены Комиссии по изучению русской музыки Государственной академии художественных наук (ГАХН): Б.В. Асафьев (под псевдонимом Игорь Глебов), П.А. Ламм, В.М. Беляев, А.А. Хохловкина, В.В. Яковлев, М.-Д. Кальвокоресси (член-корреспондент ГАХН и редактор англоязычной версии ламмовского клави́ра «Бориса Годунова»⁴⁰⁶). Однако выход этого издания задерживался. Тем временем, премьера в ГАТОБ была назначена на 16 февраля 1928 года.

считает необходимым отметить разницу во взглядах Е.М. Браудо, автора предыдущего очерка, и А.Н. Римского-Корсакова на значение оригинальной авторской редакции «Бориса»». Там же. С. 40.

⁴⁰³Глебов И. [Асафьев Б.В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 282–283.

⁴⁰⁴Мусоргский М.П. Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом...М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Из-во Оксфордского ун-та, 1927.

⁴⁰⁵Мусоргский М.П. «Борис Годунов»: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

⁴⁰⁶ В 1923 году, когда при лондонском отделении издательства *Oxford University Press* был основан музыкальный отдел (руководитель Хьюберт Фосс), Кальвокоресси начал сотрудничать с ним как консультант и редактор. Одним из крупных проектов с его участием стало издание британской версии ламмовского клави́ра «Бориса Годунова» (1928), для которого Кальвокоресси выполнил перевод всех текстов на английский и французский языки.

Желая накануне появления спектакля показать научную и художественную позицию постановочного коллектива, Асафьев в письме Ламму от 5 января 1928 года предложил опубликовать отдельную брошюру, носящую более доступный характер и приуроченную к премьере: «Надо скорее уговорить Музсектор на брошюру о “Борисе”. В ней должна быть маленькая *ваша*⁴⁰⁷ статья (ход и цель работы с указанием состава редакционного свода, т. е. клавира), затем моя – почему надо ставить подлинного “Бориса”, затем Радлова⁴⁰⁸ и Дранишникова⁴⁰⁹. Всего листа на 1 ½. Это надо, надо и надо. Уговорите кого следует»⁴¹⁰.

Ламм договаривается о публикации такой брошюры, однако говорит о своем нежелании работать над статьей: «Вы знаете, какой труд для меня всякое писание. Если Вы найдете нужным я, понятно, напишу, но не скорее и не лучше было бы, если [бы] Вы в Вашей статье вкратце упомянули о моей работе, об ее принципах и результатах»⁴¹¹. Также Асафьев понимает, что Дранишников и Радлов не обладают временем для написания статей в столь сжатые сроки.

Поэтому уже через несколько дней, 9-го января Асафьев пишет: «Я откинул мысль о брошюре с Радл[овым] и Драниш[никовым]. Им некогда и это затянет дело»⁴¹², однако повторяет просьбу о необходимости издания: «брошюра – пламенная и четко ставящая проблему – очень нужна до постановки»⁴¹³.

Тогда же Асафьев присылает Ламму две свои готовые статьи, одна из которых, «Мусоргский-инструментатор», предполагалась к изданию в

⁴⁰⁷ Здесь и далее курсив оригинала.

⁴⁰⁸ Радлов, Сергей Эрнестович (1892–1958) – театральный режиссер, режиссер и художественный руководитель ГАТОБ. Режиссер постановки «Бориса Годунова» в ГАТОБ 1928 года.

⁴⁰⁹ Дранишников, Владимир Александрович (1893–1939) – дирижер. С 1925 года – главный дирижер и заведующий музыкальной частью ГАТОБ. Дирижер постановки «Бориса Годунова» в ГАТОБ 1928 года.

⁴¹⁰ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 5 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 2. Оpubл. в: Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 138.

⁴¹¹ Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 28. Оpubл.: Там же. С. 139.

⁴¹² Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5. Оpubл.: Там же. С. 140.

⁴¹³ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5–5 об. Оpubл.: Там же.

сборнике ГАХН, а вторая – «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» – была предназначена для брошюры, приуроченной к постановке ГАТОБ.

Прочитав вторую статью – «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?», Ламм высказал обширные и резкие замечания, состоящие из 38 пунктов, которые он изложил на пяти машинописных страницах⁴¹⁴.

Показателен тот факт, что именно с этого письма Ламма Асафьеву, датированного 13-м января 1928 года, начинается пласт переписки двух ученых, вплоть до самого недавнего времени остававшийся неопубликованным⁴¹⁵. Более ранние письма были напечатаны О.П. Ламм в 1975 году⁴¹⁶, хотя и с существенными сокращениями.

К периоду работы Асафьева над сборником статей «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского», приуроченным к премьере оперы в ГАТОБ, относятся 11 писем и одна телеграмма, а именно:

- четыре письма Ламма – Асафьеву за период с 13 января по 1 февраля 1928 года⁴¹⁷;
- семь писем и одна телеграмма Асафьева – Ламму за период с 14 января по 2 февраля (?) 1928 года⁴¹⁸.

Помимо этого, в фонде Ламма в РГАЛИ сохранились многочисленные документы, отражающие разные этапы работы Асафьева над статьями, вошедшими в его авторский сборник. Поражает объем подготовительной

⁴¹⁴ Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Б. п. Машинописная копия этого письма также имеется в фонде П.А. Ламма. См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–3. Экземпляр, хранящийся в РНММ, содержит многочисленные комментарии, написанные рукой Б.В. Асафьева. Их происхождение он объясняет в письме П.А. Ламму от 15 января 1928 года: «Всем вашим поправкам я внял, но ни с одной не согласен и против каждого вашего замечания написал ответ» (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 10).

⁴¹⁵ См.: Б.В. Асафьев – П.А. Ламм. Из неопубликованной переписки (1928) / Публикация и комментарии В.А. Александровой // Искусство музыки. Теория и история. 2021. № 2. С. 48–101.

⁴¹⁶ Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 104–141.

⁴¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42; РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278–1280. Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1162.

⁴¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78; РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1268.

работы, проделанной Асафьевым для написания брошюры, в печатном виде занявшей всего 72 страницы. Черновые материалы включают:

- два варианта статьи «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского» (рукописный черновик⁴¹⁹ и машинописный чистовик⁴²⁰);
- два варианта статьи «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского» (рукописный черновик⁴²¹ и машинописный чистовик⁴²²);
- три варианта статьи «Оперный оркестр Мусоргского» (машинописный чистовик первой версии текста статьи, датированный 7-м января 1928 года и озаглавленный «Мусоргский-инструментатор»⁴²³, рукописный черновик с машинописными вклейками⁴²⁴, машинописный чистовик⁴²⁵);
- статья «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» (машинописный чистовик с рукописными пометами П.А. Ламма)⁴²⁶;
- разрозненные фрагменты, вставки, относящиеся к разным вариантам статей этого сборника⁴²⁷.

Из перечисленных материалов наибольший интерес представляет текст, содержащий первоначальную версию асафьевской статьи «Почему

⁴¹⁹ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Рукописный черновик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 2–45.

⁴²⁰ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 1; Л. 46–78.

⁴²¹ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского. Рукописный черновик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 79–82.

⁴²² Глебов И. [Асафьев Б.В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского. Машинописный чистовик РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 83–88.

⁴²³ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Мусоргский-инструментатор. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146–152.

⁴²⁴ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Оперный оркестр Мусоргского. Рукописный черновик с машинописными вклейками. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 89–98.

⁴²⁵ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Оперный оркестр Мусоргского. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 99–104.

⁴²⁶ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? Машинописный чистовик с рукописными пометами П.А. Ламма. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 105–123. См. рис. 2.

⁴²⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 124–145.

надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?»⁴²⁸ до внесения в нее редакторских изменений, спровоцированных Ламмом. Этот источник содержит маргинальные пометы и комментарии Ламма, по большей части повторяющие другими словами замечания, изложенные им в тексте письма от 13 января 1928 года⁴²⁹.

Процесс совместной работы Асафьева и Ламма над редактированием сочинений Мусоргского требует некоторых пояснений. Поскольку Ламм жил в Москве, а Асафьев – в пригороде Ленинграда Детском Селе, общение между ними происходило в письменном виде. Асафьев присылал Ламму почтой свои статьи по мере их готовности, Ламм при прочтении делал на полях пометы, а затем, опираясь на них, излагал в ответном письме развернутые замечания. По свидетельству Ламма, при первом прочтении статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» присутствовал его близкий друг, композитор А.А. Шеншин⁴³⁰.

Происхождение помет на полях сохранившегося в архиве Ламма машинописного текста этой статьи Асафьева не вполне понятно. В письме Асафьеву от 13 января 1928 года Ламм сообщает: «На посылаемой Вам копии я на полях ставлю черту и № – к этому месту и будет относиться мое замечание»⁴³¹. Однако на полях документа присутствуют не номера, а знаки вопроса. В то же время фрагменты текста статьи Асафьева, к которым относятся эти вопросительные знаки, в точности соотносятся с замечаниями, изложенными Ламмом в тексте его письма. Вероятно, в архиве Ламма сохранилась одна копия, а Асафьеву была отправлена другая⁴³². В любом случае, факт совпадения рукописных помет с замечаниями, изложенными в

⁴²⁸ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 105–123.

⁴²⁹ Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278; РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–3.

⁴³⁰ Шеншин, Александр Алексеевич (1890–1944) – композитор, музыковед, дирижер, педагог. О присутствии Шеншина в момент прочтения статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» Ламм рассказывает в письме Асафьеву от 22 января 1928 года.

⁴³¹ Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

⁴³² Косвенным подтверждением этой догадки можно считать слова Ламма: «Посылаю это письмо и копию [курсив мой. – В.А.] Вашей статьи спешной почтой...». Там же. Л. 3.

письме, позволяет атрибутировать данный документ как первоначальную версию статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?».

Среди всего объема замечаний Ламма к первому варианту статьи Асафьева «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?» можно выделить несколько важных категорий:

1. Ламм предлагает смягчить критические выпады в адрес творческой редакции Н.А. Римского-Корсакова.

Следует разъяснить, что позиция Асафьева в отношении творческой обработки оперы «Борис Годунов», выполненной Римским-Корсаковым, была достаточно умеренной. Он признавал художественные достоинства этой редакции и ее большое историческое значение, однако считал, что авторская версия имеет приоритетное право на издание, исполнение и изучение. Ради установления исторической справедливости он, очевидно, был готов на конфликт с коллегами, придерживавшимися мнения, что редакция Римского-Корсакова обладает большими художественными достоинствами, чем оригинал Мусоргского.

Позиция Ламма была более противоречивой. Он, разумеется, также считал, что авторская версия оперы должна получить приоритет над творческой обработкой Римского-Корсакова. Однако, будучи весьма дипломатичным человеком, он стремился минимизировать конфликт со своими коллегами – учениками и родственниками Н.А. Римского-Корсакова (прежде всего, А.К. Глазуновым, М.О. Штейнбергом, А.Н. Римским-Корсаковым и его супругой Ю.Л. Вейсберг). При этом Ламм был серьезно обижен на А.Н. Римского-Корсакова за публикацию очерка в брошюре о «Борисе Годунове», приуроченной к премьере этой оперы в Большом театре СССР в 1927 году⁴³³. По этой причине он настаивал на усилении критических высказываний лично в адрес Андрея Николаевича: «я [бы] не церемонился

⁴³³ *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков в качестве редактора «Бориса Годунова» Мусоргского // *Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 31–41.

разделять всяких Андреев и присных с ним <...>. Ругать их следует всячески»⁴³⁴. Но, видимо, опасаясь слишком сильной конфронтации, просил также сгладить высказывания в адрес Николая Андреевича⁴³⁵.

2. Ламм не был согласен с мнением Асафьева о равноценности всех авторских версий оперы.

По мнению Ламма, подлинной завершенностью обладает лишь первая авторская версия «Бориса Годунова», созданная в 1868–1869 годах и затем отвергнутая Дирекцией Императорских театров. Версию оперы, зафиксированную в клавираусцуге, изданном В.В. Бесселем в 1874 году, Ламм не признает: «Для меня нет сомнений в том, что именно предварительная редакция “Бориса” является завершенной – вторая же есть порча первой и только»⁴³⁶.

Но, скованный тисками собственной научной концепции, в соответствии с которой приоритет всегда остается за последним авторским вариантом текста, Ламм продолжает использовать термины «предварительная редакция» (применительно к авторской версии 1868–1869 годов) и «основная редакция» (применительно к редакции 1874 года), игнорируя тот факт, что определение «предварительная» понимается как еще не завершенный и в чем-то даже эскизный вариант, а определение «основная» – напротив, как окончательный, финальный вариант⁴³⁷.

Асафьев же высказывает гениальную догадку, подтвердить которую музыкальная наука смогла лишь шесть десятилетий спустя. Он настаивает на наличии более чем двух авторских версий текста оперы и утверждает самостоятельную художественную ценность каждой из таких версий:

⁴³⁴Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

⁴³⁵По прошествии почти столетия после описываемого спора, очевидно, что опера М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в обработке и инструментовке Н.А. Римского-Корсакова представляет собой крупное художественное явление и имеет, наряду с восемью версиями самого Мусоргского, полное право на издание, исполнение и изучение. См.: *Левашев Е.М., Тетерина Н.И.* В редакции Римского-Корсакова... (опера «Борис Годунов»). Исторический очерк // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 64–74.

⁴³⁶Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1 об.

⁴³⁷Тут важно упомянуть, что А.Н. Римский-Корсаков занимал полностью противоположную позицию по данному вопросу, считая более совершенной авторскую версию «Бориса Годунова», зафиксированную в клавире 1874 года. И именно это расхождение было одним из самых существенных в его конфликте с Ламмом и Асафьевым.

«Можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г[ода] редакция имеет право быть исполненной»⁴³⁸.

Исследовательская работа по выявлению авторских вариантов текста оперы была проведена лишь в конце 1980-х годов В.И. Антиповым, раскрывшим семь авторских версий⁴³⁹. Спустя еще 30 лет Н.И. Тетерина и Е.М. Левашев уточнили их число до восьми⁴⁴⁰ и реконструировали нотный текст всех этих версий. Клавир оперы «Борис Годунов» в авторских версиях 1868–1874 годов опубликован в I–II томах Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского (2020)⁴⁴¹.

3. Ламм не был согласен с идеей Асафьева об импровизационном характере творческого процесса Мусоргского.

Серьезные возражения у Ламма вызывает тот раздел статьи Асафьева, где он характеризует творческий метод Мусоргского: «Мусоргский-импровизатор. Вот здесь мы с Вами кардинальным образом расходимся, или разно трактуем слово импровизация. Что хотите, только Мус[оргский] не импровизатор»⁴⁴². С точки зрения Ламма, Асафьев, вводя термин «импровизатор», тем самым «легализует» разного рода вольности в обращении исполнителей с авторским текстом: «Опасен тот путь, на который Вы толкаете режиссеров, которые без того-то считают излишним вообще считаться с композитором – а здесь еще такой знаток как Игорь Глебов сам разрешает это делать»⁴⁴³.

⁴³⁸ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111.

⁴³⁹ Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 70–85.

⁴⁴⁰ Левашев Е., Тетерина Н. К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // Мусоргский М.П. Полное академическое собрание сочинений. Т. I: Борис Годунов: Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. Часть I / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020. С. VII–XV.

⁴⁴¹ Мусоргский М.П. Полное академическое собрание сочинений. Т. I–II: Борис Годунов: Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. Части I–II / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020.

⁴⁴² Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1.

⁴⁴³ Там же. Л. 1 об.

Асафьев же использовал понятие «импровизация» совсем в другом смысле, имея в виду «новое – а, в сущности, очень старое понимание импровизации как формального принципа, присущее еще *commedia dell'arte*»⁴⁴⁴.

Как известно, комедия дель арте – это жанр итальянского театрального представления, основанный на импровизации, с участием устойчивых персонажей (масок). Актеры опирались на сценарий, в котором был расписан порядок действий, однако отсутствовали конкретные реплики⁴⁴⁵. При этом актеры комедии дель арте часто не сочиняли эти реплики, а использовали существовавший у них в памяти запас театральных пьес, монтируя их фрагменты в соответствии с драматургическими задачами конкретного представления.

Театровед М.М. Молодцова, автор отдельного исследования о комедии дель арте, называет такую импровизацию «средством отбора сценичных (“работающих”) литературных блоков пьес, методом их корректировки и выработки принципов драматургической сценичности»⁴⁴⁶ и уточняет, что «у профессиональных актеров драматургия все время включена в процесс формотворчества»⁴⁴⁷. То есть речь идет о возможности создания разных драматургических концепций одного и того же сочинения посредством комбинаций различных частей.

Именно это и имел в виду Асафьев применительно к опере «Борис Годунов», когда утверждал, что существует множество вариантов сценического воплощения этой оперы. Это становится возможным благодаря тому, что «форма <...> представляется ему [Мусоргскому. – В.А.] не в виде окончательно выкристаллизовавшейся и обобщенной, а как некое постоянное

⁴⁴⁴ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 20 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 14.

⁴⁴⁵ Подробнее см. Андреев М.Л. Комедия дель арте // Большая российская энциклопедия. Режим доступа: <https://bigenc.ru/literature/text/2622301> (дата обращения: 21.06.2021).

⁴⁴⁶ Молодцова М.М. Комедия дель арте: История и современная судьба. Л.: ЛГИТМИК, 1990. С. 8.

⁴⁴⁷ Там же.

приближение ко все более точному воплощению дразнящего воображение образа. Форма <...> индивидуализируется в ряде вариантов»⁴⁴⁸.

Стоит отметить, что термины «импровизация», «импровизационность», «импровизатор» действительно не выражают в полной мере того смысла, который вкладывал в них Асафьев в контексте своей статьи. Более того, использование этих терминов могло бы открыть простор для неверных интерпретаций. На эту проблему указывал Ламм в письме Асафьеву (17 января 1928): «понятие импровизация и импровизатор Вы трактуете особым образом, Вы вжились в это Ваше определение и не ожидаете того, что другие-то могут как-либо иначе трактовать это понятие или это слово»⁴⁴⁹. Кроме того, он напоминал об аудитории, которой была предназначена работа: «Ведь все-таки Ваша эта статья не есть опыт того или иного исследования, а есть популярная, если хотите с оттенком полемическим, брошюрка по вопросу больному, требующая очень определенных тезисов и положений»⁴⁵⁰.

В итоге Асафьев написал еще одну статью, в которой более подробно и однозначно раскрыл свою идею об «импровизационности» – а точнее, «вариантности» творческого метода Мусоргского. Статья получила название «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского» и стала своеобразным введением к сборнику.

Тогда же Асафьев предложил компромиссное решение – издать сборник, состоящий лишь из его собственных статей, чтобы он мог «отвечать сам за себя»⁴⁵¹. Ламм принял это предложение.

Однако Асафьев, при публикации своего сборника, все же вынужденно учел большинство замечаний Ламма. Причины он сам сформулировал в

⁴⁴⁸Глебов И. [Асафьев Б.В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. С. 7. Подобные мысли встречаются и в первой части труда Асафьева «Музыкальная форма как процесс», написанной им в 1925 году, доработанной в 1929 и опубликованной в 1930. См.: Глебов И. [Асафьев Б.В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

⁴⁴⁹Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 17 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 4 об.

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 15 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 11.

своем неотправленном письме Ламму (14 января 1928): «Не любя не заканчивать раз взятого дела, я сделал его по вашим указаниям, п[отому] что чувствовал за вами многоликое множество людей, к[отор]ые сделают те же возражения. <...> Теперь все выправлено, высушено, и статья потеряла свою остроту»⁴⁵². Считая себя в ответе за общее дело «восстановления подлинного Мусоргского», Асафьев и тогда, и позднее оставлял за Ламмом право последнего решения всех важных вопросов⁴⁵³.

⁴⁵² Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 14 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1268. Л. 1.

⁴⁵³ «Без вас я ничего не хочу предпринимать в отношении М[усоргско]го». См. Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 9 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5 об. Оpubл. в: Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: «Сов. композитор», 1975. С. 140.

Глава 4. Исполнения «Бориса Годунова» в редакции П.А. Ламма и Б.В. Асафьева

§ 4.1. План постановки в Мастерской монументального театра (Ленинград, 1925)

Усилия, которые прилагал Б.В. Асафьев к тому, чтобы опера М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции П.А. Ламма была поставлена в театре, заслуживают отдельного изучения. Асафьев, постоянно имеющий дело с различными театральными коллективами, хорошо знал, что любое нотное издание оперы или балета должно быть востребовано театром, должно быть показано на сцене. Более того, в истории бывали случаи, когда композиторы либо музыкальные редакторы принимались за сочинение новых или завершение незаконченных сочинений умерших авторов только тогда, когда музыканты показывали свою искреннюю заинтересованность в публичном исполнении.

Небольшой фрагмент в переписке между Асафьевым и Ламмом, относящийся к декабрю 1924 года, побудил автора диссертации заняться поисками, быть может, уцелевших материалов. В асафьевском письме прямо говорилось о том, что «наша виноградовская студия все-таки решила учить “Бориса” в основном виде», то есть разучивать оперу не в редакции Римского-Корсакова, а по сокращенному авторскому клавиру с привлечением материалов научной редакции П.А. Ламма, которая к тому времени еще не была издана. О.П. Ламм отметила в комментариях к этому

письму, что «Виноградовская студия – Оперная студия при ГАТОБе <...>, с которой был связан работой Н.Г. Виноградов, литератор и драматург»⁴⁵⁴.

Музыкально-театральная студия, получившая название «Мастерская монументального театра», сокращенно «Мамонт», была создана в 1924 году в Ленинграде при Государственном академическом театре оперы и балета (ГАТОБ, сейчас – Мариинский театр). Ее основателем был режиссер, драматург и литератор Николай Глебович Виноградов (1893–1967)⁴⁵⁵.

О деятельности студии «Мамонт», продолжавшейся всего один год (1924–1925), сохранилось мало сведений. Находится лишь одно письмо Н.Г. Виноградова-Мамонта в Дирекцию Ленинградских государственных академических театров, относящееся к началу деятельности Мастерской⁴⁵⁶. Из документа становится известно, что студия была основана 15 сентября, прослушивания начались 15 октября, занятия с 1 ноября 1924 года. Руководство студией и преподавательский состав были следующими: директор и режиссер – Н.Г. Виноградов-Мамонт, заведующий музыкальной частью – Б.В. Асафьев⁴⁵⁷, помощник заведующего и дирижер – Л.А. Половинкин⁴⁵⁸, руководитель пантомимы, помощник Н.Г. Виноградова-Мамонта по режиссерской части – Н.А. Щербаков⁴⁵⁹, хореограф –

⁴⁵⁴ Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом / Публикация О.П. Ламм. // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Советский композитор, 1975. С. 105.

⁴⁵⁵ Н.Г. Виноградов родился в Петербурге, учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета. В 1914 году был призван на фронт. С 1918 года выступал как актер в Передвижном театре П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, а также занимался на курсах мастерства сценических постановок В.Э. Мейерхольда (1918–1919). В 1919 году Н.Г. Виноградов заведовал театральным отделом (ТЕО) Петроградского округа Красной армии и организовал «Театрально-драматургическую мастерскую Красной Армии», в рамках работы которой поставил первый массовый революционный спектакль «Свержение Самодержавия». Участвовал в Гражданской войне (офицером Красной армии). В 1923–1924 годах Н.Г. Виноградов жил и работал в Москве (был членом Государственного ученого совета (ГУС) и заведующим ТЕО Главнауки). В 1924 году вернулся в Ленинград, где стал работать режиссером Академических театров и директором оперно-балетной студии «Мамонт» (Мастерская монументального театра). Сокращенное название студии он присоединил к своей фамилии, образовав сценический псевдоним – Виноградов-Мамонт. См.: *Мамонт Н.* (Николай Глебович Виноградов). Автобиография. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 278. Л. 11–12.

⁴⁵⁶ *Виноградов-Мамонт Н.Г.* Письмо в Р. К. К. Дирекции Ленинградских Государственных Академических Театров от 3 декабря 1924 года. Рукопись. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 422. Л. 1–2.

⁴⁵⁷ Также Б.В. Асафьев читал в студии лекции по истории оперных форм.

⁴⁵⁸ Половинкин, Леонид Алексеевич (1894–1949) — советский композитор и дирижер.

⁴⁵⁹ Неустановленное лицо.

З.И. Елгаштина⁴⁶⁰, художник-постановщик – П.К. Голубятников⁴⁶¹, концертмейстеры: К.В. Генер⁴⁶², А.С. Рабинович⁴⁶³, Е.Л. Кушелевская⁴⁶⁴, Ю.Н. Тюлин⁴⁶⁵, Д.Н. Шведов⁴⁶⁶, для вокального просмотра – М.А. Михайлова⁴⁶⁷. Секретарь Художественного Совета студии «Мамонт» во время организации и проведения проб – А.В. Сомов⁴⁶⁸, а затем С.Д. Спасский⁴⁶⁹, также выполнявший обязанности либреттиста и переводчика.

Именно в рамках деятельности Мастерской монументального театра, в обиходе называвшейся «Виноградовской студией», зародился план постановки оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в авторской версии (а не в повсеместно распространенной в те годы творческой редакции и оркестровке Н.А. Римского-Корсакова)⁴⁷⁰.

3-го октября Асафьев пишет в Москву: «...у вас в кружке был Н.Г. Виноградов. Мне хочется знать *altera pars*⁴⁷¹, т. е. не только его мнение о самом себе и ваши приветы, но и ваши положения, чтобы не разойтись. То, что он рассказывает – все похоже на то, как и быть должно. Все-таки мне важно знать, где кончаются мнения вашего кружка и где начинаются его мысли». И далее, в постскриптуме: «Исполняю этим письмом наше “условие”»: справляться в сомнительных случаях, чтобы не вышло разнобоя»⁴⁷². Очевидно, что речь идет о совместных планах и проекте

⁴⁶⁰ Елгаштина (Сомова), Зинаида Ивановна (1897–1979) – советская балерина, художница-аппликатор, кукольник, художник театра.

⁴⁶¹ Голубятников, Павел Константинович (1891–1942) – советский художник.

⁴⁶² Предположительно Генер, Карл Владимирович (1887–1941)

⁴⁶³ Рабинович, Александр Семенович (1900–1943 года) — советский педагог, музыковед.

⁴⁶⁴ Предположительно Кушелевская, Евгения Львовна (?–?)

⁴⁶⁵ Тюлин, Юрий Николаевич (1893–1978) – советский музыковед.

⁴⁶⁶ Шведов, Дмитрий Николаевич (1899–1981) – советский композитор, дирижер, педагог.

⁴⁶⁷ Предположительно Михайлова (Ван Путерен), Мария Александровна (1864–1943) – русская и советская оперная певица (лирико-колоратурное сопрано).

⁴⁶⁸ Сомов, Александр Владимирович (1887?–1935?) – юрист. Муж З. И. Елгаштиной (Сомовой).

⁴⁶⁹ Спасский, Сергей Дмитриевич (1898–1956) – советский поэт, прозаик и драматург, переводчик, литературный критик.

⁴⁷⁰ Единственное исключение к этому моменту, вызвавшее громкую полемику в прессе, – постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов» в Латвийской национальной опере (в авторской версии, но с использованием инструментовки, выполненной композитором Э. Мелнгайлисом; премьера состоялась 3 мая 1924 года). Об этом говорилось в параграфе 1.7 главы 1.

⁴⁷¹ *Alterapars* (лат.) – другая, противоположная сторона.

⁴⁷² Асафьев Б. В. Письмо П. А. Ламму от 3 октября 1924 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 16.

будущей постановки, которые обсуждались при посещении Н.Г. Виноградовым «музыкального кружка» на квартире П. А. Ламма⁴⁷³.

В следующем письме Асафьева Ламму (1 декабря 1924) речь уже шла о нотных материалах, необходимых при постановке: «Наша виноградовская Студия все-таки решила учить “Бориса” в основном виде, и т. к. скандал будет зело огромный, то умоляю посоветовать, послать ли вам один старый клавир для отметок или вы пришлете список опечаток и расхождений с обозначением страниц? У меня есть мой исправлен[ный] клавир⁴⁷⁴, но после вашей работы я ему не доверяю. Если же вам пока, почему-либо не улыбается, чтобы мы грешные сумасброды и энтузиасты, пользовались вашей работой до поры до времени, то сообщите, как быть, мне лично, просто и дружески»⁴⁷⁵. Ответ Ламма не сохранился, но в РГАЛИ имеется режиссерская разработка оперы⁴⁷⁶, сделанная Н.Г. Виноградовым-Мамонтом. Детальность плана свидетельствует о том, что постановка планировалась всерьез, и у Николая Глебовича полностью сформировалась концепция спектакля⁴⁷⁷.

Режиссерская разработка Виноградова-Мамонтова, написанная с большим пафосом, внутренним накалом, ярко и талантливо, в главных своих посылах показывает кардинально изменившееся восприятие оперы Мусоргского, которое уже сформировалось в реальностях новой послереволюционной эпохи. В плане, также как и в заметке Е. Браудо, используется эпитет «варварская музыка»⁴⁷⁸. Проводятся параллели с русской живописью XIX столетия, говорится о том, что разница между Мусоргским и Римским-Корсаковым «такая же, как и в живописи между

⁴⁷³ См.: [5].

⁴⁷⁴ Речь о единственном прижизненном издании клавира этой оперы: *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.: В. Бессель и К°, [1874].

⁴⁷⁵ *Асафьев Б.В.* Письмо П.А. Ламму от 1 декабря 1924 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед.хр. 76. Л. 18–18 об.

⁴⁷⁶ *Виноградов-Мамонт Н.Г.* «Борис Годунов» А. Пушкина, [М.] Мусоргского и Н. Виноградова (эскизы постановки). РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 20. Машинопись. [1925].

⁴⁷⁷ Полный текст режиссерской разработки Н.Г. Виноградова-Мамонта см. во II томе диссертации в Приложении 3.

⁴⁷⁸ См. параграф 3.1 главы 3.

В. Васнецовым и [В.] Суриковым, М. Нестеровым и [М.] Врубелем (Богатырь и Пан), Константином Маковским (Поцелуйный обряд) и А. Рябушкиным. Т. е. у первых – стилизация и барское любование древностью сквозь прекрасную романтику; у вторых – подлинное проникновение в варварское средневековье, грубое Московское царство, полное жестокости, коварства, хамства и вместе с тем буйно плещущее борьбой и страстями, захватывающими своей первобытной дикостью, гигантским размахом, а иногда и высоким духовным просветлением»⁴⁷⁹.

Столь же бескомпромиссной характеристики заслужила и дореволюционная постановочная версия императорских театров, с которой, без сомнения, Виноградов-Мамонт был детально знаком.

«Редакция Римского-Корсакова, – пишет далее режиссер, – позволила Императорским Театрам поставить “Бориса”. Но мастера придворного театра продолжали чистку Мусоргского. Особенно ярко это проявилось в сценических образах “Бориса”. Возьмем хотя бы мелкую, но типическую деталь: хозяйка корчмы. Корчма на Литовской границе – в первые годы XVII столетия. Притон разбойников, перебежчиков, авантюристов, неразлучных с вином и саблей.

Олеарий⁴⁸⁰ отмечает то всеобщее и наглое распутство, которым отличались русские женщины в Москве, в теремах, в деревнях. Чего не ждешь от корчмарки, которая, конечно, в силу своей профессии не могла остаться дамой-недотрогой. И Мусоргский наградил ее яркой песней, явно эротического содержания.

Но в придворном театре – неудобно выводить такую фигуру. Взамен мы видим – милую, добрую, стыдливую даму из института благородных девиц. Также трактованы и другие персонажи. Добродушные пристава,

⁴⁷⁹ Виноградов-Мамонт Н. Г. «Борис Годунов» А. Пушкина, [М.] Мусоргского и Н. Виноградова (эскизы постановки). РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 20. Машинопись. [1925]. Л. 1.

⁴⁸⁰ Олеарий Адам (нем. Adam Olearius; Адам Ольшлегель, 1599–1671) – немецкий путешественник, географ, ориенталист, историк, математик и физик. Будучи секретарем посольства, посланного шлезвиг-голлштинским герцогом Фридрихом III к московскому царю и персидскому шаху, записал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия.

готовые, однако, повесить любого прохожего, комические пьяницы – монахи, почему-то озверение под Кромами и т. д.

Самая жестокая расправа была произведена над “народной трагедией”. Народ превращен в стадо глупых и покорных Митюх, охотно подчиняющихся сравнительно вежливому приставу.

Императорские поста[но]вщики не дали толпе ни ясного сознания, ни угнетенного рабства: они взяли “благодуществующую” середину, милых и скромных мужиков, безразличных к судьбам государства. На фоне такой толпы – яркая, волевая, “царственная” фигура Бориса. А раз царь (хотя бы Годунов) – дать ему все атрибуты величия и духовной высоты. Дали. Вот тут-то и выяснилось, что сцена под Кромами, где покорные Митюхи – вдруг выросли в богатыри с ясным социальным сознанием, – срывает весь эффект царственной смерти Бориса. Оставалось: либо выбросить сцену под Кромами, как практиковалось в императорских театрах, либо не давать ее – финальной сценой, как спланировал Римский-Корсаков (*в этом и заключался главный смысл обработки Римского[-Корсакова]: разрушалась народная драма и создавалась царская трагедия*)»⁴⁸¹.

Размах творческого видения Виноградовым-Мамонтовым оперы Мусоргского простирался от монументальных иконописных фресок XV века до невообразимо далекого, но, в представлении режиссера, столь же монументального театра будущего.

Несмотря на то, что Виноградов-Мамонт не сумел осуществить свою новаторскую театральную концепцию, его драматургические идеи, трактовка главных образов оперы и ее главного действующего лица – народа, были восприняты и продолжены уже другими режиссерами, дирижерами, художниками, сценографами.

⁴⁸¹ Виноградов-Мамонт Н. Г. «Борис Годунов» А. Пушкина, [М.] Мусоргского и Н. Виноградова (эскизы постановки). РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 20. Машинопись. [1925]. Л. 2–3. Публикатор сочла возможным заменить авторское подчеркивание на курсив. Слова «народная» и «царская» в оригинале подчеркнуты дважды.

§ 4.2. Постановка в ГАТОБ (Ленинград, 1928)

Постановка «Бориса Годунова», премьера которой прошла 16 февраля 1928 года на сцене ленинградского ГАТОБ, стала первым публичным исполнением оперы в редакции П.А. Ламма и Б.В. Асафьева.

Постановочный коллектив спектакля: В.А. Дранишников (дирижер), С.Э. Радлов (режиссер), В.В. Дмитриев (художник)⁴⁸², В.И. Вайнонен (хореограф)⁴⁸³. В.П. Шкафер, являясь заведующим оперной труппой театра, принимал деятельное участие в работе⁴⁸⁴.

Спектакль имел следующую структуру⁴⁸⁵:

- | | |
|-------------|--|
| Пролог: | <ul style="list-style-type: none"> • 1-я картина. Новодевичий монастырь • Сцена вторая. Площадь в Кремле
московском (венчание на царство). |
| I действие: | <ul style="list-style-type: none"> • Сцена в келье Чудова монастыря; • Корчма на литовской границе. |

⁴⁸² Эскизы костюмов и декораций, выполненные В.В. Дмитриевым, в большом количестве имеются в СПбГМТиМИ (№ кп. п. 4297). Также там хранятся зарисовки спектакля, сделанные с натуры Э.О. Визелем (№ кп. п. 4364. Рис. 6–10).

⁴⁸³ Солисты: Царь Борис Годунов – М.О. Рейзен, Федор – Л.В. Ведерникова, Ксения – М.А. Елизарова, Мамка Ксении – Н.М. Смолянова, Князь Василий Иванович Шуйский – А.М. Кабанов, Андрей Щелкалов, думный дьяк – М.В. Бочаров (Засл. арт.), Пимен, летописец, отшельник – И.И. Плешаков, Самозванец, под именем Григорий – Н.К. Печковский, Марина Мнишек, дочь сandomирского воеводы – С.В. Акимова, Рангони, тайный иезуит – Г.А. Боссэ (Засл. арт.), Варлаам – П.М. Журавленко, Мисаил – В.М. Калинин, Шинкарка – Е.А. Сабинина, Юродивый – В.Ф. Тихий, Пристав – А.Т. Фомин, Митюха, крестьянин – А.В. Белянин, Ближний боярин – Л.Д. Нежданов, Боярин Хрущев – И.Я. Чесноков (студент Консерватории), Иезуиты – И.И. Шашнев, И.И. Коренев, Л.Я. Берченев, И.Н. Храмцов (студенты Консерватории). Сведения приводятся в соответствии с афишей премьерного спектакля. См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 50. То же: СПбГМТиМИ ГИК 11574/59. Известны также имена некоторых солистов из второго состава: П.П. Болотин (Борис Годунов), Ф.И. Ковалева (Ксения), В.В. Киселев (Митюха).

⁴⁸⁴ Премьера «Бориса Годунова» была приурочена к 35-летию юбилею начала артистической деятельности В.П. Шкафера, и во втором антракте прошло его чествование.

⁴⁸⁵ Структура спектакля описана С. Радловым в документе под названием «Первоначальные соображения режиссуры к монтировочным работам по Борису Годунову» (СПбГМТиМИ. Отдел рукописей и документов. Ф. 68. Ед. хр. 65). О купюрах, сделанных по сравнению с нотным изданием см.: *Тетерина Н.* Значение и роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // Мусоргский М.П. Истоки. Истина. Искусство. Коллективное исследование. Вып. 2. Часть 1. СПб.; Великие Луки, 2019. С. 49–50.

- II действие:
- Царский терем в Московском кремле (Борис с детьми) в «первоначальной» редакции;
 - Уборная Марины Мнишек в Сандомире;
 - Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана).
- III действие:
- Сцена у собора Василия Блаженного;
 - Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса).
- IV действие:
- Лесная прогалина под Кромами.

Спектакль в целом повторял структуру изданного П.А. Ламмом клавира. Основное отличие заключалось в распределении сцен в II–IV действиях: две польские сцены не составляли отдельный акт, а объединялись со «Сценой в тереме». Важно уточнить, что «Сцена в тереме», опубликованная Ламмом два раза – в «предварительной» и «основной» редакции, была дана в спектакле в первой версии, ранее никогда не исполнявшейся.

Отметим также, что ни клавир Ламма, ни спектакль Радлова не соответствовали ни одной из авторских версий оперы, а представляли собой контаминацию из сцен, созданных автором в разное время в рамках разных художественных концепций.

Спектакль Радлова, Дранишникова и Дмитриева был новаторским сразу с нескольких сторон. С точки зрения музыки – в нем были использованы нотные материалы только что созданных П.А. Ламмом и Б.В. Асафьевым клавира и партитуры оперы, восстановленных на основе подлинных автографов Мусоргского⁴⁸⁶. С точки зрения режиссуры –

⁴⁸⁶ *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действ. с прологом. Сюжет заимствован из драматической хроники А.С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. М.: Музыкальный сектор Государственного Издательства; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1927; *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4. Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом [Партитура] / Под ред.

артистам хора была дана значительная творческая свобода. С точки зрения сценографии – это был первый опыт применения принципов экспрессионизма в сценическом оформлении русской классической оперы⁴⁸⁷. Кроме того, постановка была первой, в которой намерением ее создателей было «прервать психологическую инерцию восприятия “Бориса Годунова” в роскошном стиле большой французской оперы»⁴⁸⁸.

Важно отметить, что Б.В. Асафьев, помимо научной и редакторской работы, сыграл большую роль как организатор этой постановки и один из создателей ее творческой и идейной концепции. Будучи в это время художественным консультантом театра, он обладал большим авторитетом и активно участвовал в постановочном процессе.

Перед режиссером нового спектакля в ГАТОБ стояла сложная задача – найти способ актуального воплощения на сцене оперы «Борис Годунов», практически вне связи с предшествовавшей историей ее сценических реализаций – т. е., обладая, по сути, новым музыкальным текстом и продумывая его сценическое воплощение в новой, советской эпохе и для нового, советского зрителя.

Предыдущие постановки шли еще на Императорской сцене, причем оригинальная версия, поставленная при жизни Мусоргского в 1874 году, оказалась к концу 1920-х годов прочно забытой, а привычной для музыкантов и публики стала творческая обработка, сделанная Н.А. Римским-Корсаковым⁴⁸⁹ – версия, созданная совсем в других исторических реалиях и рассчитанная совсем на другую аудиторию. Кроме того, Ф.И. Шаляпин,

Б. Асафьева и Павла Ламма: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский ун-т, 1928.

⁴⁸⁷ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. [Т. 1] От истоков до середины XX века: В 2 кн. Кн. 1: От истоков до нач. XX в.; Кн. 2: Первая половина XX в. М.: Эдиториал УРСС, 1997. С. 518.

⁴⁸⁸ Тетерина Н. Значение и роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // Мусоргский М.П. Истоки. Истина. Искусство. Коллективное исследование. Вып. 2. Часть 1. СПб.; Великие Луки, 2019. С. 45.

⁴⁸⁹ Н.А. Римский-Корсаков создал три сценических варианта своей редакции: сокращенный (1896), полный (1908) и расширенный (1908). См.: Левашев Е., Тетерина Н. В редакции Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 65–67.

интерпретация которого стала фактически эталонной, исполнял партию Бориса по редакции Н.А. Римского-Корсакова.

Спектакль «Борис Годунов» в постановке Радлова и Дранишникова нес важную для музыкально-исторического процесса миссию – максимально показать весь массив неизвестной музыки Мусоргского, чтобы произвести впечатление на общественность, привыкшую к звучанию «Бориса Годунова» в редакции Н.А. Римского-Корсакова⁴⁹⁰.

Одновременно было необходимо создать с нуля актуальную концепцию сценического воплощения произведения, т. к. весь предыдущий опыт был, фактически, неприменим. «Мусоргский – это отрицание оперной пышности, – декларировал С.Э. Радлов, – нарядной красоты, протест против сусального богатства, отказ от самодовлеющей оркестровой разукрашенности во имя драматической силы хоров и солистов, мощь очень аскетическая, размах громадный в широте и напряжении, но очень скупой и сдержанный на чисто внешние эффекты»⁴⁹¹.

В итоге режиссура и сценическое оформление спектакля оказались подчеркнута новаторскими и продолжали, уже на материале русской классики XIX века, тенденции, заложенные в предыдущих постановках произведений XX века в ГАТОБ, таких как «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева (1926) и «Воццек» А. Берга (1927).

⁴⁹⁰ Одним из важных профессиональных вопросов было звучание оригинальной оркестровки Мусоргского, о котором сохранились довольно противоречивые суждения музыкантов. К примеру, Дирижер Н.А. Малько был доволен: «Впечатление неожиданное и необычайно сильное: любя и высоко ценя Мусоргского я не подозревал в партитуре “Бориса” той свежести и силы, которая позволила автору пользоваться оркестром, как материалом для сочинения, а не средством для оркестровки. <...> Играть подлинного “Бориса”, конечно, гораздо труднее, чем играть “Бориса” отредактированного, где все “удобно” и все “выходит”. Отсюда и разговоры о том, что то-то и то-то “не звучит”. Один немецкий дирижер как-то заметил, что каждое хорошее сочинение “звучит”, если его хорошо исполнить, а исполнить подлинного “Бориса” – задача не легкая». См.: Спор о «Борисе Годунове» // Красная газета (Вечерний выпуск). 1928. 9 марта. С. 4. В то же время, композитор С.С. Прокофьев был в числе музыкантов, негативно воспринявших новое звучание. В его дневниковой записи от 7 ноября 1929 года читаем: «Новая редакция “Бориса”, в первый раз слышу. Плохо оркестровано. Звучат, собственно, только массовые сцены, благодаря умению владеть хором». См.: *Прокофьев С.С. Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 3. 1926–1933.* М.: Издательский дом «Классика XXI», 2017. С. 376.

⁴⁹¹ Полный текст неопубликованного доклада С.Э. Радлова приведен во II томе диссертации в Приложении 3.

С точки зрения музыкальной драматургии было принято компромиссное решение о создании контаминированной постановочной версии, не соотносящейся ни с одним из авторских вариантов Мусоргского.

§ 4.3. Постановка в Оперном театре К.С. Станиславского (Москва, 1929)

Премьера спектакля «Борис Годунов» в Оперном театре имени К.С. Станиславского состоялась 5 марта 1929 года⁴⁹². В архиве П.А. Ламма сохранилась программка премьерного спектакля, который он, вероятно, посетил⁴⁹³.

К.С. Станиславский долго колебался, выбирая наиболее предпочтительную версию для постановки оперы Мусоргского. 19 ноября 1927 года Константин Сергеевич официально сообщил на собрании Общества друзей Оперной студии: «Следующей постановкой будет “Борис Годунов” по партитуре Мусоргского, восстанавливаемой новыми изысканиями Ламма. Работа очень трудная. Надо во многом разобраться, многое изучить в оркестровке Мусоргского. Но работа, во всяком случае, интересная: партитура Мусоргского обещает раскрыть много нового и дать исключительные возможности даже в области драматургического

⁴⁹² Постановка К.С. Станиславского и И.М. Москвина. Режиссеры: Б.И. Вершилов, В.В. Залеская, М.Л. Мельтцер, В.Ф. Виноградов, П.И. Румянцев. Музыкальный руководитель театра – В.И. Сук. Дирижер – М.Н. Жуков. Хормейстер – К.П. Виноградов. Концертмейстеры: Л.В. Любимов, М.В. Шестакова. Художник – С.И. Иванов. *Румянцев П.И.* Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. С. 472.

⁴⁹³ В роли Бориса Годунова выступал Н.Д. Панчехин. Другие исполнители: Федор – Н.С. Аверкиева, Ксения – П.Б. Сурикова, Мамка Ксении – Л.А. Пан, Шуйский – В.И. Якушенко, Щелкалов – Ю.П. Юницкий, Пимен – П.Г. Литвинов, Самозванец – Д.Я. Ангуладзе, Марина Мнишек – М.С. Гольдина, Рангони – П.И. Румянцев, Варлаам – А.Г. Детистов, Мисаил – Ю.Н. Лоран, Шинкарка – А.А. Росницкая, Юродивый – Г.В. Сочевко и другие. См.: Борис Годунов. Опера М.П. Мусоргского. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 376 об. Полный список исполнителей всех составов см.: *Румянцев П.И.* Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. С. 472.

действия»⁴⁹⁴. Режиссер сформулировал и объективные проблемы, с которыми предстояло столкнуться всем участникам спектакля: «При этой постановке мы встречаемся со многими трудностями благодаря недостаточному размеру нашей сцены и недостаточному составу нашего хора. Придется как-то приспособливаться к этим нашим условиям»⁴⁹⁵.

Одним из таких средств стал тщательный анализ отличий «предварительной» и «основной» авторских редакций и отбор сцен для использования в постановке. Например, известно, что «Сцена под Кромами» была полностью отрепетирована⁴⁹⁶, однако по техническим причинам не вошла в окончательный вариант спектакля.

Итоговым решением оказалось создание контаминированной версии: «преимущество было отдано первоначальной редакции с добавлением к ней польских сцен»⁴⁹⁷.

Реакция прессы на получившийся спектакль была не вполне однозначной⁴⁹⁸.

Американский критик Олин Даунс, видевший спектакль в мае 1929 года, сетовал, что из-за качества исполнения и недостаточного размера сцены было практически невозможно выказать обоснованное суждение о звучании инструментровки: «Точно оценить впечатление, производимое оркестровкой, невозможно по нескольким причинам. Во-первых, оркестр в Москве был небольшим, не слишком опытным и технически не совершенным. Во-вторых, театр, сцена, оркестровая яма и хор были гораздо более скромных размеров, чем задумывал Мусоргский, и не соответствовали требованиям его партитуры»⁴⁹⁹.

⁴⁹⁴ Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы, документы. 3-е изд. / Сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. Ред. Ю. Калашников. М.: Музыка, 1985. С. 159.

⁴⁹⁵ Там же.

⁴⁹⁶ Указания, сделанные Станиславским во время репетиции этой сцены 21 февраля 1928 года, были записаны одним из режиссеров спектакля В.В. Залесской. См.: Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы, документы. 3-е изд. / Сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. Ред. Ю. Калашников. М.: Музыка, 1985. С. 160–163.

⁴⁹⁷ Румянцев П.И. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. С. 381.

⁴⁹⁸ Список рецензий см.: Там же. С. 473.

⁴⁹⁹ Downes O. The Original Boris: Some Questions Answered by Stokowski's American Premiere in Philadelphia // The New York Times. 1929 (December, 8). P. 10.

Другой рецензент, М.А. Гринберг, напротив, дал положительную характеристику звучания оркестровки Мусоргского: «<...> подлинный Мусоргский одержал новую решительную и, думаем, окончательную победу над своими противниками и хулителями. Теперь всем должно стать ясно, что не о безграмотности, а о гениальной прозорливости Мусоргского нужно говорить, что разница между оркестром Мусоргского и Римского-Корсакова <...> качественная, принципиальная. <...> После “практического” ознакомления с оркестром “Бориса” ясно, что Мусоргский – трактовал свою оперу прежде всего, как вокальное произведение – центр тяжести у него в человеческом голосе, в вокальном рельефе оперы – на первый план выдвинута сцена, актер. <...> Каждая инструментальная интонация, каждое, оркестровое сочетание, так же, как каждый гармонический комплекс или изгиб вокального рисунка – в “Борисе” Мусоргского глубоко творчески осознан и по-своему оправдан»⁵⁰⁰.

§ 4.4. Концертное исполнение оперы под управлением Л. Стоковского (Филадельфия, 1929). О. Даунс о редакции П.А. Ламма и Б.В. Асафьева

После того, как в 1927 году состоялась первая публикация клавира «Бориса Годунова» в научной редакции П.А. Ламма⁵⁰¹, а через год вышла в свет оркестровая партитура, подготовленная Б.В. Асафьевым и П.А. Ламмом⁵⁰², и реализовалась постановка на сцене ГАТОБ, –

⁵⁰⁰ Гринберг М. О музыке [«Борис Годунов». Оперный театр им. Станиславского] // Новый зритель. 1929. № 13 (27 марта). С. 9.

⁵⁰¹ Мусоргский М.П. Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом...М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Из-во Оксфордского ун-та, 1927.

⁵⁰² Партитура под редакцией Б. Асафьева и П. Ламма была издана ограниченным тиражом на правах рукописи в Полном собрании сочинений М. П. Мусоргского, Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

художественный и общественный резонанс этих событий распространился далеко за пределы Советского Союза. Музыканты из Западной Европы и США ждали издания нотного материала оперы чуть ли не с бóльшим интересом, чем их коллеги в СССР. Одним из них был авторитетный американский музыкальный критик Олин Даунс⁵⁰³, работавший в газете «Нью-Йорк Таймс».

Ознакомившись, одним из первых в Соединенных Штатах, с новым изданием оперы⁵⁰⁴, Даунс в июне 1928 г. написал для «Нью-Йорк Таймс» статью «Наконец-то настоящий “Борис”». Таким образом, впервые в американской прессе был поднят вопрос о проблеме масштабности изменений, внесенных Н.А. Римским-Корсаковым в структуру и музыкальный текст сочинения⁵⁰⁵.

Однако музыкант не удовлетворился изучением нотной публикации и принял решение ехать в Советский Союз, чтобы своими глазами увидеть спектакль в новой редакции⁵⁰⁶. В мае-июне 1929 года О. Даунс посетил СССР. Ему удалось посетить лишь московскую постановку в оперном театре имени К.С. Станиславского.

После посещения спектакля, Даунс по свежим следам написал несколько статей о музыкальной жизни Советского Союза⁵⁰⁷, большинство

⁵⁰³ Даунс, Эдвин Олин (Downes, Edwin Olin; 1886–1955) – американский музыкальный критик. Обучался как пианист в Нью-Йорке в Национальной консерватории Америки (National Conservatory of Music), затем продолжил образование в Бостоне, где помимо игры на фортепиано изучал историю и теорию музыки, а также музыкальную критику. В 1906–1924 годах работал музыкальным критиком в газете «Бостон Пост», в 1924–1955-х годах – в «Нью-Йорк Таймс». Статьи Даунса оказали большое влияние на формирование музыкальных вкусов читателей его времени. См.: *Newsom J. Downes, (Edwin) Olin // Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08109> (дата обращения: 21 мая 2020).

⁵⁰⁴ *Mussorgsky M. Boris Godunof. An opera in 4 acts with a prologue. The complete original text in accordance with the autograph manuscript. Edited by Paul Lamm. With English and French translations by M. D. Calvocoressi. London : Oxford University Press, 1928.*

⁵⁰⁵ *Downes O. At Last the Real “Boris”. Need of Production of Russian Masterpiece After Original Documents – A Fit Task for the Metropolitan // The New York Times. 1928 (June 24). P. 5.* Полный перевод текста статьи см. во II томе диссертации в Приложении 4. На тот факт, что данная статья была первой в американской прессе, Даунс указывает в: *Downes O. Moussorgsky’s Original “Boris”. Authentic Version of Russia’s Greatest Opera Heard in Moscow and Leningrad – It’s Relation to Rimsky’s Adaptation // The New York Times. 1929 (June 23). P. 6.*

⁵⁰⁶ *Downes O. “Boris” As Performed in Russia. Moussorgsky’s Opera, Heard in Its Original Form, Reveals Striking Differences from the Rimsky-Korsakoff Version // The New York Times. 1929 (June 30). P. 6.*

⁵⁰⁷ *Downes O. Original of “Boris” Grips Soviet Crowd // The New York Times. 1929 (May 15). P. 43; Downes O. Moscow Rich in Musical Fare. Varied and Colorful Performances of Opera, Ballet and Concert Fill Stages of Russian Capital – The Original “Boris” // The New York Times. 1929 (May 26). P. 8; Downes O. Moussorgsky’s*

которых сконцентрировано вокруг «Бориса Годунова». Долго раздумывая над представленной театральной версией, являвшейся сводом разных авторских вариантов, никогда не мыслимых Мусоргским как единое целое, Даунс пришел к следующему выводу: «Мусоргский имеет право быть оцененным не просто по тому, что он написал, а именно по той опере, которую он создал первоначально, для себя, а не для импресарио и примадонн. Это достижимо только в том случае, если взять за основу его первое либретто и первую версию музыки. Когда-нибудь это будет возможно сделать. <...> «Борис Годунов» ждал признания около сорока лет⁵⁰⁸. И пятьдесят четыре года⁵⁰⁹ – до момента представления публике в авторской версии. Может быть, еще через пятьдесят лет мы услышим и увидим его в идеальной неприкосновенности»⁵¹⁰.

Пророческое утверждение Даунса о грядущей популярности первой авторской версии тем более удивительно, что меньше чем за год до написания приведенных выше слов он высказывал сомнение в том, что она когда-либо будет поставлена отдельно от последующих версий этой оперы, созданных Мусоргским⁵¹¹.

В 1928–1929 годах Даунс не рассматривал возможность постановки в США «Бориса Годунова» в первой авторской версии. Пределом его мечтаний была постановка на сцене Метрополитен-оперы «Бориса Годунова» по партитуре Асафьева – Ламма. Вернувшись в Америку, он «указал Джулио Гатти-Казацца (Giulio Gatti-Casazza), директору “Мет”, на желательность

Original “Boris”. Authentic Version of Russia’s Greatest Opera Heard in Moscow and Leningrad – It’s Relation to Rimsky’s Adaptation // *The New York Times*. 1929 (June 23). P. 6; *Downes O. “Boris” As Performed in Russia. Moussorgsky’s Opera, Heard in Its Original Form, Reveals Striking Differences from the Rimsky-Korsakoff Version* // *The New York Times*. 1929 (June 30). P. 6.

⁵⁰⁸ По всей видимости, речь о периоде, прошедшем от завершения Мусоргским первой авторской версии (1869) до триумфальной дягилевской постановки в Париже (1908).

⁵⁰⁹ Речь идет о периоде от премьеры оперы в 1874 г. до ее постановки в версии Ламма в 1928 г.

⁵¹⁰ *Downes O. “Boris” As Performed in Russia. Moussorgsky’s Opera, Heard in Its Original Form, Reveals Striking Differences from the Rimsky-Korsakoff Version* // *The New York Times*. 1929 (June 30). P. 6.

⁵¹¹ *Downes O. At Last the Real “Boris”. Need of Production of Russian Masterpiece After Original Documents – A Fit Task for the Metropolitan* // *The New York Times*. 1928 (June 24). P. 5.

постановки этой оригинальной версии»⁵¹². Тогда идея не была реализована. Однако Даунс продолжал популяризировать редакцию Ламма в Америке.

По свидетельству Абрама Чэйсинса, в 1929 г. московскую постановку «Бориса Годунова» также посетил и известный американский дирижер Леопольд Стоковский (Leopold Stokowski)⁵¹³. Чэйсинс сообщает, что Стоковский с супругой – Эванджелин Джонсон (Evangeline Johnson) – прибыли в Москву в рамках деятельности Американско-Советского Комитета по интеллектуальному сотрудничеству (American-Soviet Intellectual Cooperation Committee): «В первый вечер в Москве они были приглашены послушать «Бориса Годунова» Мусоргского»⁵¹⁴.

К сожалению, опубликованные сведения о поездке Стоковского в СССР в 1929 году ограничиваются приведенной цитатой.

Создатель еще одной книги о Стоковском, Уильям Андер Смит⁵¹⁵, уточняет эту информацию. По его словам, Стоковский прибыл в Советский Союз с целью сделать «копию оригинальной партитуры»⁵¹⁶ «Бориса Годунова», и покинул зал, где проходил прием, «с фотокопией партитуры в руках»⁵¹⁷. В случае, если все действительно было так, оркестровая партитура оперы в редакции Асафьева и Ламма попала в США в 1929 г. (а Даунс в 1928 г. располагал лишь клавираусцугом).

Сохранилось письмо Асафьева Ламму (3 ноября 1929 г.), где он просит отправить Даунсу в Америку материалы о постановках «Бориса Годунова»: «Умоляю <...> скорее протелеграфировать Dawnes [так. – В. А.] Times, NewYork от имени Игоря Глебова <...>. Дело в том, что у меня нет ни даты,

⁵¹² I. D. [Irene Downes] Biographical Note // Olin Downes on Music: A Selection from His Writings during the Half-Century 1906 to 1955 / Ed. by Irene Downes. With a pref. by Howard Taubman. New York: Simon and Schuster, 1957. P. 448.

⁵¹³ К сожалению, более точно установить время пребывания Стоковского в СССР к настоящему времени не удалось. Весьма вероятно, что они путешествовали вместе с Даунсом, но это – лишь предположение. Однако имеются данные о том, что во время поездки в СССР двумя годами позднее, в 1931 г., Стоковский посетил спектакль «Борис Годунов» в ленинградском ГАТОБ. См.: *Дмитриев А.* Мой дорогой учитель // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 123–124.

⁵¹⁴ *Chasins A.* Leopold Stokowsky, a profile. New York: Hawthorn Books, 1979. P. 158–159.

⁵¹⁵ *Smith W. A.* The Mystery of Leopold Stokowski. Rutherford etc.: Fairleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Press, 1990.

⁵¹⁶ Под «оригинальной партитурой» здесь имеется в виду партитура оперы в редакции Асафьева – Ламма.

⁵¹⁷ Там же. P. 99.

ни программы представления у Станиславского, афишу Мар[инского] театра тоже кто-то спер, а исторические даты одни делу не помогут <...>⁵¹⁸. Вероятно, просьба Даунса была связана с готовившейся американской премьерой «Бориса Годунова» под управлением Стоковского.

Наконец, 29 ноября 1929 года в Музыкальной академии Филадельфии (Philadelphia Academy of Music) состоялось первое исполнение «Бориса Годунова» в редакции Ламма за пределами Советского Союза. Это была концертная версия, подготовленная Стоковским при активном участии Сильвана Левина (Sylvan Levin) как ассистента. Опера исполнялась на английском языке⁵¹⁹.

По итогам нескольких концертных исполнений⁵²⁰ (из которых Даунс присутствовал на втором – 2 декабря 1929) рецензент написал обстоятельную статью, в которой, в целом, повторил собственное мнение, высказанное за полгода до этого: при постановках, которые состоятся в ближайшие годы, их творческие коллективы, вероятнее всего, будут искать компромисс между редакцией Ламма и обработкой, сделанной Римским-Корсаковым. В отдаленном же будущем станет возможным осуществить представление первой авторской версии без смешения ее с последующими. Однако Даунс считал, что современная ему публика к восприятию первой версии оперы Мусоргского пока не готова, в основном из-за скупости средств авторской оркестровки. «Мусоргский искал технику, стиль, оркестровые краски, которых не существовало. Римский-Корсаков не помог Мусоргскому найти то, что тот искал, но он создал роскошную, блестящую, красочную и очень

⁵¹⁸ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 3 ноября 1929 г. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 17.

⁵¹⁹ В проекте были задействованы Филадельфийский оркестр (Philadelphia Orchestra) и хор Клуба Мендельсона (Mendelssohn Club), включавший 300 певцов, под руководством хорового дирижера Брюса Кэри (Bruce Carey). Солисты: Борис – Джордж (Георгий Андреевич) Бакланов (George Baklanoff), Самозванец и Шуйский – Ричард Крукс (Richard Crooks), Марина Мнишек – Софи Браслау (Sophie Braslau), Пимен – Херберт Гульд (Herbert Gould), Юродивый – Альберт Малер (Albert Mahler), Ксения – Натали Боданья (Боданская) (Natalie Vodanya /Bodanskaya/), Федор – Ирра Петина (Irra Petina), Мамка – Роуз Бэмптон (Rose Vampton) и другие. См.: Курков Н.В. Опера России в музыкальной культуре США (первая половина XX века). М.: ИИУ МГОУ, 2017. С.55; Chasins A. Leopold Stokowsky, a profile. New York: Hawthorn Books, 1979. P. 121–125; Downes O. The Original Boris: Some Questions Answered by Stokowski's American Premiere in Philadelphia // The New York Times. 1929 (December, 8). P. 10; Mussorgsky's Boris, etc. // Daniel O. Stokowski: A Counterpoint of View. New-York: Dodd Mead & Company, 1982. P. 218–222; Stokowski Gives Original of "Boris" // The New York Times. 1929 (November 30). P. 21.

⁵²⁰ Информация о количестве исполнений разнится: 2 или 3.

надежную партитуру, которая стабильно хорошо звучит в театре. Не стоит умалять этот факт, также как всем апологетам Мусоргского в мире не стоит объяснять и оправдывать его преимущественно тягучую, тусклую и блеклую инструментовку. <...> Легко объяснить, что Мусоргский хотел не блестящих и общепринятых оперных эффектов, а современной, скромной, сдержанной инструментовки. Может быть, это действительно так, но это не оправдание. В тех случаях, когда Мусоргский писал для хора, он создавал великолепные партитуры, и в этих местах – например, в далеком от нормативности хоре в Сцене под Кромами, Римскому-Корсакову стоило оставить все как есть. Очевидно, что в том, что касается музыки, или, как минимум инструментовки, необходимо искать компромисс между Мусоргским и Римским-Корсаковым – в случае, если Мусоргский будет представлен в виде, хотя бы приблизительно близком к оригинальному»⁵²¹.

М.-Д. Кальвокоресси высказал несколько другое мнение об исполнении под управлением Стоковского. Самой большой проблемой, как считал критик, тогда стала излишняя продолжительность произведения, причину которой он видел в искусственном объединении нескольких авторских версий в одну: «Попытка смешать две версии – фатальная ошибка, именно так было сделано во время концертного исполнения, состоявшегося четыре года назад в Филадельфии. Это всегда будет приводить к изменению пропорций, нарушению баланса, удлинению сочинения и меньшей согласованности его частей»⁵²².

Планам Даунса о постановке «Бориса Годунова» на сцене Метрополитен-опера в версии, приближенной к оригинальной, не было суждено осуществиться при жизни музыкального критика. Только спустя 45 лет после концертных исполнений Стоковского «Борис Годунов» в

⁵²¹ *Downes O.* The Original Boris: Some Questions Answered by Stokowski's American Premiere in Philadelphia // *The New York Times.* 1929 (December, 8). P. 10.

⁵²² Цит. по: *Mussorgsky's Boris, etc.* // *Daniel O. Stokowski: A Counterpoint of View.* New-York: Dodd Mead & Company, 1982. P. 222.

«адаптированной версии оригинальной оркестровки Мусоргского» впервые прозвучал на сцене главного оперного театра Америки⁵²³.

Таким образом, мы видим, что масштаб деятельности Олина Даунса по популяризации оперы «Борис Годунов» в редакции Ламма, а шире – по распространению в США подлинного Мусоргского (в понимании той эпохи) был необычайно велик. За период с 1928 по 1929 год Даунсом написано минимум шесть статей для газеты «Нью-Йорк Таймс», посвященных исполнениям оперы в ламмовской редакции в Советском Союзе и Соединенных Штатах. Также важно подчеркнуть его необычайно новаторскую для конца 1920-х годов идею о необходимости исполнения оперы в первой авторской версии – идею, которую музыкальный мир окончательно принял только в самом конце XX столетия.

§ 4.5. Трансляция на радио под управлением Н.А. Малько (Берлин, 1932)

В Германии трансляция «Бориса Годунова» в редакции Ламма и Асафьева под управлением дирижера Н.А. Малько впервые состоялась на берлинской радиостанции “Funk-Stunde A. G.” 26 февраля 1932 года.

⁵²³ Boris Godunov {171} Metropolitan Opera House: 12/16/1974. URL: <http://archives.metoperafamily.org/> (дата обращения: 24.05.2020). Постановку, премьеры которой состоялась 16 декабря 1974 г., осуществили режиссер Август Эвердинг (August Everding), сценограф Мин Чо Ли (Ming Cho Lee), художник по костюмам Питер Дж. Холл (Peter J. Hall), хореограф Джордж Баланчин (George Balanchine), дирижер Томас Шипперс (Thomas Schippers). В роли Бориса выступил Мартти Талвела (Martti Talvela). См.: *Bender W.* “Boris” at the Met, at Last // *Time*. 1974 (December 30); *Rockwell J.* Shippers’ New “Boris” Is a Mussorgsky First // *The New York Times*. 1974 (December 11); *Schonberg Harold C.* Met stages a Stark and Strong “Boris” // *The New York Times*. 1974 (December 17).

Какие именно нотные материалы использовались при подготовке спектакля 1974 года, неизвестно. Это могла быть как партитура в редакции Б. В. Асафьева и П. А. Ламма (1928), так и партитура в редакции Д. Ллойд-Джонса (*Mussorgsky M.* Boris Godunov: opera in 4 acts with a prologue; libretto by the composer, based on Pushkin’s historical tragedy of the same name and Karamzin’s “History of the Russian state” / edited by David Lloyd-Jones. [London]: Oxford University Press, cop. 1975). Несмотря на то, что это издание было опубликовано позднее премьеры в Метрополитен-опере, нельзя исключить вероятность, что постановщикам были предоставлены материалы этой редакции на правах рукописи.

Исполнению предшествовали многочисленные сложности, которые Малько подробно изложил в письмах Н.Я. Мясковскому за 1931–1932 годы⁵²⁴. Прежде всего, сама возможность исполнения «Бориса Годунова» в Германии долгое время была под вопросом из-за судебных тяжб между издательством Бесселя с одной стороны и *Oxford University Press* и *Universal Edition* – с другой. Еще 15 мая 1931 года Малько писал Мясковскому: «не состоялось исполнение под моим управлением теперь в Берлине в Функштунде “Ур-Бориса”, ибо не сумели получить нотного материала. И я не сумел получить, потому что Бессель выиграл процесс. Неужели так и нельзя исполнять “Ур-Бориса”?»⁵²⁵.

Затем, когда ситуация с авторскими правами на нотный материал разрешилась (т. к. прошло 50 лет со дня смерти Мусоргского) и начались репетиции, обнаружилось огромное количество разночтений между клавиром, партитурой и оркестровыми голосами, которые было необходимо выявить и исправить в самом срочном порядке. Малько признавался: «исполнение в Берлине висело на волоске из-за состояния материала. <...> Не дело дирижера сравнивать такт за тактом клавира с партитурой»⁵²⁶.

Исполнение, в конечном итоге, имело большой резонанс. Спектакль, помимо Берлина, транслировался в Гамбурге, Кельне, Бреслау и Вене⁵²⁷. Музыкантам из других городов и стран также удалось настроить свои радиоприемники на эту трансляцию – к примеру, М.-Д. Кальвокоресси написал, что, хотя сигнал и был «очень слабый и сильно испорченный помехами»⁵²⁸, он имел возможность услышать «Бориса Годунова» в Лондоне.

Коллекция газетных вырезок и машинописных копий статей, посвященных берлинскому исполнению, хранится в фонде П.А. Ламма в

⁵²⁴ Малько Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма / Сост., авт. предисл. и примеч. О.Л. Данскер. Вст. ст. Л. Раабена и И. Шермана. Л.: Музыка, 1972. С. 214–239.

⁵²⁵ Там же. С. 214. «Ур-Борис» (от нем. Urtext)– «Борис Годунов» в оригинальной редакции (точнее – в редакции Ламма и Асафьева).

⁵²⁶ Там же. С. 236.

⁵²⁷ Там же. С. 355.

⁵²⁸ *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. P. 313.*

РГАЛИ⁵²⁹. Кроме этого, в фондах Британской библиотеки имеется программка этого концерта, в которой приведен полный состав постановочной группы и солистов⁵³⁰.

§ 4.6. Постановка в театре Сэдлерс Уэллс (Лондон, 1935)

В истории постановки оперы «Борис Годунов» в лондонском театре «Сэдлерс Уэллс» (Sadler's Wells) в сентябре 1935 года по сей день присутствует множество белых пятен. Основной вопрос, встающий перед исследователями, – какая именно версия использовалась при создании спектакля.

Одним из основных источников информации о спектакле в Сэдлерс Уэллс является статья М.-Д. Кальвокоресси «Письмо из Лондона» (*Lettre de Londres*), опубликованная им в ноябре 1935 года в журнале *La Revue Musicale*. В первом абзаце Кальвокоресси сообщает, что театральный сезон в театре «Сэдлерс Уэллс» «начался с важнейшего события: первого за пределами Советской России исполнения “Бориса Годунова” в первоначальной версии 1868–1869 годов»⁵³¹. Из списка исполнителей,

⁵²⁹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 470–551.

⁵³⁰ Режиссер – Корнелис Бронсгест (Cornelis Bronsgeest), дирижер – Николай Малько, Борис Годунов – Теодор Шейдль (Theodor Scheidl), Федор – Эрнст Пютт (Erna Pütt), Ксения – Мари Фухс (Mary Fuchs), Мамка Ксении – Илзе Готтшлинг (Ilse Gottschling), Шуйский – Альберт Петерс (Albert Peters), Пимен – Херберт Альсен (Herbert Alsen), Самозванец под именем Григория – Йозеф Шмидт (Joseph Schmidt), Марина Мнишек – Карин Карлссон (Karin Carlsson), Рангони – Вилли Хезел (Willi Hezel), Варлаам – Ханс Эрвин Хей (Hans Erwin Hey), Мисаил – Макс Куттнер (Max Kuttner), Хозяйка корчмы – Мария Шульц Дербург (Maria Schulz Dernburg), Юродивый – Эрнст Буш (Ernst Busch), Никитич – Эрих Фухс (Erich Fuchs), Ближний боярин – Рудольф Хофбауэр (Rudolf Hofbauer). Руководитель расширенного хора радио – Максимилиан Альбрехт (Maximilian Albrecht), Оркестр Берлинского радио. Вступительное слово – д-р Оскар Би (Oscar Vie). См.: Британская библиотека. Коллекция концертных программ Эрнста Хеншеля (Ernst Henschel collection). Выражаю благодарность сотрудникам справочной группы по редким книгам и музыке Британской библиотеки за предоставленные данные.

⁵³¹ Calvocoresi M.-D. Lettre de Londres // *La Revue Musicale*. 1935 (Novembre). P. 293.

приведенного Кальвокоресси⁵³², очевидно, что польского акта в постановке театра «Сэдлерс Уэллс» действительно не было.

В Кабинете рукописей Российского института истории искусств сохранилась открытка, отправленная дирижером Л. Коллингвудом А.Н. Римскому-Корсакову. В ней он сообщает своему русскому корреспонденту о состоявшейся премьере, прибегая к следующей формулировке: «Мы только что поставили “Бориса Годунова” в первоначальной версии»⁵³³ – но не уточняя, что понимается под словом «первоначальная»: одну из авторских версий Мусоргского (по сравнению с обработкой Н.А. Римского-Корсакова) или именно первую авторскую редакцию, созданную в 1868–1869 годах.

В Музыкальном словаре Гроува указано, что Л. Коллингвуд «дирижировал первым вне России представлением “Бориса Годунова” по оригинальной партитуре Мусоргского»⁵³⁴ – без уточнения, в какой из авторских редакций исполнялась опера и без расшифровки того, что подразумевается под определением «оригинальная партитура».

Важную деталь находим в монографии Денниса Аренделла «The Story of Sadler’s Wells, 1683–1964», посвященной истории указанного театра: «Среди новых для Сэдлерс Уэллс опер было первое исполнение в Англии оригинального “Бориса Годунова” Мусоргского, поставленного Кэри <...>»,

⁵³² Постановочная группа спектакля: Режиссер – Клайв Кэри (Clive Carey), дирижер – Лоуренс Коллингвуд (Lawrance Collingwood), художник – Мстислав Добужинский. В главных ролях: Борис Годунов – Рональд Стир (Ronald Stear), Шуйский – Морган Джонс (Morgan Jones), Пимен – Генри Джилл (Henry Gill), Григорий – Генри Уэндон (Henry Wendon), Варлаам – Арнольд Мэттерс (Arnold Matters), Мисаил и Пристав – P. Lloyd (П. Ллойд), Щелкалов – Р[едверс] Луэллин (Redvers Llewellyn), Юродивый – Г. Три (H. Tree), Хозяйка корчмы – Бетси де ла Порт (Betsy de la Porte), Ксения – Джоан Кросс (Joan Cross), Федор – Роуз Моррис (Rose Morris), Мамка Ксении – Эдит Коутс (Edith Coates). См.: *Calvocoressi M.-D. Lettre de Londres // La Revue Musicale*. 1935 (Novembre). P. 295. Фотографии спектакля имеются в архиве Музея Виктории и Альберта в Лондоне. V&A Collections, Photographs of Boris Godunov by Mussorgsky at Sadler's Wells London, 30 Sep. 1935, <http://collections.vam.ac.uk/archive/ARC69119> Дирижер спектакля Лоуренс (Лаврентий Яковлевич) Коллингвуд (1887–1982) имел крепкие связи с Россией. В 1912–1917 годах он учился в Санкт-Петербургской консерватории у Н.Н. Черепнина и М.О. Штейнберга. Затем, пройдя службу в британской армии, вернулся в Петербург для работы ассистентом у известного дирижера Альберта Коутса. В 1920 г. Коллингвуд вернулся на родину, где работал сначала в театре Олд Вик (Old Vic), а с 1931 г. – главным дирижером театра Сэдлерс Уэллс. *Jacobs, Arthur. Collingwood, Lawrance (Arthur) // Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005175> (дата обращения: 29.12.2020).

⁵³³ *Коллингвуд Л.* Открытка А.Н. Римскому-Корсакову. [1935]. КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VII. Ед. хр. 264. Л. 11 об.

⁵³⁴ *Jacobs, Arthur. Collingwood, Lawrance (Arthur) // Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005175> (дата обращения: 29.12.2020).

с включением сцены бунта, добавленной композитором, после которой хор вызывали на поклоны десять раз»⁵³⁵. Если действительно в постановке театра «Сэдлерс Уэллс» присутствовала «Сцена под Кромами» (традиционно называемая в иноязычной литературе «сценой бунта»), то это дополнительно подтверждает тот факт, что спектакль шел не в первой авторской версии 1868–1869 годов, а в сводной редакции Ламма и Асафьева, но без двух сцен польского акта.

Таким образом, весьма немногочисленные примеры исполнения оперы «Борис Годунов» в редакции П.А. Ламма в США, Германии и Великобритании в период 1929–1935 годов, свидетельствуют, с одной стороны, о безусловном интересе руководства театров и возглавлявших их дирижеров к новым постановкам сочинения известного русского композитора, а, с другой стороны, о почти неразрешимых трудностях с приобретением и доставкой нотного материала партитуры и оркестровых голосов. Литографированная партитура оперы в редакции Асафьева и Ламма была издана в 1928 году очень ограниченным тиражом и никогда более не переиздавалась.

В настоящее время, когда практически все важные нотные издания, перешедшие в общественное достояние, сканированы и размещены в интернете на сайте электронной библиотеки IMSLP (Petrucci Music Library), именно партитура «Бориса Годунова» в редакции Асафьева – Ламма отсутствует в этом колоссальном и высокопрестижном нотном собрании.

⁵³⁵ *Arundell, Dennis. The Story of Sadler's Wells, 1683–1964. New York, Theatre Arts Books, 1966. P. 210.*

Глава 5. Опера М.П. Мусоргского «Хованщина» в редакции П.А. Ламма и оркестровке Б.В. Асафьева

§ 5.1. История создания

Как известно, М.П. Мусоргский не завершил свою оперу «Хованщина». Произведение было почти закончено в клавирном изложении (недоставало лишь двух фрагментов – в конце 2-го акта и в 5-м акте⁵³⁶). Оркестровать для концертного исполнения композитор успел два номера: Песню Марфы «Исходила младешенька» и Хор стрельцов «Поднимайся, молодцы» (оба номера из 3-го акта).

После смерти Мусоргского задачу окончания незавершенных автором фрагментов и оркестровку всей оперы взял на себя Н.А. Римский-Корсаков. Именно в творческой обработке Римского-Корсакова «Хованщина» была впервые опубликована (1883)⁵³⁷ и поставлена на сцене (1886)⁵³⁸. Вплоть до появления редакции этой оперы, осуществленной Д.Д. Шостаковичем (1958), версия, созданная Николаем Андреевичем, оставалась единственно возможной для исполнения.

⁵³⁶ 2-й акт обрывается на словах Шакловитого, устно передающего приказ молодого царя Петра I: «обозвал Хованщиной и велел сыскать». В 5-м же акте отсутствует большой фрагмент в 66 тактов, включающий речитатив Марфы «Подвиглись, Господи, не утаю скорби моей», ариозо Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка» и так называемое «любовное отпевание» – ариозо Марфы «Вспомни, помяни светлый миг любви» (которое, судя по многочисленным историческим свидетельствам, композитор завершил, однако впоследствии рукопись пропала). См.: См. *Вульфсон А.В.* К проблемам текстологии // Советская музыка. 1981. № 3. С. 103–110; *Александрова В.А.* «Архив Леоновой частично где-то гуляет по Сибири...». К постановке исследовательской проблемы // Художественные традиции Сибири: Материалы Международной научной конференции. Красноярск: Издательство СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. С. 168–171.

⁵³⁷ *Мусоргский М.П.* Хованщина: Народная музыкальная драма в 5-ти д. / Соч. окончено и оркестровано Н.А. Римским-Корсаковым; Перелож. для пения с фп. по оркестр. партитуре с предисл. сделано под его же ред. СПб ; М.: В. Бессель и К^о, ценз. 1882, предисл. 1883.

⁵³⁸ Первая постановка состоялась в Санкт-Петербурге на сцене Музыкально-драматического кружка любителей в зале И.А. Кононова 9 (21) февраля 1886 года.

В 1926 году П.А. Ламм, еще работая над редакцией клавира другой оперы Мусоргского – «Борис Годунов» – начал восстанавливать по подлинным автографам Мусоргского и клавир «Хованщины». В его задачи входило: выявление и систематизация автографов Мусоргского, относящихся к этому сочинению, с целью научного редактирования и публикации авторского клавира (том II Собрания сочинений Мусоргского), а также отдельного издания двух номеров в авторской оркестровке (в составе тома VII ПСС Мусоргского).

Уже летом 1927 года Ламм обратился к своему коллеге по «восстановлению подлинного Мусоргского» – Б.В. Асафьеву – с предложением присоединиться к работе над «Хованщиной»: «мне так хотелось бы, чтобы именно Вы взяли́сь присочинить недостающее там и все наинструментировать...»⁵³⁹. Асафьев принял данное предложение, однако приступил к оркестровке существенно позднее, в 1930 году.

Этому предшествовали сомнения Асафьева в своих творческих силах и уместности столь масштабного замысла. Колебания отразились в его письмах Ламму конца 1928 – начала 1929 годов. Так, в письме от 15 декабря 1928 года явно видна нерешительность: «О “Хованщине” надо обсуждать плотно-совместно. Мое решение опять колеблется, и я (говоря прямо) трушу. Здесь посоветоваться не с кем. А сделать хочется»⁵⁴⁰. А чуть больше месяца спустя ученый выражает резкое отрицание, объясняя его как нежеланием вновь столкнуться с критикой сторонников редакции Н.А. Римского-Корсакова, так и неуверенностью в своих оркестровых навыках: «От “Хованщины” я решительно отказываюсь. Я не в состоянии буду выдержать тот натиск злобы и мести, который возникнет тотчас же. Еще итоги борьбы за “Б[ориса] Г[одунова]” не прошли даром, и я попал в категорию шарлатанов и взяточников. Довольно с меня. <...> Единственный, кто может сделать

⁵³⁹ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 16 июня 1927 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 9. Опубл. в: Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом / Публ. О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры: Сб. статей/ Сост. и ред. Т.Н. Ливанова. М.: «Советский композитор», 1975. С. 123.

⁵⁴⁰ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 15 декабря 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 58. Полный текст приведен во II томе диссертации в Приложении 1.

“Хованщину” – это М.О. Штейнберг, как ученик и друг Р[имского]-Корсакова и большой мастер. Я вовсе не иронизирую»⁵⁴¹. Впрочем, вскоре Асафьев меняет свое мнение на противоположное, так как в письме от 5 марта того же года он уже тревожится из-за того, что от Музгиза нет новостей по поводу подтверждения заказа на инструментовку: «Беспокоюсь из-за неполучения от вас известий о судьбе предполагаемой работы над “Хованщиной”. Я уж так теперь вдумался в нее, что боюсь, не вышли ли какие-л[ибо] затруднения в Коллегии – это было бы досадно!»⁵⁴².

Итак, Асафьев приступил к непосредственной работе над «Хованщиной» в 1930 году, когда клавиш этой оперы в редакции Ламма находился уже на стадии издательской корректуры.

В задачи Асафьева входило:

- решение об окончании 2-го акта оперы (не дописанного Мусоргским)⁵⁴³;
- гармонизация («на основе аналогичных мест оперы»⁵⁴⁴) большого фрагмента из 5-го действия (сцены Марфы с Андреем Хованским, цифры 22–32⁵⁴⁵), который частично не был окончен композитором, а частично – утрачен;
- инструментовка всей оперы, за исключением двух фрагментов из 3-го акта, оркестрованных самим Мусоргским.

⁵⁴¹ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 19 января 1929 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 7 об. Полный текст приведен во II томе диссертации в Приложении 1.

⁵⁴² Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 5 марта 1929 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 10.

⁵⁴³ В конце 2-го действия Ламмом и Асафьевым дописано полтора такта – разрешение оборванной гармонической последовательности в тонику. При инструментовке Асафьев психологически очень сильно, а драматургически точно выбрал для завершения сцены тревожное звучание одной литавры (тремоло на звуке ре малой октавы – от резкого удара forte – через sforzando – к piano). Отметим, что похожее решение много позднее предложил С.М. Слонимский, написавший о проблеме завершения 2-го акта «Хованщины»: «Почему бы не закончить второе действие именно тем, что успел сделать сам автор, – одним, явно тоническим аккордом пианиссимо на басу *Re* чтобы соавторство было минимальнейшим? У Мусоргского так выразительны финальная тихая квинта (например, в “Трепаке”), кварта (“Светик Савишна”), децима (“Забывтый”), унисон (“Борис Годунов” и та же “Хованщина”). Думается, тремолирующий квинтаккорд на басу *Re* в среднем и низком регистрах достаточно соответствовал бы <...> смыслу немой сцены оцепенения». См.: Слонимский С.М. Трагедия разобщенности людей в исторических операх Мусоргского // Слонимский С.М. Свободный диссонанс: очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. С. 66.

⁵⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 31. Примечание рукой П. Ламма.

⁵⁴⁵ Здесь и далее все упоминаемые цифры и номера тактов совпадают с изданием клавира «Хованщины» под редакцией П.А. Ламма. См.: Мусоргский М.П. Хованщина: Нар. муз. драма: В 5-ти д. [Для пения с фортепиано] / Сост. и прораб. по автогр. композитора Павел Ламм. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932.

В договоре на инструментовку «Хованщины», помимо Б.В. Асафьева, был указан главный дирижер ГАТОБ В.А. Дранишников⁵⁴⁶, как известно, ранее помогавший Асафьеву при работе над партитурой «Бориса Годунова» и дирижировавший постановкой этой оперы в 1928 году.

Первоначальный план распределения работы между собой и Дранишниковым Асафьев описал в письме Ламму от 29 апреля 1930 года: «...что касается плана работы, то надо так: я делаю инструментовку карандашом, эскизно, и по мере выполнения передаю Вл[адимиру] А[лександровичу] [Дранишникову], на отделку, просмотр, и выполнение тех мест, которые у меня не будут выходить. Потом сделанное переходит к вам»⁵⁴⁷. Однако из дошедших до нас документальных источников за тот период, когда Асафьев оркестровал «Хованщину» (приблизительно сентябрь 1930 – февраль 1931 года) создается впечатление, что Дранишников вообще не принимал участия в этой работе⁵⁴⁸.

Асафьев и Ламм, напротив, выполнили поставленные перед ними задачи, хотя не вся их работа была опубликована.

В 1931 году вышел из печати 2-й выпуск VII тома ПСС Мусоргского, содержащий оркестровую партитуру Песни Марфы «Исходила младешенька» в редакции П.А. Ламма⁵⁴⁹. Годом позднее был опубликован полный клавир «Хованщины» под его же редакцией⁵⁵⁰.

⁵⁴⁶ 23 сентября 1930 года С.С. Попов пишет Б.В. Асафьеву: «На днях посылаем Вам для подписи (и для В.А. Дранишникова) договор на инструментовку “Хованщины” после обсуждения его с П.А. Ламмом и А.Н. Юровским. Первый срок сдачи предусмотрен 15 октября. Остальное ежемесячно по актам до 15 фев[раля] [19]31 г[ода]». Попов С.С. Письмо Б.В. Асафьеву от 23 сентября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 46.

⁵⁴⁷ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 29 апреля 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 23–23 об.

⁵⁴⁸ 21 октября 1930 года Асафьев пишет Мясковскому об охлаждении своих отношений с Владимиром Александровичем и нежелании показывать ему партитуру: «Очень не хочется отдавать теперь партитуру в обработку Дранишникову. Зачем я не верил в себя, в свои силы и навязал себе сотрудника – не понимаю. Ясно, что сделал непомерную дурость. Дурость усугубляется еще тем, что сам-то Дранишников, став теперь на ноги <...>, ведет себя по отношению ко мне как Щербачев и т[ому] п[одобные] люди, мною вынужденные». Цит. по: Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Сост. Е. Власова. М.: Издательство «Композитор», 2020. С. 455.

⁵⁴⁹ Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений. Т. 7. Вып. 2. Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина»: Для голоса с оркестром: h-d² / Ред. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1931.

⁵⁵⁰ Мусоргский М.П. Хованщина: Нар. муз. драма: В 5-ти д. [Для пения с фортепиано] / Сост. и прораб. по автогр. композитора Павел Ламм. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932.

Партитура Хора стрельцов «Поднимайся, молодцы» осталась в рукописи. Чистовой автограф редакции П.А. Ламма, полностью подготовленный к публикации, хранится в РНММ⁵⁵¹.

Но главное, что по сей день остается неопубликованной полная оркестровая партитура «Хованщины», выполненная Асафьевым.

Рукопись, состоящая из 5-ти томов (каждое действие оперы в отдельно переплетенной книге), представляет собой двойной автограф Ламма и Асафьева. На титульных листах каждого тома размещены сходные заголовки, отличающиеся лишь в мелких деталях, написанные Ламмом: «М. Мусоргский “Хованщина”. Партитура. Инструментовано Б.В. Асафьевым. Общая редакция П. Ламм». Рукопись полная, беловая. Вокальные и хоровые партии, сценические ремарки, русская подтекстовка и ее немецкий перевод, разметка страниц и пагинация преимущественно выполнены рукой Ламма, а рукой Асафьева написаны нотный текст, названия инструментов и обозначения темпов. Им же в конце 5-го действия проставлены дата и подпись: «Д[етское] С[ело] 5–6 февраля 1931, Б. Асафьев»⁵⁵². Листы заполнены нотным текстом полностью, исключая лишь два фрагмента в 3-м действии, куда предполагалось вписать Песню Марфы «Исходила младешенька» и Хор стрельцов «Поднимайся, молодцы» – в оркестровке Мусоргского (и в редакции Ламма). Местонахождение партитурных материалов – фонд Асафьева в РГАЛИ⁵⁵³.

Требует подробного рассмотрения совокупность причин, по которым работа выдающихся советских музыковедов по изданию комплекса авторских материалов, относящихся к «Хованщине», не была опубликована в первоначально задуманной целостности.

⁵⁵¹ РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 276.

⁵⁵² Первоначально Асафьев указал даты окончания каждого из действий, но впоследствии стер эти карандашные записи.

⁵⁵³ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 105–109.

§ 5.2. Начало конфликта между соредакторами⁵⁵⁴

Как уже говорилось, на рубеже 1930–1931 годов произошла реорганизация Музсектора Госиздата в Музгиз, повлекшая за собой вынужденный уход друга и «правой руки» П.А. Ламма, технического редактора С.С. Попова, а затем и смену директора издательства.

Однако первопричиной проблем стали творческие и научные разногласия в ближайшем профессиональном кругу музыкантов.

Предположительно, в декабре 1930 года Асафьев привез партитуру «Хованщины» в Москву. Она не была им полностью окончена, в рукописи были вопросы, по поводу которых он хотел посоветоваться с московскими коллегами⁵⁵⁵. Однако Борис Владимирович успел лишь коротко показать работу⁵⁵⁶, а детально обсудить ее с композиторами Н.Я. Мясковским, В.Я. Шебалиным, А.А. Шеншиным и дирижером К.С. Сараджевым ему не удалось⁵⁵⁷. Обстоятельный просмотр проходил без его участия, рукопись была подвергнута серьезной критике.

⁵⁵⁴ При написании данного раздела использованы материалы ранее опубликованных статей: *Александрова В.А.* Проект постановки «Хованщины» М.П. Мусоргского в оркестровке Б.В. Асафьева // *Художественное образование и наука.* 2020. № 2. С. 95–102; *Александрова В.А.* Редакция П. Ламма – Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // *Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года* // Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 326–335.

⁵⁵⁵ В фонде П.А. Ламма в РГАЛИ сохранилась записка Мясковского от 5 января 1931 года, адресованная Асафьеву и Ламму и содержащая совет относительно гармонизации двух тактов из 5-го акта «Хованщины». «Mes amis! Б[орис] В[ладимирович] и П[авел] А[лександрович]! Не сделать ли еще иначе место, где я немного сомневаюсь? А именно: [рис. 3]. Товпривет!!!!!!! [пунктуация оригинала. – В.А.] Н[иколай] Я[ковлевич]». Также приложен фрагмент нотной рукописи Б.В. Асафьева, содержащий отрывок, гармонизованный Асафьевым, и датированный им 4-м января 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 7–9 об.

⁵⁵⁶ О факте показа мы узнаем из письма Асафьева Ламму от 5 марта: «я хорошо помню, что еще в декабре, в 1 раз показывая партитуру, объяснял “свою находку”». *Асафьев Б.В.* Письмо П.А. Ламму от 5 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 11.

⁵⁵⁷ В письме от 14 января Асафьев сетует: «Очень волнуюсь и ругаю себя, что не остался еще дня на два (но я боялся расхвораться у вас), чтобы выверить вместе». *Асафьев Б.В.* Письмо П.А. Ламму от 14 января 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 2. См. также: *Асафьев Б.В.* Письмо П.А. Ламму от 13 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 17.

Источники, в которых описывается ситуация обсуждения асафьевского труда в начале 1931 года, крайне немногочисленны. В первую очередь, это дошедшая до нас неполная переписка Асафьева и Ламма. За интересующий нас период – с января по март 1931 года – то есть за то время, когда Асафьев по актам высылал Ламму сделанную им партитуру, переписка сохранилась почти исключительно в одностороннем порядке⁵⁵⁸. Известно 10 писем Асафьева и одно письмо Ламма, дошедшее до наших дней (но тоже не полностью) и в машинописной копии. Все эти письма не опубликованы и хранятся в РГАЛИ⁵⁵⁹. Еще один важный источник – рукопись Ольги Павловны Ламм «П.А. Ламм. Опыт биографии»⁵⁶⁰, где племянница ученого на склоне лет делится своими воспоминаниями более чем 60-летней давности.

Достоверные сведения, которые мы можем получить из писем Асафьева Ламму, в хронологической последовательности, следующие.

1931, 14 января. Узнав о том, что его труд подвергся самой резкой критике московских музыкантов, Асафьев поначалу пришел в полное отчаяние: «Вот чорт, что я натворил?? Значит, конец мне как музыканту и первый мой опыт возродиться в музыке – провал»⁵⁶¹.

1931, 5 марта. По мере прояснения конкретных претензий к оркестровке, Асафьев начинает себя защищать: «Лично я думал, что “классическим басом” – струнные в три октавы – я много мест прямо-таки “спас”, не нарушая замысла М[усоргско]го и, в сущности, не прибавляя

⁵⁵⁸ В этой переписке количество сохранившихся писем Асафьева намного больше, чем писем Ламма. Это объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, Ламм многократно признавался в своей нелюбви к написанию писем. Во-вторых, архив Б.В. Асафьева, в котором должны были бы содержаться письма Ламма к нему, сохранился очень фрагментарно. Судьбу своего архива Асафьев изложил в воспоминаниях: «В самом начале 1943 года, после с трудом перенесенной мною тяжелой болезни и ввиду отчаянного состояния моей семьи, мне было дано знать о решенном переселении лично нас в Москву. При полной невозможности в те дни обеспечить сохранность моих архивных материалов, когда ничего почти нельзя было увезти с собой из белья и платья, ибо предстоял трудный переезд через Ладожское озеро, – мне ничего не оставалось делать в оставшейся замороженной квартире с выбитыми в большей своей части стеклами и уже сожженной мебелью и частью моей библиотеки, ничего не оставалось, как решиться сжечь и мой архив, что я и сделал». Цит. по: Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 39.

⁵⁵⁹ Асафьев Б.В. Письма П.А. Ламму. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 1–25; Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 22 марта 1931 года. Фрагмент. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 13.

⁵⁶⁰ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. Машинопись. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361.

⁵⁶¹ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 14 января 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 3.

ничего, а только восполняя, или вернее выявляя в оркестре ф[орте]пьянный внутренний бас (в ф[орте]п[иано] он есть благодаря обертонам). Но всюду в таких местах вы пишете: откуда голос?! Я все эти места изменил, т. е. вернул к пустоте [клавира] (видимой, на самом-то деле голоса, к[оторы]е я “обнаруживал”, звучат)»⁵⁶².

1931, 20 марта. Завершается эта серия писем о «Хованщине» прямым вопросом Асафьева, обращенным к Ламму: «Не сковываете ли вы меня клавиром больше, чем это допускает оркестровая азбука!?»⁵⁶³.

В другом источнике – рукописи О.П. Ламм – момент творческого конфликта описан несколько по-иному: «Асафьев <...> зашел слишком далеко в своих домыслах и, войдя в творческий азарт, отошел, по мнению Павла Александровича, от подлинного автора оперы. Возникли разногласия. Смущенный таким оборотом дела, не желая обидеть Бориса Владимировича и не доверяя в этом щекотливом деле самому себе, Павел Александрович созвал целый “совет” из композиторов и музыкантов в который вошли: Н.Я. Мясковский, К.С. Сараджев, В.Я. Шебалин и А.А. Шеншин. Общий безусловный приговор был, что инструментовка Асафьева во многом ошибочна не только в отношении понимания им стиля Мусоргского, но и просто в отношении элементарного оркестрового звучания и без сомнения не будет способствовать успеху оперы на сцене. В таком случае, лучше ставить оперу в редакции Римского-Корсакова»⁵⁶⁴.

Неясность ситуации заключается в том, что никто из музыкантов, принимавших участие в обсуждении партитуры, не оставил никаких ни документальных, ни эпистолярных свидетельств обоснованности своих выводов. Можно предположить, что Асафьев либо узнал об отрицательном мнении коллег устно, при встречах, либо мемуарные материалы к настоящему моменту еще не выявлены, либо они вообще не сохранились.

⁵⁶² Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 5 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 12.

⁵⁶³ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 20 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 22.

⁵⁶⁴ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 384–385.

В Музее Большого театра России хранится письмо В.А. Дранишникова Асафьеву (1932). В нем дирижер весьма резко высказывается в адрес Ламма и сочувственно – в адрес Асафьева и созданной им инструментальной версии «Хованщины»: «По поводу Ламма могу сказать следующее: за последний период я твердо убежден в громадных “коммерческих” талантах Ламма и сильно сомневаюсь в его научной, изыскательской базе, чему много способствовала моя непосредственная с ним работа по “Борису” [и] его претензии по поводу Вашей инструментовки “Хованщины”»⁵⁶⁵.

Судьбу партитуры оперы, привезенной Асафьевым на просмотр в Москву, позволяет проследить датированная 15-м декабря 1931 года записка от секретаря Музгиза в Ленинградскую Редакцию Музгиза (для передачи Б. Асафьеву), хранящаяся в РГАЛИ: «При сем препровождается (ценной посылкой на 1000 р[ублей]) Мусоргского “Хованщина”, партитура I, II, III, IV и V действий под ред[акцией] П.А. Ламм (I действ[ие] 204 стр[аницы], II действ[ие] 154 стр[аницы], III действ[ие] 152 стр[аницы], IV действ[ие] 135 стр[аниц], V действ[ие] 53 стр[аницы]). Всего 4-ре тетради (IV и V действие в одной тетради). Секретарь Е. Шефтель»⁵⁶⁶. Таким образом, становится понятно, что партитура была возвращена Асафьеву и, по-видимому, хранилась у него дома вплоть до того времени, как после смерти ученого архив был передан его вдовой Ириной Степановной в РГАЛИ.

Важно уточнить, что, несмотря на отрицательное мнение московских музыкантов, асафьевская партитура «Хованщины» была запланирована к изданию в Музгизе. О.П. Ламм свидетельствует, что П.А. Ламм настаивал, на публикации партитуры, «считая, что Асафьев имеет право на свое суждение и, во всяком случае, должен быть полностью вознагражден за проделанную им колоссальную работу»⁵⁶⁷. Изданию помешали вышеописанные внешние

⁵⁶⁵ Дранишников В.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 14 февраля 1932 года. Музей Большого театра России. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/702.

⁵⁶⁶ РГАЛИ. Ф.2658. Оп. 1. Ед. хр. 778. Л. 22.

⁵⁶⁷ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 385.

обстоятельства, связанные с административной реорганизацией в издательстве и судебными процессами за право издания наследия Мусоргского за пределами СССР⁵⁶⁸.

§ 5.3. Различия во взглядах П.А. Ламма и Б.В. Асафьева

Для понимания причин, по которым П.А. Ламм и круг близких ему московских музыкантов не приняли выполненную Б.В. Асафьевым инструментовку «Хованщины», необходимо выявить принципиальные расхождения в их редакторских установках.

Свои взгляды на проблему редактирования Мусоргского оба соредатора – и Асафьев, и Ламм – высказали применительно к опере «Борис Годунов», работа над изданием которой велась раньше работы над «Хованщиной».

Ламм в предисловии «От редактора» к клавиру оперы «Хованщина» напрямую отсылает к предисловию к клавиру «Бориса Годунова», где он

⁵⁶⁸ В эти годы состоялись резонансные судебные процессы с участием издательств Бесселя, *Oxford University Press* (Великобритания) и *Universal Edition* (Австрия) за право издания сочинений Мусоргского в авторской версии за рубежом. Оба окончились победой Бесселя. Во многом из-за поражения австрийского издательства в судебном процессе с Бесселем, но также и из-за скоростной кончины их директора Эмиля Херцки (Герцки), в 1932 году прекратилось сотрудничество Музгиза с *Universal Edition* – издательством, на протяжении многих лет занимавшемся изданием и распространением сочинений Мусоргского в авторской редакции в немецкоязычных странах. См.: *Бобрин О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; издательский дом «Галина скрипсит», 2011. С. 219–225; *Тетерина Н.И.* Право собственности на оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов»: *Oxford University Press* против *W. Bessel & Co* (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / Ред.-сост. Е.А. Артамонова, Г.У. Лукина, О.М. Табачникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 115–125.

уже однажды изложил свои убеждения: «Принципы редактирования остаются те же, что и в издании оперы “Борис Годунов”»⁵⁶⁹.

Асафьев же планировал дать развернутый материал о своей работе над «Хованщиной» в качестве предисловия к изданию партитуры: «Свои соображения по поводу оркестровки “Хованщины” я высказываю в предисловии к партитуре»⁵⁷⁰. В переписке Асафьева с Ламмом встречаются сведения о работе Асафьева над этим предисловием, и даже есть упоминание о том, что проект предисловия был отправлен Ламму для поправок и дальнейшей пересылки в Музгиз⁵⁷¹, однако следов этой рукописи обнаружить не удалось⁵⁷².

Тем не менее, проанализировав архивные документы, можно выявить главные научные установки двух ученых, и, что важнее, увидеть несовпадения во взглядах соредкторов в нескольких принципиальных вопросах. Основными источниками этой информации являются переписка Асафьева с Ламмом⁵⁷³ и нотные материалы – в первую очередь, автограф партитуры «Хованщины», выполненный Асафьевым.

Письма, содержащие обсуждение непосредственной работы над оркестровкой «Хованщины», относятся к периоду с 11 мая 1930 года по 22 марта 1931 года⁵⁷⁴.

⁵⁶⁹ Ламм П. От редактора // Мусоргский М. Полное собрание сочинений. Т. II: Хованщина. Народная музыкальная драма. Клавираусцуг для пения с фортепиано / Составил и проработал по автографам композитора Павел Ламм. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. X.

⁵⁷⁰ Глебов И. В работе над «Хованщиной» // М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша, Вас. Яковлева. Москва: Гос. Муз. изд-во, 1932. С. 82.

⁵⁷¹ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму. Б. д. [1931]. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 24.

⁵⁷² Кроме того, в письме С.С. Попова Б.В. Асафьеву от 16 сентября 1930 года имеется упоминание о проекте издания отдельной брошюры Б.В. Асафьева, которая должна была бы быть приурочена к премьере «Хованщины» в редакции Ламма и Асафьева в ГАТОБ (однако эти планы не осуществились): «Может быть, при случае сообщите конкретное о сборничке Ваших статей по “Хованщине” наподобие сборника Ваших статей о “Борисе”? [“К восстановлению ‘Бориса Годунова’ Мусоргского”. – В.А.].» Попов С.С. Письмо Б.В. Асафьеву от 16 сентября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 44 об.

⁵⁷³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79–80.

⁵⁷⁴ Всего за вышеупомянутый период сохранилось 17 писем и 1 телеграмма Б.В. Асафьева – П.А. Ламму (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 25–39; Ед. хр. 80. Л. 1–25) и 3 письма П.А. Ламма – Б.В. Асафьеву, два из которых – машинописные копии, оставшиеся в архиве самого Ламма в РГАЛИ (одно из них сохранилось не полностью; РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 10–13). Третье же письмо Ламма за этот период, от 1 июня 1930 года, обнаружено в составе небольшого фонда Б.В. Асафьева в Музее ГАБТ (Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1176).

Важную информацию об обстоятельствах работы над «Хованщиной» привносят также письма к Асафьеву музыкантов из ближнего круга П.А. Ламма – С.С. Попова⁵⁷⁵ и Н.Я. Мясковского⁵⁷⁶. Зачастую эти письма замещают собой не сохранившиеся ответы П.А. Ламма. Помимо этого, много подробностей содержится в письмах С.С. Попова – П.А. Ламму за лето 1930 года⁵⁷⁷, когда, во время отсутствия Ламма в Москве, Попов занимался решением текущих рабочих вопросов в издательстве.

Первое письмо в переписке Б.В. Асафьев – П.А. Ламм, относящееся к корректурной работе над «Хованщиной», датировано 11-м мая 1930 года. В нем Асафьев прямо указывает на начало нового этапа работы над наследием Мусоргского: «Корректурные оттиски получил. Итак, начинается новая “серия” переписки – теперь по поводу “Хованщины”, как в свое время по “Б[орису] Г[одунову]”»⁵⁷⁸.

Вплоть до января 1931 года в переписке поднимаются следующие темы:

- Асафьев указывает на опечатки в корректурных оттисках клавира, чтобы Ламм исправил их до отправки в печать;
- Асафьев делится отличиями редакции Римского-Корсакова от Мусоргского, подробностями своей работы по инструментовке;
- обсуждаются сложности в ГАТОБ (болезнь режиссера С.Э. Радлова) и Музсекторе Госиздата (переезд нотопечатни, реорганизация Музсектора в Музгиз, увольнение сотрудников).

Тон переписки резко меняется, начиная с письма Асафьева от 14 января 1931 года⁵⁷⁹. Это письмо – ответ на несохранившееся послание Ламма, по всей видимости, содержавшее вердикт московских музыкантов после просмотра партитуры.

⁵⁷⁵ Попов С.С. Письма Б.В. Асафьеву. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 43–47 об.

⁵⁷⁶ Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Сост. Е. Власова. М.: Издательство «Композитор», 2020. С. 435–457.

⁵⁷⁷ Попов С.С. Письма П.А. Ламму. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 26–49.

⁵⁷⁸ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 11 мая 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 25.

⁵⁷⁹ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 14 января 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 2–3.

Далее, вплоть до письма Ламма от 22 марта, переписка Асафьева с Ламмом содержит множество конкретных примеров из партитуры Асафьева, вызвавших критику.

Приведем характерный пример.

5 марта Асафьев задает Ламму вопрос об оркестровке фрагмента из 3-го действия (цифра 41)⁵⁸⁰, где возвращается тема из песни Марфы «Исходила младешенька»: «*As-dur*'ный эпизод – цифра 41 – мне кажется не я выдумал. Посмотрите оркестровку М[усоргско]го этой песни. Если там нет *Timpani*, то голоса́ и фигурации наверно есть. Я не мог выдумать, а только пересадил в другую тональность. Если же я ошибаюсь – снимите все, кроме *tremolo* струнных и дело с концом»⁵⁸¹. Этот же вопрос он повторяет 13 марта 1931 года⁵⁸².

Очевидно, в письмах идет речь о цифре 41 3-го акта (фрагмент со слов «Словно свечи Божие...»)⁵⁸³, где в тональности *As-dur* возвращается тема из песни Марфы «Исходила младешенька» – номера, оркестрованного самим Мусоргским. Вопросы, которые волновали Асафьева, – есть ли у Мусоргского дублировки вокальной партии в оркестре, фигурации деревянных духовых и тремоло литавр. Музыкант не имел партитуры Мусоргского, однако намеревался по памяти повторить авторское инструментальное решение, лишь изменив тональность.

В асафьевской партитуре действительно вокальная партия продублирована флейтами и альтами. Также присутствуют тремоло литавр и фигурации у гобоев, кларнетов и валторн. По сути, инструментовка совпадает с авторской. Однако, начиная с четвертого такта 41-й цифры, партия литавр, первоначально написанная Асафьевым, была позднее стерта (см. рис. 4).

⁵⁸⁰ Цифры, упомянутые в переписке, совпадают с изданием клавира под редакцией Ламма.

⁵⁸¹ Асафьев Б.В.. Письмо П.А. Ламму от 5 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 11.

⁵⁸² Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 13 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 18.

⁵⁸³ В партитуре Асафьева – листы 54–55 (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 107). В клавири под редакцией Ламма – страница 211.

Из этого примера видно, что подход Асафьева к инструментовке в данном конкретном случае был не творческим, а реставрационным. Он стремился использовать авторские оркестровые решения, максимально точно повторяя их в аналогичных фрагментах⁵⁸⁴.

Ламм относился к реконструкции авторских намерений еще строже, чем Асафьев. Его принципом было настаивать на «букве» клавира, то есть при оркестровке не добавлять ничего сверх того, что было написано автором.

По наблюдению А.В. Комарова, Ламм не считал правомерным творческое участие, соавторство при реконструкции сочинений: «Ламм не занимался восстановлением утраченных текстов. Он скорее “восстанавливал в правах” <...> те фрагменты сочинения, которые не вошли в печатные издания, подготовленные без участия композитора, или вовсе не издавались прежде»⁵⁸⁵. Однако это относилось только к тем опусам, нотный текст которых сохранился хоть в каком-то виде. Этот принцип не мог быть перенесен на оркестровку, которой в принципе еще не существовало, которую только предстояло создать.

Еще один спор соредкторов был связан с использованием метода оркестровых педалей.

Как опытный инструментатор⁵⁸⁶, Асафьев понимал, что при создании оркестровки отклонения от клавира неизбежны – в частности, что для передачи эффекта фортепианной педали неизбежно понадобится добавление в партитуру оркестровых педальных голосов.

⁵⁸⁴ О таком подходе свидетельствует и ремарка в 5-м действии асафьевской партитуры «Хованщины», в которой подчеркнуто, что гармонизация сделана «на основе аналогичных мест оперы». РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 31.

⁵⁸⁵ *Комаров А.В.* Документы истории русской музыки в деятельности московских ученых 1910–1930-х годов // Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / Ред.-сост. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. С. 129–130.

⁵⁸⁶ Напомним, что Б.В. Асафьев в 1904–1908 годах учился в Петербургской консерватории по классу композиции, а далее (после смерти Н.А. Римского-Корсакова) продолжил занятия сочинением на дому у А.К. Лядова. В 1910 году поступил на работу концертмейстером балета Мариинского театра, что во многом определило его композиторские интересы. В период с 1906 по 1922 год он создал большое количество произведений, среди которых две детские оперы, семь балетов, музыка к драматическим спектаклям, произведения для фортепиано, романсы. Однако затем в его композиторском творчестве произошел перерыв на десятилетие.

В уже приводившемся письме Ламму (5 марта 1931) Асафьев пишет: «Я много мест прямо-таки “спас”, не нарушая замысла М[усоргско]го и, в сущности, не прибавляя ничего, а только восполняя, или вернее выявляя в оркестре ф[орте]пьянный внутренний бас (в ф[орте]п[иано] он есть благодаря обертонам)»⁵⁸⁷. Несколько позднее (20 марта) он уточняет свою мысль: «Очевидно вас удивляют все педали оркестровые у духовых. Но как же быть без них? Я не могу не давать этих внутренних педальей там, где чувствую, что поддержка необходима»⁵⁸⁸. И далее добавляет: «Во всяком случае, вы – решающий голос, как знаток Мусоргского, и я попытаюсь сделать еще суше и строже... Боюсь только, что за снятием педали могут получиться провалы»⁵⁸⁹. Там, где вам кажется, что я прибавляю от себя внутренние педали, – там я только спасаю положение. Ну, словом, попробую, хотя, я в отчаянии»⁵⁹⁰.

Необходимость добавления голосов при оркестровке фортепианного оригинала очевидна музыкантам, профессионально занимающимся инструментровкой. Например, американский композитор и дирижер Сэмюэл Адлер в разделе своей книги «Изучение оркестровки» (*The Study of Orchestration*), посвященном переложению фортепианных произведений для симфонического оркестра, приводит следующие советы: «Необходимо быть хорошо знакомым с произведением, которое вы инструментуете, для того, чтобы более полно изложить в оркестровой транскрипции все подразумеваемые в фортепианном оригинале гармонии и мелодические линии. Также нужно внимательно изучить все мелодические линии, чтобы ведущие и сопровождающие голоса, которые в фортепианном оригинале могут быть только намечены, в транскрипции были более развернутыми. К тому же, необходимо распознавать элементы, свойственные фортепианной

⁵⁸⁷ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 5 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 12.

⁵⁸⁸ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 20 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. ед. хр. 80. Л. 21.

⁵⁸⁹ И действительно, в автографе партитуры «Хованщины», выполненной Асафьевым, присутствует множество мест, где педальные голоса у медных духовых и у струнных инструментов очевидно стерты. Некоторые из них поддаются реконструкции, некоторые – нет.

⁵⁹⁰ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 20 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. ед. хр. 80. Л. 22.

фактуре и вызванные физическими ограничениями одного исполнителя-пианиста. Например, аккорды, в оригинале изложенные *arpeggiato* из-за ограниченного размера человеческой руки, в оркестровом переложении могут быть слитными аккордами, которые оркестр легко может исполнить»⁵⁹¹.

Ламм в своих замечаниях не учитывал особенностей процесса оркестровки, так как, по всей видимости, не был подробно знаком с этим видом профессиональной деятельности. Но в случае с «Хованщиной», авторская оркестровка которой, за исключением двух небольших фрагментов, не существует, любой инструментатор просто неизбежно должен был во множестве мест применить самостоятельные творческие решения. Не явилась исключением и инструментовка Асафьева.

Кроме того, было многократно замечено, что творчество Мусоргского не укладывается в рамки формальных правил. Вспомним хрестоматийные слова А.К. Лядова, приведенные В.Г. Каратыгиным: «Легко <...> то или другое странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не то, что у Мусоргского. Пропадает куда-то его характерность и своеобразие того или другого оборота, исчезает авторская личность, улетучивается что-то очень существенное для стиля Мусоргского. Вот и не знаешь, как быть»⁵⁹². Еще и по этой причине Асафьевым могла бы быть выполнена лишь авторская, индивидуально-творческая оркестровка, которую ни при каких обстоятельствах не было бы возможно назвать восстановленной партитурой Мусоргского. Такая работа по определению не могла бы войти в состав основных томов академического собрания сочинений Мусоргского, а лишь в дополнительную серию, вместе с обработками сочинений Мусоргского, сделанными другими композиторами – в том случае, если бы такая серия

⁵⁹¹ Adler S. The Study of Orchestration. 3rd edition. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc., 2002. P. 672.

⁵⁹² Каратыгин В.Г. О «Сорочинской ярмарке» // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 175.

была запланирована научным редактором. Однако на существовавшем в начале 1930-х годов уровне развития музыкально-текстологической науки такие задачи перед учеными еще не стояли.

Еще одно из крупных разногласий между Ламмом и Асафьевым касалось используемых в партитуре строев духовых инструментов – кларнетов, труб и валторн. Материалы, на основе которых мы можем судить об отношении соредакторов к выбору строев духовых, следующие:

1. Автограф партитуры Б.В. Асафьева оперы «Хованщина». Содержит оперу целиком, за исключением двух фрагментов, оркестрованных Мусоргским;

2. Партитура Песни Марфы «Исходила младешенька» в трех вариантах: автограф Мусоргского⁵⁹³; рукопись П.А. Ламма, представляющая собой копию автографа Мусоргского⁵⁹⁴; публикация, сделанная Ламмом в 7-м томе ПСС. Вып. 2⁵⁹⁵.

3. Партитура Хора стрельцов «Поднимайся, молодцы» в трех вариантах: автограф Мусоргского⁵⁹⁶; рукопись Ламма, которая также представляет собой копию автографа Мусоргского из ОР РНБ⁵⁹⁷; рукопись хора (автограф Ламма) в редакции Ламма и Асафьева, подготовленная для публикации в составе всей оперы⁵⁹⁸.

В автографах двух фрагментов «Хованщины», оркестрованных самим Мусоргским мы видим разнообразие строев кларнетов, валторн и труб. Там присутствуют инструменты в малоупотребимых строях:

⁵⁹³ Мусоргский М.П. Песня раскольницы Марфы из народной музыкальной драмы «Хованщина». Партитура. Автограф М.П. Мусоргского с пометами Н.А. Римского-Корсакова. ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 50.

⁵⁹⁴ РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 147. Л. 73–80.

⁵⁹⁵ Мусоргский М.П. Полное собрание сочинений. Т. 7. Вып. 2. Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина»: Для голоса с оркестром: h-d2 / Ред. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена : Универс. изд-во, 1931.

⁵⁹⁶ Мусоргский М.П. Хор стрельцов «Поднимайся, молодцы» из третьей картины. Автограф М.П. Мусоргского с пометами Н.А. Римского-Корсакова. ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 52.

⁵⁹⁷ РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 147. Л. 59–72.

⁵⁹⁸ РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 276. Этот документ особенно интересен тем, что содержит не только сам «Хор стрельцов», но и следующий за ним музыкальный материал: «Хор стрелецких жен» и Песню Кузьки «Про сплетню».

кларнеты in C, валторны и трубы in D в «Хоре стрельцов»; валторны in C, трубы in D – в «Песне Марфы».

Ламм, делая редакцию этих отрывков для включения в партитуру, заменил строи медных духовых на общеупотребимые в 1930-х годах⁵⁹⁹. В «Песне Марфы» использованы кларнеты in A и in B, валторны – in F⁶⁰⁰, в «Хоре стрельцов» – валторны in F, трубы in B.

При этом в автографе партитуры Асафьева присутствует большое разнообразие строев духовых инструментов. Использованный им инструментальный состав: Fl. piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (in A, in B), 2 Fagotti, 4 Corni (in E, in F), 2 Trombe (in D, in A, in B), 3 Tromboni, Timpani, Tamburino, Tamburo militare, Piatti, Колокол (или Там-Там), Violini I, Violini II, Viole, Celli, Bassi⁶⁰¹. Кроме того, в исполнении (на сцене и за сценой) участвуют: 3 Trombe (in C), духовой оркестр (Banda)⁶⁰².

Таким образом, становится очевидно, что Ламм придерживался мнения о необходимости сведения строев медных духовых инструментов к распространенным в современной ему оркестровой практике, а Асафьев,

⁵⁹⁹ Об этом же, ссылаясь на докладную записку Ламма, хранящуюся в РГАЛИ (Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 260. Л. 24–27 об.), пишет А.В. Комаров. См.: *Комаров А.В.* Документы истории русской музыки в деятельности московских ученых 1910–1930-х годов // Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / Ред.-сост. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. С. 122.

⁶⁰⁰ *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 7. Вып. 2. Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина»: Для голоса с оркестром: h-d2 / Ред. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена : Универс. изд-во, 1931.

⁶⁰¹ В письме Мясковскому от 22 октября 1930 года Асафьев объясняет некоторые свои решения относительно инструментального состава своей партитуры: «Удалось обойтись без традиционного комплекса три тромбона и туба. Тубы у меня вовсе нет. Тромбоны очень редки, и тем реже играют вместе. Но им вообще нечего делать в “Хованщине”, если отказаться от “вагнеровской колоритности” в характеристике Досифея и вообще от величаво-мистического интонирования его проповедей (кларнеты и фаготы вполне достаточны). <...> Обошелся без английского рожка, который, на мой взгляд, излишен в “Хованщине” и в персидках отлично замещается гобоем – чище, грубее и соответственнее ситуации». Цит. по: Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Сост. Е. Власова. М.: Издательство «Композитор», 2020. С. 456.

⁶⁰² Ср. состав оркестра в партитуре «Бориса Годунова» в первой авторской редакции (1868–1869): 3 Flauti (вкл. Fl. Piccolo), 2 Oboi, 2 Clarinetti (in A), 2 Fagotti, 4 Corni (in F, in D), 2 Trombe (in Es), 2 Tromboni (alto, tenore), Timpani, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. См.: *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений. Том 1: Борис Годунов. Музыкальное представление в 4-х частях. Либретто М.П. Мусоргского по одноименной трагедии А.С. Пушкина. Первая редакция (1869). Партитура / Общая научная редакция Е.М. Левашева. М.: Музыка; Майнц etc.: Шотт, 1996. С. 1.

напротив, считал, что необходимо предпринять попытку восстановления авторского инструментального состава⁶⁰³.

Е.М. Левашев, высказываясь против смены авторских строев на более широко распространенные, аргументирует это тем, что «одинаковые, казалось бы, звуки, взятые, например, на валторнах D и F, на самом деле представляют собой с художественной, и даже практической точки зрения несколько различные явления, поскольку по степени тесситурного напряжения и обертонового отношения к основному тону инструмента звучат по-разному»⁶⁰⁴. На недостатки такого подхода указывает и А.В. Комаров, отмечая, что «унификация оркестровых строев создавала трудности с определением естественной аппликатуры, ослабляла ощущение необходимой окраски звучания, а иногда приводила к неизбежным неправильностям в исполнении»⁶⁰⁵.

§ 5.4. Неразрешимая проблема, связанная с финалом оперы

⁶⁰³ Примечательно, что уже при жизни Ламма победила научная позиция, в соответствии с которой при академическом издании сочинений композиторов необходимо сохранять авторские строи инструментов. Об этом свидетельствует сохранившееся в фонде Ламма письмо от главного редактора Государственного музыкального издательства К.К. Саквы, датированное 13 августа 1949 года и относящееся к работе ученого по реставрации оперы П.И. Чайковского «Воевода». Документ наглядно показывает произошедшие перемены в редакторских принципах академических музыкальных изданий: «Уважаемый Павел Александрович! В связи с поднятым Вами, при сдаче партитуры оперы “Воевода”, вопросом о том, что Вы в этой партитуре переменили имеющиеся у Чайковского трубы на ныне употребляемые трубы in B, я обратился с письмом к членам редколлегий обоих наших академических изданий, а также к ряду крупнейших советских композиторов и музыкальных деятелей. Значительное большинство из них ответило указанием на абсолютную необходимость в академических изданиях сохранять те валторны и трубы, которые были в автографных партитурах, и ни в коем случае не заменять их ныне употребляемыми валторнами in F и трубами in B. В связи с изложенным, прошу Вас в редактируемых Вами томах академического издания сочинений Чайковского в этом вопросе придерживаться автографных партитур Чайковского и в партитуре “Воеводы” также сделать соответствующие исправления». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 260. Л. 150.

⁶⁰⁴ *Левашев Е.М.* К публикации «Бориса Годунова» Мусоргского в первой авторской редакции // *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений. Том 2: Борис Годунов. Музыкальное представление в 4-х частях. Либретто М.П. Мусоргского по одноименной трагедии А.С. Пушкина. Первая редакция (1869). Партитура / Общая научная редакция Е.М. Левашева. М.: Музыка; Майнц etc.: Шотт, 1996. С. 160–161.

⁶⁰⁵ *Комаров А.В.* Документы истории русской музыки в деятельности московских ученых 1910–1930-х годов // Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / Ред.-сост. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. С. 123.

Помимо всего перечисленного, в случае с «Хованщиной» большой проблемой оставался пробел в последнем акте всей оперы. Напомним, что, несмотря на активные поиски, которые Ламм вел вплоть до самого окончания работы над «Хованщиной»⁶⁰⁶, часть автографов Мусоргского, относящихся к 5-му действию, ему так и не удалось обнаружить.

Еще в июле 1930 года Ламм продолжал поиски недостающих автографов «Хованщины» во время своей поездки в Ленинград. А в сентябре написал докладную записку директору издательства А.Н. Юровскому со следующим предложением: «5-е действие “Хованщины” издать с указанием только текста либретто отсутствующих мест, не беря музыкального материала из редакции Римского-Корсакова. Технически работа должна быть произведена так, чтобы в случае нахождения в дальнейшем недостающих страниц клавираусцуга, они могли быть пригравированы к существующим»⁶⁰⁷.

В 1939 году, в докладе, подводившем итог его деятельности по изданию собрания сочинений М.П. Мусоргского, Ламм сообщил: «К сожалению, пятое действие оперы даже и в клавираусцуге не закончено композитором. “Заслышав соловьиную песню Андрея Хованского, – пишет Мусоргский Стасову, – раскольница, в саване и со свечечем, выходит из скита, подкрадывается к Хованскому <...>. На любовную тему заклинания

⁶⁰⁶ Ламм П.А. Докладная записка заведующему Музсектором Госиздата А.Н. Юровскому. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 236 Л. 84. Тем не менее, в предисловии к клавиру «Хованщины» Ламм по какой-то причине написал: «можно сказать, что за исключением конца второго действия <...> народная музыкальная драма “Хованщина” была Мусоргским в клавираусцуге закончена». См.: Ламм П.А. От редактора // Мусоргский М. Полное собрание сочинений. Т. II: Хованщина. Народная музыкальная драма. Клавираусцуг для пения с фортепиано / Составил и проработал по автографам композитора Павел Ламм. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. XIV.

⁶⁰⁷ Некоторые авторские наброски к 5-му действию «Хованщины», о которых Ламм не знал, были обнаружены и опубликованы в период с 1976 по 2000 год. Это автограф мелодии песни Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка» (РНММ. Ф. 70. Ед. хр. 12. 1 л.), опубликованный А.В. Вульфсоном в комментариях к изданию: Мусоргский М.П. Хованщина: Народная музыкальная драма / Либретто М. Мусоргского. Редакция П. Ламма. Клавир / Подготовлено А. Дмитриевым и А. Вульфсоном. Л.: Музыка, 1976. С. 438, и нотный эскиз фрагмента партии Марфы (РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 861. Л. 1–2.), опубликованный А.Ю. Кастровым, см.: Кастров А.Ю. Нотные наброски М.П. Мусоргского к опере «Хованщина» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. СПб., 2000. С. 120.

раскольница нашептывает ему: ‘смертный час твой пришел, милый мой; обойми меня в остатний раз; ты мне люб до гробовой доски; помереть с тобой – ровно сладко заснуть. Аллилуиа’ (обходя его и покланяясь). Нравится всем без изъятия это любовное отпевание и даже мне самому нравится»⁶⁰⁸. Автограф этого любовного отпевания, неоднократно исполнявшегося в концертах Леоновой, до сих пор, к сожалению, не найден. Без этого важнейшего куска оперу все-таки нельзя по-настоящему считать законченной, необходимо продолжать поиски этого ценного автографа⁶⁰⁹. Недописанным остался и заключительный хор раскольников при самосожжении»⁶¹⁰.

Все другие редакторы «Хованщины», как предшественники, так и последователи Ламма и Асафьева, обращаясь к финалу оперы, избирали для ее завершения свободный, творческий подход. Так, Н.А. Римский-Корсаков сочинил в этом месте сцену разгорающегося пламени. И.Ф. Стравинский для постановки «Русских сезонов» С.П. Дягилева (1913) написал собственный Заключительный хор на темы Мусоргского. Д.Д. Шостакович создал полифоническую тройную кульминацию, присоединив также тему пришлых людей и тему рассвета. Наконец, в постановке Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (2015) свою версию завершения оперы представил композитор В.А. Кобекин⁶¹¹.

⁶⁰⁸ Ламм приводит цитату из письма Мусоргского В.В. Стасову от 2 августа 1873 года. См.: Мусоргский М.П. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Под общ. ред. М.С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. С. 161.

⁶⁰⁹ Ламм предполагал, что поиски этого автографа следует вести в Сибири. Об этом см.: *Александрова В.А.* «Архив Леоновой частично где-то гуляет по Сибири...». К постановке исследовательской проблемы // *Художественные традиции Сибири: Материалы Международной научной конференции.* Красноярск: Издательство СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. С. 168–171.

⁶¹⁰ *Ламм П.А.* Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского. Доклад, читанный на первом научном заседании МГК, посвященном 100-летию со дня рождения композитора. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 76–77.

⁶¹¹ Приведем также мнение С.М. Слонимского, предлагавшего заканчивать «Хованщину» исполнением опубликованного П.А. Ламмом (в приложении к клавиру под его редакцией) нотного автографа хора раскольников: «Начинаясь светлой оркестровой песней, живописующей рассвет, драма кончается мистериальным минорным пением хора. В начале оперы людей на сцене еще не было, а в конце их уже нет, они погибают. <...> И право же, позволительно закончить спектакль не очень эффектно, без марширующих петровцев (это ведь уже было в конце предпоследнего акта) и без последних криков горящих в скиту героев. Просто строгая Песнь ухода из мира и больше ничего». *Слонимский С.М.* Трагедия разобщенности людей в

Сохранилось неопровержимое свидетельство, что Б.В. Асафьев и Н.Я. Мясковский также чувствовали необходимость принятия более смелых решений, чем просто гармонизация сохранившихся от Мусоргского черновых мелодических набросков. Так, 25 октября 1930 года Мясковский спрашивает: «А как с V действием? Будете вы тоже присочинять конец?»⁶¹². Ответ Асафьева на этот вопрос не сохранился.

Однако почти 8 лет спустя друзья вернулись к этой теме, когда зашла речь о возможном исполнении «Хованщины» в асафьевской инструментовке в рамках празднования 100-летнего юбилея Мусоргского в 1939 году. В письме от 6 августа 1938 года Мясковский подталкивает Асафьева к согласию на концертное исполнение его партитуры: «Почему вы так уклончиво ответили насчет “Хованщины”? <...> Дайте, пусть ставят». Но уточняет: «Только как же с *es-moll*'ной песней Марфы в конце? Без нее плохо»⁶¹³. Асафьев отвечает 16 августа: «Относительно финальной Марфы вы, конечно, правы: в ней загвоздка, и без этой мелодии нет эмоциональной вершины. Хотя я по-прежнему сомневаюсь в ее стилистической оправданности (она должна петь что-то иное!), но понимаю, что по правде переживания, почти по правде физиологической, тут можно было плюнуть на все соображения извне и дать именно такое чувственно-романтическое и романическое пение!»⁶¹⁴.

Из этого следует, что Асафьев и Мясковский ощущали необходимость лирической кульминации в финале оперы – в первоначальном замысле Мусоргского эту роль выполняло утраченное «любовное отпевание».

Их идея заключалась, по-видимому, в повторении в 5-действии оперы песни Марфы «Исходила младешенька» в тональности *es-moll*.

исторических операх Мусоргского // *Слонимский С.М.* Свободный диссонанс: очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. С. 66–70.

⁶¹² Цит. по: Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Сост. Е. Власова. М.: Издательство «Композитор», 2020. С. 457.

⁶¹³ Там же. С. 523.

⁶¹⁴ Там же. С. 524.

Однако тот факт, что в ламмовский клавир и асафьевский автограф партитуры данное решение не было введено, говорит о том, что оно не вписалось в рамки концепции академического издания этой оперы.

На основе приведенных примеров мы видим, что редакторские установки ученых порой противоречили друг другу. И если при работе над изданием «Бориса Годунова» Ламму и Асафьеву удалось прийти к соглашению, то в случае с «Хованщиной» компромисс не был достигнут.

Вероятно, причина была и в том, что «Хованщина», не оконченная автором, требовала от редакторов гораздо большей степени творческой свободы, чем «Борис Годунов». Но Ламм, ограниченный рамками собственных научных методов, не мог принять творческого подхода к оркестровке «Хованщины», предложенного Асафьевым. Ламм считал, что в деле инструментовки этой оперы возможен реконструкторский, а не творческий подход. Асафьев, отдавая Ламму право последнего слова в деле Мусоргского, все же не стал еще раз переделывать партитуру.

Глава 6. Сценическая история «Хованщины» в редакции

П.А. Ламма

§ 6.1. Проекты театральных постановок и концертных исполнений

а) Проект постановки в ГАТОБ (1928–1929)⁶¹⁵

Переговоры о сценической постановке «Хованщины» в новой, ламмовской редакции в ГАТОБ вел Б.В. Асафьев, в то время работавший в театре художественным консультантом. В их переписке с Ламмом мы находим многочисленные свидетельства хлопот Бориса Владимировича о включении «Хованщины» в планы театра.

В письме от 4 мая 1928 года Асафьев пишет Ламму: «С “Хованщиной” я думаю годить до сезона 1929–[19]30»⁶¹⁶. Из этой короткой фразы понятно, что постановка видится им как вполне решенное предприятие, но позднее⁶¹⁷. Хотя спустя два месяца, 2 июля 1928 года, Асафьев уже сообщает Ламму о конкретных результатах своих действий: «...успел сделать одно дело –

⁶¹⁵ При написании данного раздела использованы материалы ранее опубликованной статьи: *Александрова В.А.* Проект постановки «Хованщины» М.П. Мусоргского в оркестровке Б.В. Асафьева // *Художественное образование и наука.* 2020. № 2. С. 95–102.

⁶¹⁶ *Асафьев Б.В.* Письмо П.А. Ламму от 4 мая 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 35 об.

⁶¹⁷ Кроме того, в июне 1928 года Асафьев предлагает Ламму пробное исполнение фрагментов его неопубликованной редакторской работы над “Хованщиной”, а также нескольких романсов Мусоргского силами Студии Ленинградской консерватории во время гастрольной поездки в Зальцбург (исполнение, по всей видимости, не состоялось): «...у меня возникла мысль включить среди спектаклей камерный концерт, на котором спеть характерные вещи новой русской школы. Я глубоко убежден, что для успеха “дела нового Мусоргского” там надо спеть подлинного Мусоргского. Мною намечены: “Гадание [Марфы]”, “Исходила младшенька” (“Хованщина”), “По-над Доном”, “По грибы”, “Песни и пляски смерти”. Если вы или Музсектор запретите и найдете это ненужным, я вычеркну Мусоргского совсем, но не дам петь по Р[имскому]-Корсакову. Если же вам моя мысль не перечит, то скорее дайте ответ, ибо надо составлять и посылать программу. <...> Мне кажется, что для Зальцбурга и Вены такой показ был бы необходим. А впрочем, как вы рассудите, так и сделаю». *Асафьев Б.В.* Письмо П.А. Ламму от 28 июня 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 55.

добиться того, чтобы в Художественном совете Актёров признали желательным восстановление «Хованщины»»⁶¹⁸.

Почти год спустя – в апреле-мае 1929 – происходит следующий этап борьбы Асафьева за постановку «Хованщины» в ГАТОБ. Эта стадия подготовки очень подробно задокументирована: в ЦГАЛИ СПб сохранились протоколы нескольких заседаний Художественного совета оперы, на которых обсуждался репертуарный план театра на ближайшую пятилетку⁶¹⁹. Из этих источников мы видим, как много препятствий – порой, неочевидных с позиции сегодняшнего дня – приходилось преодолевать Асафьеву и его сторонникам. Вопросы, которые обсуждались на этих заседаниях, касались соотношения в репертуаре классических и советских опер, соответствия сюжетов опер советской идеологии и даже возможности проведения выездных спектаклей на сценах домов культуры («Хованщина» в этом плане признается неподходящим спектаклем).

Например, главный режиссер ГАТОБ В.Р. Раппопорт⁶²⁰ предостерегал Художественный совет от постановки, указывая на невозможность представить раскольницу Марфу героиней, вызывающей симпатии публики: ««Хованщину» ставить опасно, потому что в ней тематика не та, что нам нужна. Если в «Хованщине» в новой постановке Марфа будет представлять утонченную красавицу Нестеровского типа, это конечно не годится»⁶²¹. Однако он добавлял, что возможна иная режиссерская трактовка персонажа, которая сделала бы постановку оперы допустимой: «ежели это будет <...> сектантское, изуверское, странное лицо, это действительно будет расцвет

⁶¹⁸ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 2 июля 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 56.

⁶¹⁹ Протокол № 21 заседания пленума Художественного совета оперы при ГАТОБе от 11 апреля 1929 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 18–24; Протокол № 22 заседания Комиссии по выработке пятилетки от 18 апреля 1929 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 25–30; Протокол № 23 Заседания Художественного Совета Оперы при ГАТОБе от 25 апреля 1929 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 34–37; Протокол № 28 Заседания Художественного совета оперы при ГАТОБе от 30 мая 1929 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 90. Тексты документов см. во II томе диссертации в Приложении 3.

⁶²⁰ Раппопорт (Раппапорт) Виктор Романович (1889–1943) — режиссер, драматург. С 1923 года – главный режиссер ГАТОБ.

⁶²¹ Заседание комиссии по выработке пятилетки от 18 апреля 1929 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 29.

музыки. Социальная конструкция есть в самом произведении. Произведение искажено, оно требует, чтобы оно было раскрыто по-настоящему»⁶²². Б.В. Асафьев указывал на то, что 5-й акт может быть трактован режиссером максимально свободно: «В последнем акте нет никакого сюжета. Он допускает переработку»⁶²³ и соглашался с возможностью нерелигиозной трактовки произведения: «“Хованщина” может быть включена в план как антирелигиозная»⁶²⁴. К позиции Асафьева присоединился И.И. Соллертинский: «Из “Хованщины” можно великолепным образом создать антирелигиозный спектакль; и сектантство, и народный атеизм, все это дает возможность создать чрезвычайно сильный спектакль, который может быть очень легко подвергнут переделке под желательным углом зрения. В этом отношении “Хованщина” является благоприятнейшим материалом»⁶²⁵.

По итогам этого обсуждения была постановлено «Включить в пятилетний план “Хованщину”»⁶²⁶.

Как видно из приведенных цитат, необходимость восстановления подлинного текста Мусоргского и создания спектакля, соответствовавшего бы замыслу автора, вообще не становилась предметом обсуждения. Асафьеву и его сторонникам приходилось искать аргументы, лежащие совсем в другой плоскости, а именно убеждать Совет в мнимой революционности и антирелигиозности «Хованщины» и допускать переработку 5 акта в соответствии с идеологическими запросами времени.

Здесь важно уточнить, что, хотя формально «Хованщина» не была запрещена к постановке⁶²⁷, исторический период для появления на сцене этой

⁶²² Там же.

⁶²³ Там же. Л. 30.

⁶²⁴ Там же.

⁶²⁵ Там же.

⁶²⁶ Там же.

⁶²⁷ См.: Репертуарный указатель ГРК: Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений / Под ред. Н.А. Равича; Глав. ком. по контролю за репертуаром. М.: Теа-Кино-Печать, 1929. С. 4. «Хованщине» была присвоена литера «Б». Критерии этой отметки применительно к произведению классического репертуара были следующими: «при наличии выдающихся формальных достоинств крайне незначительно с точки зрения социальной значимости». Подробнее см.: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2010. С. 47.

оперы Мусоргского был крайне неудачным. Сценическое воплощение такого произведения требовало от режиссера виртуозного лавирования между идеологическими требованиями времени и запросами аудитории (финансовый успех постановки также имел большое значение). При таком подходе поставить во главу угла выражение художественной воли автора было практически невозможно.

К тому же, в 1929 году в советской пропаганде уже наметился поворот от интернационализма к патриотизму, окончательно совершившийся к середине 1930-х годов. На протяжении этого периода неопределенности, с конца 1920-х до второй половины 1930-х годов, когда деятелям культуры и искусства было неясно, какая именно трактовка исторических событий является политически корректной в текущий момент, обращаться к созданию или постановке художественных произведений на тему из русской истории эпохи церковного раскола XVII столетия было весьма рискованно⁶²⁸.

На рубеже 1920–1930-х годов в СССР поднялась новая волна массовых репрессий. Практически никто из участников работы над изданием Мусоргского и их ближайшего окружения не мог чувствовать себя в безопасности: над всеми нависла угроза лишиться работы и средств к существованию, а над многими – еще и реальная перспектива ареста и даже смерти. Многие письма Асафьева, Ламма, Мясковского, Попова этих лет пронизаны предчувствием надвигающейся трагедии.

⁶²⁸ Яркий образец приспособления художественного произведения к меняющимся идеологическим установкам государства представляет собой история создания и постановки пьесы Алексея Николаевича Толстого о Петре I – «На дыбе» (1929). Этот пример крайне показателен в контексте данного исследования, так как исторические периоды, в которые происходит действие «Хованщины» и пьесы Толстого, во многом пересекаются. Пьеса была принята к постановке (под названием «Петр I») во МХАТ 2-й в сезоне 1929–1930 годов. На генеральной репетиции спектакля (21 февраля 1930) присутствовал И.В. Сталин. Не дождавшись конца спектакля, он покинул ложу. Причины этого в полной мере неизвестны. Однако очевидно, что образ Петра I в пьесе Толстого не в полной мере соответствовал его ожиданиям. Пытаясь улавливать меняющиеся политические тенденции освещения российской истории, Толстой сделал еще две редакции пьесы (1935, 1938), последняя из которых не имела практически ничего общего с первоначальным вариантом 1929 года. Спектакль МХАТа 2-го в 1934 году был снят со сцены для переработки и более не вернулся в репертуар театра. См.: *Конаев С.А.* «Петр I» 23 февраля 1930 г. // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / Под ред. И.Н. Соловьевой, А.М. Смелянского (гл. ред.), О.В. Егошиной. М.: Издательство «Московский Художественный театр», 2010. С. 167–174; *Platt, Kevin M. F.* Rehabilitation and Afterimage: Aleksei Tolstoi's Many Returns to Peter the Great // Epic revisionism: Russian history and literature as Stalinist propaganda / Kevin M. F. Platt and David Brandenberger, editors. The University of Wisconsin Press, 2006. P. 47–68.

В 1931 году был окончательно расформирован ГАХН. В учебных заведениях (включая и Московскую, и Ленинградскую консерватории) приходили к руководству представители РАПМ (позднее ВАПМ), после чего следовали «чистки» преподавательского состава, а также самостоятельный уход музыкантов, не желавших мириться с новыми порядками⁶²⁹.

Сохранились документы, свидетельствующие, что летом 1930 года П.А. Ламм, при деятельном одобрении Н.Я. Мясковского, всерьез планировал эмиграцию в Западную Европу⁶³⁰. О.П. Ламм пишет: «Работы Павла Александровича <...> не одобряются деятелями ВАПМ <...>. Павел Александрович, удрученный подобным отношением к своим трудам, а также материальными трудностями существования (одновременное лишение жалования в ГАХН и в Консерватории, с приходом туда Пшибышевского⁶³¹, <...> задержки с издательскими гонорарами) начинает задумываться о переселении за границу, что ему настойчиво в то время советует и Мясковский. Николай Яковлевич также начинает испытывать тяжесть существования при сложившейся обстановке»⁶³².

В случае, если бы новая постановка «Хованщины» по идеологическому содержанию не совпала с нарративом исторической пропаганды того времени (а это было более чем вероятно с учетом того, что «идеологически верный» взгляд на российскую историю еще не был сформирован), авторы спектакля и их близкие могли бы серьезно пострадать.

⁶²⁹ О.П. Ламм вспоминала: «Левацкие загибы РАПМ'а влияют и на обстановку в Московской и Ленинградской консерваториях. Начинается “чистка” педагогов, а некоторые профессора, в том числе Н.Я. Мясковский, Н.С. Жилиев, Р.М. Глизер в 1931 году уходят в знак протеста против действий Пшибышевского. Не миновала “чистка” и Павла Александровича. Уволенный Пшибышевским “по рационализации” в мае 1931 года, он был возвращен обратно осенью того же года». *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. С. 377. См. также: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. С. 92–97.

⁶³⁰ Старший брат П.А. Ламма Владимир Александрович и его семья с 1918 года жили в Швейцарии.

⁶³¹ Пшибышевский, Болеслав Станиславович (1892–1937) – музыкально-общественный деятель, музыковед, педагог. В 1929–1932 гг. – директор Московской консерватории.

⁶³² *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 366. Об этом также см. письма С.С. Попова П.А. Ламму за 1930 год. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 177.

В свете вышеизложенных обстоятельств совсем не удивительно, что запланированная постановка «Хованщины» в ГАТОБ не состоялась. Более того, в начале 1930-х годов постановок «Хованщины» (даже в редакции Римского-Корсакова) в принципе не было в репертуаре главных театров страны. ГАТОБ поставил «Хованщину» в сезоне 1936–1937 гг., Большой театр – лишь в 1939 году (в филиале⁶³³). Оба спектакля – в редакции Римского-Корсакова.

б) Попытки прослушивания партитуры (Ленинград, 1931)

Первое исполнение нескольких фрагментов из «Хованщины» состоялось 31 марта 1931 года в Большом зале Высшей музыкальной школы имени Ф. Кона (так называлась тогда Московская консерватория) на концерте к 50-летию со дня смерти Мусоргского. Были исполнены следующие номера: «Рассвет на Москва-реке», «Исходила младешенька», «Гаданье Марфы» и «Хор стрельцов». Фамилии научного редактора и инструментатора на афише отсутствуют, имеется лишь уточнение: «Все произведения – в подлинной редакции М.П. Мусоргского»⁶³⁴.

Как уже говорилось, в РНММ сохранилась чистовая рукопись Ламма с записью партитуры Хора стрельцов «Поднимайся, молодцы», отредактированной согласно редакторским принципам Полного собрания сочинений. На титульном листе этого документа содержится надпись, выполненная неустановленным лицом с инициалами «Т. В.»: «Взято для исполнения в 1931 году»⁶³⁵. Данная рукопись, помимо Хора стрельцов, содержит последующий музыкальный материал – Хор стрелецких жен и Песню Кузьки «Про сплетню». Эти номера были оркестрованы Асафьевым, но неизвестно, игрались ли они на концерте 31 марта 1931

⁶³³ В 1924–1959 гг. Большой театр имел филиал, располагавшийся по адресу ул. Б. Дмитровка 6/2 в бывшем Оперном театре Зимина.

⁶³⁴ Подлинник этой афиши имеется в Музее имени Н.Г. Рубинштейна Московской консерватории, в РНММ хранится ее негатив.

⁶³⁵ РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 276.

года. Кроме того, в асафьевской инструментовке прозвучали вступление к опере («Рассвет на Москва-реке») и Гадание Марфы.

Сохранилось свидетельство, что Асафьев не одобрял исполнение «Рассвета на Москва-реке» в виде отдельного фрагмента: «То, что исполняется вступление – нелепость: это же не концертный номер. Вся инструментовка рассчитана на *театральное вступление*, как введение в сцену. Единственная выгода, что вы услышите, и что можно будет этот труднейший эпизод выправить, если расчет мой окажется ошибочным»⁶³⁶. Однако, к сожалению, никаких свидетельств последовавшего за исполнением обсуждения оркестровки, основанного на реальных слуховых впечатлениях, не сохранилось (в дошедшей до наших дней переписке Асафьева с Ламмом имеется пробел с 22 марта по 7 октября 1931 года). Упоминания же об исполнении сцены Гадания Марфы в переписке вообще отсутствуют.

Свои впечатления от посещения концерта 31 марта 1931 года зафиксировал в записной книжке музыкальный теоретик и композитор С.В. Евсеев (1894–1956), принадлежавший к лагерю поклонников творческой обработки «Хованщины», выполненной Н.А. Римским-Корсаковым. Отзыв Евсеева резко негативный; музыкант критикует и оркестр, и дирижера К.С. Сараджева, и оркестровку Асафьева; положительного отклика удостоивается лишь хор под управлением Н.М. Данилина⁶³⁷. К сожалению, дневниковая запись Евсеева не содержит

⁶³⁶ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 13 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 18.

⁶³⁷ «31/III слушал “юбилейный” концерт из произведений Мусоргского в Большом Зале. Торжественное заседание прошло казенно; говорили вещи не проверенные, но почему-то считающиеся бесспорными, и Келдыш своим почти часовым докладом просто уморил всю публику, которая демонстративно выражала свое неудовольствие. В первом отделении концерта были сплошь показаны скучные, слабые номера; многое у Мусоргского, а особенно у тактически “нового” редактора – И. Глебова – в оркестре звучало скверно, “поученически”, нищенски; Сараджев не владеет оркестром, не умеет использовать исключительность состава (в оркестре все профессора) и старчески затягивает темпы. Во втором отделении выручил все грандиозный хор, превосходно подготовленный Н.М. Данилиным, – вот это действительно огромный мастер, организатор, чуткий до сущности музыки, до настоящих темпов! И, опять-таки, обидно тройне, что эти невероятные для данных условий достижения хора и Данилина, портил оркестр, руководимый Сараджевым: затягивание темпа, неяркость звучности... Резюмирую: считаю принципиально НЕправильным создание новой редакции текста и оркестровки (Ламм, Глебов), под флагом борьбы за подлинный текст Мусоргского, – они ничего не дают Мусоргскому и не выдерживают даже и тени сравнения с гениальной оркестровкой Римского-Корсакова; считаю, что Сараджев и выбор номеров для первого отделения содействовали какому-

упоминания конкретных номеров концерта. Кроме того, важно помнить, что авторская оркестровка Мусоргского действительно звучала очень непривычно для слуха музыкантов, привыкших к версии Римского-Корсакова.

В этом же месяце, в марте 1931 года, партитура, законченная Асафьевым, получила отрицательный отзыв Ламма и других, ранее перечисленных, московских музыкантов. Переписка Асафьева с Ламмом прервалась на полгода – до октября.

В октябре, остыв после конфликта, разворачивавшегося в январемарте, Асафьев заводит разговор о концертном исполнении «Хованщины» целиком, с целью услышать партитуру в живом оркестровом звучании. 16 октября 1931 года он пишет Ламму: «Посоветуйтесь с Верхотурским⁶³⁸ вот в каком деле: возможность есть устроить коррект[ировочную] репетицию т. е. проигрывание “Хованщины” в оркестре Мих[айловского] театра⁶³⁹. Даст ли для этого случая Музгиз материалы? Выгода не только для меня, но и для Музгиза: проверка партий»⁶⁴⁰. Ламм отвечает Асафьеву 24 октября: «Вопрос о проигрывании “Хованщины” передал Юровскому⁶⁴¹ – ответ еще не имею – дело сложно потому, что партии всей оперы не расписаны»⁶⁴². 31 октября Асафьев уточняет первоначальные планы, сообщая, что исполнением заинтересовался уже не Михайловский, а Мариинский театр. Кроме того, он сообщает о своем желании внести изменения в партитуру: «Теперь дело обстоит так: “Хованщину” хотят исполнить в Мариинском театре⁶⁴³ концертным образом. Интересно ли это

то похоронному настроению, скучному и что только Данилин спас положение. Bravo Данилину, еще неоцененному в наших высших кругах! Он по заслугам получил оглушительную, длительную овацию!..». Цит. по: Сергей Васильевич Евсеев. Фрагменты записных книжек: 1922–1932 / Вступ. ст., публ. и коммент. О.А. Бобрик // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. С. 206–207.

⁶³⁸ Гайсинский, Адольф Григорьевич (псевд: Верхов А., Верхотурский А.) (1870–1933) – революционер, журналист, музыкально-общественный деятель. Директор Музгиза.

⁶³⁹ Название театра в то время – Государственный академический Малый оперный театр (МАЛЕГОТ).

⁶⁴⁰ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 13 марта 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 26.

⁶⁴¹ А.Н. Юровский к этому моменту был смещен с поста директора издательства, однако вплоть до 1932 года оставался членом Правления. См.: Анкета А.Н. Юровского – заведующего репертуарной частью ГАБТ СССР. РГАЛИ Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 3662. Л. 4–5.

⁶⁴² Ламм П.А. Письмо Б.В. Асафьеву от 24 октября 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 15.

⁶⁴³ Название театра в то время – Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ).

Музгизу и предоставит ли он материал и за сколько? Конечно, Музгизу придется партии расписать, но перед этим я хотел бы пересмотреть всю партитуру здесь. Мне кажется, что Музгиз выиграл бы от всего этого замысла: пересмотр плюс исполнение (т. е. уже конкретная проверка). <...> Как только получу клави́р – буду играть “Хованщину” директору театра»⁶⁴⁴.

Новое издание клави́ра «Хованщины» в научной редакции Ламма Асафьев получил 24 ноября 1931 года⁶⁴⁵, однако документальных подтверждений того, что Асафьев показывал его директору, как и других свидетельств дальнейшей истории этого проекта, не обнаружено. Вероятнее всего, исполнение не состоялось. Предположительно, желание Асафьева пересмотреть партитуру, а затем необходимость расписывать оркестровые партии (и все это ради концертного исполнения без реальной перспективы последующей театральной постановки) сделали это предприятие невозможным.

в) Планы исполнений Л.М. Гинзбургом и Н.А. Малько (Берлин, 1930–1933)

Дирижер Лео Морицевич Гинзбург (1901–1979) в описываемое время был недавним выпускником Московской консерватории (1928), где одним из его преподавателей по классу дирижирования был К.С. Сараджев. В 1929–1931 годах Гинзбург проходил стажировку в Берлине у О. Клемперера и Г. Шерхена. Будучи в курсе работы Ламма и Асафьева над «Хованщиной», он живо интересовался возможностью постановки оперы в новой редакции в Берлине.

По свидетельству О.П. Ламм, разговоры о предполагаемой берлинской постановке «Хованщины» начались еще до того, как Асафьев взялся за

⁶⁴⁴ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 31 октября 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 30–30 об.

⁶⁴⁵ См. Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 24 ноября 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 35 об. Клави́р вышел из печати в 1932 году. Вероятно, Асафьеву был отправлен один из самых первых, сигнальных экземпляров.

работу по инструментовке оперы. Более того, перспектива этого исполнения стала для него одним из стимулов к началу работы⁶⁴⁶.

Из переписки Асафьева с Ламмом мы узнаем, что в сентябре 1930 года Гинзбург обратился к Асафьеву с вопросами относительно возможности постановки «Хованщины» в берлинской Кроль-опере⁶⁴⁷. Асафьев же переадресовал его вопросы Ламму⁶⁴⁸. Далее Борис Владимирович отвечает на неизвестную нам просьбу Гинзбурга – вероятно, обратившегося за профессиональной консультацией по поводу планировавшейся постановки: «Что касается всяких сведений, советов и т. п. исследовательского и театрально-постановочного порядка, то – да, я знаю Мусоргского и “Хованщину” не плохо, но никаких сведений и указаний давать не могу и не имею права. Если Правительство в лице Наркомпроса, Главнауки или Главискусства мне разрешит это – я к услугам театра. Рекомендую через полпредство обратиться в Наркомпрос»⁶⁴⁹.

Гинзбург следует советам Асафьева и в дальнейшем адресует свои письма уже Ламму. Он настаивает на большой важности постановки «Хованщины» в Берлине: «Вы можете учесть, насколько важно то, что “Хов[анщина]” пойдет в Берлине, причем я имею все основания быть уверенным в том, что отношение к постановке будет самое тщательное»⁶⁵⁰. Одновременно он интересуется подробностями судебных процессов с наследниками издателя В.В. Бесселя, результат которых способен помешать постановке «Хованщины» в Германии. Кроме того, он сообщает о сжатых

⁶⁴⁶ Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 378.

⁶⁴⁷ Кроль-опера (Krolloper) – несохранившееся здание оперного театра в Берлине на Площади Республики. С 1933 года Кроль-опера была местом проведения заседаний немецкого парламента. В 1943 году здание разрушено в ходе бомбардировки.

⁶⁴⁸ «Шлю вам письмо Гинзбурга из Берлина, к[оторо]е прошу по ознакомлении мне вернуть. Хорошо, если бы вы ему написали, что найдете нужным. Вкратце мой ответ ему таков: главное лицо в деле “Хов[анщины]” П.А. Ламм, мое же дело скромное – я инструментую. Поэтому советую немедленно писать Ламму». Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 15 сентября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 26.

⁶⁴⁹ Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 15 сентября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 26–26 об.

⁶⁵⁰ Гинзбург Л.М. Письмо П.А. Ламму от 24 ноября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 1.

сроках для подготовки предполагаемого спектакля, так как ему известно о предстоящем в 1931 году закрытии Кроль-оперы⁶⁵¹.

Помимо театральной постановки, Гинзбург предлагает исполнить фрагменты асафьевской партитуры «Хованщины» на радио, в рамках юбилейного концерта к 50-летней годовщине со дня смерти Мусоргского (1931): «К юбилею Мусоргского Функстунде⁶⁵² готовит вечер из оригинальных произведений Мусоргского. Мне предложено представить программу, из неотредактированных произведений. Главный акцент придется сделать на отрывках из “Бориса” и “Хованщины”. Просьба моя к Вам подумать и дать мне мысли по этой части. <...> Как Вы думаете, не смог бы Асафьев приготовить ряд отрывков из “Хованщины” в ближайший же срок? Согласится ли на это Музсектор? Переписку срочную мы можем взять на свой счет. Какие сцены из “Хованщины” Вы можете тоже рекомендовать? Не забудьте, что выступление весьма ответственное и кое-что должно быть и для т[а]к наз[ываемой] широкой публики и внешнего успеха»⁶⁵³.

В письме Ламму Гинзбург описывает решительные действия, предпринятые им для постановки «Хованщины» в театре и исполнения фрагментов на радио: «Теперь я поднял на ноги полпредство, натравил на них директора театра, который завтра идет к полпреду, т. е. понятно сейчас же надавят на Музгиз, в порядке ударничества, и, может, удастся еще вырвать постановку, хоть бы пока клавир переписали и выслали для ознакомления. От Юровского же пока получил официальную бумагу, что приняты все меры, и срок выхода в свет выяснится в самом ближайшем времени. <...> Я видимо отвык от Ваших темпов, мне кажется странным, как можно упускать такие возможности. Откладывать на будущий год нельзя, потому что опере грозит закрытие. На другой сцене не так скоро возьмут. Так

⁶⁵¹ Там же.

⁶⁵² Funk-Stunde AG (АО «Вещательная студия») – немецкая частная радиоккомпания.

⁶⁵³ Гинзбург Л.М. Письмо П.А. Ламму от 14 декабря 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 2.

же и с отрывками. Если удачно составится сюита, то это будет лучшая и пропаганда опере, так как будет передаваться по всей Европе»⁶⁵⁴.

Однако, к сожалению, усилия Л.М. Гинзбурга были напрасны. Как известно, в ноябре-декабре 1930 года работа над оркестровкой «Хованщины» была в самом разгаре, партитура была окончена Асафьевым лишь 5–6 февраля 1931 года. Однако уже 25 марта 1931 года немецким правительством было принято решение о закрытии Кроль-оперы⁶⁵⁵ – соответственно, постановка «Хованщины» никаким образом не могла быть реализована в столь сжатый срок. Л.М. Гинзбург, окончив стажировку в Германии, вернулся в Москву. Тем не менее, проект исполнения «Хованщины» на берлинском радио получил продолжение.

Как уже рассказывалось в параграфе 4.5 главы 4, в 1932 году дирижер Н.А. Малько исполнил на радио оперу «Борис Годунов»⁶⁵⁶. Добиться трансляции, с учетом препятствий, вызванных юридическими сложностями исполнения Мусоргского за рубежом, было очень трудно. Событие имело большой общественный резонанс.

По следам этого успеха Малько получил предложение исполнить и «Хованщину», также на берлинском радио, в сезоне 1933–1934 гг. Однако проект оказался невыполнимым из-за политических обстоятельств, описанных Малько в письме Н.Я. Мясковскому от 28 марта 1933 года: «в Берлине предполагалось в будущем сезоне исполнить оригинал “Хованщины” под моим управлением в радио. Конечно, теперь, при нынешней немецкой власти, это становится очень проблематично. <...> Отношение к иностранному становится в каждой стране все более резким, иногда враждебным. Это связано, конечно, с кризисом, но имеет свою самостоятельную, так сказать, линию и очень ярко выраженную»⁶⁵⁷.

⁶⁵⁴ Гинзбург Л.М. Письмо П.А. Ламму от 14 декабря 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 2.

⁶⁵⁵ Geißler, Susanne. Höhen und Tiefen: Die Kroll-Oper // Oper & Tanz. 2006. No. 3. URL: <https://www.operundtanz.de/archiv/2006/03/portrait-berlin.shtml> (дата обращения: 05.12.2019).

⁶⁵⁶ Вырезки из немецких газет и другие документы, посвященные этому исполнению, сохранились в фонде П.А. Ламма. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 311.

⁶⁵⁷ Н.А. Малько. Воспоминания. Статьи. Письма / Общ. ред. Л.Н. Раабена, сост. и авт. прим. О.В. Данскер. Л.: «Музыка», 1972. С. 246.

Политические события, происходившие в это время в Германии, общеизвестны, и в их контексте сложно поверить, что исполнение «Хованщины» на радио имело шансы состояться. 30 января 1933 года рейхсканцлером Веймарской республики был назначен Адольф Гитлер. К моменту, когда Малько писал свое письмо Мясковскому, страна стремительно шла к установлению нацистского режима. На радио, воспринимавшемся новыми властями в первую очередь как инструмент массовой политической пропаганды, исполнение русской оперы становилось попросту невозможным⁶⁵⁸.

§ 6.2. Концертные исполнения отдельных номеров

а) Концерты к 100-летию со дня рождения М.П. Мусоргского (1939)

В 1939 году широко отмечалось 100-летие со дня рождения М.П. Мусоргского. В программы нескольких концертов, посвященных этой памятной дате, были включены фрагменты «Хованщины» в оркестровом исполнении – как в инструментальном воплощении самого Мусоргского («Песня Марфы», Хор стрельцов «Поднимайся, молодцы»), так и в инструментовке Асафьева.

Так, летом 1938 года П.А. Ламм предпринял активные действия для того, чтобы в предстоящем концертном сезоне в Московской консерватории состоялся юбилейный концерт, посвященный Мусоргскому. О.П. Ламм цитирует текст заявления Павла Александровича в правление Московской консерватории от 23 июня 1938 года: «9-го марта

⁶⁵⁸ О музыкальном радиовещании в гитлеровской Германии см.: *Рудницкий Е.Н.* Музыка и музыканты Третьего рейха. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. С. 130–132.

1939 года исполняется 100 лет со дня рождения Модеста Петровича Мусоргского. Предлагаю МГК почтить память этого гениального композитора устройством исполнения силами МГК одной или двух программ из мало известных его произведений, а именно: Опера “Хованщина” в подлинном виде – имеется оркестровая партитура Б.В. Асафьева (Игоря Глебова), согласованная с этим клавиром композитора. Симфонический концерт»⁶⁵⁹.

Сведения о подготовке юбилейного концерта в МГК содержатся также в переписке Асафьева с его учеником⁶⁶⁰, на тот момент – директором библиотеки Московской консерватории Г.П. Орловым (1900–1940). Из них следует, что сначала на имя Асафьева было направлено официальное письмо за подписями директора консерватории (В.Н. Шацкой) и директора библиотеки Г.П. Орлова, датированное 14-м июля 1938 года, в котором содержалась просьба предоставить рукопись хранившейся у него партитуры для снятия копии и расписки оркестровых партий⁶⁶¹. Спустя 6 дней, 20 июля, Асафьев пишет не официальный ответ Консерватории, а личное письмо Орлову, в котором делится сомнениями относительно целесообразности исполнения его партитуры «Хованщины». Асафьев пишет о необходимости пересмотра этой работы, уточняет, будет ли ему предоставлено необходимое время, а также его волнует, в курсе ли предполагаемого исполнения П.А. Ламм⁶⁶². Далее Асафьев сообщает о

⁶⁵⁹ РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 426.

⁶⁶⁰ Георгий Павлович Орлов (1900–1940) – автор студенческой работы «Музыкально-стилистический анализ “Ночи на Лысой горе” Мусоргского» и важных публикаций, посвященных композитору: *Орлов Г.П.* Краткое описание рукописей М.П. Мусоргского, хранящихся в библиотеке Ленинградской государственной консерватории // Музыка и революция. 1926. № 5. С. 9–11; *Орлов Г.П.* Летопись жизни и творчества М.П. Мусоргского / Под общей ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940.

⁶⁶¹ «Многоуважаемый Борис Владимирович! К 100-летию со дня рождения Мусоргского Оперная студия Консерватории собирается поставить “Хованщину”. Дирекции известно, что Вами проделана работа по восстановлению подлинной редакции “Хованщины” и что партитура этой оперы находится у Вас. Настоящим дирекция обращается к Вам с просьбой предоставить Московской консерватории партитуру “Хованщины” для расписки оркестровых партий и снятия с нее копии. О Вашем согласии и условиях Ваших не откажите сообщить по получении настоящего письма». Дирекция Московской консерватории. Письмо Б.В. Асафьеву от 14 июля 1938 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 206. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 40.

⁶⁶² «Мне надо иметь от Вас несколько разъяснений и самому высказать ряд соображений. Поэтому <...> сперва отвечаю Вам. Партитура “Хованщины” действительно у меня, но в Ленинграде. Работа эта, кажется, 1930 г[ода] [1931. – В.А.] и потому требует моего пересмотра. Значит, сроки? Затем, работа эта была проделана в связи со всей тогдашней ламмовской редактурой произведений Мусоргского и имела задачей не

своей неуверенности в уместности исполнения его работы в исторической ситуации конца 1930-х годов⁶⁶³. Ответ Орлова на это письмо не сохранился. Однако имеется еще одно письмо Асафьева Орлову, написанное спустя 3 дня, 23 июля 1938 года, в котором он сообщает: «...на пересмотр партитуры я найду время, но на большее – нет, да и незачем»⁶⁶⁴.

Под словом «большее» имеются в виду публичные выступления, с лекциями или в печати, подобно той активной деятельности, которую Борис Владимирович вел в 1927–1928 годах в рамках кампании по «восстановлению подлинного Мусоргского»⁶⁶⁵.

О дальнейшем развитии событий становится известно из стенограммы доклада Ламма «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского» на первом научном заседании Московской государственной консерватории, состоявшемся 20 апреля 1939 года и посвященном 100-летию со дня рождения Мусоргского. На этом докладе Ламм сообщил: «Работу по инструментровке всей оперы взял на себя Борис Владимирович Асафьев – в настоящее время он занят вторичным пересмотром законченной им полной партитуры этой оперы. Пожелаем ему скорее

какую либо ново-творческую инструментовочную работу на основе авторского клавира “Хованщины”, а по возможности точный, инструментально-лаконичный перенос музыкального текста этого клавира на оркестр, отталкиваясь от тех инструментальных навыков самого Мусоргского, какие в изобилии даны в авторской партитуре “Бориса” и оркестровых фрагментов “Хованщины”, но без сухой стилизации оных. Поэтому, в курсе ли предполагаемого исполнения Ламм? Пожелает ли он, чтобы моя работа, основанная на вышеуказанных принципах, вышла – так сказать – в свет?!». Цит. по: К истории одной дружбы: Из переписки Б. Асафьева / Вступление, комментарии и публикация А. Орловой // Советская музыка. 1975. № 10. С. 82. Машинописные рукописи писем из переписки Орлова с Асафьевым, подготовленные к публикации (однако в итоге напечатанные в журнале «Советская музыка» с существенными сокращениями), хранятся в ЦГАЛИ СПб (Ф. 206. Оп. 1. Ед. хр. 27). Местонахождение оригиналов писем не установлено.

⁶⁶³ «Время <...> сейчас суровое, трезвое. Кроме того, в Москве, как мне кажется, все склоняются к весьма легко усвояемому своей наивно-позитивной “нормативностью” творчеству Р[имского]-Корсакова. <...> Не покажется ли попытка исполнения “Хованщины” в ее оригинальном облике чем-то археологическим, реставраторским, узко-любопытным? Удастся ли перенести это в факт принципиально-общественной значимости?». К истории одной дружбы: Из переписки Б. Асафьева / Вступление, комментарии и публикация А. Орловой // Советская музыка. 1975. № 10. С. 82. То же: ЦГАЛИ СПб. Ф. 206. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 41.

⁶⁶⁴ К истории одной дружбы: Из переписки Б. Асафьева / Вступление, комментарии и публикация А. Орловой // Советская музыка. 1975. № 10. С. 82. То же: ЦГАЛИ СПб. Ф. 206. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 41–42.

⁶⁶⁵ Об этом Асафьев пишет Мясковскому 16 августа 1938 года: «Мне так трудно дается борьба за самого себя (включая драку с собственным стареющим организмом), что прибавить к этому опять драку за Мусоргского (а Орлов именно пишет, что я должен буду, как и в 1927 году, и сочинять статьи для сборников, и разъяснительные брошюры, и полемику вести – словом, как говорят, «включиться» в юбилей), я не в состоянии!». Цит. по: Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Публикация, текстологическая подготовка и научное комментирование Е.С. Власовой. М.: Композитор, 2020. С. 524.

окончить этот просмотр для того, чтобы можно было услышать исполнение этой оперы целиком на сцене наших театров в подлинном авторском изложении»⁶⁶⁶. Однако никаких свидетельств того, что в 1938–1939 годах Асафьев действительно взялся за пересмотр партитуры, не сохранилось. Есть лишь короткое упоминание в письме Орлова Асафьеву, датированном (примерно, по содержанию) 20-м января 1939 года: «“Хованщина”. Все зависит от просмотра мной партитуры. Пока работать не могу. Попробовал начать работать и вот сегодня опять свалился»⁶⁶⁷.

Юбилейный концерт к 100-летию со дня рождения Мусоргского состоялся в консерватории 7 апреля 1939 года. В РГАЛИ сохранилась программка этого концерта⁶⁶⁸. Там сообщается, что во втором отделении прозвучали два фрагмента из «Хованщины»: Песня Марфы «Исходила младешенька» (исп. студентка В. Проводина, класс профессора Н. Райского), дирижер – доцент Л. Гинзбург и Сцена в Стрелецкой слободе (Кузька – студент Никонов, класс профессора А. Аскоченского), дирижер – доцент Л. Гинзбург, художественный руководитель хора – доцент Г. Дмитриевский. Для исполнения этих фрагментов было достаточно тех нотных материалов, которые имелись в распоряжении П.А. Ламма – напомним, что партитура Песни Марфы была издана им в 1931 году в рамках ПСС, а большой фрагмент Сцены в Стрелецкой слободе имелся у Ламма в рукописи (эти же нотные материалы использовались и для исполнения в 1931 году на концерте к 50-летию со дня смерти Мусоргского, о чем рассказывалось выше).

Помимо описанного концерта, имеются сведения, что фрагменты «Хованщины» в редакции Ламма могли исполняться в Киеве на концерте к 100-летию М.П. Мусоргского.

Так, накануне юбилейной даты к Ламму обратился директор Заслуженной Капеллы УССР «Думка» В. Скороходов. 11 ноября 1938 года

⁶⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 77.

⁶⁶⁷ Асафьев Б.В. Письмо Г.П. Орлову от 23 июля 1938 года. ЦГАЛИ СПб, Ф. 206. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 48.

⁶⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2985. Оп. 1. Ед. хр. 630. Л. 15–16.

он писал: «Уважаемый Павел Александрович! По просьбе нашего дирижера тов[арища] Лутаенко (в разговоре по телефону), Вы разрешили переписать для Государственной Заслуженной Капеллы УССР “Думка” Хор стрельцов и стрелецких жен и Куплеты Кузьки из оп[еры] “Хованщина” муз[ыка] Мусоргского в Вашей редакции. Просим передать эту партитуру в Московский союз советских композиторов на время переписки для нашей Капеллы»⁶⁶⁹. К этому письму, сохранившемуся в фонде Ламма в РГАЛИ, приложено официальное обращение в Отдел пропаганды московского союза советских композиторов⁶⁷⁰.

Исходя из согласия Ламма на переписку партитуры, можно предположить, что в честь 100-летия со дня рождения Мусоргского в Киеве состоялось исполнение фрагментов «Хованщины». Однако документальных свидетельств найти не удалось.

б) Исполнение в Ленинградской академической капелле (1950)

Последнее из выявленных к настоящему времени исполнений «Хованщины» в оркестровке Асафьева состоялось 23 декабря 1950 года в Ленинградской капелле. Афиша, сохранившаяся в ЦГАЛИ СПб (рис. 5)⁶⁷¹, гласит, что исполнялась «Сцена в стрелецкой слободе». Состав исполнителей был следующим: Большой симфонический оркестр Ленинградского комитета радио-информации, дирижер – Б.Э. Хайкин; Ленинградская государственная академическая капелла, художественный руководитель – Г.А. Дмитриевский; солисты: С.П. Преображенская, И.Н. Тятов, В.В. Ивановский (кто из них был задействован в исполнении сцены из «Хованщины», можно лишь предполагать), дирижер-хормейстер Е.П. Кудрявцева, хормейстер И.И. Полтавцев; вступительное слово – М.С. Друскин.

⁶⁶⁹ Скорыходов В. Письмо П.А. Ламму от 11 ноября 1938 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 7.

⁶⁷⁰ Дирекция капеллы «Думка» в Отдел пропаганды Московского союза советских композиторов. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 6.

⁶⁷¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 41.

В РГАЛИ сохранились два письма известного хорового дирижера, художественного руководителя Капеллы Георгия Александровича Дмитриевского – Ламму, по которым мы можем проследить историю этого исполнения. Первая корреспонденция датирована 12-м ноября 1950 года и содержит просьбу предоставить нотные материалы Сцены в Стрелецкой слободе⁶⁷². Во втором дошедшем до нас письме, от 1 декабря 1950 года, Дмитриевский благодарит за присланные нотные материалы, сообщает дату концерта и планы на повторение программы в других городах и просит, по возможности, прислать ему более обширный фрагмент партитуры (до конца третьего акта)⁶⁷³.

Полная партитура «Хованщины» хранилась у вдовы Асафьева. У Ламма имелась вышеупомянутая партитура, включающая «Хор стрельцов и стрелецких жен» и «Песню Кузьки». Связался ли Ламм с вдовой Асафьева Ириной Степановной для получения более полного фрагмента сцены или же послал лишь ту партитуру, что имелась у него? Были ли еще исполнения этой программы? Многого мог бы объяснить архив Г.А. Дмитриевского – однако, его поиски не дали результатов. Приходится признать, что он, кажется, утрачен безвозвратно.

Подводя итог перечислению чаще несложившихся, но порой и сложившихся исполнений «Хованщины», хотя бы во фрагментах, в редакции Ламма и оркестровке Асафьева, хочется подчеркнуть несколько важных моментов.

⁶⁷² «...мы собрались исполнить в концерте в середине декабря сцену из оп[еры] Хованщина Мусоргского “Стрелецкая слобода”, начиная с арии Шакловитого и до конца акта в Вашей редакции. Хоровыми голосами мы обеспечены [Дмитревский был руководителем хора при исполнении фрагментов «Хованщины» в Московской консерватории в 1931 году. – В.А.]. Оркестровых голосов и партитуры в Ленинграде нет. <...> Нам крайне желательно поставить эту сцену именно в Вашей редакции». *Дмитревский Г.А.* Письмо П.А. Ламму от 12 ноября 1950 года. РГАЛИ. Ф.2743. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 1–1 об.

⁶⁷³ «Мы с Вашей партитуры сняли копию, написали оркестровые голоса и готовим эту сцену к исполнению, которое состоится, как я Вам сообщал, 23 декабря в Концертном зале Капеллы под управлением Б.Э. Хайкина. Эта сцена входит в русскую программу вместе с “Москвой” Чайковского, “Весной” Рахманинова и “Иоанном Дамаскиным” Танеева. Эта программа, как иногда говорят эстрадники, “ходовая” и будет исполняться в ряде городов Советского Союза вплоть до наших гастролей в Москве. В связи с этим у меня возникла дерзкая мысль спросить Вас, нет ли возможности сделать партитуру “Стрелецкой слободы” до конца акта». *Дмитревский Г.А.* Письмо П.А. Ламму от 12 ноября 1950 года. РГАЛИ. Ф.2743. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 3.

В первую очередь, обращает на себя внимание факт, что все неосуществленные проекты предполагали исполнение оперы целиком – в сценическом воплощении, концертном исполнении или на радио. Осуществились же лишь исполнения оперы в фрагментах. Мы видим, что на протяжении 1931–1950 годов в концертах периодически звучали следующие отрывки из «Хованщины» в асафьевской оркестровке: Вступление («Рассвет на Москва-реке») и два фрагмента из третьего действия: Хор стрелецких жен и Песня Кузьки («Песня про сплетню»). Помимо этого, звучали два отрывка в оригинальной оркестровке Мусоргского: Песня Марфы («Исходила младшенька») и Хор стрельцов («Поднимайся, молодцы»), оба фрагмента также из третьего действия оперы.

Кроме того, мы видим, что при каждом обращении по поводу исполнения полной партитуры Асафьев сообщал, что необходимо ее пересмотреть, отредактировать. Музыкант, очевидно, не был до конца удовлетворен результатом работы, а также уязвлен критикой московских коллег. Тем не менее, ему не удалось найти время и силы на основательную ревизию своей работы – вероятно, это может быть связано с тем, что каждый раз к нему обращались за короткий срок, не оставляя возможности основательно заняться редактурой.

Необходимо отметить, что круг музыкантов, поддерживавших редакцию «Хованщины», созданную Ламмом и Асафьевым, был достаточно узок. Это В.А. Дранишников (1893–1939), Н.А. Малько (1883–1861), Л.М. Гинзбург (1901–1979), Н.М. Данилин (1878–1945), Г.А. Дмитриевский (1900–1953), Г.П. Орлов (1900–1940). Со смертью этих музыкантов асафьевская оркестровка «Хованщины» осталась совершенно неизвестной новому поколению советских исполнителей и музыковедов.

§ 6.3. Постановка в сценической редакции В. Гуи (Милан, 1933): синтез редакций Н.А. Римского-Корсакова и П.А. Ламма⁶⁷⁴

Среди перечисленных проектов исполнения «Хованщины» в редакции П.А. Ламма особняком стоит спектакль, состоявшийся в 1933 году в миланском театре «Ла Скала». Это сценическая версия итальянского дирижера Витторио Гуи (1885–1975), созданная им в условиях критической недоступности сведений о работе П.А. Ламма и Б.В. Асафьева, однако с искренним желанием максимально приблизить порученную ему постановку к авторскому замыслу Мусоргского.

Постановка «Хованщины» театром «Ла Скала» в 1933 году стала хронологически второй на итальянской оперной сцене (преьера этой оперы в Италии состоялась в «Ла Скала» 1 марта 1926 года⁶⁷⁵).

В книжной библиотеке П.А. Ламма, хранящейся в РНММ, имеется брошюра под названием “*La Khovantscina di Mussorgsky*” (««Хованщина» Мусоргского»), изданная в 1926 году в Милане⁶⁷⁶. Автор текста брошюры – итальянская писательница Мария (Мэри) Тибальди-Къеза (1896–1968). Издание было приурочено к конференции, состоявшейся за двенадцать дней до премьеры оперы, 16 февраля 1926 года, в Музыкальной академии «Марко Энрико Босси» (Accademia di Musica “Marco Enrico Bossi”). Поводом для проведения конференции, очевидно, явился предстоящий спектакль, однако в тексте брошюры Тибальди-Къеза говорит о существенных отличиях «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова от авторской версии Мусоргского. Профессиональная дискуссия вокруг премьерной постановки

⁶⁷⁴ При написании данного раздела использованы материалы ранее опубликованной статьи: Александрова В.А. К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933) // *Художественная культура*. 2022. № 1. С. 316–339.

⁶⁷⁵ Премьерными спектаклями дирижировал Артуро Тосканини (второй дирижер – Этторе Паницца), режиссер Александр Санин, художник Николай Бенуа, переводчик либретто – Ринальдо Кюфферле, из имен солистов известны лишь Александр Веселовский и Евгений Ждановский. Подробнее см.: Петрушанская Е.М. Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018. – С. 99, 387, 390, 395, 400; Рахманова М.П. Мусоргский в зарубежном мире // *Мусоргский и музыка XX века*. М.: Музыка, 1990. С. 218–251.

⁶⁷⁶ Tibaldi Chiesa M. *La Khovantscina di Mussorgsky: conferenza tenuta il 16 febbraio 1926 all' Accademia di musica M. E. Bossi di Milano*. Milano: Fiamma, 1926.

«Хованщины» в «Ла Скала» в 1926 году стала важным прецедентом для привлечения общественного внимания к еще одному сценическому сочинению Мусоргского, авторский музыкальный текст которого оставался недоступным.

Спустя семь лет, в 1933 году, в театре «Ла Скала» была запланирована новая, хронологически вторая постановка на итальянской сцене «Хованщины». Музыкальным руководителем спектакля выбрали композитора и дирижера Витторио Гуи (1885–1975). Еще в 1927 году музыкант заявил о своем интересе к «восстановлению подлинного Мусоргского»⁶⁷⁷. Поэтому не удивительно, что Гуи выразил желание максимально приблизить музыкальную часть будущего спектакля к авторскому нотному тексту.

Основными источниками информации о постановке оперы в 1933 году под руководством В. Гуи являются две публикации из итальянской периодики⁶⁷⁸. Первая – статья М. Тибальди-Къезы «Заметки о “Хованщине”» (*Note a Khovanschina*)⁶⁷⁹, опубликованная в газете *L’Ambrosiano* в день премьеры 16 марта⁶⁸⁰. Вторая – статья В. Гуи «Корректировки “Хованщины”» (*Le correzioni alla “Kovàncina”*), изданная в 1943 году в журнале *Nuova Antologia*⁶⁸¹.

Причины, по которым Гуи обнародовал свои записи о «Хованщине» спустя 10 лет после работы над спектаклем, вполне объяснимы. Во-первых, имеются сведения, что миланская постановка была повторена Гуи в генуэзском театре «Карло Феличе» (также проводились трансляции на

⁶⁷⁷ В. Гуи опубликовал статью под названием «Подлинный “Борис”», в которой сравнил клавир «Бориса Годунова» в редакции Н.А. Римского-Корсакова с репринтным изданием авторского клавира (London: J.&W. Chester, 1926). См.: *Gui V. Il vero “Boris” // Il Pianoforte: Rivista Mensile di Coltura Musicale*, 1927. № 9 (15 Settembre). P. 293–304. Перепечатано в: *Gui V. Battute d’aspetto: meditazioni di un musicista militante*. – Firenze, Monsalvato, 1944. P. 171–174.

⁶⁷⁸ Кроме того, некоторые ценные сведения сообщил Архив Музея театра «Ла Скала», также в этом архиве имеется несколько фотографий спектакля. См. рис. 11–13.

⁶⁷⁹ *Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina // L’Ambrosiano*. 1933. № 63 (16 marzo).

⁶⁸⁰ Вырезка с этой статьей сохранилась в фонде П.А. Ламма. См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 311. Л. 26.

⁶⁸¹ *Gui V. Le correzioni alla “Kovàncina” // Nuova Antologia*. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). P. 189–194. Статья является второй в цикле из двух статей В. Гуи о работе над «Хованщиной» в «Ла Скала» в 1933 году, однако в первой статье, «Мусоргский и “Хованщина”», Гуи пересказывает для итальянской публики сюжет оперы, приводя аналогии из западноевропейской культуры. См.: *Gui V. Mussorgsky e la “Kovàncina” // Nuova Antologia*. 1943. Fasc. 1700 (16 Gennaio). P. 103–108.

радио)⁶⁸². Во-вторых, в 1940 году на фестивале «Флорентийский музыкальный май» (*Maggio Musicale Fiorentino*) исполнялась опера «Борис Годунов» по партитуре в научной редакции Б.В. Асафьева и П.А. Ламма, основанной на автографах композитора⁶⁸³. Закономерно, что эта премьера вызвала интерес к возможной сценической реализации и другой оперы Мусоргского – «Хованщина». Опыт В. Гуи оказался востребованным, и он счел необходимым поделиться им в печати⁶⁸⁴.

Статья М. Тибальди-Къезы дополнена важными сведениями о предстоящем исполнении «Хованщины». В частности, там находится список солистов премьерного состава 16 марта 1933 года: Нини Джани⁶⁸⁵, Нино Пиккалуга⁶⁸⁶, Луиджи Росси Морелли⁶⁸⁷, Евгений Ждановский⁶⁸⁸, Александр Веселовский⁶⁸⁹, Пьеро Биасини⁶⁹⁰ и Джузеппе Несси⁶⁹¹. Меццо-сопрано Нини Джани, очевидно, исполняла партию Марфы. Знаменитый итальянский баритон Луиджи Росси Морелли – Досифея. Выходцы из России тенор Александр Веселовский и бас Евгений Ждановский, вероятно, выступали в своих привычных ролях – князя Голицына и Ивана Хованского. Тенор Джузеппе Несси предположительно пел партию Подьячего (есть сведения о том, что он исполнял ее и много позже – во флорентийской постановке 1948 года⁶⁹²). Относительно других солистов сведений найти не удалось.

⁶⁸² *Gui V. Le correzioni alla "Kovànschina" // Nuova Antologia. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). P. 191.*

⁶⁸³ См.: *Colacicchi L. La Musica: Il vero Boris Godunof di Mussorgsky // Primato. 1940. Vol. I. No. 8 (15 giugno). P. 29; Петрушанская Е.М. Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018. С. 116–123.*

⁶⁸⁴ Заметим также, что одним из инициаторов создания в 1933 году фестиваля «Флорентийский музыкальный май» был В. Гуи. И, хотя к моменту постановки «Бориса Годунова» он уже четыре года не являлся музыкальным руководителем фестиваля, существует вероятность, что этот спектакль мог быть результатом его более ранних усилий.

⁶⁸⁵ Джани, Нини (Giani, Nini; 1904–1972) – итальянская оперная певица (меццо-сопрано, позднее драматическое сопрано).

⁶⁸⁶ Пиккалуга, Нино (Piccaluga, Nino; 1890–1973) – итальянский певец (тенор). Нино – сценический псевдоним певца, настоящее имя – Филиппо.

⁶⁸⁷ Росси Морелли, Луиджи (Rossi Morelli, Luigi; 1887–1940) – итальянский певец (баритон).

⁶⁸⁸ Ждановский, Евгений Фадеевич (Sdanowski, Eugenio; 1892–1949) – российский оперный певец (бас). В 1917–1924 годах солист московского Большого театра. В 1924 году уехал из России, выступал в Мадриде и Милане, с 1927 года обосновался в Болгарии.

⁶⁸⁹ Веселовский, Александр Николаевич (Wesselowski, Alessandro; 1894–1964) – российский оперный певец (тенор). В 1919–1921 годах солист московского Большого театра. В 1921 году эмигрировал во Францию. С 1925 года учился, а затем работал в Италии, где вплоть до 1950 года выступал в «Ла Скала».

⁶⁹⁰ Биасини, Пьеро (Biasini, Piero; 1899–1973) – итальянский оперный певец (баритон).

⁶⁹¹ Несси, Джузеппе (Nessi, Giuseppe; 1887–1961) – итальянский оперный певец (тенор).

⁶⁹² См. *Петрушанская Е.М. Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018. С. 395.*

Кроме того, по информации, предоставленной Архивом музея театра «Ла Скала» (Archivio del Museo Teatrale alla Scala), известно, что авторами сценографии этого спектакля выступили Николай Бенуа⁶⁹³ и Джован Баттиста Сантони⁶⁹⁴, а автором костюмов – Луиджи Сапелли, более известный под псевдонимом Карамба⁶⁹⁵.

Статьи М. Тибальди-Къезы и В. Гуи содержат существенные неточности, обусловленные крайним дефицитом информации из Советского Союза. Так, Тибальди-Къеза говорит о масштабности редакторских вмешательств Римского-Корсакова и заявляет, что уже настало время «отказаться от маскировки» и «встретиться лицом к лицу с настоящим Мусоргским»⁶⁹⁶. Как положительный пример она приводит Россию [Советский Союз. – В.А.], где «вот уже несколько лет, как <...> государством предпринято полное издание рукописей Мусоргского, “Хованщина” опубликована в 1931 году. В России сейчас оперы Мусоргского звучат не иначе как в оригинальном виде»⁶⁹⁷.

Это же заблуждение повторяет и Гуи спустя 10 лет. Он пишет: «Советская республика опубликовала полное собрание сочинений Мусоргского, согласованное с автографами, и сегодня всем стали доступны сравнение и, при желании, реставрация произведений»⁶⁹⁸.

На самом деле, хотя и принято считать, что Ламм завершил ПСС Мусоргского в 1939 году, ученый опубликовал не все запланированные тома. Издание скорее оборвалось, чем пришло к логическому завершению. Важно подчеркнуть, что в рамках этого ПСС так и не была напечатана партитура «Хованщины».

⁶⁹³ Бенуа, Николай Александрович (1901–1988) – русский театральный художник. С 1925 года жил и работал в Италии.

⁶⁹⁴ Сантони, Джован Баттиста (Santoni, GiovanBattista; 1881–1966) – итальянский сценограф.

⁶⁹⁵ Сапелли, Луиджи (Sapelli, Luigi; псевд. Caramba; 1865–1936) – итальянский сценограф, художник по костюмам, иллюстратор.

⁶⁹⁶ *Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina // L’Ambrosiano. 1933. № 63 (16 marzo).*

⁶⁹⁷ Там же.

⁶⁹⁸ *Gui V. Le correzioni alla “Kovànschina” // NuovaAntologia. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). P. 189.*

На вопрос, о том, какими именно нотными материалами пользовался В. Гуи при подготовке спектакля 1933 года, к настоящему моменту можно ответить только гипотетически, их местонахождение не установлено. Имеющаяся же в доступных источниках информация довольно противоречива.

М. Тибальди-Кьеза в статье «Заметки о “Хованщине”» весьма опрометчиво сообщает, что «Маэстро Витторио Гуи <...> смог воспользоваться <...> оригинальной партитурой оперы»⁶⁹⁹.

Вероятнее всего, упоминая в своей публикации слово «партитура», Тибальди-Кьеза имеет в виду клави́р. Не будучи музыкантом, она вполне могла допустить такую неточность. Это предположение подтверждается другими словами из ее статьи: «в целом представление будет следовать, как и в 1926 году, редакции Римского-Корсакова и его инструментовке, в более конкретных местах маэстро Гуи будет подчиняться версии Мусоргского»⁷⁰⁰. Из этого следует, что Гуи располагал только опубликованными нотными источниками: партитурой «Хованщины» в творческой обработке Римского-Корсакова и клави́ром этой оперы в научной редакции Ламма⁷⁰¹. Данные издания имеются в библиотеке Миланской консерватории⁷⁰².

Разъясним, что рукопись «оригинальной партитуры» в редакции Ламма и оркестровке Асафьева в те годы хранилась в домашнем архиве Асафьева,

⁶⁹⁹ *Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina // L'Ambrosiano. 1933. № 63 (16 marzo).*

⁷⁰⁰ Там же.

⁷⁰¹ Кроме этого, к 1933 году была издана оркестровая партитура одного номера из «Хованщины», песни Марфы «Исходила младешенька», в оркестровке Мусоргского с корректировками Ламма. Однако нет никаких сведений о том, что В. Гуи мог пользоваться этим изданием. См.: *Мусоргский М.П. (1839–1881). Полное собрание сочинений. Т. 7. Вып. 2. Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина»: Для голоса с оркестром: h-d2 / Ред. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1931.*

⁷⁰² Поиск по каталогу библиотеки Миланской консерватории показывает наличие двух изданий партитуры «Хованщины» в редакции Н.А. Римского-Корсакова: Breitkopf & Hartel, 1913 и W. Bessel, 1925. Е.М. Петрушанская также сообщает, что в библиотеке имеется издание клави́ра этой оперы в редакции П.А. Ламма: Музгиз, 1932. См.: *Петрушанская Е.М. Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018. С. 14.*

жившего в пригороде Ленинграда – Детском селе⁷⁰³, и никаким образом не могла попасть в Италию.

В своей статье «Корректировки “Хованщины”» В. Гуи признается: «В спектаклях “Хованщины”, которыми я дирижировал в Италии с 1933 года, <...> я изо всех сил пытался возратить версию Римского-Корсакова к оригинальному изданию Мусоргского. Но уничтожить “побелку стен”, чтобы вновь открыть свежесть первоначальных красок – долгая и кропотливая работа, к тому же настолько ответственная, что я не мог на нее претендовать из-за недостатка времени и средств»⁷⁰⁴. Из этого утверждения становится ясно, что Гуи избрал не научно-реставрационный подход, а ограничился практическими изменениями. Прежде всего вызывают интерес корректировки, сделанные дирижером в тех местах, которые не были завершены Мусоргским – а именно, в конце 2-го акта и в финале всей оперы.

Относительно завершения 2-го акта Тибальди-Къеза сообщает: «В конце первой картины второго акта [речь о том самом месте, где Римский-Корсаков дописал оркестровое завершение на основе темы рассвета. – В.А.] заключение Римского Корсакова, пламенное и, безусловно, эффектное, но слишком эмоциональное, сокращено маэстро Гуи вполтину»⁷⁰⁵.

Решение финала всей оперы в редакции Гуи описано и Тибальди-Къезой, и самим Гуи, причем эти описания существенно отличаются. Тибальди-Къеза пишет: «В финале будут внесены важные изменения. Финал Римского-Корсакова был очень слабый и совершенно не в стиле Мусоргского. Из рукописных заметок и набросков видно, что Мусоргский хотел в этом месте мистического пения⁷⁰⁶. Маэстро Гуи решил оставить хор раскольников (мелодия Мусоргского), предложил ему петь сначала только на

⁷⁰³ По имеющейся информации, к 1933 году В. Гуи не бывал в СССР. Известен лишь его приезд с гастролями, состоявшийся 1935 году. См. об этом: Гуи, Витторио // Цодокос Е. Опера. Энциклопедический словарь. М.: «Композитор», 1999. С. 98.

⁷⁰⁴ Gui V. Le correzioni alla “Kovànschina” // Nuova Antologia. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). P. 191.

⁷⁰⁵ Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina // L’Ambrosiano. 1933. № 63 (16 marzo).

⁷⁰⁶ О каких именно «рукописных заметках и набросках» идет речь, не вполне очевидно. Подробнее о музыкальном воплощении образа раскольников в «Хованщине» см.: Горячих В.В. О музыке раскольников в «Хованщине» М.П. Мусоргского // История и культура. 2007. № 6. С. 119–137.

аккордовом сопровождении, а затем, когда к женским голосам присоединяются мужские, опираясь на строгое и скромное инструментальное сопровождение. В самом конце, вместо фанфары петровцев, неуместной в этой пронизанной мрачным ужасом картине, появляется мотив похоронного марша в *g-moll*, который звучал ранее, когда раскольники направились в скит»⁷⁰⁷. Речь здесь идет о фрагменте в 24 такта с ремаркой «*Alla marziale funebre*» (ариозо Марфы «Слышал ли ты вдали за этим бором»). Его тональность – *es-moll*. Утверждение Тибальди-Къезы, вероятно, следует понимать так, что в редакции Гуи этот же музыкальный фрагмент повторялся в конце оперы в тональности *g-moll*⁷⁰⁸.

Гуи же описывает внесенные им изменения следующим образом: «На своих выступлениях я предоставляю хору раскольников завершить оперу мелодией на последнем аккорде, который, лишенный терцового тона, колеблется между минором и мажором, <...> как это часто делали вокалисты в прошлые века»⁷⁰⁹.

Помимо вышеописанных музыкальных корректировок, известно, что дирижер изменил структуру оперы. Информацию об этих правках приводит Тибальди-Къеза: «Деление на акты будет изменено. Второй акт образуют картина в доме Голицына и вторая картина – “Стрельцы”, вначале представлявшая собой третий акт; третий же акт будет содержать единственную картину – в доме Хованского (Мусоргский оставил указания, согласно которым эта первая картина четвертого акта должна была быть второй – то есть, заключительной)⁷¹⁰. Четвертый акт будет состоять из двух картин: ссылки Голицына и финальной сцены самосожжения. Как видно, вся

⁷⁰⁷ *Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina // L’Ambrosiano. 1933. № 63 (16 marzo).*

⁷⁰⁸ Примечательно, что этот фрагмент в характере траурного марша Ламм не включил в свое издание, посчитав, что он не принадлежит Мусоргскому. Подробнее см.: *Кастров А.Ю. Нотные наброски М.П. Мусоргского к опере «Хованщина» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2000 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 113–120.*

⁷⁰⁹ *Gui V. Le correzioni alla “Kovànschina” // Nuova Antologia. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). P. 191.*

⁷¹⁰ Возможно, имеется в виду надпись Мусоргского на автографе «Пляски персидок» из этой картины: «Графине Ольге Андреевне Голенищевой-Кутузовой (на 4-е апреля 1876 г.) “Персидка”, отрывок из 2-й картины 4-го действия народно-музыкальной драмы “Хованщины” посвящаю я, Мусоргский». Цит. по: *Мусоргский М.П. Письма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. С. 277.*

картина, где Голицын уезжает в ссылку в карете, одна из красивейших в опере, музыкально и драматически, будет восстановлена; в 1926 году ее слишком сильно сократили»⁷¹¹.

Из этого описания понятно, что по сравнению со структурой оперы в творческой обработке Римского-Корсакова, сценическая редакция Гуи состояла из 4, а не 5 актов. Это стало возможным за счет объединения 2-го и 3-го актов («Летний кабинет у князя Василия Голицына» и «Стрелецкая слобода») в один – 2-й. При этом сцене «В хоромы князя Ивана Хованского» отведен отдельный – 3-й – акт, а 4-й акт, напротив, состоял из двух сцен – «Ссылка Голицына и казнь стрельцов» и «Скит» (у Римского-Корсакова это два отдельных акта). Таким изменением структуры, помимо вышеописанных причин, Гуи также частично помог себе разрешить проблемы с недостающими авторскими фрагментами оперы. Реплика «обозвал Хованщиной и велел сыскать» оказалась не в конце 2-го акта, а в середине 3-го, тем самым внимание публики уводилось от этого проблемного, с точки зрения драматического развития, места. То же и в случае с 5-м актом, объединение которого с 4-м позволило отвлечь внимание от недостаточной целостности 5-го акта.

Сценическая редакция оперы «Хованщина» Мусоргского, созданная Витторио Гуи для постановки театром «Ла Скала» в 1933 году, имеет важное историческое значение. В условиях отсутствия доступа к результатам работы советских музыковедов П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по изучению рукописного наследия Мусоргского, В. Гуи смог привлечь внимание итальянских музыкантов к важной проблеме реконструкции авторского замысла русского композитора. Более того, в то время, когда даже передовые европейские музыканты обращали внимание лишь на одну оперу Мусоргского – «Борис Годунов» – В. Гуи первым поднял вопрос о необходимости постановки в Европе не только «Бориса Годунова», но и

⁷¹¹ *Tibaldi Chiesa M. Note a Khovanschina // L'Ambrosiano. 1933. № 63 (16 marzo).*

«Хованщины» – в версии, которая бы максимально соответствовала авторским намерениям.

Вопрос о возможности создания оркестрового варианта «Хованщины», максимально приближенного к тому, каким его мог бы создать Мусоргский, по сей день не теряет актуальности. Партитуры, выполненные Н.А. Римским-Корсаковым и Д.Д. Шостаковичем, обладают высокими художественными достоинствами, но их авторы не ставили перед собой цели воссоздать авторский инструментальный стиль. Попытка реконструкции намерений композитора, предпринятая в 1930–1931 годах Б.В. Асафьевым – опытным инструментовщиком и знатоком оркестра Мусоргского – безусловно, достойна пристального внимания исследователей. Однако обстоятельства ее создания, изложенные в диссертации, показывают, что изучение и возможная публикация асафьевской рукописи потребуют серьезной текстологической работы по реконструкции музыкальных фрагментов, измененных Асафьевым не добровольно, а по указанию Ламма.

Заключение

В результате проведенного исследования были значительно расширены представления об изучении и распространении произведений М.П. Мусоргского в авторских версиях в конце XIX – первой трети XX века.

Таким образом, цель, поставленная в начале исследования, – создание многосоставной исторической панорамы, представляющей основные этапы изучения, издания и исполнения произведений Мусоргского в авторских версиях в обозначенный исторический период, – достигнута. Собранный источниковедческая база дает объективные основания для важных исторических обобщений и конкретных научных выводов.

В диссертации показано, что изменение взглядов на оригинальные сочинения Мусоргского как в России, так и за рубежом происходило поэтапно на протяжении нескольких десятилетий – от конца 1890-х до середины 1930-х годов.

В конце XIX века интерес к авторским версиям стимулировался, прежде всего, концертными исполнениями произведений (в первую очередь, деятельностью М.А. Олениной-д'Альгейм). Несколько позже, в начале XX века, зафиксированы самые первые прецеденты обращения к манускриптам Мусоргского, что было сделано С.П. Дягилевым и Б.В. Асафьевым.

В середине 1910-х годов интерес к рукописям Мусоргского значительно усилился. Новаторскую работу по изучению автографов, их публикации и составлению первого каталога произведений Мусоргского осуществил В.Г. Каратыгин. А ближе к концу указанного периода основной массив первоисточников для будущего собрания сочинений был исследован и предварительно каталогизирован П.А. Ламмом и С.С. Поповым. Составленные учеными списки хранятся в РГАЛИ.

Следует подчеркнуть, что качественно иной этап освоения авторского наследия Мусоргского наступил в середине 1920-х годов, когда широко распространилась информация о местонахождении автографа партитуры «Бориса Годунова». Это важное событие повлекло многократно возросший интерес музыкального сообщества и к другим сочинениям композитора,

остававшимся не изданными. В этот же период, на фоне усиленного общественного внимания, Музсектором Госиздата был одобрен проект по изданию клавира и партитуры «Бориса Годунова» в научной редакции П.А. Ламма, а затем и Полного собрания сочинений М.П. Мусоргского. На начальном этапе подготовки и публикации ПСС (1926–1931) значительную, а в отдельных аспектах и определяющую роль играл Б.В. Асафьев.

Однако уже в 1928 году между Ламмом и Асафьевым произошел научный конфликт, вызванный статьей «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?». Коллеги смогли достичь компромисса, хотя выявились серьезные противоречия в понимании соредакторами творческого метода композитора. Три года спустя (1931) осуществленная Асафьевым оркестровка «Хованщины» вызвала столь явное неудовольствие Ламма и его московских коллег (Н.Я. Мясковского, В.Я. Шебалина, А.А. Шеншина, К.С. Сараджева), что для Ламма и Асафьева продолжение совместного труда над ПСС стало невозможным.

Исследование свода документальных источников и сохранившегося автографа партитуры «Хованщины» ясно показывает, что первопричинами недостаточной убедительности этой работы Асафьева (для Ламма и его окружения) стало как расхождение эстетических воззрений на оркестровку неоконченных сочинений Мусоргского, так и применение конкретных профессиональных приемов инструментовки.

Не менее остро стоял вопрос об окончании 5-го акта «Хованщины», то есть о финале всей оперы. П.А. Ламм, не найдя автографов недостающих фрагментов, скомпилировал последнее действие из имевшихся в его распоряжении материалов, но не смог достичь необходимой художественной целостности и эмоциональной высоты, драматургически столь необходимой именно в финале этого произведения. Б.В. Асафьев и Н.Я. Мясковский, хорошо осознавая данную проблему, обсуждали возможность творческой переработки 5-го действия. Однако подобное вмешательство было неосуществимо в контексте редакторской позиции Ламма, предполагавшей максимально строгое следование первоисточникам.

Все вышеописанные обстоятельства закономерно привели к охлаждению профессиональных и человеческих отношений двух выдающихся ученых. После 1931 года Асафьев вообще не принимал участия в подготовке ПСС. Помощниками Ламма при работе над следующими томами выступили В.Я. Шебалин и Д.Б. Кабалевский.

Последние тома ПСС в редакции П.А. Ламма были изданы в 1939 году, однако Полное собрание сочинений М.П. Мусоргского не было завершено, что и тогда, и много позднее ощущалось невосполнимым пробелом во многих областях музыкальной науки и практики. Таким образом, с явственно ощутимыми оттенками «эмоционального диминуэндо» завершился очень важный и весьма продолжительный исторический период.

Конкретные задачи диссертационного исследования, сформулированные во Введении, выполнены.

Выявлен круг ученых и музыкантов, которые в конце XIX – первой трети XX века публично заявляли о необходимости изучения, исполнения и издания произведений Мусоргского в авторском виде (В.В. Стасов, А.Н. Молас и др.). Обозначены музыканты последующих поколений, взявшие на себя выполнение этих задач: М.А. Оленина-д'Альгейм и П. д'Альгейм, С.П. Дягилев, М.-Д. Кальвокоресси, Ш. Малерб, Л. Лалуа, В.Г. Каратыгин, Э. Мелнгайлис, Р. Годе, В. Гуи, О. фон Риземан, К. фон Вольфурт, А.Н. Римский-Корсаков, Б.В. Асафьев, П.А. Ламм.

Изучены архивные документы вышеуказанных лиц, их научные и публицистические труды, посвященные им научные работы. В диссертации активно использованы ранее почти не попадавшие в фокус внимания российских исследователей источники на европейских языках, такие как воспоминания М.-Д. Кальвокоресси, статьи Ш. Малерба, Л. Лалуа и Г. Кноспа о сборнике «Юные годы», В. Гуи об операх «Борис Годунов» и «Хованщина», О. Даунса об опере «Борис Годунов». Выполнены переводы на русский язык наиболее важных фрагментов из иноязычных источников (включены в Приложение 4).

Расшифрована и прокомментирована переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом (138 писем), хранящаяся в РГАЛИ. Выявлены ранее

неизвестные письма, хранящиеся в РНММ (1 письмо) и Музее ГАБТ (15 писем), которые также расшифрованы, прокомментированы и включены в общий корпус переписки. Впервые введены в научный оборот архивные документы из фондов О. фон Риземана, А.Н. Римского-Корсакова, Н.Г. Виноградова-Мамонта, В.А. Дранишникова и других. Большой корпус архивных документов с научными комментариями включен в Приложения 1–3.

Изучен процесс научного и художественного сотрудничества П.А. Ламма и Б.В. Асафьева по подготовке к изданию клавира и партитуры опер Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Опровергнуто мнение о творческой неудаче оркестровой версии «Хованщины», выполненной в 1931 году Б.В. Асафьевым.

Выявлены и проанализированы нотные издания сочинений Мусоргского, редакторы которых стремились, в рамках традиций своего времени, к публикации сочинений Мусоргского в аутентичном виде. Это издания под редакцией Л. Лалуа, В.Г. Каратыгина, О. фон Риземана, А.Н. Римского-Корсакова, а затем, начиная с 1927 года, публикации П.А. Ламма и Б.В. Асафьева в рамках ПСС. Уточнена роль вышеуказанных изданий в истории изучения и распространения наследия Мусоргского в первой трети XX века.

Изучена история исполнения сочинений Мусоргского в версиях, в той или иной степени приближенных к оригинальному тексту. Отдельные главы посвящены первым исполнениям и проектам исполнения опер «Борис Годунов» и «Хованщина» в редакции П.А. Ламма и Б.В. Асафьева.

Проведенное исследование имеет потенциал для продолжения научной работы в нескольких направлениях: истории изучения авторских версий сочинений М.П. Мусоргского во второй половине XX века, исследования принципов научного редактирования и издания произведений русского композитора в этот период, истории и практики академических музыкальных публикаций и нотного редактирования, международных контактов, связанных с научным и творческим освоением наследия М.П. Мусоргского.

Иллюстрации

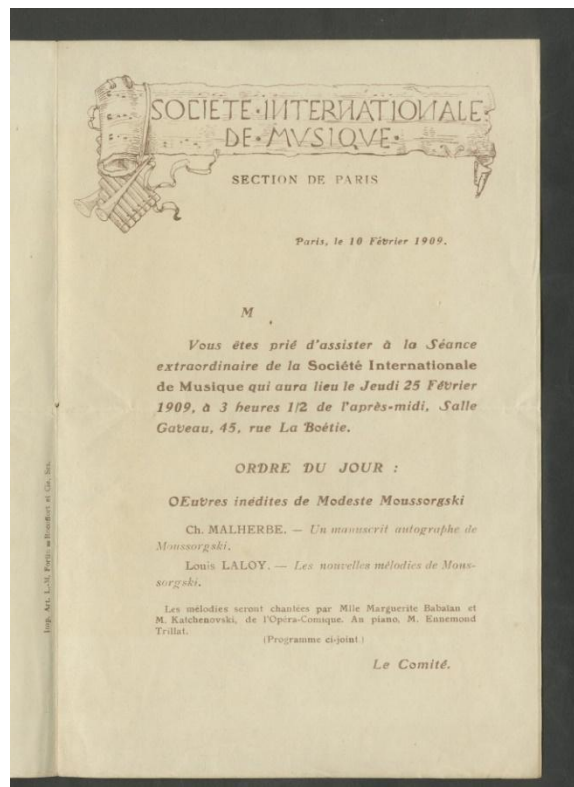
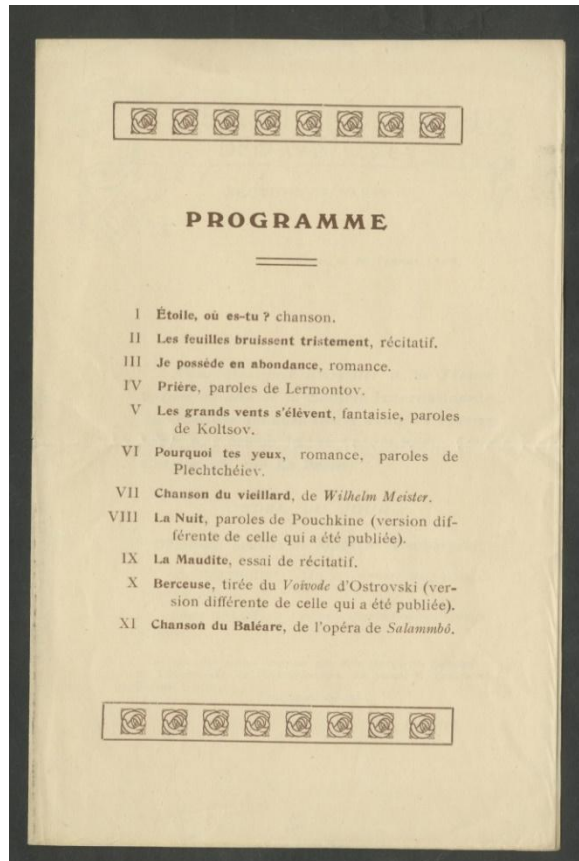


Рис. 1. Программа концерта 25 февраля 1909 года. Париж, зал Гаво
(ОР РНБ. Ф. 816 Оп. 2 Ед. хр. 2131. Л. 1 об, 2 об.)

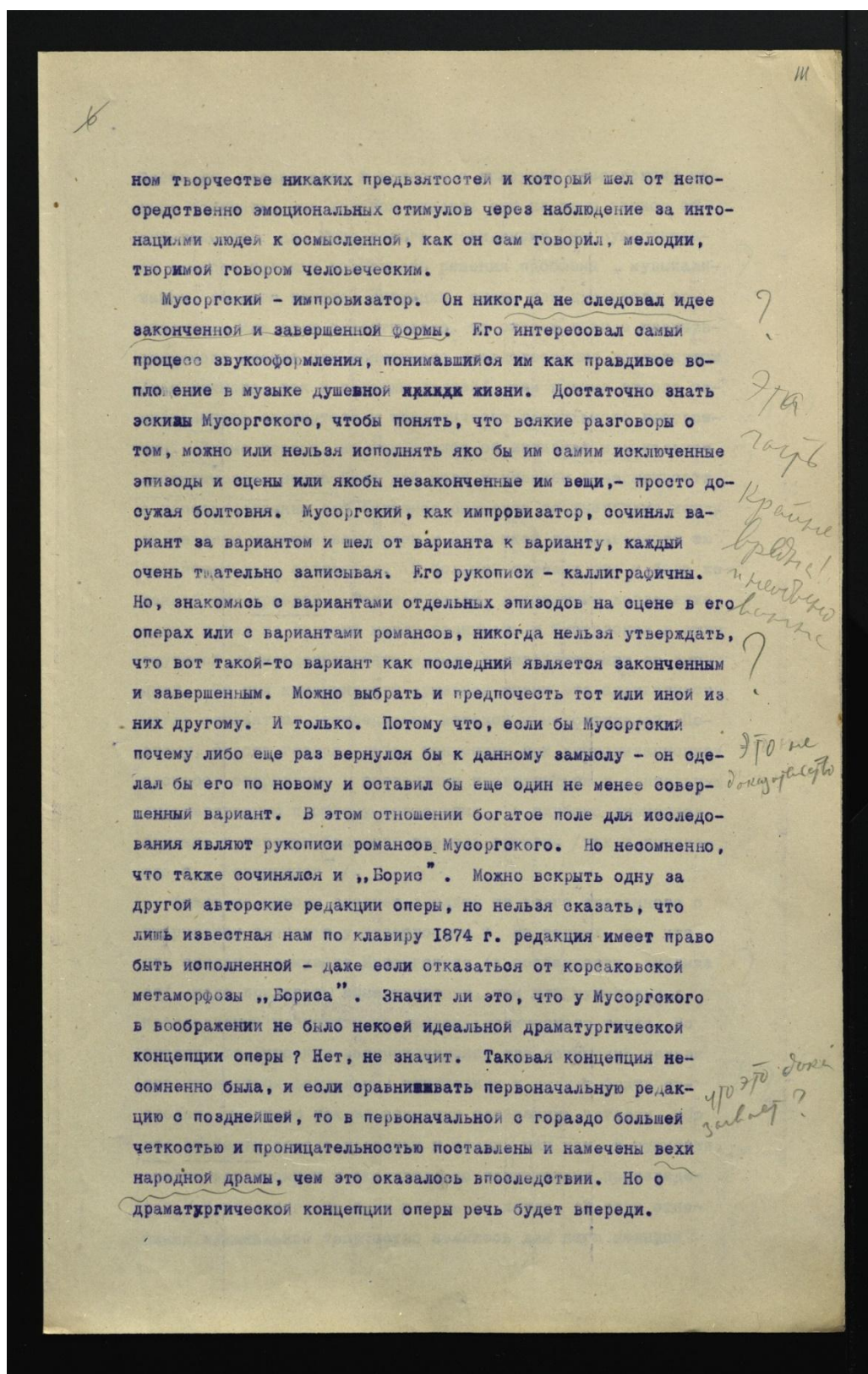


Рис. 2. Глебов И. [Асафьев Б.В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? Страница машинописного чистовика с пометами и комментариями П.А. Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111)

7

Mes amis! B. B. et J. A. !!
 не суждено им еще много лет в
 жизни встретиться?
 А теперь:

Fin
 Обществу 57-31.

Рис. 3. Записка Н.Я. Мясковского Б.В. Асафьеву и П.А. Ламму

(РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 7)

Andantino molto

Fl.
 2 H.
 2 Clar.
 Fag.
 Cori
 Trombi
 Tromboni
 Timpani
 Bassi
 Contrab.
 Violini
 Violoncelli
 Contrab.

5. SINGENDEN HILFSTÄMMEN
 In mystisches Stimmungsgang
 Wie sind wir - so da - ge - ra - de - zu - dem - Tod - ge - gang - en.
 Wie sind wir - so - tief - er - be - tet - und - aus - der - sel - ben - An - ge - sicht - we - sen.

Contrab. dar.
 Violini
 Violoncelli
 Contrab.

Handwritten musical score for the third act of Mussorgsky's *The Khovanshina*, featuring an instrumental arrangement by B.V. Asafyev. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Oboe), Trumpet (T. 1-2), Trombone (3 Trombonen), Tenor (T. m.), Male voice (M.), and Bass (B.). The bottom section includes strings (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass). The score is marked "Allegretto mosso" and contains Russian lyrics for the vocal parts.

Lyrics (Russian):
 O - spetsi spashite nas - ne - mi, a - ka - mu - a - ka - ne - mi - s - nam - ne - sum - za - ...
 O - g - o - d - i - t - s - y - e - z - e - a - k - a - k - i - m - u - l - i - m - i - n - d - e - r - s - t - a - n - i - c - h - v - e - r - b - u - n - n - e - n - v - e - r - d - ...

Lyrics (German):
 O - p - a - t - r - i - e - n - s - p - a - s - s - e - n - e - ...
 O - h - w - e - l - c - h - f - u - c - h - t - d - a - s - S - t - a - n - n - u - n - g - ...

Рис. 4. Мусоргский М.П. Хованщина. Партитура. Третье действие. Инструментовано Б.В. Асафьевым. Фрагмент (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 54–55)

СУББОТА
23
ДЕКАБРЯ 1950 г.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ КАПЕЛЛЫ

Над. реки Мойки, 20 Ул. Желобова, 11 Телефоны: А-099-93, А-117-99

СУББОТА
23
ДЕКАБРЯ 1950 г.

1-й концерт первого абонемента сезона 1950/51 г.

РАХМАНИНОВ	— Кантата „Весна“	МУСОРСКИЙ	— Сцена в Стрелочной слободе из оперы „Хованщина“
ЧАЙКОВСКИЙ	— Кантата „Москва“	БОРОДИН	— Половецкие пляски из оперы „Князь Игорь“

ИСПОЛНИТЕЛИ:

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
ЛЕНИНГРАДСКОГО КОМИТЕТА РАДИО-ИНФОРМАЦИИ

ДИРИЖЕР— лауреат Сталинской премии, нар. арт. РСФСР, профессор **БОРИС ЭММАНУИЛОВИЧ**

ХАЙЖИН

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

Художественный руководитель— заслуженный деятель искусств, профессор

Г. А. ДМИТРЕВСКИЙ

СОЛИСТЫ:

Лауреат Сталинской премии, народная артистка РСФСР

С. П. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

И. Н. ТЯТОВ **В. В. ИВАНОВСКИЙ**

Дирижер-хормейстер **Е. П. КУДРЯВЦЕВА** Хормейстер **И. И. ПОЛТАВЦЕВ**

Вступительное слово — доктор искусствоведческих наук, профессор **М. С. ДРУСКИН**

Начало концерта в 8 час. 30 мин. веч. Оставшиеся билеты продаются в классе Капеллы (Мойка, 20) с 2 ч. до 8 час. веч.

Рис. 5. Афиша концерта 23 декабря 1950 года. Ленинградская академическая капелла (ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 41)



Рис. 6. Э.О. Визель. Зарисовка спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. 1-е действие 1-я картина. Шествие в собор (СПБГМТиМИ. № к. п. 4364-25).



Рис. 7. Э.О. Визель. Зарисовка спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. 4-е действие 2-я картина. Боярская дума (СПБГМТиМИ. № к. п. 4364-26).



Рис. 8. Э.О. Визель. Зарисовка спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. Последняя картина. Кромы (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-27).



Рис. 9. Э.О. Визель. Портрет персонажа спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. Исполнитель роли Юродивого [Мищенко?] (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-29).



Рис. 10. Э.О. Визель. Портрет персонажа спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. В.В. Киселев в роли Митюхи (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-33).



Рис. 11. «Хованщина» («Ла Скала», 1933). Летний кабинет князя Василия Голицына (Музей театра «Ла Скала»)



Рис. 12. «Хованщина» («Ла Скала», 1933). Хор «Батя, батя, выйди к нам»
(Музей театра «Ла Скала»)



Рис. 13. «Хованщина» («Ла Скала», 1933). Казнь стрельцов
(Музей театра «Ла Скала»)

Список сокращений

- ГАБТ – Государственный академический Большой театр (Москва)
- ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета (Ленинград; сейчас – Мариинский театр)
- ГАХН – Государственная академия художественных наук (Москва, 1921–1931)
- ГИИ – Государственный институт искусствознания (Москва)
- КР РИИИ – Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)
- МАЛЕГОТ – Ленинградский академический Малый оперный театр (сейчас – Михайловский театр)
- Музгиз – Государственное музыкальное издательство
- Музсектор – Государственное издательство. Музыкальный сектор
- ОР РГБ – Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)
- ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)
- ПАСС – Полное академическое собрание сочинений
- ПСС – Полное собрание сочинений
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
- РИИИ – Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- РНММ – Российский национальный музей музыки (Москва)
- РФ Музея ГАБТ – Рукописный фонд Музея Государственного академического Большого театра (Москва)
- СПбГМТиМИ – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
- ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Список литературы

1. *Абызова Е.Н.* «Картинки с выставки» Мусоргского. М.: Музыка, 1987. – 47 с.
2. *Александрова В.А.* «Архив Леоновой частично где-то гуляет по Сибири...». К постановке исследовательской проблемы // Художественные традиции Сибири: Материалы Международной научной конференции. Красноярск: Издательство СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. – С. 168–171.
3. *Александрова В.А.* Б.В. Асафьев в работе над наследием М.П. Мусоргского (1928). Публикация эпистолярных материалов и архивных документов // Искусство музыки. Теория и история. 2021. № 2. – С. 28–47.
4. *Александрова В.А.* Деятельность В.Г. Каратыгина по изучению наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях // Музыкальная академия. 2020. № 3. – С. 124–137.
5. *Александрова В.А.* К истории постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» в сценической редакции Витторио Гуи («Ла Скала», 1933) // Художественная культура. 2022. № 1. – С. 316–339.
6. *Александрова В.А.* П.И. Чайковский в переписке Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом (по материалам из фондов РГАЛИ) // Альманах «П.И. Чайковский. Забытое и новое» (выпуск 4). Исследования, материалы к биографии, воспоминания современников, 2020. – С. 160–172.
7. *Александрова В.А.* Проект постановки «Хованщины» М.П. Мусоргского в оркестровке Б.В. Асафьева // Художественное образование и наука. 2020. № 2. – С. 95–102.
8. *Александрова В.А.* Редакция П. Ламма – Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов // Искусствознание: наука, опыт,

- просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года // Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – С. 326–335.
9. *Андреев М.Л.* Комедия дель арте // Большая российская энциклопедия. Режим доступа: <https://bigenc.ru/literature/text/2622301> (дата обращения: 21.06.2021).
10. *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. – С. 63–144.
11. [*Асафьев Б.В.*] Музыкальная Драма [«Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» Мусоргского] // Русская воля. 1917. № 245 (суббота 14 октября, вечерний выпуск). – С. 4.
12. Б.В. Асафьев – П.А. Ламм. Из неопубликованной переписки (1928) / Публикация и комментарии В.А. Александровой // Искусство музыки. Теория и история. 2021. № 2. – С. 48–101.
13. Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Сост. Е. Власова. М.: Издательство «Композитор», 2020. – 555 с.
14. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. 3. М.: Издательство АН СССР, 1954. – 335 с.
15. *Асафьев Б.В.* Об опере. Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
16. *Асафьев Б.В.* О себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. – С. 317–508.
17. *Асафьев Б.В.* О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. – С. 143–147.
18. [*Асафьев Б.В.*] «Хованщина» в театре «Музыкальной Драмы» // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 2. – С. 5–8.
19. *Ацтинь Б.* История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлса. Дипломная работа

- студентки теоретико-композиторского факультета. Л.: ЛОЛГК, 1972. – 96 с.
20. *Беляев В.М.* Пауль Хиндемит. Л.: Тритон, 1927. – 29 с.
21. *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. [Т. 1] От истоков до середины XX века: Кн. 2: Первая половина XX в. М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 536 с.
22. *Бертенсон Л.Б.* К биографии М.П. Мусоргского // Еженедельник Петроградских академических театров. 1922. № 3. – С. 19–22.
23. [*Берченко Р.Э., Акопян Л.О.*] Музыкальная наука // История русской музыки: в 10-ти т. Т. 10 Б: 1890–1917 годы / Под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева. М.: Музыка, 2004. – С. 457–508.
24. *Бобрик О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: История сотрудничества в 1920–1930-е годы. СПб: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2011. – 472 с.
25. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (опера поставлена 27 января 1874 г.) // *Направник Э.Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. ст. и примечаний Л.М. Кутателадзе. Под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. – С. 48–49.
26. *Бородин А.П.* Сборник романсов: Для пения с ф.-п. М.: [Б. и.], 1920. – 24 с.
27. *Браудо Е.* Восстановление подлинника «Бориса Годунова» Мусоргского // Правда. 1924. № 268 (25 ноября). – С. 7.
28. *Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. – 46 с.
29. *Валькова В.Б.* От «отвлеченной романтики» к социальному заказу: Асафьев-критик на переломе эпох (1914–1924 годы) // Искусство XX

- века: диалог эпох и поколений: Сб. статей. Т. 2. Н. Новгород, 1999. – С. 17–29.
30. *Ван Дун Фэн.* «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в Мариинском театре (к проблеме сценического воплощения оперной классики): дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09. СПб.: РИИИ, 2004. – 164 с.
31. *Вартурс.* На диспуте Мелнгайлиса (Впечатления) // *Сегодня.* 1924. № 94 (26 апреля). – С. 6.
32. *Вейсберг Ю.Л.* Канцонетта из оперы «Русалочка»: (По Андерсену) для высокого голоса с оркестром. М.: Гос. изд-во. Музык. сектор, 1926. – 5 с.
33. *Виноградова А.С.* Ф.И. Стравинский и русский музыкальный театр последней трети XIX века: репертуар, исполнительское искусство: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – 257 с.
34. *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2010. – 455 с.
35. *Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков.* Л.: Музыка, 1974. – 510 с.
36. *Вульфсон А.В.* К проблемам текстологии // *Советская музыка.* 1981. № 3. – С. 103–110.
37. *Выгодский Н.Я.* И. Глебов, как музыкальный критик (в порядке обсуждения) // *Пролетарский музыкант.* 1929. № 7–8. – С. 20–28.
38. *Гвоздев А.* Сценическое оформление «Бориса Годунова» // *Жизнь искусства.* 1928. № 17. – С. 9.
39. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Безграмотен ли Мусоргский? // *Современная музыка.* 1927. № 22. – С. 282–283.
40. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] «Борис Годунов» Мусоргского (Лен[инградская] Акопера) // *Музыка и революция.* 1928. № 3. – С. 41.
41. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (К выходу в свет полного клавира «Бориса

- Годунова» Мусоргского) // Музыка и революция. 1928. № 7–8. – С. 6–13.
42. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Введение в изучение драматургии Мусоргского // Мусоргский М.П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. – С. 6–12.
43. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.]. Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сборник статей / Сост. М. Элик. Л.; М.: Сов. композитор, 1972. – С. 8–57.
44. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] В работе над «Хованщиной» // М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша, Вас. Яковлева. М.: Гос. Муз. изд-во, 1932. – С. 82–89.
45. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Второй вне-абонементный концерт А. Зилоти (29/X 1916 г.) // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 5–6. – С. 8–10.
46. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Кастальский (вместо некролога) // Современная музыка». 1927. № 19. – С. 233–235.
47. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. – 399 с.
48. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Кризис личного творчества // Современная музыка. 1924. № 4 (ноябрь). – С. 97–106.
49. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – С. 29–72.
50. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М.П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / под ред. Юрия Келдыша и

- Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. – С. 33–56.
51. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Народный дом [«Борис Годунов» Мусоргского] // Русская воля. 1917. № 228 (понедельник 25 сентября, вечерний выпуск). – С. 4.
52. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Народный Дом. [«Борис Годунов» с участием Шаляпина] // Русская воля». 1917. № 236 (среда, 4 октября, вечерний выпуск). – С. 4.
53. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Народный дом (вторник 3 октября) [«Борис Годунов» Мусоргского с участием Шаляпина] // Русская воля. 1917. № 237 (четверг 5 октября, вечерний выпуск). – С. 5.
54. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. – 191 с.
55. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества // *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Симфонические этюды. Пб.: Гос. филармония, 1922. – С. 248–285.
56. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос изд-во, 1923. – 69 с.
57. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно вообще о романтизме, все – в пределах полемического ответа эпигону «Передвижничества» // Музыка. 1915. № 211 (21 февраля). – С. 121–127.
58. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Оперный оркестр Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – С. 28–38.
59. *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский М.П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. – С. 70–94.

60. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.*
61. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих: Симфонические Муз. О-ва. Концерты Мариинского оркестра. Дирижеры Малько и Коутс. «Современники» // Музыка. 1914. № 203 (27 декабря). – С. 629–636.*
62. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Петр Ильич Чайковский: Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922. – 183 с.*
63. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Письма о русской опере и балете (2-е): «Хованщина» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 4 (воскресенье 8 октября). – С. 38–43.*
64. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Письма о русской опере и балете (3-е). Спящая красавица // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 5. – С. 28–36.*
65. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Путеводитель по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. Пб.: МУЗО НКП, 1919. – 103 с.*
66. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Русская поэзия в русской музыке: Словарный указатель литературных текстов, использованных русскими композиторами. Пб.: Гос. издательство, 1921. – 143 с.*
67. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Симфонические этюды. Пг.: Государственная филармония, 1922. – 328 с.*
68. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] У истоков жизни. Памяти Пушкина // «Орфей»: Книги о музыке. Кн. 1. Пб.: [Изд-во Гос. Акад. филармонии], 1922. – С. 7–34.*

69. *Глинка М.И.* Записки / Под ред., со вступ. статьей и прим. А.Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Academia, 1930. – 568 с.
70. *Горячих В.В.* О музыке раскольников в «Хованщине» М.П. Мусоргского // История и культура. 2007. № 6. – С. 119–137.
71. *Гринберг М.* О музыке [«Борис Годунов». Оперный театр им. Станиславского] // Новый зритель. 1929. № 13 (27 марта). – С. 9.
72. *Гуи, Витторио* // *Цодоков Е.* Опера. Энциклопедический словарь. М.: «Композитор», 1999. – С. 98.
73. *Гинзбург С.Л.* Замечательный музыкант-интернационалист // Советская музыка. 1977. № 4. – С. 87–90.
74. *Гусейнова З.М.* Архивные материалы В.Г. Каратыгина в Российском институте истории искусств // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1862–2002: Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории. 17–19 сентября 2002 / Отв. ред. и сост. Л.Г. Данько; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: 2002. – С. 90–91.
75. *Дмитриев А.* Мой дорогой учитель // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. – С. 113–134.
76. *Дневники П.И. Чайковского [1873-1891]* / Подготовлены к печати Ип. И. Чайковским; Предисл. С. Чемоданова; Прим. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1923. – 294 с.
77. *Доливо А.* Мой творческий путь // Советская музыка. 1935. № 1. – С. 59–64.
78. *Дынникова И.В.* Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. – 388 с.
79. *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. – 346 с.
80. *Иванов-Борецкий М.* Музыкальная наука за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 10. – С. 17–22.

81. Изучение произведений Мусоргского в Германии // *Вечерняя Москва*. 1925. № 178 (7 августа). – С. 2.
82. *Кальвокоресси М.Д.* Неизданные произведения Мусоргского. Письмо из Парижа // *Весы*. М., 1909. № 5 (май). – С. 109–114.
83. *Кальвокоресси М.-Д.* Первые критики Мусоргского в Западной Европе // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. – С. 247–260.
84. *Каратыгин В.* «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» // *Речь*. 1917. № 243 (15 октября). – С. 2.
85. В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. – 262 с.
86. *Каратыгин В.Г.* Избранные статьи / Сост. и авт. примеч. О.Л. Данскер; вст. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: «Музыка», 1965. – 352 с.
87. *Каратыгин В.* К постановке «Сорочинской ярмарки» Мусоргского // *Речь*. 1911. № 346. – С. 7.
88. *Каратыгин В.* Памяти Мусоргского (оп. «Сорочинская ярмарка») // *Аполлон*. 1911. № 4. – С. 30–47.
89. [*Каратыгин В.*] Перечень сочинений М.П. Мусоргского // *Музыкальный современник*. 1917. № 5–6. – С. 223–235.
90. *Каратыгин В.* «Саламбо» Мусоргского // *Аполлон*. 1909. № 2. – С. 30–46.
91. *Каратыгин В.* Оперные новинки. I. «Сорочинская ярмарка» Мусоргского // *Театр и искусство*. 1911. № 52. – С. 1027–1928.
92. *Каратыгин В.Г.* О «Сорочинской ярмарке» // *Музыкальный современник*. 1917. № 5–6. – С. 168–191.
93. [*Каратыгин В.Г.*] Родословная М.П. Мусоргского по мужской и женской линиям // *Музыкальный современник*. 1917. № 5–6 (приложение).

94. *Каратыгин В.Г.* «Хованщина» и ее авторы // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 7. – С. 86–117.
95. Кармен. К премьере в Гос. Малом оперном театре 16 января 1933 г. Л.: Изд. Гос. Малого оперного театра, 1933. – 12 с.
96. *Кастров А.Ю.* Нотные наброски М.П. Мусоргского к опере «Хованщина» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2000 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 113–120.
97. *Комаров А.В.* Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2006. – 260 с.
98. *Комаров А.В.* Документы истории русской музыки в деятельности московских ученых 1910–1930-х годов // Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / Ред.-сост. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 90–133.
99. *Комаров А.В.* Неосуществленное издание писем М.А. Балакирева к А.А. Оленину // Балакиреву посвящается. Сборник статей и материалов. Вып. 3 / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб: Композитор, 2014. – С. 351–362.
100. *Комаров А.* Прирожденный архивист. Очерк биографии С.С. Попова // Альманах ГЦММК имени М. И. Глинки. Вып. III / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Издательство «Дека-ВС», 2007. – С. 769–800.
101. *Конаев С.А.* «Петр I» 23 февраля 1930 г. // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / Под ред. И.Н. Соловьевой, А.М. Смелянского (гл. ред.), О.В. Егошиной. М.: Издательство «Московский Художественный театр», 2010. – С. 167–174.
102. К истории одной дружбы: Из переписки Б. Асафьева / Вступление, комментарии и публикация А. Орловой // Советская музыка. 1975. № 10. – С. 76–88.

103. *Космовская М.Л.* История музыкальной культуры в наследии Н.Ф. Финдейзена. Курск: Издательство Курского университета, 2006. – 308 с.
104. [*Крюков А.Н.*] О Б.В. Асафьеве // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. – С. 3–18.
105. *Курбанов М.М.* Отрывки из воспоминаний об А.П. Бородине // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1921. Сб. II. – С. 159–171.
106. *Курков Н.В.* Опера России в музыкальной культуре США (первая половина XX века). М.: ИИУ МГОУ, 2017. – 162 с.
107. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. Зинаиды Эвальд; Под ред. Б.В. Асафьева; Предисловие: Б. Асафьев. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 304 с.
108. *Лалуа Л.* Двенадцать неизданных романсов М.П. Мусоргского // Русская музыкальная газета. 1909. № 13–14 (29 марта – 5 апреля). – Стб. 357–360.
109. *Ламм О.П.* Друзья Павла Александровича Ламма и участники музыкальных вечеров в его доме (20-е годы XX века) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1975. – С. 72–103.
110. *Ламм О.П.* Письма из архива П.А. Ламма (1941–43 гг.) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1976. – С. 99–109.
111. *Ламм П.А.* От редактора // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действ. с прологом. Сюжет заимствован из драматической хроники А.С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. М.:

- Музыкальный сектор Государственного Издательства; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1927. – С. VII–XVII.
112. *Ламм П.А.* Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. – С. 13–38.
113. *Ламм П.* К восстановлению подлинного Мусоргского // *Мусоргский М.П.* (1839–1881). К пятидесятилетию со дня смерти: Статьи и материалы / Под редакцией Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. – С. 29–32.
114. *Ламм П.А.* От редактора // *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в четырех действиях с прологом. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Вступительная статья Юрия Келдыш. Клавирасцуг для пения и фортепиано (Новое дополненное и исправленное издание). М.: Государственное музыкальное издательство; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1931. – С. XV–XXV.
115. *Ламм П.* От редактора // *Мусоргский М.* Полное собрание сочинений. Т. II: Хованщина. Народная музыкальная драма. Клавирасцуг для пения с фортепиано / Составил и проработал по автографам композитора Павел Ламм. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. – С. IX–XIV.
116. *Лащенко С.К.* «Борис Годунов» Мусоргского. Дягилевская версия // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2011. № 98. – С. 226–240.
117. *Лащенко С.К.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки в десяти томах. Т. 10 Б. М.: Музыка, 2004. – С. 556–630.

118. *Левашев Е.М., Тетерина Н.И.* В редакции Римского-Корсакова... (опера «Борис Годунов»). Исторический очерк // Музыкальная академия. 1994. № 2. – С. 64–74.
119. *Левашев Е.М.* К публикации «Бориса Годунова» Мусоргского в первой авторской редакции // *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений. Том 2: Борис Годунов. Музыкальное представление в 4-х частях. Либретто М.П. Мусоргского по одноименной трагедии А.С. Пушкина. Первая редакция (1869). Партитура / Общая научная редакция Е.М. Левашева. М.: Музыка; Майнц etc.: Шотт, 1996. – С. 153–166.
120. *Левашев Е.М.* Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // *Наследие М.П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общ. ред. Е. Левашева.* М.: Музыка, 1989. – С. 24–62.
121. *Левашев Е., Тетерина Н.* К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // *М.П. Мусоргский. Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева.* – Том 1. Часть 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. / Ред. Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. – С. VII–XV.
122. *Ливанова Т.* Каратыгин и его наследие // *Советская музыка.* 1969. № 6. – С. 107.
123. Литературное наследство [И.В. Гете]. Том 4/6 / План тома, лит. ред., подбор. ил. и оформ. И. Зильберштейна, С. Макашина, И. Сергиевского; Обл. работы И.Ф. Рерберга. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. – 1062 с.
124. *Луначарский А.В.* Подлинный «Борис Годунов» // *Красная газета.* 1926. № 302 (1306) от 17 декабря. – С. 4.
125. М. Мнения Парижа о Мусоргском // *Русская музыкальная газета.* 1896. № 11. – Стб. 1355–1374.

126. М. [Рецензия] Pierre d'Alheim "Moussorgsky", Paris, 1896 // Русская музыкальная газета. 1896. № 9. – Стб. 1119.
127. Малько Н.А. Воспоминания, статьи, письма / Сост., авт. предисл. и примеч. О.Л. Данскер; Вступ. статья Л. Раабена и И. Шермана. Л.: Музыка, 1972. – 383 с.
128. Маржерет Ж. Состояние Российской державы и Великого княжества Московского в 1606 году / Вст. ст. И.Н. Бороздина. М.: Польза, 1913. – 104 с.
129. Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. – 263 с.
130. Мелнгайлис Э. Письмо в редакцию // Сегодня. 1924. № 77 (2 апреля). – С. 2.
131. Мелнгайлис Э.Я. Среди петербургских рецензентов. Послесловие Бориса Равдина // Даугава. 1994. № 11–12. – С. 160–163.
132. Мельников П. Режиссер Национальной оперы о постановке «Бориса» // Сегодня. 1924. № 79 (4 апреля). – С. 6.
133. Мийо Д. Заметки без музыки (фрагменты) // Советская музыка. 1963. № 2. – С. 105–114.
134. Миллер Л.А. Автографы М.П. Мусоргского в Научно-исследовательском отделе рукописей Библиотеки Петербургской консерватории. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2010. – 152 с.
135. Михайлова Е.А. «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2012. – 236 с.
136. Михайлова Е. Из истории изучения и сценической судьбы первой авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. – С. 60–73.
137. Молодцова М.М. Комедия дель арте: История и современная судьба. Л.: ЛГИТМИК, 1990. – 218 с.

138. Московская консерватория от истоков до наших дней 1866–2006: Биографический энциклопедический словарь. М.: Московская гос. консерватория, 2007. – 665 с.
139. *Мусоргский М.П.* «Ах, ты, пьяная тетеря»: (Из походов Пахомыча): Для голоса с ф.-п. / Предисл. и ред. А.Н. Римского-Корсакова. М.: Муз. сектор Гос. изд-ва, 1926. – 10 с.
140. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А.С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. Клавирасцуг для пения с фортепиано. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Из-во Оксфордского ун-та, 1927. – 452 с.
141. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в четырех действиях с прологом. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами Павел Ламм. Вступительная статья Юрия Келдыш. Клавирасцуг для пения и фортепиано (Новое дополненное и исправленное издание). М.: Государственное музыкальное издательство; Лондон: Издательство Оксфордского университета, 1931. – 469 с.
142. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов. 5. Монолог Бориса: Достиг я высшей власти (Предв. ред.): Отрывки: Для пения с ф.-п. / Изд. под ред. Павла Ламм. М.: Гос. изд-во. Музык. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского университета, 1929. – 11 с.
143. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.: В. Бессель и К^о, [1874]. – 250 с.
144. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом / по Пушкину и Карамзину; в обработке и

- инструментовке [переложение для фортепиано и голосов и предисл.]
Н.А. Римского-Корсакова. М.; СПб.: В. Бессель и К^о, 1896. – 258 с.
145. *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х д. с прологом (по Пушкину и Карамзину) М.П. Мусоргского: Для пения с ф.-п. / Trad. française de Michel Delines; В обраб. и инструм. Н.А.Римского-Корсакова с предисл. СПб.; М.: W. Bessel, 1908. – 293 с.
146. *Мусоргский М.П.* «Борис Годунов»: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. – 260 с.
147. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текстол. коммент., вступ. ст., коммент. и указ. Е.М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. – 317 с.
148. *Мусоргский М.П.* Женитьба: Совершенно невероятное событие в 3-х д.: Опыт драм. музыки в прозе: 1-ое д. (в 4-х сценах) / Слова Н.В. Гоголя; Изд. под ред. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.; М.: В. Бессель и К^о, 1908. – 64 с.
149. *Мусоргский М.П.* Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Кн. 1. М.: Музыка, 1971. – 400 с.
150. *Мусоргский М.П.* Молитва Саламбо «Умчалась облаков летучая гряда...» для голоса (h-eis²) с фортепиано. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина. СПб.; М.: В. Бессель и К^о; Лейпциг [etc.]: Breitkopf & Härtel, [1911]. – 17 с.
151. *Мусоргский М.П.* Пирушка: Рассказ: Для голоса с ф.-п. / Слова А. Кольцова. СПб.: А. Иогансен, ценз. 1868. – 5 с.
152. *Мусоргский М.П.* Письма и документы: с приложением подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / собрал и подготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музейное изд., 1932. – 573 с.
153. *Мусоргский М.П.* Письма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. – 446 с.

154. *Мусоргский М.П.* Письма к В.В. Стасову. СПб.: ред. Рус. муз. газ., 1911. – 166 с.
155. *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом [Партитура] / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928. – 4 ч.
156. *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 1–2. Юные годы: Сб. романсов и песен: Для голоса с ф.-п. / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст Д. Усова / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена : Универс. изд-во, 1931. – 136 с.
157. *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 9. Песни и пляски смерти: Для голоса и ф.-п. / Стихотворения Арс. Арк. Голенищева-Кутузова; Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст Д. Усова. Вена: Универс. изд-во; Лейпциг: Музсектор Госиздата, 1928. – 39 с.
158. *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 7. Вып. 2. Песня Марфы «Исходила младешенька» из народной драмы «Хованщина»: Для голоса с оркестром: h-d² / Ред. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1931. – 7 с.
159. *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений. Том 1: Борис Годунов. Музыкальное представление в 4-х частях. Либретто М.П. Мусоргского по одноименной трагедии А.С. Пушкина. Первая редакция (1869). Партитура / Общая научная редакция Е.М. Левашева. М.: Музыка; Майнц etc.: Шотт, 1996. – 390 с.
160. *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений / Общ. науч. ред. Е. Левашева. Том 1. Часть 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клавир. / Ред. Н. Тетериной и

- Е. Левашева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. – 468 с.
161. *Мусоргский М.П.* Сорочинская ярмарка: Сцена Кума и Черевика (из 1-го действия): Для пения с фортепиано. Редакция В.Г. Каратыгина. СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1912]. – 9 с.
162. *Мусоргский М.П.* Сцена в корчме из оперы «Борис Годунов»: Для пения с оркестром / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Лондон: Оксфорд. ун-т, 1932. – 107 с.
163. *Мусоргский М.П.* Сцена под Кромами из оперы «Борис Годунов»: Для пения с оркестром / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Лондон: Оксфорд. ун-т, 1933. – 111 с.
164. *Мусоргский М.П.* Хованщина: Народная музыкальная драма в 5-ти д. / Соч. окончено и оркестровано Н.А. Римским-Корсаковым; Перелож. для пения с фп. по оркестр. партитуре с предисл. сделано под его же ред. СПб ; М.: В. Бессель и К°, ценз. 1882, предисл. 1883. – 207 с.
165. *Мусоргский М.П.* Хованщина: Нар. муз. драма: В 5-ти д. / Сост. и прораб. по автогр. композитора Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932. – 371 с.
166. *Мусоргский М.П.* Хованщина: Народная музыкальная драма / Либретто М. Мусоргского. Редакция П. Ламма. Клавир / Подготовлено А. Дмитриевым и А. Вульфсоном. Л.: Музыка, 1976. – 443 с.
167. *Мясковский Н.Я.* Десятая симфония (F-moll) для оркестра: Ор. 30. М.: Гос. изд-во. Музык. сектор; Вена: Универс. изд-во, 1930. – 96 с.
168. Н.Я. Мясковский. Собрание материалов. В 2-х т. М.: Музыка, 1964. – 2 т.
169. Н.Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 1–2. М.: Советский композитор, 1959–1960. – 2 т.
170. Неизданные письма М.П. Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову. Сообщ. Н.Н. Римская-Корсакова // Русская музыкальная

- газета. 1909. № 13/14. – Стб.353–358; № 16. – Стб. 417–423; № 17. – Стб. 449–453; № 18/19. – Стб. 485–487.
171. *Неф К.* История западно-европейской музыки / Перер. и доп. пер. с франц. проф. Ленингр. гос. консерватории Б.В. Асафьева (Игоря Глебова). М.: Музгиз, 1930. – 314 с.
172. [*Олеарий А.*] Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1637 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием / Пер. П.П. Барсова. М.: ОИДР, 1870. – 388 с.
173. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Введ., пер., примеч. и указ. А.М. Ловягина. СПб.: А.С. Суворин, 1906. – 528 с.
174. *Оленин А.А.* Мои воспоминания о М.А. Балакиреве / Подготовка публикации Л.З. Корабельниковой // Милий Алексеевич Балакирев: Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1962. – С. 306–366.
175. *Оленина-д'Альгейм М.* Заветы М.П. Мусоргского / Перевод с французского В.И. Гречаниновой. М.: Издание редакции «Музыка и жизнь», 1910. – 68 с.
176. *Орлов Г.П.* Краткое описание рукописей М.П. Мусоргского, хранящихся в библиотеке Ленинградской государственной консерватории // Музыка и революция. 1926. № 5. – С. 9–11.
177. *Орлов Г.П.* Летопись жизни и творчества М.П. Мусоргского / Под общей ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. – 192 с.
178. *Орлова Е.М.* Работы Б.В. Асафьева о Мусоргском, Римском-Корсакове, Бородине, Балакиреве и Стасове // *Асафьев Б.В.* Избранные труды: Т. 3. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – С. 3–18.
179. «Орфей»: Книга о музыке. Санкт-Петербург: [Изд-во Гос. Акад. филармонии], 1922. – 228 с.
180. Павел Ламм в тюрьмах и ссылках: По страницам воспоминаний О.П. Ламм / Публ. и авт. вступ. ст. С. Мартынова // Труды

- Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки: Альманах. Вып. 2. М.: Композитор, 2003. – С. 73–120.
181. Павел Ламм. Страницы творческой жизни / Публикация и комментарии Д. Ломтева // Музыкальная академия. 1992. № 3. – С. 168–170.
182. Памяти В.Я. Шебалина: Воспоминания. Материалы / Сост. А.М. Шебалина. М.: Сов. композитор, 1984. – 288 с.
183. *Пекелис М.* Неизвестное произведение Мусоргского // Советская музыка. 1947. № 2. – С. 43–50.
184. Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом / Публикация О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Сов. композитор, 1975. – С. 104–141.
185. *Петрова Г.В.* «Универсант» Андрей Николаевич Римский-Корсаков // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Выпуск 1: 1920-е – 1930-е годы: Сборник статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. / Ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: РИИИ, 2017. – С. 166–172.
186. *Петрушанская Е.М.* Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018. – 416 с.
187. *Порфирьева А.Л.* Письма Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Выпуск 1: 1920-е – 1930-е годы»; СПб.: РИИИ, 2017. – С. 270–389.
188. *Половинкин Л.А.* 6-ое происшествие. Для ф.-п.: Соч. 20, № 2. М.: Муз. сектор Гос. изд-ва, 1926. – 3 с.
189. *Платонов С.Ф.* Борис Годунов. Пг.: Огни, 1921. – 157 с.
190. *Платонов С.Ф.* Смутное время: очерк истории внутреннего кризиса и общественной борьбы в Московском государстве XVI и XVII веков. Пб.: Время, 1923. – 199 с.

191. *Плоткин М.А, Блюменфельд В.Г.* Сборник решений буржуазных судов по советским имущественным спорам. М.; Л.: Государственное Внешнеторговое издательство, 1932. – 112 с.
192. *Прокофьев С.С.* Дневник. 1907–1933. В трех томах. М.: Классика-XXI, 2017. – 3 т.
193. Радуга: Альманах Пушкинского дома. Петербург: Кооп. изд-во литераторов и ученых, 1922. – 308 с.
194. *Рахманова М.П.* Мусоргский в зарубежном мире // Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. – С. 218–251.
195. Репертуарный указатель ГРК: Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений / Под ред. Н.А. Равича; Глав. ком. по контролю за репертуаром. М.: Теа-Кино-Печать, 1929. – 195 с.
196. *Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (памяти В.В. Стасова) // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. – С. 108–166.
197. *Римский-Корсаков А.* Еще о дягилевской «Хованщине» // Музыка. 1913. № 139. – С. 473–475.
198. *Римский-Корсаков А.* «Из походов Пахомыча» М.П. Мусоргского (недавно найденная его пьеса ранних годов) // De Musica. Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: ГИИИ, 1927. – С. 70–75.
199. *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков в качестве редактора “Бориса Годунова” Мусоргского // Браудо Е.М., *Римский-Корсаков А.Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. – С. 31–41.
200. *Римский-Корсаков А.* «Хованщина» М.П. Мусоргского и С.П. Дягилева // Музыка. 1913. № 123. – С. 230–232.
201. *Римский-Корсаков В.* Неизвестные автографы Мусоргского // Советская музыка. 1957. № 8. – С. 88–92.

202. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. (1844-1906): С ил. в тексте и на отдельн. лист. / Предисловие: Н. Римская-Корсакова. 3-е изд. испр. и доп. (по рукописи), с введением и прим. А. Римского-Корсакова и прилож. указателей, а также хронографа за последние полтора года жизни автора «Летописи». М.: Госуд. изд-во, 1926. – 480 с.
203. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. – 453 с.
204. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 7 / Подгот. А.С. Ляпуновой и Э.Э. Язовицкой. М.: Музыка, 1970. – 472 с.
205. *Розовский С.* В защиту г. Мелнгайлуса // Сегодня. 1924. № 77 (2 апреля). – С. 2–3.
206. *Розовский С.* К постановке «Бориса Годунова» Мусоргского в театре Национальной оперы // Сегодня. 1924. № 75 (30 марта). – С. 2.
207. *Роллан Р.* Бетховен. URL: <https://beethoven.ru/node/273> (дата обращения: 23.01.2022).
208. *Рубинштейн А.Г.* Музыка и ее представители. СПб.: Союз художников, 2005. – 156 с.
209. *Рудницкий Е.Н.* Музыка и музыканты Третьего рейха. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. – 638 с.
210. *Румянцев П.И.* Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. – 493 с.
211. Русская музыка за границей // Русская музыкальная газета. 1896. № 7. – Стб. 780.
212. Русский романс: Опыт интонационного анализа: Сборник статей / Под ред. Б.В. Асафьева. М.; Л.: Academia, 1930. – 168 с.
213. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Гос. центральный музей музыкальной культуры им.

- М.И. Глинки; Подгот. т-та, вступит. ст., коммент. Н.И. Кабановой; Науч. ред. М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. – 686 с.
214. К.С. Сараджев: Статьи, воспоминания / Сост., ред. и авт. биограф. очерка Г.Г. Тигранов. М.: Сов. композитор, 1962. – 191 с.
215. Свиридовская Н.Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. – 382 с.
216. Сергей Васильевич Евсеев. Фрагменты записных книжек: 1922–1932 / Вступ. ст., публ. и коммент. О.А. Бобрик // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. С. 164–220.
217. Скрябин А.Н. Опыт характеристики. Пг.: «Светозар», 1921. – 62 с.
218. Слонимский С.М. Трагедия разобщенности людей // Советская музыка. 1989. № 3. – С. 20–30.
219. Слонимский С.М. Трагедия разобщенности людей в исторических операх Мусоргского // Слонимский С.М. Свободный диссонанс: очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. – С. 52–70.
220. Спор о «Борисе Годунове» // Красная газета (Вечерний выпуск). 1928. 9 марта. – С. 4.
221. Среди печати // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 3. – С. 12–14.
222. Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы, документы. 3-е изд. / Сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. Ред. Ю. Калашников. М.: Музыка, 1985. – 384 с.
223. Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3 томах: Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М.: Искусство, 1952. – 775 с.
224. Стасов В.В. Письма к родным. Т. 3. Часть вторая (1900–1906). М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 454 с.

225. *Стасов В.В.* Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII-м и XIX-м столетиях. СПб.: Ред. «Рус. муз. газеты», 1898. – 43 с.
226. [*Стасов В.В.*] Собрание сочинений В.В. Стасова. Т. IV. СПб.: Типо-литография «Энергия». 1906. – 422 с.
227. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2-х т. / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М. Изобразительное искусство, 1982. – 2 т.
228. *Струтинская Е.И.* Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград, 1910–1920-е годы. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. – С. 209–214.
229. *Танеев С.И.* Учение о каноне / Подготовлено к печати В. Беляевым. М.: Гос. изд-во, 1929. – 195 с.
230. *Тетерина Н., Левашев Е.* Научные и текстологические комментарии к публикации клавира оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1874 годов // *Мусоргский М.П.* Полное академическое собрание сочинений. Борис Годунов. Авторские версии 1868-1874 годов. Клавір. Том II. Часть II / Редакция Н. Тетериной и Е. Левашева. М.: ГИИ, 2020. – С. 871–933.
231. *Тетерина Н.И.* Значение и роль Б.В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // *М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М.П. Мусоргского. Вып. 2. Ч. 1 / Ред.-сост. О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. – С. 33–54.*
232. *Тетерина Н.И.* Право собственности на оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов»: Oxford University Press против W. Bessel & Co (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) //

- Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: сборник по материалам Международной научно-практической конференции. 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / Ред.-сост. Е.А. Артамонова, Г.У. Лукина, О.М. Табачникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. – С. 215–225.
233. *Тетерина Н.И.* Историк права и историк музыки: К.А. Кузнецов (1883–1953) // Художественная культура. 2020. № 4. – С. 426–457.
234. *Тимофеев Г.Н.* А.П. Бородин. Жизнь, творчество, неизданные письма // Современник. 1912. № 8–9.
235. *Тимофеев Я.И.* Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2013. – 229 с.
236. *Третьякова Е.В.* «Борис Годунов» в ГАТОБе (1928) // Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1–2 / Сост. и редактор статей Е.В. Третьякова; редактор издания А.Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. – С. 65–85.
237. *Туманов А.Н.* «Она и музыка, и слово...» Жизнь и творчество М.А. Олениной д'Альгейм. М.: Музыка, 1995. – 390 с.
238. *Туманов А.* У современницы Стасова // Советская музыка. 1964. № 7. – С. 48–52.
239. *Тынянова Е.* «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского // Русский романс: опыт интонационного анализа: Сборник статей / под ред. Б.В. Асафьева. М.; Л.: Academia, 1930. – С. 118–146.
240. *Финагин А.* Музыкально-научные воззрения В.Г. Каратыгина и его значение в истории русского музыковедения // В.Г. Каратыгин: Жизнь, деятельность, статьи и материалы / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. – С. 75–86.
241. *Финдейзен Н.Ф.* Дневники / Расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации

- М.Л. Космовской. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004–2021. – 5 т.
242. *Финдейзен Н.* Мусоргский, его детство, юность и первый период музыкального творчества // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 1–2. – С. 19–34.
243. *Финдейзен Н.Ф.* Письма Н.А. Римского-Корсакова к Н.Ф. Финдейзену // Музыкальная новь. 1924. № 4 (1-й). – С. 40–43.
244. *Ф[индейзен] Ник[олай].* Французские чудачки // Русская музыкальная газета. 1896 № 4 (апрель). – Стб. 453–456.
245. *Хохловкина А.А.* Первые критики «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930. – С. 136–165.
246. *Хроника* // Музыка и революция. 1926. № 5 (май). – С. 32.
247. *Цехновицер О.* Новая музыка и пролетариат // Новая музыка: Сборники ленинградской ассоциации современной музыки под ред. Игоря Глебова и С. Гинзбурга. Год второй. Вып. 1 (V). Л.: Тритон, 1927. – С. 5–16.
248. *Черепнин Н.* Открытое письмо директору Национальной Оперы г. Рейтеру // Сегодня. 1924. № 92 (24 апреля). – С. 3.
249. В.Я. Шебалин: Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. и коммент. А.М. Шебалиной. М.: Сов. композитор, 1970. – 419 с.
250. *Шебалин В.* Литературное наследие. Воспоминания, переписка, статьи, выступления / Сост. и коммент. А.М. Шебалиной. М.: Сов. композитор, 1975. – 280 с.
251. *Шопен Ф.* Письма / Пер. Анны Гольденвейзер; Под ред. А.Б. Гольденвейзера. М. Гос. изд-во. Муз. сектор, 1929. – 418 с.
252. *Шопен Ф.* Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1922 [на обл. 1923]. – 56 с.

253. Шуман Р. (1810-1856). Песни для голоса с фортепиано. Тетр. 2. Любовь поэта: Ор. 48: Цикл песен на слова Г. Гейне / Пер. В.Н. Аргамакова / Ред. Павла Ламм. М. : Гос. муз. изд-во, 1933. – 45 с.
254. Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Годы в Париже: Между Россией и Америкой. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 487 с.
255. Юревич В. Суд над Римским-Корсаковым // Сегодня. 1924. № 95 (27 апреля). – С. 3.
256. Яковлев В.В. «Борис Годунов» в театре. Очерки сценической истории оперы // Мусоргский М.П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Т. I. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930. – С. 208–214.
257. Abraham G. Calvocoressi, Michel-Dimitri // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04622> (accessed: 20.09.2019).
258. Adler S. The Study of Orchestration. 3rd edition. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc., 2002. – 864 p.
259. Alheim P. d' Moussorgski. Paris: Magazine international, 1896. – 74 p.
260. Alheim P. d' Moussorgski. Paris: Société du Mercure de France, 1896. – 322 p.
261. Alheim P. d' Sur les pointes. Paris: Mercure de France, 1897. – 272 p.
262. Arundell D. The Story of Sadler's Wells, 1683–1964. New York, Theatre Arts Books, 1966. – 306 p.
263. Boris Godounow: Opéra en 3 Actes et 7 Tableaux de Modeste Moussorgsky. Représentations de Gala. Paris: Théâtre National de l'Opéra, 1908. – 68 p.
264. Boris Godunov {171} Metropolitan Opera House: 12/16/1974. [Met Performance] CID:239910. URL: <http://archives.metoperafamily.org/> (accessed: 22.02.2022).

265. *Calvocoressi M. D.* Borodin Revised // *The Musical Times*. 1924. Vol. 65. No. 982. – P. 1086–1089.
266. *Calvocoressi M.-D.* Le Mariage, par Moussorgsky // *Bulletin français de la S. I. M.* 1908. No. 12 (15 Decembre). – P. 1284–1290.
267. *Calvocoressi M.-D.* Lettre de Londres // *La Revue Musicale*. 1935 (Novembre). – P. 1284–1290.
268. *Calvocoressi M.-D.* Moussorgski. Paris: Alcan, 1908. – 241 p.
269. *Calvocoressi M.-D.* Mussorgsky's Youth and Early Development // *Proceedings of the Musical Association*. 60th Sess. (1933–1934). – P. 87–103.
270. *Calvocoressi M.-D.* Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933. – 320 p.
271. *Calvocoressi M.-D.* Mussorgsky (The Master Musicians). London: J. M. Dent & Sons, 1946. – 216 p.
272. *Calvocoressi M.-D.* Modest Mussorgsky. His Life and Works. Fair Lawn, N.J.: Essential Books Inc., 1956. – 322 p.
273. *Calvocoressi M.-D.* The New Moussorgsky // *The Musical Times*. 1914. Vol. 55. No. 853 (March). – P. 157–159.
274. *Calvocoressi M.-D.* The Unknown Mussorgsky // *Music & Letters*. 1922. Vol. 3. No. 3 (July). – P. 237–244.
275. *Canudo R.* Moussorgski a l'Opéra: Le Moderne Shakespeare de la Musique // *Comœdia*. 1908. No. 347 (11 septembre). – P. 1–2.
276. *Carrauld G.* Les Premières: Festival Russe de l'Opera. – «Boris Godunov», opera en trois actes et sept tableaux, de Modeste Moussorgsky, d'après Pouchkine // *La Liberté*. 1908 (21 mai). – P. 2–3.
277. *Chasins A.* Leopold Stokowsky, a profile. New York: Hawthorn Books, 1979. – 313 p.
278. *Colacicchi L.* La Musica: Il vero Boris Godunof di Mussorgsky // *Primato*. 1940. Vol. I. No. 8 (15 giugno). – P. 29.

279. Concerts de Marie Olénine-d'Alheim. Les Concours de la "Maison du Lied". Sixième Concours international. M.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1912. – 121 p.
280. *Dianin S.; Rimskij-Korssakoff A.* Borodin oder seine Freunde? (Anlässlich einer "Entdeckung" der Herren Lambert und Calvocoressi) // Die Musik. 1926. No. XIX/3 (Dezember). – S. 189–191.
281. *Dianin S., Rimskij-Korsakov A.* Borodine ou ses amis? A propos d'une découverte de MM. Lambert et Calvocoressi // La revue musicale. 1926. No. 3. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43364791p> (accessed: 26.02.2022).
282. *Downes O.* At Last the Real 'Boris'. Need of Production of Russian Masterpiece After Original Documents – A Fit Task for the Metropolitan // The New York Times. 1928 (June 24). – P. 5.
283. *Downes O.* Original of "Boris" Grips Soviet Crowd // The New York Times. 1929 (May 15). – P. 43.
284. *Downes O.* Moscow Rich in Musical Fare. Varied and Colorful Performances of Opera, Ballet and Concert Fill Stages of Russian Capital – The Original "Boris" // The New York Times. 1929 (May 26). – P. 8.
285. *Downes O.* Moussorgsky's Original "Boris". Authentic Version of Russia's Greatest Opera Heard in Moscow and Leningrad – It's Relation to Rimsky's Adaptation // The New York Times. 1929 (June 23). – P. 6.
286. *Downes O.* "Boris" As Performed in Russia. Moussorgsky's Opera, Heard in Its Original Form, Reveals Striking Differences from the Rimsky-Korsakoff Version // The New York Times. 1929 (June 30). – P. 6.
287. *Eaglefield Hull A.* A dictionary of modern music and musicians. London & Toronto: J.M. Dent & Sons, Ltd; New York: E.P. Dutton & Co., 1924. – 543 p.
288. *Fortunova A.* "Mit besonderer Wertschätzung". Oskar von Riesemanns Schriften zu russischer Musik // Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers / Hrsg. von Inga Mai

- Groote und Stefan Keym. München: edition text + kritik, 2018. – S. 173–192.
289. *H. G.-V.* [Gauthier-Villars, Henry] Boris Godounow: Opéra en trois actes et sept tableaux, d'après le drame de Pouchkine, musique de Modeste Moussorgsky // *Comœdia*. 1908. No. 233 (20 mai). – P. 3.
290. *Geißler S.* Höhen und Tiefen: Die Kroll-Oper // *Oper & Tanz*. 2006. No. 3. URL: <https://www.operundtanz.de/archiv/2006/03/portrait-berlin.shtml> (accessed: 05.12.2019).
291. *Glebov I.* Boris Godounov restauré // *La Revue Musicale*. 1928. № 6. – P. 274–276.
292. *Glebov I.* Mussorgsky – Musicien Dramaturge /Trad. du russe V. Parnac // *La Revue Musicale*. 1928. № 6. – P. 216–243.
293. *Gljeboff I.* Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // *Die Musik*. 1929. № XXI/8. – S. 561–575.
294. *Godet R.* En marge de Boris Godounof. Paris: Librairie Felix Alcan; Londres: J. &W. Chester Ltd., 1926. – 2 vols.
295. *Godet R.* Les deux Boris // *La revue musicale*, 1922 (Avril). – P. 1–17.
296. *Groote I. M.* Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870–1913. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2014. – 410 s.
297. *Gudger W. D.* (rev. by *McCredie A. D.*) Wolfurt [Wolff], Kurt von // *Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30513> (accessed: 24.12.2020).
298. *Gui V.* Il vero “Boris” // *Il Pianoforte: Rivista Mensile di Cultura Musicale*, 1927. № 9 (15 Settembre). – P. 293–304.
299. *Gui V.* Battute d'aspetto: meditazioni di un musicista militante. – Firenze, Monsalvato, 1944. – 278 p.
300. *Gui V.* Le correzioni alla “Kovàncina” // *Nuova Antologia*. 1943. Fasc. 1709 (10 Giugno). – P. 189–194.
301. *Gui V.* Mussorgsky e la “Kovàncina” // *Nuova Antologia*. 1943. Fasc. 1700 (16 Gennaio). – P. 103–108.

302. *Haroyan A.* From the Forgotten Pages of History: Margarit Babayan, Her Music, Her Passion and Komitas // EVN Report. 2019 (September, 15). URL: <https://www.evnreport.com/raw-unfiltered/from-the-forgotten-pages-of-history-margarit-babayan-her-music-her-passion-and-komitas> (accessed: 12.07.2020).
303. *Huber K.* Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive Eine experimental psychologische Untersuchung. Leipzig: Barth, 1923. – 234 s.
304. *I. D.* [Irene Downes] Biographical Note // Olin Downes on Music: A Selection from His Writings during the Half-Century 1906 to 1955 / Ed. by Irene Downes. With a pref. by Howard Taubman. New York: Simon and Schuster, 1957. – P. 447–449.
305. *Jacobs A.* Collingwood, Lawrance (Arthur) // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005175> (accessed: 29.12.2020).
306. *Knosp G.* Les nouvelles mélodies de Moussorgski // Revue Musicale de Lyon. 1909 (7 mars). – P. 614–617.
307. *Laloy L.* Années de jeunesse. Un recueil inédit de Modeste Moussorgski // Bulletin français de la S. I. M. / Société internationale de musique (section de Paris). 1909. № 3. – P. 286–287.
308. *Laloy L.* Le Mois: Théâtres et Concerts // Bulletin Français de la S. I. M. 1908. No. 5. – P. 678–683.
309. *Lockspeiser E.* Musorgsky and Debussy // The Musical Quarterly. Vol. 23. No. 4 (Oct., 1937). – P. 421–427.
310. *M.* [Melngailis E.] Die Wiederaufführung der Oper “Boris Godunow” von M. Mussorgski in Marien-Theater // St. Petersburger Zeitung. 1904. No. 316. – S. 2.
311. *Macler F.* La France et L’Arménie à travers l’Art et l’Histoire. Paris: Imprimerie H. Turabian, 1917. – 78 p.
312. *Malherbe Ch., Laloy L.* Douze Mélodies inédites de Moussorgski // Bulletin français de la S. I. M. Paris, 1909. [№ 5] (mai). – P. 421–429.

313. *Moussorgsky M.* Années de Jeunesse. Recueil de Mélodies composées en 1857–1965 / Revision du texte musical et version française de Louis Laloy. Paris: Bessel, [1923]. – 88 p.
314. *Moussorgsky M. P.* Boris Godounov. Drame musical national, en quatre actes et un prologue (d’après Pouchkine et Karamzine). Edition originale (1875). Version française de Michel Delines et Louis Laloy. Partition chant et piano. Pétrograd; Moscou; Paris; Londres; New-York: W. Bessel et C^{ie}; Berlin; Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1924. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark/12148/cb431680080.public> (accessed 27.10.2021).
315. *Moussorgsky M. P.* Boris Godounov: drame musical national en 4 actes et un prologue d’après Pouchkine et Karamzine / version française de Robert Godet et Aloys Mooser; English version by M. C. H. Collet; réduction pour chant et piano conforme à la version originale. London: J. & W. Chester, [cop. 1926]. – 314 p.
316. *Mussorgsky M.* Boris Godunof. An opera in 4 acts with a prologue. The complete original text in accordance with the autograph manuscript. Edited by Paul Lamm. With English and French translations by M. D. Calvocoressi. London : Oxford University Press, 1928. – 458 p.
317. *Moussorgsky M.* Deux fragments inédits (posthumes) de l’opéra “Boris Godounov”. Partition chant et piano. Paris. W. Bessel & Co, 1929. – 52 p.
318. *Mussorgsky M.* Boris Godunov: opera in 4 acts with a prologue; libretto by the composer, based on Pushkin’s historical tragedy of the same name and Karamzin’s “History of the Russian state” / edited by David Lloyd-Jones. [London]: Oxford University Press, cop. 1975. – 2 vols.
319. Mussorgsky’s Boris, etc. // *Daniel O. Stokowski: A Counterpoint of View.* New-York: Dodd Mead & Company, 1982.– P. 218–222.
320. *Myers R. H.* Claude Debussy and Russian Music // *Music & Letters.* Vol. 39. 1958. No. 4 (October). – P. 338.

321. *Newmarch R.* The Russian Opera. London: H. Jenkins, 1914. – 403 p.
322. *Newsom J.* Downes, (Edwin) Olin // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08109> (accessed: 21.05.2020).
323. *Platt K. M. F.* Rehabilitation and Afterimage: Aleksei Tolstoi's Many Returns to Peter the Great // Epic revisionism: Russian history and literature as Stalinist propaganda / Kevin M. F. Platt and David Brandenberger, editors. The University of Wisconsin Press, 2006. – P. 47–68.
324. Rachmaninoff's Recollections Told to Oskar von Risemann. Transl. from the German manuscript by Mrs. Dolly Rutherford. New-York, The Macmillan Company, 1934. – 272 p.
325. *Riesemann O. von.* Eine "neue" Oper von Mussorgskij // Die Musik. 1924. Heft 7 (April). – S. 461–476.
326. *Riesemann O. von.* Die Oper in Russland: Michail Glinka – Alexander Dargomyshsky // Die Musik. 1906–1907. Heft 13. – S. 3–11.
327. *Riesemann O. von.* Die Oper in Russland: Die neurussische Schule // Die Musik. 1906–1907. Heft 14. – S. 85–99.
328. *Riesemann O. von.* Die Oper in Russland: Alexander Sserów, Anton Rubinstein, Peter Tschaikowsky // Die Musik. 1906–1907. Heft 15. – S. 131–145.
329. *Riesemann O. von.* Monografien zur russischen Musik. Bd. 1. Munchen: Drei Masken Verlag, 1923. – 462 s.
330. *Riesemann O. von.* Monografien zur russischen Musik. Bd. 2: Modest Petrowitsch Mussorgski. Munchen: Drei Masken Verlag, 1926. – 525 s.
331. *Riesemann O. von.* Mussorgskis Liedersammlung "Jahre der Jugend" // Der Auftakt. 1925. Heft 3. – S. 71–76.
332. *Riesemann O. von.* Moussorgsky. Translated from the German by Paul England. New York & London: Alfred A. Knopf, 1929. – 412 p.

333. *Rimskij-Korsakov A.* Boris Godounov de Modeste Moussorgsky. Étude critique / Traduction française de B. de Schloezer. Paris, W. Bessel & C°, 1922. – 88 p.
334. *Rimsky-Korsakow A.* Das Abenteuer des Pachomitsch, eine unbekannte Komposition Mussorgskijs (übersetzt von Oskar v. Rieseemann) // Die Musik. 1926. No. XVIII/5 (Februar). – S. 331–337.
335. *Rimskij-Korsakov N. A.* Chronik meines musikalischen Lebens, 1844–1906. Übers. von Dr. Oskar v. Rieseemann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928. – 302 s.
336. *Shaeffner A.* Debussy et ses rapports avec la musique russe // Musique russe: Études réunies par Pierre Souvtchinsky. Paris: Presses universitaires de France, 1953. – P. 107–108.
337. *Skrjabin A.* Prometheische Phantasien / Hrsg. von O. von Rieseemann. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlags-anstalt, 1924. – 111 s.
338. *Smith W. A.* The Mystery of Leopold Stokowski. Rutherford etc.: Fairleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Press, 1990. – 289 p.
339. Société Internationale de Musique // Bulletin français de la S. I. M. / Société internationale de musique (section de Paris). 1909. No. 1. – P. 617–618.
340. *Ssabanejew L. L.* Geschichte der russischen Musik. Für deutsche Leser bearbeitet, mit einem Vorwort und einem Nachtrag versehen von Oskar von Rieseemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. – 214 s.
341. *Stein R. H.* Tschairowskij. Stuttgart u.a. 1927. – 508 s.
342. Stokowski Gives Original of “Boris” // The New York Times. 1929 (November 30). – P. 21.
343. *Tibaldi Chiesa M.* La Khovantscina di Mussorgsky: conferenza tenuta il 16 febbraio 1926 all’ Accademia di musica M. E. Bossi di Milano. Milano: Fiamma, 1926. – 30 p.

344. *Tibaldi Chiesa M.* Note a Khovanschina // L'Ambrosiano. 1933. № 63 (16 marzo). PГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 311. Л. 26.
345. *Velimirović M.* Russian Autographs at Harvard // Notes. 1960. Vol. 17. No. 4. – P. 539–558.
346. *Viljanen E.* The formation of Soviet cultural theory of music (1917–1948) // Studies in East European Thought. Springer, 2020. <https://doi.org/10.1007/s11212-020-09357-3>.
347. *Viljanen E.* The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949). Acta Semiotica Fennica, 2016. – 670 p.
348. *Wetzler H. H.* Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven // Die Musik. 1923. Heft 1 (October). – S. 157–173.
349. *Wolfurt K. von.* Mussórgskij. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1927. – 382 s.
350. *Wolfurt K.* Das Problem Mussorgskij – Rimskij-Korsakoff: Ein Vergleich zwischen dem Original-Klavierauszug von Mussorgskijs «Boris Godunoff» und Rimskij-Korssakoff Bearbeitung // Die Musik. 1925. № 7. April. – S. 481–491.
351. *Wolfurt K.* Das Problem Mussorgskij // Die Musik. 1926. Dezember. № 3. – S. 162–166.
352. *Wolfurt K.* Gesicht und Charakter einiger Opern von Mussorgsky und Rimsky-Korsakoff // Musikblätter des Anbruch. 1927. № 10. – S. 411–415.

Список архивных источников**Российский государственный архив литературы и искусства****Ф. 341 – Е.Ф. Никитина**

Оп. 1. Ед. хр. 278 – Мамонт Н. (Николай Глебович Виноградов). Автобиография.

Ф. 648 – ГАБТ

Оп. 1. Ед. хр. 3662 – Юровский А.Н. Личные документы.

Ф. 941 – ГАХН

Оп. 5. Ед. хр. 30 – Протоколы № 1–5 заседаний комиссии по изучению русской музыки ГАХН за 1926 год.

Оп. 5. Ед. хр. 31 – Протоколы № 1–25 заседаний комиссии по изучению русской музыки ГАХН за 1926–1927 годы.

Оп. 5. Ед. хр. 47 – Протоколы заседаний комиссии по изучению русской музыки ГАХН за 1928–1929 годы.

Оп. 5. Ед. хр. 57 – Протоколы заседаний комиссии по изучению русской музыки ГАХН за 1929 год.

Ф. 2040 – Н.Я. Мясковский

Оп. 1. Ед. хр. 144 – Римский-Корсаков А.Н. Письмо Н.Я. Мясковскому от 30 марта 1925 года.

Ф. 2542 – Н.Г. Виноградов-Мамонт

Оп. 1. Ед. хр. 20 – Виноградов-Мамонт Н.Г. «Борис Годунов» А. Пушкина, [М.] Мусоргского и Н. Виноградова (эскизы постановки) [1925].

Ф. 2658 – Б.В. Асафьев

Оп. 1. Ед. хр. 105–109 – Мусоргский М.П. Хованщина. Партитура.

Оп. 1. Ед. хр. 212 – Негласный комитет имп[ератора] Александра I-го. Дипломная работа. Машинопись с правкой автора. На тит. л. помета С.Ф. Платонова.

Оп. 1. Ед. хр. 478 – Асафьев Б.В. Письмо А.Г. Лундину от 7 августа 1939 года.

Оп. 1. Ед. хр. 551 – Дранишников В.А. Письма Б.В. Асафьеву.

Оп. 1. Ед. хр. 612 – Ламм П.А. Письма Б.В. Асафьеву.

Оп. 1. Ед. хр. 664 – Попов С.С. Письма Б.В. Асафьеву.

Оп. 1. Ед. хр. 685 – Риземан О. фон. Письма Б.В. Асафьеву.

Оп. 1. Ед. хр. 757 – Юровский А.Н. Письма Б.В. Асафьеву.

Оп. 1. Ед. хр. 778 – Шефтель Е. (секретарь Музгиза) Записка в Ленинградскую Редакцию Музгиза (для передачи Б.В. Асафьеву).

Ф. 2743 – П.А. Ламм

Оп. 1. Ед. хр. 1 – Ламм П.А. Доклад «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского», прочитанный Ламмом 20 апреля 1939 года на первом научном заседании МГК, посвященном 100-летию со дня рождения композитора.

Оп. 1. Ед. хр. 3 – Замечания на подготовленное к изданию под редакцией А.Н. Римского-Корсакова собрание писем Мусоргского.

Оп. 1. Ед. хр. 22 – Ламм П.А. Каталоги произведений М.П. Мусоргского.

Оп. 1. Ед. хр. 26 – Ламм П.А. Каталоги произведений М.П. Мусоргского.

Оп. 1. Ед. хр. 42 – Ламм П.А. Письма Б.В. Асафьеву.

Оп. 1. Ед. хр. 51–53 – Ламм П.А. Письма С.А. и О.П. Ламм

Оп. 1. Ед. хр. 55 – Ламм П.А. Письмо Дж. Лейда от 1 марта 1946 года.

Оп. 1. Ед. хр. 57 – Ламм П.А. М.А. Олениной-д'Альгейм от 5 мая 1928 года.

Оп. 1. Ед. хр. 62 – Ламм П.А. Письмо Федорову В.М. от 11 декабря 1932 года.

Оп. 1. Ед. хр. 76–80 – Асафьев Б.В. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 100 – Гинзбург Л.М. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 117 – Дзимитровский А.И. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 120 – Дмитриевский Г.А. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 123 – Дранишников В.А. Письмо П.А. Ламму от 27 января 1928 года.

Оп. 1. Ед. хр. 132 – Кальвокоресси М.-Д. Письмо П.А. Ламму от 3 мая 1928 года.

Оп. 1. Ед. хр. 155 – Мясковский Н.Я. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 168 – Оленина-д'Альгейм М.А. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 169 – Орлов Г.П. Письма П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 176–177 – Попов С.С. Письма и телеграммы П.А. Ламму.

Оп. 1. Ед. хр. 228 – Афиша премьерного исполнения оперы «Борис Годунов» в ГАТОБ (16.02.1928).

Оп. 1. Ед. хр. 236

– Выписка из протокола № 15 заседания Редакционной коллегии Музсектора Госиздата от 13 апреля 1926 года.

– Зильберштейн Н. [Государственное издательство «Искусство». Отдел музыкальной литературы]. Письмо П.А. Ламму от 23 сентября 1938 года.

– Ламм П.А. Докладная записка заведующему Музсектором Госиздата А.Н. Юровскому. 20 октября 1927 года.

– Ламм П.А. Докладная записка заведующему Музсектором Госиздата А.Н. Юровскому. Сентябрь 1930 года.

– Ламм П.А. Заявление в Музсектор Госиздата. 2 июля 1924 года.

Оп. 1. Ед. хр. 238

– Дирекция капеллы «Думка». Письмо в Отдел пропаганды Московского союза советских композиторов.

– Скороходов В. (директор капеллы «Думка»). Письмо П.А. Ламму от 11 ноября 1938 года.

Оп. 1. Ед. хр. 247 – Ламм П.А. Договоры с Музсектором Госиздата, Музгизом, издательством «Искусство».

Оп. 1. Ед. хр. 252 – Протоколы заседаний Комиссии по изучению русской музыки при Музсекции ГАХН.

Оп. 1. Ед. хр. 260

– Ламм П.А. Докладная записка в Музгиз (адресат не установлен): «Главнейшие виды редакторских работ».

– Саква К.К. Письмо П.А. Ламму от 13 августа 1949 года.

Оп. 1. Ед. хр. 276 – Асафьев Б.В. [Глебов И.] Рукописные черновики и машинописные чистовики статей. С пометками П.А. Ламма.

Оп. 1. Ед. хр. 284 – Каратыгин В.Г. Отрывок из 1-й картины 1-го действия оперы Мусоргского «Борис Годунов» и отрывок из 1-го действия оперы Мусоргского «Хованщина». Нотная рукопись.

Оп. 1. Ед. хр. 311 – Статьи и заметки о музыке, концертах, исполнении оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в оригинальной редакции в Берлине и др.

Оп. 1. Ед. хр. 364 – Борис Годунов. Опера М.П. Мусоргского [Программа премьерного спектакля в Оперном театре им. К.С. Станиславского. 5 марта 1929 года].

– Ламм П.А. Данные по делу постановки оперы «Борис Годунов» в ГАБТе.

– Ламм П.А. Докладная записка председателю правления Музгиза А.Г. Верхотурскому.

– Ламм П.А. Опера «Борис Годунов» Мусоргского и постановка ее Габтом. Тезисы доклада ГУС'у 20 января 1927 года.

– Проспект издания Полного собрания сочинений Модеста Петровича Мусоргского.

– Протокол заседания ГУС'а 20 января 1927 года.

– Телеграмма заведующему Музсектором Госиздата от группы ленинградских композиторов и музыкальных деятелей от 11 апреля 1927 года.

Оп. 1. Ед. хр. 411 – Ламм О.П. Письма С.А. Ламм.

Ф. 2985 – В.А. Киселев

Оп. 1. Ед. хр. 630 – Программа концерта к 100-летию со дня рождения М.П. Мусоргского в Большом зале Московской консерватории (7 апреля 1939 года).

Российский национальный музей музыки

Ф. 171 – Б.В. Асафьев

Ед. хр. 667–676; 717–728 – Орлов Г.П., Орлова А.А. Письма Б.В. Асафьеву.

Ед. хр. 1268 – Асафьев Б.В. Письмо П.А. Ламму от 14 января 1928 года.

Ед. хр. 1278–1280 – Ламм П.А. Письма Б.В. Асафьеву.

Ед. хр. 1406 – Письмо неустановленного лица Б.В. Асафьеву от 23 апреля 1920 года.

Ф. 192 – П.А. Ламм

Ед. хр. 147

– Мусоргский М.П. Песня Марфы «Исходила младешенька» из оперы «Хованщина». Автограф П.А. Ламма.

– Мусоргский М.П. Хор стрельцов из оперы «Хованщина». Автограф П.А. Ламма.

Ед. хр. 276 – Мусоргский М.П. Хор стрельцов из оперы «Хованщина». Автограф П.А. Ламма.

Ед. хр. 290–292 – Мусоргский М.П. Иванова ночь на Лысой горе.
Автографы П.А. Ламма.

Ед. хр. 361 – Ламм О.П. П.А. Ламм. Опыт биографии.

Ф. 203 – Е.В. Богословский

Ед. хр. 219 – Риземан О. фон. Письмо Е.В. Богословскому от 28 июля 1909 года.

Ф. 256 – М.А. Оленина-д'Альгейм

Ед. хр. 483 – М.А. Оленина-д'Альгейм М.А. Письмо П.А. Ламму. Б. д.

Ед. хр. 1345 – Мелнгайлис Э.Я. Записка на визитной карточке к М.А. Олениной-д'Альгейм. 15 мая 1902 года.

Ед. хр. 1766–1767 – Риземан О. фон. Письма М.А. Олениной-д'Альгейм.

Ед. хр. 4440 – Юровский А.Н. Письмо М.А. Олениной-д'Альгейм от 26 июня 1928 года.

Ф. 287 – В.Г. Каратыгин

Ед. хр. 3–5 – Асафьев Б.В. Письма В.Г. Каратыгину.

Ед. хр. 34–35 – Дягилев С.П. Письма В.Г. Каратыгину.

Ед. хр. 43–46 – Кальвокоресси М.-Д. Письма В.Г. Каратыгину.

Ф. 382 – Р.С. Бунин

Ед. хр. 698–700 – Ламм П.А. План Полного академического издания сочинений Мусоргского.

**Центральный государственный архив литературы и искусства
Санкт-Петербурга**

Ф. 77 – Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга

Оп. 5. Ед. хр. 6 – Афиша концерта в Ленинградской академической капелле 23 декабря 1950 года.

Ф. 82 – РИИИ

Оп. 3. Ед. хр. 9 – Протокол заседания исторической секции от 18 ноября 1926 года.

Ф. 206 – Г.П. Орлов, А.А. Орлова

Оп. 1. Ед. хр. 27 – Переписка Б.В. Асафьева с Г.П. Орловым. 1938–1939. Машинописная копия.

Ф. 260 – Управление ленинградских государственных театров Народного комиссариата просвещения РСФСР

Оп. 1. Ед. хр. 422 – Виноградов-Мамонт Н.Г. Письмо в Р. К. К. Дирекции Ленинградских Государственных Академических Театров от 3 декабря 1924 года.

Оп. 1. Ед. хр. 818 – Юровский А.Н. Письмо в Управление Ленинградских государственных театров Народного комиссариата просвещения РСФСР.

Оп. 1. Ед. хр. 823 – Протокол заседания в ГАТОБе Комиссии по прослушиванию оп[еры] «Борис Годунов» в первоначальной редакции от 19 ноября 1926 года.

Оп. 1. Ед. хр. 971 – Письмо из Главнауки в дирекцию ЛГАТ «О разрешении композитору Мелнгайлису занятий над рукописями Мусоргского» от 2 апреля 1927 года.

Оп. 1. Ед. хр. 973 – Кристи М. [начальник Главнауки]. Письмо в Дирекцию Государственных академических театров от 2 апреля 1924 года.

– Постановление совещания Управления Акоперы с Дирекцией.

Оп. 1. Ед. хр. 1210

– Протокол № 21 заседания пленума Художественного совета оперы при ГАТОБе от 11 апреля 1929 года.

– Протокол № 22 заседания Комиссии по выработке пятилетки от 18-го апреля 1929 года.

– Протокол № 23 Заседания Художественного Совета Оперы при ГАТОБе от 25-го апреля 1929 года.

– Протокол № 28 Заседания Художественного совета оперы при ГАТОБе от 30 мая 1929 года.

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

Ф. 96 – Н.А. Бороздин

Мусоргский М.П. [Вариант песни «Веселый час»]. ОР РНБ. Ф. 96.
Ед. хр. 4.

Ф. 502 – М.П. Мусоргский

Ед. хр. 8–9 – Мусоргский М.П. Борис Годунов. Опера Мусоргского.
Третья часть.

Ед. хр. 23 – Мусоргский М.П. [Борис Годунов]. Пятое действие. Первая картина.

Ед. хр. 34 – Мусоргский М.П. Саламбо. Вторая картина 2-го действия.

Ед. хр. 50 – Мусоргский М.П. Хованщина. Песня раскольницы Марфы для голоса с оркестром. Партитура.

Ед. хр. 52 – Мусоргский М.П. Хованщина. «Поднимайся, молодцы!» для голоса с оркестром. Партитура.

Ф. 816 – Н.Ф. Финдейзен

Ед. хр. 2102 – Кальвокоресси М.-Д. Une revision de Khovanchtchina. Автограф (на французском языке).

Ед. хр. 2102–2103 – Кальвокоресси М.-Д. Письма Н.Ф. Финдейзену.

Ед. хр. 2131 – Программа концерта 25 февраля 1909 года. Париж, зал Гаво.

Отдел рукописей Российской государственной библиотеки

Ф. 809 – П. д'Альгейм

Картон 4. Ед. хр. 13 – Оленина-д'Альгейм М.А. Беседы о Мусоргском, об интерпретации и интерпретаторах его музыки [1900-е гг.?).

Картон 13. Ед. хр. 69 – Бессель В.В. Письма П. д'Альгейму.

Ф. 183.2 – Музейная коллекция автографов А–К

Картон 1. Ед. хр. 45 – Кальвокоресси М.-Д. Письмо к неустановленному лицу от 5 февраля 1909 года.

Кабинет рукописей Российского института истории искусств

Ф. 8 – Римский-Корсаков А.Н. и Вейсберг Ю.Л.

Раздел VI. Ед. хр. 1 – Юровский А.Н. Письмо А.Н. Римскому-Корсакову от 9 ноября 1926 года.

Раздел VI. Ед. хр. 2 – Римский-Корсаков А.Н. Меморандум к истории печатания книги «Мусоргский. Письма и документы». Б. д.

Раздел VII. Ед. хр. 264 – Коллингвуд Л. Открытка А.Н. Римскому-Корсакову. [1935].

Раздел VII. Ед. хр. 377 – Юровский А.Н. Письма А.Н. Римскому-Корсакову.

Раздел VII. Ед. хр. 462 – Риземан О. фон. Письма А.Н. Римскому-Корсакову.

Раздел IX. Ед. хр. 136 – Римский-Корсаков А.Н. Письма И.В. Сталину, А.М. Горькому, А.С. Енукидзе, Е.Д. Стасовой.

Раздел IX. Ед. хр. 136 – Римский-Корсаков А.Н. Письмо А.Г. Верхотурскому от 20 сентября 1931 года.

Раздел IX. Ед. хр. 139 – Римский-Корсаков А.Н. Заявление в Правление Музгиза.

**Санкт-Петербургский государственный музей театрального
и музыкального искусства**

Отдел рукописей и документов

Ф. 68 – Сборание материалов по Ленинградскому государственному академическому театру оперы и балета им. С.М. Кирова

Ед. хр. 65

– Радлов С.Э. Первоначальные соображения режиссуры к монтировочным работам по Борису Годунову.

– Заседание в Доме Искусств 26 марта 1928 года, посвященное постановке «Бориса Годунова» в первоначальной редакции Мусоргского. Доклады С.Э. Радлова, В.А. Дранишникова.

Отдел живописи, графики и прикладного искусства

Дмитриев В.В. Эскизы декораций и костюмов спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. № к. п. 4297.

Визель Э.О. Зарисовки спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. № к. п. 4364.

Музей Государственного академического Большого театра России

Рукописный фонд

ГАБТ КП-3500 – Б.В. Асафьев

№ 694–702 – Дранишников В.А. Письма Б.В. Асафьеву

№ 1162–1176 – Ламм П.А. Письма Б.В. Асафьеву. 1928–1930.

**Научно-исследовательский отдел рукописей Научной
музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова**

№ 1747 – Мусоргский М.П. Иванова ночь на Лысой горе. Автограф.

Museo Teatrale alla Scala

Фотографии постановки оперы М.П. Мусоргского «Хованщина»
(1933).

Bibliothèque Nationale de France

MS-8359 – Мусоргский М.П. Юные годы. Сборник романсов (1857–
1866).

British Library

Ernst Henschel collection

Программа исполнения оперы «Борис Годунов» (*Berliner Funk-
Orchester*, 26 февраля 1932).

Список иллюстративного материала

Рис. 1. Программа концерта 25 февраля 1909 года. Париж, зал Гаво (ОР РНБ. Ф. 816 Оп. 2 Ед. хр. 2131. Л. 1 об, 2 об.);

Рис. 2. *Глебов И. [Асафьев Б.В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?* Страница машинописного чистовика с пометами и комментариями П.А. Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111);

Рис. 3. Записка Н.Я. Мясковского Б.В. Асафьеву и П.А. Ламму (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 7);

Рис. 4. *Мусоргский М.П. Хованщина. Партитура. Третье действие.* Инструментовано Б.В. Асафьевым. Фрагмент (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 54–55);

Рис. 5. Афиша концерта 23 декабря 1950 года. Ленинградская академическая капелла (ЦГАЛИ СПб. Ф. 77. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 41);

Рис. 6. Э.О. Визель. Зарисовка спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. 1-е действие 1-я картина. Шествие в собор (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-25).

Рис. 7. Э.О. Визель. Зарисовка спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. 4-е действие 2-я картина. Боярская дума (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-26).

Рис. 8. Э.О. Визель. Зарисовка спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. Последняя картина. Кромы (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-27).

Рис. 9. Э.О. Визель. Портрет персонажа спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. Исполнитель роли Юродивого [Мищенко?] (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-29).

Рис. 10. Э.О. Визель. Портрет персонажа спектакля «Борис Годунов» в ГАТОБ. 24 мая 1932 года. В.В. Киселев в роли Митюхи (СПбГМТиМИ. № к. п. 4364-33).

Рис. 11. «Хованщина» («Ла Скала», 1933). Летний кабинет князя Василия Голицына (Музей театра «Ла Скала»);

Рис. 12. «Хованщина» («Ла Скала», 1933). Хор «Батя, батя, выйди к нам» (Музей театра «Ла Скала»);

Рис. 13. «Хованщина» («Ла Скала», 1933). Казнь стрельцов (Музей театра «Ла Скала»).

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

Александрова Василиса Александровна

**ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ М.П. МУСОРГСКОГО
В АВТОРСКИХ ВЕРСИЯХ
(КОНЕЦ XIX – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Том 2: Приложения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения Н.И. Тетерина

Москва – 2022

Оглавление

Том 2

Приложение 1: Эпистолярное наследие	4
Э. Мелнгайлис – М.А. Олениной-д’Альгейм	4
О. фон Риземан – М.А. Олениной-д’Альгейм	4
Л.М. Гинзбург – П.А. Ламму	6
О. фон Риземан – А.Н. Римскому-Корсакову	9
О. фон Риземан – Б.В. Асафьеву	37
П.А. Ламм – С.А. и О.П. Ламм	41
А.Н. Римский-Корсаков – Н.Я. Мясковскому	83
А.Н. Юровский – А.Н. Римскому-Корсакову	85
А.Н. Юровский – Б.В. Асафьеву	87
Б.В. Асафьев – П.А. Ламм. Переписка	94
1921	94
1922	96
1924	104
1926	110
1927	115
1928	154
1929	257
1930	271
1931	287
1932	310
1933	316
1948	318
С.С. Попов – Б.В. Асафьеву	321
В.А. Дранишников – Б.В. Асафьеву	345
П.А. Ламм – М.-Д. Кальвокоресси. Переписка	354
Б.В. Асафьев – А.Г. Лундину	359
Приложение 2: Документы творческой деятельности	361
Н.Г. Виноградов-Мамонт. Режиссерская разработка оперы «Борис Годунов» (1925)	361
И. Глебов. Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде (1928, первая редакция статьи)	385
Приложение 3: Документы служебной деятельности	404
А.Н. Римский-Корсаков: письма и документы (1931)	404
Меморандум к истории печатания книги «Мусоргский. Письма и документы»	404

Памятка	405
Заявление в Правление Музгиза	406
Сопроводительные письма к заявлению в Правление Музгиза.....	409
П.А. Ламм: «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского». Доклад (1939).	412
С.Э. Радлов, В.А. Дранишников, В.В. Дмитриев: доклады о постановке «Бориса Годунова» в ГАТОБ (1928).....	435
<i>Радлов С.Э.</i> Первоначальные соображения режиссуры к монтировочным работам по «Борису Годунову»*	435
Заседание в Доме Искусств 26 марта 1928 года, посвященное постановке «Бориса Годунова» в первоначальной редакции Мусоргского. Доклад С.Э. Радлова.....	440
Заседание в клубе работников ГАТОБ, посвященное постановке Бориса Годунова в первоначальной редакции Мусоргского (19 марта 1928 года). Доклад В.А. Дранишникова	443
Протоколы заседаний Художественного совета ГАТОБ с участием Б.В. Асафьева (1929) .	444
Приложение 4: Переводы работ иностранных музыкантов о Мусоргском	504
Г. Кносп, Ш. Малерб, Л. Лалуа о сборнике «Юные годы»	504
Гастон Кносп. Новые романсы Мусоргского	504
Луи Лалуа. «Юные Годы». Неизданный сборник Модеста Мусоргского.....	507
Шарль Малерб, Луи Лалуа. Двенадцать неопубликованных песен Мусоргского	510
М.-Д. Кальвокоресси. Фрагменты из воспоминаний	523
О. Даунс. «Наконец-то настоящий “Борис”»: Необходимость постановки русского шедевра по оригинальным документам – Подходящая задача для «Метрополитен»	558
Приложение 5: Сочинения М.П. Мусоргского в редакции В.Г. Каратыгина...	567

Приложение 1: Эпистолярное наследие

Э. Мелнгайлис – М.А. Олениной-д'Альгейм

Автограф

[15 мая 1902 года]¹

Многоуважаемая и обожаемая Мария Алексеевна!

Присылаю Вам «Детскую» на немецком языке². Я старался получить тот же декламационный эффект³, который связывает музыку с русским текстом. Местами это было очень трудно достигнуть, иногда невозможно. Мой труд часто еще очень недостаточен и ошибочен. Поэтому я еще не приписал нем[ецкого] перевода к нотам и не высылаю их еще Вам. Нот никаких нет новых. В песне с куклой в немецком тексте fressen, kommen, tragen, двусложные слова, где в русском односложные. Но с музыкой это в согласии, потому что на этих слогах там по два звука. Этот перевод менее важен как стиль, чем как согласование с музыкой. Но и в этом отношении встречались неодолимые препятствия.

Ваш всегда Эмилий Яковлевич Мелнгайлис.

NB Мой адрес: Петербург, Новая деревня, Задняя улица 65.

Как прошли Ваши концерты на юге России? Поклон Вашему супругу!

– 15 мая 1902⁴.

О. фон Риземан – М.А. Олениной-д'Альгейм

6.I.[19]26⁵

Автограф

¹ РНММ. Ф. 256. Ед. хр. 1345 (6095).

² Немецкий перевод к письму не приложен.

³ Здесь и далее подчеркивание оригинала.

⁴ Зачеркнут адрес: «Фонтанка 108, кв. 38».

⁵ РНММ. Ф. 256. Ед. хр. 1766 (6095).

Глубокоуважаемая Марья Алексеевна!

В надежде что Вы меня еще помните, позволяю себе обратиться к Вам со следующей просьбой: в текущем году предстоит новое издание муз[ыкального] словаря Римана⁶, редактором русского отдела которого состою. Не откажите сообщить мне для этой цели краткие биографические даты о себе. Считаю недопустимым, чтобы эта книга не упомянула о Вашей важной и плодотворной деятельности для русской музыкальной культуры. За скорейшее исполнение моей просьбы был бы весьма признателен.

Может быть Вас интересует что недавно вышла довольно объемистая книга моя о Мусоргском на нем[ецком] языке (она уже переводится на французский), в ней неоднократно упомянута, конечно, и Ваша фамилия (изд[ательство] *Drei Masken-Verlag*⁷ в Мюнхене)⁸.

С надеждой на Ваш любезный ответ остаюсь с глубоким уважением
искренно преданный

О. Риземан

Stokholm 17 Karlarägen

21 Sept[ember] [19]27⁹

Автограф

Глубокоуважаемая Марья Алексеевна!

Ваше письмо, которое *Drei Masken-Verlag* мне переслал сюда, было мне отрядным и неожиданным сюрпризом. Из него я усмотрел, что Вы чувствуете себя хорошо и готовы с прежней энергией и всегдашней самоотверженностью служить дорогому нам искусству. Такое отношение к делу в наше безотрадное время столь же редко как приятно и отраднo. Насчет Германии я могу Вам, к сожалению, дать только самые неутешительные вести. Концертная жизнь там

⁶ Музыкальный словарь Римана (*Riemann Musiklexikon*) – музыкальный энциклопедический словарь на немецком языке.

⁷ *Drei Masken Verlag* – одно из старейших театральных и музыкальных издательств Германии, основанное в 1910 году.

⁸ *Riesemann, Oskar von. Monographien zur Russischen Musik. Zweiter Band: Modest Petrowitsch Mussorgski. München: Drei Masken Verlag, 1926.*

⁹ РНММ. Ф. 256. Ед. хр. 1767 (6095).

почти совершенно замерла, по крайней мере, в области частной инициативы. Первокласные пианисты, скрипачи, певицы и певцы сидят без дела, ибо давать концерты под стать только тем немногим из них, которые располагают значительными собственными средствами, каковыми они могут рискнуть à fond[s] perdu¹⁰. Кино, радио и спорт съели без остатка более высокие художественные потребности публики. Концертные агенты зверски дерут, тем не менее, работают вяло и без настоящего интереса, если дело не касается каких либо экстраординарных, так или иначе «грандиозных» предприятий. К тому же «конъюнктура» для русской музыки, в частности для Мусоргского за последние два три года заметно ухудшилась.

Это доказала между прочим изумительная с художественной точки зрения (Добровейн¹¹) постановка «Хованщины» в Дрездене (в июне). Поэтому мне кажется, что вряд ли будет возможно реализовать Ваш прекрасный сам по себе план концертной поездки в Германию.

– Из немецких агентов предприимчивее других – *Clement* (München, Maximilianstrasse) и *Konzertdirektion Wolf*, Berlin. Быть может, Вы получите более утешительные сведения, если обратитесь прямо к ним. Я остаюсь в Швеции до половины октября. Потом буду в Берлине и Мюнхене и, если хотите, могу с тем и с другим переговорить. Зимой, как всегда, проведу в Gaienhofen am Bodensee Amt Konstanz.

Очень хотелось бы, чтобы Ваш план осуществился и я, конечно, всегда рад помочь Вам чем смогу.

Искренно преданный Вам

О. Риземан

Л.М. Гинзбург – П.А. Ламму

¹⁰ à fonds perdu (франц.) – безвозвратно.

¹¹ Добровейн, Исай Александрович (Dobrowen, Issay; при рождении Барабейчик, Ицхок Зорахович; 1891–1953) – пианист, дирижер, композитор.

24/XI [19]30¹²

Авторизованная машинопись

Глубокоуважаемый Павел Александрович!

Из письма Юровскому¹³ Вы можете вполне учесть обстановку, создавшуюся здесь в связи с планами Кроль-оперы¹⁴ в отношении постановки «Хованщины». Вы можете учесть, насколько важно то, что «Хов[анщина]» пойдет в Берлине, причем я имею все основания быть уверенным в том, что отношение к постановке будет самое тщательное. Вопросы с охраной авторских и прочих прав, понятно, весьма сложны. В частности, до моего сведения дошло, что Бессель предпринял что-то против Вашей редакции «Бориса». По существу я ничего не знаю, был бы все же очень благодарен, если бы Вы меня информировали по этому поводу. Что Вы думаете по поводу всего того, что я пишу Юровскому? В частности, могу ли я исполнить отрывки из «Хованщины» на радио к годовщине¹⁵? Если у Вас есть возможность как-либо повлиять на ускорение дела, то очень просил бы это сделать. Мне хочется еще раз подчеркнуть, что Кроль-опера в будущем году будет закрыта, и поэтому откладывать нельзя. Я просил бы Вас подробнейшим образом описать мне все обстоятельства, касающиеся этих дел. Очень рад, что Ваша работа дает такие ощутительные результаты и желаю Вам в дальнейшем неменьших успехов в Вашей работе.

Как Ваше здоровье и как поживает Конст[антин] Солом[онович]¹⁶? Я ему пару раз писал, но он мне ни разу не ответил. Кланяйтесь ему, пожалуйста, от меня.

С сердечным приветом, Л. Гинзбург.

¹² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 1.

¹³ Юровский, Александр Наумович (1882–1952) – пианист, музыкально-издательский работник, в 1923–1931 годах заведующий Музсектором Госиздата. См.: Анкета А.Н. Юровского – заведующего репертуарной частью ГАБТ СССР. РГАЛИ Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 3662. Л. 4–5.

¹⁴ Кроль-опера (Krolloper) – несохранившееся здание оперного театра в Берлине на Площади Республики. С 1933 года Кроль-опера была местом проведения заседаний немецкого парламента. В 1943 году здание разрушено в ходе бомбардировки.

¹⁵ 50-летию со дня смерти М.П. Мусоргского (1931).

¹⁶ Сараджев, Константин Соломонович (1877–1954) – дирижер, создатель советской дирижерской школы, инициатор и организатор в Московской консерватории дирижерского факультета.

Если, по-вашему, вопрос о «Хованщине» в этом году безнадежен, то, пожалуйста, сообщите мне об этом так же, как себе.

14/XII [1930]¹⁷

Авторизованная машинопись

Глубокоуважаемый Павел Александрович!

Обращаюсь к Вам снова по поводу «Хованщины», теперь с несколько иной просьбой. Дело в следующем. К юбилею Мусоргского Функстунде¹⁸ [так. – В.А.] готовит вечер из оригинальных произведений Мусоргского. Мне предложено представить программу, из неотредактированных произведений. Главный акцент придется сделать на отрывках из «Бориса» и «Хованщины». Просьба моя к Вам подумать и дать мне мысли по этой части. Считаю необходимым спросить у Вас, какие сцены Вы считаете наиболее характерными для неотредактированного «Бориса», если получу хор, то, разумеется, поставлю сцену у Василия Блаженного. Что еще?

Теперь по поводу «Хованщины»: Как Вы думаете, не смог бы Асафьев приготовить ряд отрывков из «Хованщины» в ближайший же срок? Согласится ли на это Музсектор? Переписку срочную мы можем взять на свой счет. Какие сцены из «Хованщины» Вы можете тоже рекомендовать? Не забудьте что выступление весьма ответственное и кое-что должно быть и для т[а]к наз[ываемой] широкой публики и внешнего успеха. Что можете рекомендовать еще к исполнению? Знаете ли Вы оркестровку «Полководца», сделанную Сахновским¹⁹? Зная Вас как человека, влюбленного в Мусоргского, я жду от Вас обстоятельного ответа и возможной помощи в этом деле. Концерт будет очень хорошо обставлен, обещают, что будет вся Берлинская критика. Я со своей стороны приложу, разумеется, максимум стараний. Если узнаете о том, когда, наконец, выйдет «Хованщина», то сообщите мне через мою мамашу немедленно. Теперь я поднял на ноги полпредство, натравил на них директора театра, который завтра идет к

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 2–2 об.

¹⁸ *Funk-Stunde A. G* (АО «Вещательная студия») – немецкая частная радиоккомпания.

¹⁹ Сахновский, Юрий Сергеевич (1866–1930) – композитор, дирижер, музыкальный критик.

полпреду, т. е., понятно, сейчас же надавят на Музгиз, в порядке ударничества, и, может, удастся еще вырвать постановку, хоть бы пока клавиш переписали и выслали для ознакомления. От Юровского же пока получил официальную бумагу, что приняты все меры, и срок выхода в свет выяснится в самом ближайшем времени. ????? [так. – В.А.] Асафьеву пишу сегодня особо. Не спишетесь ли и Вы с ним по этому поводу? Я, видимо, отвык от Ваших темпов, мне кажется странным, как можно упускать такие возможности. Откладывать на будущий год нельзя, потому что опере грозит закрытие. На другой сцене не так скоро возьмут.

Так же и с отрывками. Если удачно составитсся сюита, то это будет лучшая и пропаганда опере, так как будет передаваться по всей Европе.

Итак, привет Вам. Жду скорейшего ответа на мои вопросы, хотя бы через мою матушку. И притом возможно подробный.

Сердечный привет Вам и Вашим. Константину Соломоновичу тоже. Что у него слышно?

Ваш Л. Гинзбург.

Только что мне звонили, что «Ур-Борис»²⁰ пойдет, вероятно, целиком, так что мне придется делать главный акцент на «Хованщине». Сообщили также, что Глебов, вероятно, в Москве. Все же ввиду неопределенности прошу Вас подумать и по поводу «Бориса» тоже. Пока ничего еще не фиксировано, надо быть готовым ко всему.

Еще раз сердечный привет.

О. фон Риземан – А.Н. Римскому-Корсакову

21.XII. 1923 [года]²¹

Автограф

Dr. Oscar von Riesemann

München

²⁰ «Ур-Борис» (от нем. Urtext) – «Борис Годунов» в авторской версии.

²¹ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 6–6 об.

Kaiserstrasse, 31

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Одновременно с этим письмом Вам посылается по адресу, сообщенному мне С.М. Ляпуновым, один экземпляр 1 тома моих «*Monographien zur russischen Musik*»²². Присланных мне с Э.А. Купером²³ материалов я, к сожалению, не получил. В данное время привожу к концу монографию о Мусоргском, которая одна займет весь второй том. Третий будет посвящен Н.А. Римскому-Корсакову, Бородину и Балакиреву. Для этого крайне хотелось бы иметь в руках тот материал, о котором Вы мне сообщили, главным образом, переписку между Н[иколаем] А[ндреевичем] и Балакиревым. Нет ли у Вас отдельного оттиска (или старой корректуры)?

Для Мусоргского мне нужна только еще статья Финдейзена в Ежегоднике («Юность Мусоргского»)²⁴ и Каратыгина о «Саламбо» (в «Аполлоне»)²⁵. Адресов ни того ни другого не знаю. Не могли бы Вы быть столь любезными и покорнейше попросить их от моего имени предоставить мне эти статьи хотя бы заимообразно. Я – как «аккуратнейший немец» – возвращу их немедленно по использовании.

Затем еще один вопрос: нельзя ли из Публичной Библиотеки получить копию монолога Мато из «Саламбо»²⁶, а также, если понадобится, разрешение отпечатать его как приложение к моей книге?

Если это возможно, то не откажите в Вашем любезном содействии. Сколько это будет стоить (т. е. снятие копий) я Вам немедленно перешлю долларами.

Охотно прислал бы Вам статейку о положении русской музыки в Германии для «Летописи»²⁷, однако не знаю желательного для Вас размера. Буду крайне

²² *Riesemann O. von.* Monographien zur russischen Musik. Bd. 1. Munchen: Drei Masken Verlag, 1923.

²³ Купер, Эмиль Альбертович (1877–1960) – дирижер.

²⁴ *Финдейзен Н.* Мусоргский, его детство, юность и первый период музыкального творчества // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 1–2. С. 19–34.

²⁵ *Каратыгин В.* «Саламбо» Мусоргского // Аполлон. 1909. № 2. С. 30–46.

²⁶ Речь, вероятно, о документе: Мусоргский М.П. Вторая картина 2-го действия оперы «Саламбо». ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 34.

²⁷ Речь о сборниках статей и материалов «Музыкальная летопись», издававшихся А.Н. Римским-Корсаковым в 1922–1925 годах.

благодарен за присылку «Летописи» с Вашей статьей о детстве Н[иколая] А[ндреевича].

Очень извиняюсь за беспокойство. Заранее приношу Вам свою глубочайшую благодарность за хлопоты.

Искренно преданный О. Риземан

Munchen, 14.IV.[19]24²⁸

Kaiserstrasse 31^{II}

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Из письма Вашего от 6 с[его] м[есяца], которое сравнительно быстро до меня дошло, я вывожу заключение, что вы по крайней мере два моих письма не получили. Правда, я до сих пор не знал Вашего адреса и направлял письма и направлял письма или в Консерваторию, или в Филарм[оническое] общество²⁹. Не знал я также, что Вы служите в Публ[ичной] библиотеке. Я уже почти потерял надежду связаться с Вами. Тем более, конечно, меня обрадовало получение Вашего последнего письма. Большое спасибо Вам за тот интерес, который Вы проявляете к моей работе. Для русского читателя моя книга (также, вероятно, и последующие тома) не представляет, конечно, никакого интереса, т. к. она не содержит никаких самостоятельных изысканий, основанных на изучении первоисточников. Моя цель – знакомить немецких читателей не столько с моим мнением о русских композиторах, сколько с личностью этих композиторов по свидетельству подлинных документов современников. Так, свою работу о Мусоргском я основывал, главным образом, на его письмах, в значительной степени на «Записках» Н.А. Римского-Корсакова и т. п. документах. Ваша статья о «Борисе»³⁰ мне, конечно, знакома. Причисляю ее к лучшим статьям, написанным в России по музыкальным вопросам. Она до основания исчерпывает свою тему. Мне ее В.В. Бессель временно предоставил. В соответствующей главе

²⁸ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 7–7 об.

²⁹ Филармоническое общество приостановило свою деятельность в 1917 году.

³⁰ *Римский-Корсаков А.* «Борис Годунов» Мусоргского (Памяти В.В. Стасова) // Музыкальный современник. 1917. № 5–6. С. 108–166.

своей книги о Мусоргском я широко ею пользуюсь. Что касается перевода и издания этой статьи целиком, то мне кажется, что для этого еще не «настало время». Она носит весьма специальный характер и предполагает знания, «само собой» разумеющиеся у русского читателя (о русской литературе и музыке, о Пушкине и т. д.), но совершенно отсутствующие даже у самых образованных немцев. По подготовке почвы я сам – если Вы разрешите – взялся бы охотно за перевод и подготовку ее для нем[ецкого] читателя.

В виде приложения к моей книге о Мусоргском мне очень и очень хотелось бы достать что-ниб[удь] «неизданное», напр[имер] монолог Мато из «Саламбо» или что-ниб[удь] другое из хранящихся в Публ[ичной] Библ[иотеке] рукописей. Возможно ли это? Всякие расходы, сопряженные с перепиской, пересылкой и т. д. я, конечно, охотно взял бы на себя. Может быть Вы можете мне помочь в этом деле.

Присылаю вам свой перевод и издание «Записок» Скрябина. По настоянию издателя, который ставил непреклонным условием «эффектное» заглавие, я их окрестил «Prometheische Phantasien»³¹.

Заранее от души благодарю Вас за предполагаемую присылку книг. Для 3 тома мне до зарезу будет нужна переписка Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова. Каталоги и проспекты Вам будут высланы.

Крепко жму Вашу руку.

Искренно преданный О. Риземан

München, Kaiserstr[asse] 31^{II}

22.IV.[19]24³²

Автограф

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Из Вашего письма без числа (штемпель от 15.4) я усматриваю, что Вы одного моего письма – из Дрездена – не получили. Я благодарил Вас в нем за

³¹ *Skryabin A. Prometheische Phantasien / Hrsg. von O. von Riesemann. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlags-anstalt, 1924.*

³² КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 8–8 об.

весьма ценную присылку «Летописи» и «Современника». Итак, позвольте еще раз пожать Вашу руку и благодарить за внимание. Письмо мое, вероятно, не дошло, потому что я писал Петро- вместо Ленинград.....[отточие оригинала. – В.А.]. Не помню, посылал ли я Вам «Russland-Heft» журнала «Der Auftakt»³³ с моими статейками³⁴. Посылаю Вам ее еще раз, а также только что вышедшую статью о «Сорочинской» в «Die Musik» (апрель, 1924)³⁵.

Ваше предложение помочь мне при редактировании русск[ого] отд[ела] Римана³⁶, конечно, принимаю с радостью и великой благодарностью. Для недавно вышедшего 10-го издания я мог дать только случайные сведения, полученные мною из Москвы, да поправить кое-какие ошибки, вкравшиеся в 8 и 9 издания, прошедшие без меня (во время войны). Всякие сведения и поправки, доставляемые мне Вами или переименованными Вами писателями, приму с искренней благодарностью.

Очень рад, что «Prometheische Phantasien» Вам понравились. Пришлось много трудиться над переводом. Спасибо за намерение упомянуть мои работы в № 4 «Летописи». Буду с нетерпением ждать № 3 и 4.

Какого, приблизительно, размера статью вы желаете получить? Не приедете ли Вы летом за границу? Я, между прочим, запрошенный из Вены, просил послать Вам приглашение на Rich[ard] Strauss-Fest[ival] в Вене (по поводу 60-летия). Получили ли Вы его? Я сам, вероятно, не смогу поехать туда. Если будете за границей – не забывайте Мюнхена.

Искренно преданный и благодарный О. Риземан

17 авг[уста] 1924³⁷

Автограф

Dr. Oscar von Riesemann

München

³³ Речь о 3-м выпуске (тетради) журнала Der Auftakt за 1925 год.

³⁴ *Riesemann, O. von.* Mussorgskis Liedersammlung "Jahre der Jugend" // Der Auftakt. 1925. Heft 3. S. 71–76.

³⁵ *Riesemann, O. von.* Eine "neue" Oper von Mussorgskij // Die Musik. 1924. Heft 7 (April). S. 461–476.

³⁶ Музыкальный словарь Римана (Riemann Musiklexikon). 10-е издание вышло в 1922 году, 11-е – в 1929.

³⁷ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 9 об.

Временно:

Ревель³⁸ (Tallinn, Tatari tänar 66^A)

Б. Татарская ул., 66^A

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Ваше письмо от 2 авг[уста] (по почтов[ому] штемпелю) застало меня только в Ревеле, куда оно мне было переслано из Мюнхена. Та же участь постигла письмо г-на Груберта³⁹ [Грубера. – В.А.] со вложенной в него Вашей статьей. Сперва об этой статье. С ней произошло недоразумение. Я получил ее здесь до получения Вашего письма. Г-н Груберт пишет: посылаю Вам статью А.Н. Р[имского]-Корсакова, которую он предоставляет Вам в Ваше полное распоряжение. О «Allgem[eine] Z[ei]t[un]g» я ничего не знал. Т. к. статья мне очень понравилась, то я, считая такую информацию о русск[ой] муз[ыкальной] жизни (т. е. написанную в таком тоне) весьма полезной, напечатал на машинке Вашу статью в 16 экземплярах и разослал ее во все знакомые мне редакции, даже перевел ее на английский язык и послал в «[нрзб]» (London) и «Musical Courier» (New York). Среди немецк[их] редакций была, конечно, и «Allgem[eine] Z[ei]t[un]g» в Мюнхене. Она появилась уже в Ревеле («Revaler Bote») и в Риге («Rigasche Rundschau»⁴⁰) (экземпляр последней прилагаю). Из Германии имею пока ответ от «Frankfurter Z[ei]t[un]g», которая ее напечатает, в Мюнхене статья повторно тоже появится. Гонорары, по мере получения таковых, я Вам, конечно, полностью перешлю, отсчитав только накладные расходы. В моих письмах в редакции я, между прочим, на гонораре не настаивал, думая, что вопрос этот в данном случае не имеет значения. Так что не знаю, сколько и от кого получу. Надеюсь, что Вы всем этим не останетесь слишком недовольными. Полагал, что Вам будет интересно сразу представиться возможно большему кругу немецких читателей.

³⁸ Современное название – Таллин (Эстония).

³⁹ Грубер, Роман Ильич (1895–1962) – музыковед.

⁴⁰ Далее зачеркнуто слово Tageblatt.

Теперь о лексиконе⁴¹. Напишу главному редактору (Dr. Einstein⁴² в Мюнхене) все Ваши вопросы. Думаю, что он на все Ваши предложения ответит согласием. Некоторые сомнения внушает только 3 пункт («можно ли рассчитывать, что внесенные пополнения и исправления будут приняты в текст без (существ.) изменений?»). Здесь все зависит от размеров этих пополнений и от совпадения критической оценки со взглядами главн[ой] редакции. Фактические исправления будут, конечно, приняты без оговорок. Вообще мне кажется, что Ваша затея заслуживает большого внимания и благодарности. Не сомневаюсь, что Dr. Einstein будет того же мнения. Я ему на днях напишу и сейчас же сообщу Вам его ответ. Еще могу ответить на Ваш 1 вопрос: последнее издание лексикона вышло в прошлом году (10 изд[ание]), набор уничтожается, новое издание понадобится повторно через год или два. Редакционная работа идет беспрерывно.

Наконец, третье: мне очень и очень хотелось бы для своего «Мусоргского» получить копию какой-либо из еще неизданных его вещей или отрывков сочинений со хранящихся в Публ[ичной] библ[иотеке] рукописей. Возможно ли это? Очень прошу Вас ответить мне на этот вопрос и сообщить, сколько будет стоить снятие копий (в долларах)⁴³, чтобы я сейчас же мог бы их выслать Вам. Не получите ли Вы командировку в Ревель? Было бы весьма полезно поговорить о лексиконе. Я останусь до конца октября. Да, забыл, должен сделать Вам комплимент: Ваш нем[ецкий] стиль – отличен! Потребовались, как видите, только самые незначительные изменения.

Пока всего хорошего! Жму Вашу руку.

Искренно преданный Вам О. Риземан.

20.IX.[19]24⁴⁴

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

⁴¹ Речь о Музыкальном словаре Римана. Немецкое название – Riemann Musiklexikon.

⁴² Эйнштейн, Альфред (Einstein, Alfred; 1880–1952) – музыковед, музыкальный критик, издатель.

⁴³ Дальнейший текст дописан на полях л. 9 об.

⁴⁴ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 12–12 об.

Спешу ответить на Ваше письмо от 11-го с[его] м[есяца] (непонятно, почему письма из Петербурга до Ревеля идут чуть ли не неделю!). По поводу Вашей мысли издания «Летописи» на нем[ецком] языке имел бы многое что сказать. Вообще я чувствую, что назревает настойчивая необходимость личного свидания с Вами, чтобы столкнуться насчет многих вопросов.

В кратких словах имею сказать о «Летописи», а также о Бородинских материалах следующее: конечно все это и еще много[е] другое (напр[имер], письма Мусоргского) должно быть издано на немецком языке. Но, по моему мнению, время к изданию «подлинных» документов истории русск[ой] музыки еще не пришло. Немцы – даже лучшие «знатоки» русск[ой] музыки – совершенно не разбираются в вопросах более общего порядка и в чисто внешней фактической стороне времени русского музыкального «возрождения» т. е. второй половины 19-го века. Поэтому как раз опубликование такой, безусловно, монументальной, но все-таки несколько односторонней книги как «Летопись», я считал бы преждевременным и, самое главное, не выгодным для образования суждения о Римском-Корсакове самом и о многих других деятелях этой эпохи. Вот почему, по-моему, с опубликованием этого документа следует подождать, в интересах самого дела и затронутых личностей, до появления объективного изложения этого времени. Такое заявление в моих устах звучит, быть может, несколько странно, т. к. именно я занят этим изложением, тем не менее, я не желаю скрыть этой мысли и надеюсь, что Вы поймете, что она мне продиктована интересом дела, а не личными соображениями. Я сам думал одно время о переводе «Летописи», но потом, на основании вышеизложенного, пока оставил эту мысль. У меня план несколько иной, а именно нижеследующий: по выходе в свет 2. и 3. тома моих «Монографий» («Мусоргский» и «Римский-Корсаков, Бородин и Балакирев») я хотел предложить тому же издательству начать публикацию серии «Подлинных документов к истории русск[ой] музыки» (тут-то одно из первых мест должна была бы занять «Летопись», конечно и письма и статьи Николая Андреевича, равно как письма Бородина, Мусоргского, «Записки» Глинки и т. д.). По-моему, таким образом получилось бы нечто цельное и весьма ценное для немецкого

книжно-музыкального рынка. К сожалению, издание моих монографий немного затянулось, т. к. я вынужден заниматься всякими посторонними делами (вроде перевода романов, мемуар[ов] княгини Волконской и т. п.) – одной музыкальной литературой не прокормишься! «Мусоргского» надеюсь выпустить к рождеству, следующий том – осенью [19]25-го года. Тогда же можно было бы начать публикацию⁴⁵ серии «Подлинных документов». По приезде в Мюнхен переговорю со своим издателем. Напишите, пожалуйста, Ваше мнение, также о судьбе «лексикона». До 15 окт[ября] мой адрес: Sto[c]kholm, 17 Karlavägen (Diedrichs). Уезжаю 24 с[его] м[есяца].

Крепко жму Вашу руку, буду ждать в Штокгольме [так. – В.А.] Вашего письма.

Искренно преданный О. Риземан

18.XI.[19]24 [года]⁴⁶

*Авторизованная машинопись. На немецком языке*⁴⁷

Dr. Oscar von Riesemann

St. Quirin a/Tegernsee (Oberbayern)

Villa Schäfer.

<...>

Большое спасибо за Вашу готовность, сделать для меня копии рукописей Мусоргского. Это, конечно, будет лучшим украшением моей книги. Мне бы очень хотелось иметь копию находящейся в Вашем распоряжении песни⁴⁸ и несколько неопубликованных фрагментов из «Бориса» и «Хованщины», может быть, даже монолог Мато из «Саламбо», который, насколько мне известно, находится в Публичной библиотеке⁴⁹.

⁴⁵ Дальнейший текст написан на полях л. 12 об.

⁴⁶ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 16–16 об.

⁴⁷ Здесь и далее, если не указано иное, перевод В.А. Александровой.

⁴⁸ Речь о романсе Мусоргского на слова А. Кольцова «Веселый час».

⁴⁹ Danke Ihnen vielmals für die Bereitwilligkeit, abschriften der Manuskripte von Mussorgski für mich machen zu lassen. Das wird natürlich der schönste Schmuck meines Buches sein. Am liebsten hätte ich eine Kopie des in Ihrem Besitze befindlichen Liedes und einige unveröffentlichte Bruchstücke aus dem “Boris” und der “Chowanschtschina”, vielleicht sogar auch den Monolog Mathos aus “Salambo”, der auch, so viel ich weiss in der Öffentlichen Bibliothek ist.

<...>

Еще раз возвращаюсь к рукописям Мусоргского: их может быть довольно много, в первом томе «Монографий» 28 страниц нотных приложений (две системы по 3–5 тактов на каждой странице) – так что их может быть предостаточно⁵⁰.

6 дек[абря] [19]24 [года]⁵¹

Автограф

Dr. Oscar von Riesemann

St. Quirin a/Tegernsee

Oberbayern

Villa Schäfer.

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

1. Присылаю Вам, на основании Вашей открытки от 14 ноября, договор в возможно кратчайшей форме⁵². Сейчас, по получении подписанного вами экземпляра, перевожу Вам 430 марок (300 по договору, 130 набравшихся гонораров за статьи). Вероятно, удастся перевести сумму без больших потерь через знакомый мне торговый дом в Берлине. Один экземпляр договора прошу вернуть немедленно.

2. Со статьями на сей раз – плохо! “Überschwemmung” [нем. «Наводнение»] появилась только в двух газетах: “Wiener N[eu]es Journal” и “Allgem[eine] Z[ei]t[un]g”. Из них “Allgem[eine] Z[ei]t[un]g” принципиально, кажется, не платит. Во всяком случае, надо весьма долго ждать. Пока еще ничего от них за Ваши статьи (и за первую) не получил. “Das Theater in Sovietrussland” [нем. «Театр в Советской России»] получил почти от всех газет обратно, от 2-х, 3-х еще не имею

⁵⁰ Ich komme nochmals auf die Mussorgski-Abschriften zurück: es darf ziemlich viel sein, im ersten Bande den “Monographien” sind 28 Seiten Notenbeilagen (zwei Systeme a 3–5 Takte auf jeder Seite) – so viel darf es also reichlich sein.

⁵¹ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 17–17 об.

⁵² Договор на перевод «Летописи моей музыкальной жизни» Н.А. Римского-Корсакова на немецкий язык, приложен к письму. КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 18. На немецком языке.

ответа, но ни одна не напечатала покамест статью (может быть, у всех по театру есть спец[иальные] корреспонденты?).

3. Когда могу я рассчитывать на получение копий с рукописей Мусоргского? Мне это очень важно знать, ибо моя книга близится к концу. В начале января хочу сдать рукопись и потом взяться за «Летопись».

4. Нет ли у Вас какого-ниб[удь] неизданного портрета Мусоргского? Не могли бы в крайнем случае получить снимок (или копию) композитора в форме Преобр[аженского] полка (тот, что в «Современнике»⁵³)?

5. Одна Лейпцигская фирма обращается ко мне с запросом об участии в большом иллюстрированном издании по истории музыки. Для русск[ого] отдела ей нужно 30–50 иллюстраций; портретов, снимков с рукописей, крюков[ых] записей, разных картинок (в особенности, в красках). У меня почти ничего нет, ибо вся моя библиотека осталась в Москве, где она разграблена. Нет ли у Вас подходящего? Хотите ли мне предоставить? Гонорар – пополам!

У меня есть еще много вопросов, однако не хочу слишком утруждать Вас. Оставляю для следующего раза.

Да – самое главное забыл: конечно, принимаю Ваше предисловие к «Хронике» Летописи⁵⁴ (вместо предисловия Вашей матери). Кое-что (не имеющее никакого интереса для Германии) придется сократить. Очень хотелось бы выпустить самые резкие выпады против Мусоргского-человека. Надеюсь, что Вы не будете иметь ничего против таких смягчений.

«Цензурные» купюры, конечно, откроем.

Крепко жму Вашу руку.

Искренно преданный Вам О. Риземан

24.XII.1924 [года]⁵⁵

Авторизованная машинопись. На немецком языке

⁵³ Речь о номере «Музыкального современника», посвященном М.П. Мусоргскому: 1917. № 5–6.

⁵⁴ Над словом «Хронике» приписано слово «Летописи». В немецком переводе русское слово «летопись» переведено как «Chronik». Вероятно, с этим связано первоначальное использование Риземаном слова «хроника».

⁵⁵ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 19–19 об.

Dr. Oscar von Rieseemann

St. Quirin a/Tegernsee

Oberbayern

Villa Schäfer.

<...>

От всего сердца благодарю Вас за обещание прислать копии Мусоргского, которых я жду с огромным интересом. Кстати, знаете ли Вы, что недавно была издана перепечатка издания 1875 [1874. – *В.А.*] года (с немецким и французским текстом) клавира «Бориса»?⁵⁶ От «Бориса» мне понадобится только то, чего нет в этом издании⁵⁷.

<...>

Еще раз спасибо за любезно присланные рукописи Мусоргского. Было бы очень приятно, если бы вы могли отправить иллюстративный материал. (Я не знаю, относится ли этот отрывок в ваших письмах к просимым изображениям Мусоргского или к иллюстративному материалу для «Иллюстрированной истории музыки»⁵⁸, о котором я писал Вам в своем последнем письме⁵⁹.

8.01.[19]25 [года]⁶⁰

Автограф

⁵⁶ *Moussorgsky M. P. Boris Godounov. Drame musical national, en quatre actes et un prologue (d'après Pouchkine et Karamzine). Edition originale (1875). Version française de Michel Delines et Louis Laloy. Partition chant et piano. Pétrograd; Moscou; Paris; Londres; New-York: W. Bessel et C^{ie}; Berlin; Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1924.* Это издание в 1924 году также приобрело издательство *Universal Edition* (Вена, Австрия). См.: *Бобрук О.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: История сотрудничества в 1920–1930-е годы. СПб: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2011. С. 219.

⁵⁷ Danke Ihnen von Herzen für die in Aussicht gestellte Übersendung der Abschriften von Mussorgski, der ich mit gespanntesten Interesse entgegen sehe. Wissen Sie übrigens dass vom Klavierauszug des “Boris” kürzlich ein Neudruck der Ausgabe von 1875 (mit deutschen und französischen Text) erschienen ist? Vom “Boris” würde ich also nur das brauchen, was in diesen Aussug nicht aufgenommen worden ist.

⁵⁸ Вероятно, речь о работе над 9-м изданием «Иллюстрированной истории музыки» Э. Науманна, вышедшим в 1928 году.

⁵⁹ Nochmals vielen Dank für Ihre freundlichen wegen der Mussorgski-Abschriften. Es ware sehr angenehm, wenn Sie das Illustrations-Material mitschicken konnten. (Ich weiss nicht, ob sich der diesbezügliche Passus in Ihren Briefe auf die erbetenen Bilder von Mussorgski bezieht, oder auf das Bildmaterial für die “Illustrierte Musikgeschichte” von dem ich Ihnen in meinem letzten Briefe schrieb.

⁶⁰ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 22–22 об. На почтовой карточке.

Многоуважаемый Андрей Николаевич! Только что получил три рукописи М[усорг]ского. Великое спасибо. Выбор для книги труден. Думаю остановиться на Сцене на площади⁶¹. Как это хорошо! Также вариант сцены в царск[ом] тереме⁶². Я восторгался читая (к сожалению, у меня здесь нет инструмента). Если хотите благодетельствовать меня совсем и окончательно, то пришлите еще имеющийся у Вас романс и фотографии, с которых можно снять клише (репинский портрет у меня есть). Ручаюсь за полную сохранность всего. Еще раз великое спасибо! Я прямо счастлив.

Ваш О. Риземан⁶³

Что и на каком языке означает «Муссорга»? [так. – В.А.]. Никак нигде не могу найти. Обязите ответом. О[скар] Р[иземан].

St. Quirin a/Tegensee, 11.I.[19]25 [года]⁶⁴

Автограф

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Вместо обстоятельного ответа на Ваше глубоко справедливое послание от 1 янв[аря] присылаю Вам копию рукописи начала последней главы моей монографии о Мусоргском. Из этого отрывка Вы усмотрите, что я буквально во всех пунктах Вашего письма с Вами согласен. Отражение выпадов «лающих» французов я не перевел на личную почву и не «углубил» по тем соображениям, что моя книга должна выйти в иностранных переводах (может быть даже французском), да кроме того полемика не уместна в таком труде. Но между строк я им (во многих других местах книги еще) преподношу достаточно горькие пилюли.

Что касается «Летописи», то Вы меня очевидно не поняли (мое несчастье, очевидно, я разучился ясно выражаться на русском языке!) – не из-за Мусоргского, а из-за Римского-К[орсаков]ова я хотел смягчить его собств[енные]

⁶¹ Сцена у собора Василия Блаженного.

⁶² Речь о первой авторской редакции этой сцены, которая к тому моменту не была опубликована.

⁶³ Дальнейший текст приписан на обороте (л. 22).

⁶⁴ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 23–24 об.

выражения. Нельзя вместе с переводом публиковать длинный комментарий, а немцы ведь ничего не знают ни о Римском, ни об его отношении к М[усоргск]ому, а в Летописи есть много – простите – некрасивых слов по адресу Мусоргского, не в художественном отношении, а в человеческом (стр. 127 и сл., например) – *c'est le Fou, qui fait la musique* [*фр.* дурак, который сочиняет музыку], и для людей, незнакомых с русским характером и с русскими привычками, все это должно казаться странным и непонятным (по меньшей мере). Вы знаете, что Р[имский]-К[орсаков] ставил талант М[усорг]ского выше всех, но ведь иностранный читатель этого не знает, а из Летописи этого усмотреть нельзя. Поэтому, высказав желание смягчить некот[орые] выражения, или выпустить их, я хотел оградить Р[имского]-К[орсако]ва от возможных нападков, а не «обелить» М[усоргс]кого, о котором нем[ецкая] публика после выхода моей книги будет знать все, что следует. Теперь Вы меня поймете также, почему я хотел сперва публиковать мою монографию о Римском и потом только «Летопись» – тогда комментарии были бы излишни и смягчать ничего не пришлось бы, ибо в своей монографии о Римском я надеюсь осветить весь вопрос еще с другой стороны (именно Римского К[орсак]ова), между тем как в монографии о М[усорг]ском я рассматриваю отношения обоих композиторов (особенно человеческие), конечно, с точки зрения М[усорг]ского.

Как обо всем этом и многом другом – хотелось бы потолковать с Вами лично! Летом я надеюсь быть в Ревеле. Неужели мы не увидимся?

Великое спасибо еще раз, многоуважаемый Андрей Николаевич, за Вашу посылку. Как хороша сцена на Красной площади! Сознаюсь что «ужасно» хотелось бы получить романс. Нельзя ли заказным письмом, просто?

Спасибо за обещанные иллюстрации, в частности за Ваш дар драгоценный. Жду их.

Присылаю Вам на всякий случай «требование» издателя “*Illustrierte Musikgeschichte*”. Может быть, еще что-ниб[удь] подвернется. О гонораре еще не было окончательного разговора, ибо я не знал и не знаю еще, что именно от Вас получу.

Вашу изумительную статью о «Борисе» я в своей монографии, конечно, использовал вдоль и поперек, о чем, так же конечно, будет должным образом упомянуто в предисловии.

Книги кое-какие я получил от «Российского института Истории Искусств», не знаю, от Грубера ли они? Я отправил свое благодарственное «официальное» письмо институту же. Насчет “Deutsche Musik-Gesellschaft” [нем. «Немецкое музыкальное общество»] справлюсь и напишу. Думаю, конечно, что да.

Кончаю, чем Вы начали – наилучшими пожеланиями к новому году, ведь по-старому он еще не настал.

Простите за мазню – рука устала.

Крепко жму Вашу руку.

Искренно преданный О. Риземан.

P. S. Если хотите, используйте отрывок монографии в «Муз[ыкальной] летописи».

27.I.[1925 года]⁶⁵

Автограф

Многоуважаемый А[ндрей] Н[иколаевич]!

Спасибо за карточку. Фотография М[усоргск]ого отлична. Наткнулся на одно место в «Летописи», которое не понимаю. На стр. 133 со слов: «в финале мне удался и т. д» – что это значит? У меня нет под руками нот *F-dur*'ного квартета, чтобы проверить. Фраза, по-моему, бессмысленна, а может быть, виновато мое тупоумие! Ради Христа, объясните! Не могу перевести, ибо обе половины фразы по-моему выражают (музыкальную) тавтологию. Спасибо за Гартмана. Какое славное у него лицо.

Жму Вашу руку. О[скар] Р[иземан].

St. Querin, 2.II.[19]25 [года]⁶⁶

⁶⁵ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 27–27 об. На почтовой карточке.

⁶⁶ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 28–29 об.

Автограф

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Только что получил Вашу посылку с письмом и Вашу открытку. Спасибо за все. Правда, не знаю, как Вас благодарить за Ваши хлопоты и участие в моем труде. Романс – уввы! – оказался разочарованием. Он представляет из себя облегченную и несколько сокращенную редакцию⁶⁷ романса полноценного под № 2 в т[ак] назыв[аемой] «Парижской рукописи»⁶⁸, где только аккомпанемент разнообразнее и написан в виде фортепьянного эскиза партитуры. Т. к. «Парижская рукопись» недавно издана Бесселем целиком (за исключением дуэта «Ogni sabbato avrete il lume acceso»), очевидно, не придется поместить «Веселый час» в мою книгу, ибо особенной художественной ценности он, по-моему, не представляет. Тем не менее, от души благодарю Вас за присылку.

Тем самым отпадает, к сожалению, вопрос о гонораре. Но в этом отношении открывается другая возможность. Drei Masken-Verlag намекнул мне на свое желание издать отдельно три посланных Вами оперных отрывка в немецком переводе. Если за это удастся вырвать гонорар – то Вы, конечно, будете его участником. Об этом напишу подробно, как только вопрос выяснится.

Теперь насчет «Летописи». В этом вопросе обнаруживается между нами все несовершенство письменного способа обмена мыслей – да при том еще прибавляются грехи моего русского стиля (если моя стряпня вообще заслуживает сего названия). Я назвал слова Римского-К[орсаков]ова «некрасивыми» не с точки зрения Римского-Корсакова, а с точки зрения безучастного читателя. Это суждение заключает в себе отнюдь не нравственную оценку, а скорее эстетическую. По существу вопроса я имел в виду как раз выражения как «самомнящий дилетантизм», «полное падение», «вечно отуманенная голова». С точки зрения Римского-К[орсаков]ова все это, может быть, и было сущей правдой, я же после досконального изучения личности и характера М[усоргск]ого нахожу,

⁶⁷ Авторский вариант романса «Веселый час», датированный 28-м апреля 1859 года, хранится в ОР РНБ. Ф. 96. Ед. хр. 4.

⁶⁸ Musorgskij, Modest Petrovič (1839–1881). “Ůnye gody”. Sbornik romansov (s 1857 goda po 1866-j). Ms. autogr. 1857–1866. Bibliothèque nationale de France. Richelieu – Musique. MS-8359.

что он этих эпитетов не заслуживает. Но в данном случае ведь не это важно, а то впечатление, которое производится на читателей (немецких), ничего ни о Римском-К[орсаке]ве, ни о Мусоргском не знающих. Вы совершенно правы, замечая, что М[усоргский] и Р[имский]-К[орсаков] были очень разные натуры, каждый в своем роде не менее достоин удивления и уважения нежели другой. Но чтобы верно оценить способ выражаться Римского-К[орсака]ва, это надо знать и, как Вы опять-таки верно замечаете, «уметь учитывать». Я ведь только утверждаю, что Мусоргский последних годов, в человеческом отношении (а может быть отчасти и в художественном) был чужд Римскому-К[орсакову], также как Римский-К[орсаков] – Мусоргскому («бездушный изменник» в письме Стасову и т. п.), чем и объясняются их взаимоотношения.

Что касается моего первоначального желания смягчить некоторые выражения, то я эту мысль оставил, думая в предисловии коротко объяснить положение вещей. Если Вы это сделаете – тем лучше! Только предисловие не должно быть длинным. Предо мной лежит открытая «Летопись» – стр[аница] 216, значит, к концу февраля кончу перевод. К этому сроку жду Ваше предисловие. Думаю поместить тот же портрет, что в русском издании, не знаю только, удастся ли снять с него клише, он несколько бледен. Может быть, у Вас имеется под рукой другой портрет? Сокращений – немного. Они касаются исключительно личностей (Лодыженский⁶⁹, Крушевский⁷⁰, артисты театров) и подробностей (устройство военных хоров, певческой капеллы), не могущих в настоящее время заинтересовать нем[ецкого] читателя и не имеющих никакого непосредственного отношения к Римскому-К[орсакову].

Начинаю подумывать о монографиях о Римском-Корсакове, Бородине и Балакиреве. Об этом напишу отдельно. Сильно рассчитываю на Вашу дружескую поддержку – уж очень Вы меня избаловали.

Крепко жму Вашу руку.

Искренно преданный Вам О. Риземан

⁶⁹ Лодыженский, Николай Николаевич (1843–1916) – композитор.

⁷⁰ Вероятно, Крушевский, Эдуард Андреевич (1851–1916) – дирижер и композитор.

P. S. У меня есть для Вас 20 шв[ейцарских] фр[анков] и 50 марок (Еще одна газета напечатала «Наводнение»).

3.IV.[19]25⁷¹

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Меня очень поразило Ваше письмо с запретом напечатать сцену из «Бориса» в моей книге о Мусоргском. Что за смысл в таком запрете? Он мне – простите – немного напоминает историю о собаке на сене. Писания Мусоргского, который уже 43 года тому назад умер, являются, по-моему, общим достоянием человечества, а не собственностью той библиотеки, где они случайно находятся. Несмотря на такое мое мнение, я снесся с издательством, согласно Вашему желанию. Оно категорически отказалось вернуть мне копию, не напечатав ее, ибо не желает лишиться книгу этого ценного приложения. По отношению к Вам мне это, конечно, весьма и весьма неприятно. Надеюсь только, что Вам удастся убедить надлежащие власти в бессмысленности такого запрета. По-моему, пропаганда русской музыки за границей должна поддерживаться всеми возможными средствами.

Я Вам бесконечно благодарен за обещанную присылку дальнейших материалов, убежден, что вся музыкальная Германия в настоящем и будущем будет Вас благословлять вместе со мной. «Летопись» пошла в печать. Хорошо, что и этот бесценный документ теперь станет немцам доступным в оригинале. Через месяц кончаю здесь свою работу и собираюсь в Ревель.

Еще раз: простите меня за мою неподатливость, т. е. за отказ подчиниться запрету насчет сцены из «Бориса». Готов отвечать за свой грех не только перед русскими библиотечными властями, но и пред всем культурным миром. От души желаю только, чтобы для Вас не вышло неприятностей.

Крепко жму Вашу руку.

Искренне преданный О. Риземан

P. S. Портрет Н[иколая] А[ндреевича] верну Вам при первой возможности.

⁷¹ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 33–33 об.

St. Querin, 27.IV.[19]25⁷².

Автограф

Дорогой Андрей Николаевич!

Вот уж несколько дней, что собираюсь Вам написать, все никак не мог собраться. Ваша сегодняшняя открытка дала мне решительный толчок.

Kurt v. Wolfurt* бомбардирует и меня письмами и справками о Мусоргском. Из них явствует то же почти трогательное незнакомство с русской муз[ыкальной] литературой. Чем он квалифицировал себя для писания биографии М[усоргс]кого, мне неизвестно. История этой биографии следующая: два года тому назад Deutsche Verlagsanstalt обратилась ко мне с просьбой написать ее, т. к. я тогда уже заключил договор о своих монографиях с Drei Masken-Verlag, я вынужден был отказаться. Тогда D[eutsche] V[erlags-]A[nstalt] обратилась к бойкому немецкому муз[ыкальному] писателю Dr. Holl в Штутгарте и всюду рекламировала пишущую [так. – В.А.] им биографию. Мне было совершенно ясно, что Dr. Holl, не владеющий русским языком, этой работы выполнить не может, и поэтому я не беспокоился и не торопился. Этой зимой D[eutsche] V[erlags-]A[nstalt] всюду, где только могла (а у нее связи большие, между прочим ей принадлежит журнал «Die Musik»), объявила, что передала это задание, по любовному соглашению с Dr. Holl, г-ну v. Wolfurt, который благодаря своим знакомствам в России, фамильным архивам (?) и т. п. поведаст миру никому еще неведомое о М[усоргск]ом. Скоро после этого Wolfurt начал обращаться ко мне. Он по профессии композитор, кажется, неудавшийся (впрочем, я ни одной ноты его не знаю), потом был одно время критиком берлинской газеты «Die Zeit». Единственная большая статья его, которую знаю – сравнение двух клавиров «Бориса», статья, черпающая не глубоко; она появилась в апрельской книжке «Die Musik» сего года. Из нее видно, что автор и французской литературы о данном предмете не знает. Мне, конечно, весьма неловко писать что-ниб[удь] против г. v. Wolfurt. Может быть он на самом деле напишет отличную биографию

⁷² КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 34–34 об.

М[усоргско]го, но до сих пор он себя еще не проявил ничем, что могло бы оправдать такие ожидания. Выслать оригинальные рукописи М[усоргско]го из Ленинграда считал бы весьма рискованным. Моя книга о М[усоргском] выйдет ранней осенью, так что я Wolfurt'a, во всяком случае, опережу.

Вы сами можете представить себе, как Вы меня заинтересовали сообщением о новом сочинении М[усоргско]го! Очень хотелось бы узнать подробности, чтобы сообщить их в моей книге. Не смею просить Вас о присылке копий. Чувствую, что злоупотребляю Вашей бесконечной любезностью. Ведь мне из Ревеля, когда сяду за 3 том монографий, придется еще сильно утруждать Вас.

Теперь – главная цель моего письма: Dr. Einstein (издатель Римана) сообщил мне, что издает в немецком издании лексикон Hull'a⁷³ (английск[ий]) о новейших музыкантах. В англ[ийском] издании русск[ий] отдел обработан весьма неважно Salvocoressi и Вл. [Виктором. – В.А.] Беляевым. Лексикон выходит периодически (месячными “Lieferungen” [нем. «партии, выпуски»]), было бы весьма желательно, чтобы русск[ий] отдел был бы пополнен именами всех молодых композиторов и виртуозов, достойных внимания. Одновременно я Вам высылаю пачку приглашений Einstein'a на разных языках. Может быть, Вы найдете возможным разослать их. Ответы могут быть присланы прямо Einstein'у. Я же считал бы существенным, чтобы они сперва прошли бы Вашу редакцию. Дело это, однако, спешное. Расходы все, конечно, будут возмещены. Как, между прочим, идут работы для Римана?

Присылаю Вам (в виде опыта) 20 шв[ейцарских] ф[ранков], которые получил за Вашу статью (Театр) из Цюриха. Если они благополучно дойдут, могу, если хотите, таким же путем прислать и другие деньги. Вы как-то писали, чтобы я для Вас закупил книги. Как насчет этого?

Крепко жму Вашу руку. Благодарю за неизменно дружеское внимание.

Ваш О. Риземан⁷⁴

⁷³ *Eaglefield Hull, A. A dictionary of modern music and musicians. London & Toronto: J.M. Dent & Sons, Ltd; New York: E.P. Dutton & Co., 1924.*

⁷⁴ Дальнейший текст приписан на полях л. 34 об.

28.IV.[19]25⁷⁵

Автограф

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Сегодня получил от “Berliner Tageblatt” статью “Triumph eines deutschen Künstlers in Leningrad” [*нем.* «Триумф немецкого художника в Ленинграде»]. Они не пожелали ее отпечатать. Что мне делать с ней? Боюсь, что не удастся ее поместить; ибо она носит (конечно, помимо вашего желания) несколько рекламный характер. Клемперер⁷⁶ в Германии далеко таким успехом не пользуется. Жду Мусоргского. Адрес мой до нового сообщения, после 1 июня: München, Hauptpostlagernd [*нем.* до востребования на главном почтамте].

Ваш О. Риземан

Видели ли Вы мартовскую книжку журнала “Der Anbruch”, посвященную новейшей русск[ой] музыке и составленную Вл. [Виктором. – В.А.] Беляевым? Она мне весьма не понравилась. О Ленинградских музыкантах ни слова, одна только Москва и взаимное восхваление одного композитора другим.

*[нрзб] он, собственно, Baron Wolff.

13.V.[19]25⁷⁷

Автограф

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Конечно, с удовольствием заплачу Ваш счет. Буду ждать обещанные статьи. Имеете ли «spezielle Wünsche» [особые пожелания], в какой журнал поместить статью о М[усорг]ском? Буду очень рад познакомиться с М.О. Штейнбергом. До 1 июня остаюсь в Quirin'е. Потом буду в Дрездене (Snorrstr[asse] 80), где погощу некоторое время у И.А. Добровейн. Летом буду в Ревеле. Но, кажется, я все это Вам уже писал. Разве Вы моего письма с объяснениями к [нрзб] листкам не получили? Было бы досадно. Ответьте, пожалуйста, открыткой, когда его

⁷⁵ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 35–35 об. На почтовой карточке.

⁷⁶ Клемперер, Отто (1885–1973) – дирижер.

⁷⁷ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 36–36 об. На почтовой карточке.

получите. Между прочим, было вложено 20 шв[ейцарских] фр[анков]. Может быть, это – причина пропажи. Не теряю надежды увидаться с Вами лично. Примерно в Нарве. Но об этом я еще напишу. Жму Вашу руку.

Ваш О[скар] Р[иземан]

Reval Gr. Tatarenstrasse 66 A, 3.VII.1925⁷⁸

Авторизованная машинопись. На немецком языке.

<...>

Как насчет вашей статьи о неизданной песне (или вокальной сцене) Мусоргского? Вы не пришлете ее мне в ближайшее время?⁷⁹ Вы были бы готовы к публикации песни – конечно, за определенную плату? Тогда прошу прислать ее мне вместе со статьей. Плата будет мотивирована коротким вступлением, которое будет помещено перед песней (если хотите, можете не называть своего имени)⁸⁰.

<...>

Reval Gr. Tatarenstrasse 66 A, 16.VII.1925⁸¹

Авторизованная машинопись. На немецком языке.

<...>

6. Я очень рад слышать, что смогу получить от вас материал “Salam[m]bo”. Одна сцена, которую вы мне любезно прислали (гимн в честь богини Таниты – женский хор и похищение заимфа), здесь. Могу я попросить вас прислать мне и остальное? Тогда я попрошу все скопировать здесь, или скопирую сам и пошлю Вам отсюда, в конце концов, Ревель ближе к Ленинграду, чем Квири⁸².

⁷⁸ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 39–40.

⁷⁹ Речь идет о статье: *Rimsky-Korsakow A. Das Abenteuer des Pachomitsch, eine unbekannt Komposition Mussorgsky's // Die Musik. 1925. No. 5.*

⁸⁰ Wie steht es mit Ihrem Artikel über das unedierte Lied (oder Gesangszene) von Mussorgski? Schicken Sie ihn mir nicht bald? Waren Sie eventuell bereit, das Lied – natürlich gegen ein entsprechendes Honorar – veröffentlichen zu lassen? Dann bitte ich Sie, es mir mitsamt Ihrem Artikel zuzuschicken. Das Honorar wäre durch eine kurze Einleitung, die dem Liede voranzuschicken wäre (wenn Sie wollen ohne Nennung Ihres Namens) zu motivieren.

⁸¹ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 41–42.

⁸² 6. Sehr glücklich macht mich die Mitteilung, dass ich das “Salambo” – Material von Ihnen haben kann. Die eine mir von Ihnen freundlichst übersandte Szene (Hymne zu Ehren der Göttin Tanit – Frauenchor - und Raub des Saimph) habe ich hier.

7. Партитура «Бориса». Конечно, вы с Асафьевым правы. Пока нет заверенной копии, партитуру нельзя отправлять из Ленинграда. Но сейчас я хотел бы, чтобы мне сделали такую копию, если это возможно. Что для этого нужно? Когда мне нужно обратиться за разрешением? Подать прошение? Какого содержания? Кому адресовать? Отсюда я хотел бы решить этот вопрос без помощи Прусской государственной библиотеки. В таком случае я немедленно переведу вам деньги, необходимые для оплаты переписчика. Я был бы Вам безмерно признателен, если бы Вы смогли продвинуть этот вопрос. Или мне следует связаться с Асафьевым напрямую? Конечно, было бы удобнее и быстрее всего, если бы партитуру можно было просто скопировать неофициально, тогда я еще мог бы использовать ее для своей книги о Мусоргском, которая сейчас в стадии корректуры. Пожалуйста, напишите мне, возможно ли это, чтобы я мог сразу же перевести вам необходимую сумму⁸³.

<...>

Ревель, 24.VII.[19]25⁸⁴

Дорогой Андрей Николаевич!

Могу сообщить Вам приятные известия. Старания мои привели к желанному результату: после первоначального отказа, я достал для Вас разрешение на въезд в Эстонию и 2х-недельное здесь пребывание. Соотв[етствующая] инструкция уже отослана из здешнего минист[ерства] внутр[енних] дел в Ленинград к эстонскому консулу. Вы приезжаете «для лечебных целей и консультации врача». Надеюсь, что с выездом из С.С.С.Р.

Darf ich Sie bitten, mir auch den Rest zu übersenden. Dann lasse ich alles hier abschreiben, oder schreibe es selbst ab, und Schnicke Ihnen alles noch von hieraus zurück, immerhin ist Reval näher vn Leningrad als Quirin.

⁸³ 7. Partitur des "Boris". Natürlich haben Sie und Assafiew Recht. Solange keine beglaubigte Kopie existiert, darf die Partitur nicht aus Leningrad verschickt werden. Nun möchte ich mir aber allerdings durchaus solch eine Kopie anfertigen lassen, wenn das möglich ist. Was wäre dazu erforderlich? An wen muss ich mich wenden, um die Erlaubnis zu urlangen? Soll ich eine Bittschrift aufsetzen? Welchen Inhalts? An wen gerichtet? Ich würde diese Frage gerne von hier aus, ohne zuhelfenahme der Preussische Staatsbibliothek regeln. Das für die Bezahlung des Kopisten erforderliche Geld wurde ich Ihnen in den Falle sofort überweisen. Ich wäre Ihnen unendlich dankbar, wenn Sie diese Angelegenheit fördern könnten. Oder soll ich mich direkt an Assafiew wenden? Am bequemsten wäre es natürlich und am schnellsten, wenn die Partitur einfach inoffiziell abgeschrieben werden konnte, dann konnte ich sie noch für mein Mussorgski-Buch benutzen, dessen Korrekturen einzulaufen beginnen. Schreiben Sie mir, bitte, ob das möglich wäre, damit ich Ihnen dann gleich die erforderliche Summe überweisen kann.

⁸⁴ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 43 об.

никаких затруднений не будет. Итак: жду Вас, очень и очень рад буду с Вами повидаться. Приезжайте по возможности скорее, чтобы использовать дивную погоду!

Лексикографические заметки получил. Спасибо. Также получил вчера Вашу хлесткую статью. Завтра примусь за перевод (пока немецкий) и отправлю в “Die Musik”. Надеюсь, что она там будет напечатана. Читали ли Вы статью Вольфурта (в той же “Musik”) об оригинальном «Борисе»? Статья «недоумевающая», он не рискует стать на определенную точку зрения. Какой журнал в[о] Франции и Англии поместит статью – пока не знаю. Там все танцуют по дудочке Calvocoressi. Постараюсь все-таки уладить и это дело. Есть, мне кажется, возможности, о которых поговорим, когда Вы приедете. Одну минуту я даже подумал, не лучше ли будет, если из «тактических соображений» я пушу статью от своего имени, ссылаясь на Вас и на Дианина как на источник информации. Пишите, что Вы об этом думаете. Хотелось бы, правда, поставить предел писательствованию всяких господ Ламбертов⁸⁵, Godet⁸⁶ и Calvocoressi о русской музыке, в которой они ни черта не понимают⁸⁷.

Также пишите, когда именно Вы приедете, и выслать ли Вам денег? Удобнее было бы, мне кажется, передать их Вам здесь.

Итак – до свидания! Надеюсь скоро пожать Вашу руку не только на бумаге.
Искренно преданный Вам О. Риземан

Ревель, 4 Sept[ember] [19]25⁸⁸

Дорогой Андрей Николаевич!

Пишу Вам в большой спешке накануне отъезда. Со статьей о Бород[инской] симф[онии]⁸⁹ вышло недоразумение. Вы мне писали, что сами ее пошлете в Париж, поэтому я аннулировал свои распоряжения. Получив статью от Вас, я ее

⁸⁵ Ламберт, Констант (Lambert, Constant; 1905–1951) – композитор и дирижер.

⁸⁶ Годе, Робер (Godet, Robert; 1866–1950) – музыкальный критик, переводчик.

⁸⁷ Речь о статье: *Calvocoressi M. D. Borodin Revised* // *The Musical Times*. 1924. Vol. 65. No. 982. P. 1086.

⁸⁸ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 47.

⁸⁹ *Borodine ou ses amis? A propos d'une découverte de MM. Lambert et Calvocoressi* // *La revue musicale*. 1926. No. 3; *Dianin, S.; Rimskij-Korssakoff, A. Borodin oder seine Freunde?* (Anlässlich einer “Entdeckung” der Herren Lambert und Calvocoressi) // *Die Musik*. 1926. No. XIX/3 (Dezember). S. 189–191.

сейчас же отправил в Париж, но не имею еще ответа. “The Sakbutt” не желает ее поместить, как Вы усмотрите из прилагаемого письма. Попробую “Mus[ical] Courier” (Calvocoressi сотрудничает в “Sakbutt”).

От души благодарю Вас за намерение и в будущем помогать мне. Как только у меня будет постоянный адрес, я Вам его сообщу. Пока пишите: München, Drei Masken-Verlag, Karolinenplatz 3, для меня. Буду ждать в первую очередь «Саламбо».

Иг[орю] Глебову написал насчет партитуры «Бориса», но не получил даже ответа. Напомните ему, пожалуйста, при случае.

Прилагаю 10 \$ для почт[овых] и др[угих] расходов. Прошу сейчас же написать мне, когда они кончатся.

Крепко жму вашу руку.

Преданный Вам О. Риземан.

18.X.[19]25⁹⁰

Автограф. На немецком языке.

Редакция «Musik» спросила, нельзя ли получить полную версию «Пахомыча» в качестве музыкального приложения к журналу, в котором опубликована ваша статья⁹¹. <...>

23.X.[19]25⁹²

GAIENHOFEN

Amt Konstanz

Baden

Дорогой Андрей Николаевич!

⁹⁰ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 52 об. На почтовой карточке.

⁹¹ Die Redaktion der “Musik” fragt an, ob es nicht möglich wäre den gauzen “Пахомыч” als Musikbeilage für das heft, in welchem Ihr Artikel erscheint, zu erhalten.

⁹² КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 53.

Присылаю Вам 2 письма со сведениями о статье Вашей насчет Бородина. Как видите, Calvocoressi в Англии забронирован (он там теперь живет). Считаю письмо Mus[ical] Cour[ier] отпиской.

Набрел на следующие материалы для III тома «Монографий», которые очень хотелось бы получить:

1) Муз[ыкальная] новь (1914(??) [1924. – В.А.]. № 4/1) – материалы Н. Финдейзена к биограф[ии] Римского-Корсакова (очевидно, письма)⁹³

2) «Бирюч» 1921 (Бородин)⁹⁴

3) Гр. Тимофеев «Бородин» («Современник»(?) 1912)⁹⁵

Затем:

4) Альманах Пушкинского дома «Радуга» (1922) – письма Мусоргского к Дмитрию Стасову⁹⁶.

5) Еженедельник Гос[ударственных] Ак[адемических] театров №3 1922. Л. Бертенсон о Мусоргском⁹⁷.

Напишите, пожалуйста, когда кончатся 10 долларов. Адрес Глебова нашел на одном из его писем. Извините, что зря Вас побеспокоил. Я ему написал (все насчет парт[итуры] «Бориса»). Не понимаю точки зрения Ваших властей, считающих копию с рукописи «художеств[енной] ценностью».

Gaienhofen, 23.II.[19]26⁹⁸

Автограф

Дорогой Андрей Николаевич!

Присылаю Вам письмо, которое может оказаться полезным. Госиздат выписало от Drei Masken мои монографии, тут-то оно повторно и нашло инкримин[иру]емую сцену. Мне ужасно неприятно и больно, что за все ваши

⁹³ Финдейзен Н.Ф. Письма Н.А. Римского-Корсакова к Н.Ф. Финдейзену // Музыкальная новь. 1924. № 4 (1-й). С. 40–43.

⁹⁴ Курбанов М.М. Отрывки из воспоминаний об А.П. Бородине // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1921. Сб. II. С. 159–171.

⁹⁵ Тимофеев Г.Н. А.П. Бородин. Жизнь, творчество, неизданные письма // Современник. 1912. № 8–9.

⁹⁶ Радуга: Альманах Пушкинского дома. Петербург: Кооп. изд-во литераторов и ученых, 1922.

⁹⁷ Бертенсон Л.Б. К биографии М.П. Мусоргского // Еженедельник Петроградских академических театров. 1922. № 3. С. 19.

⁹⁸ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 68–68 об.

истинно дружеские услуги по отношению ко мне и, несомненно, крупные культурные услуги по отношению к музыкальной Германии, Вам на родине платят столь неприятной монетой. Конечно, валите всю вину на меня: я, мол, такой и сякой мерзавец не слушаю Вас и только подвожу Вас. В конечном итоге вся эта история для меня грешного действительно непонятна. Представьте себе, что Грубер взял бы и списал бы в Берлинской библиотеке какой-нибудь автограф Вебера и приложил бы его к соответствующему изданию в России. Не думаю, чтобы немецкие власти восстали бы против такого поступка, как ваши, наоборот: кроме благодарности ничего не было бы. Что за смысл держать рукописи Мусоргского под семью замками!?? (то же самое относится к партитуре «Бориса»). Не понимаю. Дай Бог, чтобы для Вас только вся эта история кончилась благополучно.

Беляевские романсы многоуважаемой Юлии Лазаревны⁹⁹ получил. Спасибо. Особенно мне нравятся трогательные песни Rauténdelein [нем. Русалочка]¹⁰⁰. Очень хотелось бы познакомиться с автором.

С «Летописью» – застой. Издательство (Deutsche Verlags-Anstalt) сократило работу по всей линии. Положение книжного рынка плачевно – более этого: катастрофично. Будут ли лучшие времена? Ни у кого денег нет. И я начинаю размышлять о каком-либо более «полезном» труде, например пианиста в Jazz-Band. Для современного немца существуют только четыре вещи: Film, Funk, Vox, Jazz! [нем. Кинофильмы, радио, бокс, джаз]. Это – увы! – сущая правда.

Пишите, как кончится история с «Борисом».

Искренно преданный Вам

О. Риземан

С 3 марта мой адрес: Dresden, Schnorrstrasse 80.

⁹⁹ Вейсберг, Юлия Лазаревна (в замужестве – Римская-Корсакова; 1879–1942) – композитор, музыковед, переводчик. Жена А.Н. Римского-Корсакова.

¹⁰⁰ Вейсберг Ю.Л. Канцонетта из оперы «Русалочка»: (По Андерсену) для высокого голоса с оркестром. М.: Гос. изд-во. Музык. сектор, 1926.

Dresden, Schnorrstr[asse] 80, 13.III.[19]26¹⁰¹

Автограф

Дорогой Андрей Николаевич!

Вчера приехал – с опозданием – в Дрезден, где нашел Ваши открытку и письмо. Мне ужасно неприятно, что Вам все еще не дают покоя из-за присланных мне материалов. Не понимаю собственно – причем тут Вы? Ведь Ваша копия мне послужила только для проверки и без того находящихся у меня материалов с копий снятых, если я не ошибаюсь, давным-давно покойным Каратыгиным и попавшим в мои руки действительно по счастливой случайности. Я Вас очень прошу сообщить мне, кто именно является в этом деле главной инстанцией, чтобы я мог вступить в непосредственные объяснения по этому делу. Считаю что оно к Вам, в сущности, никакого касательства не имеет.

Никак не могу уяснить себе точки зрения Ваших властей. Возможны только два случая: или существует намерение издать в С.С.С.Р. эти вещи, или такого намерения нет. В первом случае все равно вещи могут быть немедленно переизданы где угодно, т. к. литературной конвенции нет и по отношению к сочинениям композитора, умершего 43 года тому назад, даже не может быть. А во втором случае, т. е. если у Госиздата нет средств или возможности издавать эти вещи, то оно должно было быть довольным, что эти замечательные памятники русского искусства становятся достоянием человечества хотя бы через заграничную печать. *Tertium non datur* [*лат.* Третьего не дано]. Во всяком случае, прошу Вас еще раз направить ко мне всякие претензии по этому поводу. Я считаю совершенно нелепым, что они заявляются именно Вам, т. е. лицу, ничего, кроме огромной благодарности со стороны соотечественников не заслуживающему за те неоценимые услуги, которые Вы оказали и оказываете делу русской музыки за границей, и притом стоящему в стороне от этого дела.

Надеюсь в скором времени узнать от Вас, что это дело налажено.

Крепко жму Вашу руку.

От души преданный Вам О. Риземан

¹⁰¹ КР РИИИ. Ф. 8. Р. VII. Ед. хр. 462. Л. 69–69 об.

О. фон Риземан – Б.В. Асафьеву

Ревель, 23.VII.[19]25 [года]¹⁰²

Dr Oskar von Rieseemann

Revel (Estland)

Gr. Tatarenstrasse 66 A

Глубокоуважаемый Борис Владимирович!

От души благодарю Вас за оказанное мне внимание, выразившееся в словах Вашего письма от 16 с[его] м[есяца] и в присылке Вашей книги о Мусоргском¹⁰³. Не стану говорить о том, как дорога мне всякая новая связь с потерянным раем – Россией, после того как старые связи одна за другой порвались. Года полтора тому назад я познакомился с Вашей изумительной книгой «Симф[онические] этюды» – столь много содержащей и еще большее обещающей – и с этого времени во мне живет желание познакомиться с ее автором. Искренно рад, что желание это, наконец, исполнилось. Вся надежда теперь в том, что это письменное знакомство превратилось бы в личное. Ведь невольно приходится сознаваться, насколько несовершенным средством обмена мыслей является письмо – даже между писателями. Теперь позвольте и мне несколько слов *pro domo sua* [*лат.* в защиту своих дел].

Давно страдаю – именно страдаю – от полного незнания и непонимания публикой бесконечно дорогой мне русской музыки за границей, в частности в Германии, несмотря на довольно частое исполнение шедевров ее в концертах и в опере, я принялся за свои «Монографии к русской музыке». Дело мое – маленькое. Я даже нарочно пока сузил границы поставленной себе задачи.

¹⁰² РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 685. Л. 1–2. Опул. в: Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 113–115.

¹⁰³ Вероятно, речь об издании: *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1923.

Хотелось бы на первых порах дать немецкому читателю просто правильное представление о личностях и творчестве великих созидателей русской музыки, не углубляясь в вопросы частного порядка, а также в муз[ыкально-]эстетические обобщения, вопросы эволюции стиля и т. п. Весь труд был рассчитан на 3 тома. Однако работа о Мусоргском так разрослась у меня под руками, что она одна заполнила 2 том, выходящий этой осенью. Поэтому пришлось расширить весь план. В настоящее время заготавливаю материалы к 3-му тому (Римский-К[орсаков], Бородин, Балакирев), 4 том вероятно – в pendant к Мусоргскому – заполнит один Скрябин, с которым я имел счастье состоять в долгих и близких личных отношениях, а 5 должен объединить монографии о *dii minorum gentium* [лат. боги младших родов]: Глазунов, Танеев, Рахманинов, может быть Медтнер [так. – В.А.]. О Чайковском писать не буду – его хорошо знают и, по-своему, понимают в Германии; кроме того осенью выйдет монография о нем довольно талантливого нем. писателя Richard H. Stein¹⁰⁴. Познакомивши, таким образом, русского читателя с азбукой русской музыки, я думаю приступить к изданию на нем. языке подлинных документов истории русск[ой] музыки (автобиографий, переписки и т. д.), а также к переводу трудов русских мыслителей о русской музыке. Среди последних – первой книгой, конечно, намечаются Ваши «Симф[онические] этюды». Познакомить с ней нем[ецкую] публику раньше, чем она усвоит себе «азбуку» считал бы преждевременным. Поэтому к Вам еще не обращался (Правда, я несколько нарушил свой собственный план переводом «Летописи» Римского-К[орсакова], которая также должна появиться осенью)¹⁰⁵.

Вот в кратких словах план действий по ознакомлению Германии с русск[ой] музыкой. К сожалению, времена таковы, что приходится терять много времени на работы, ничего общего с искусством не имеющие (переводы, собственные писания по всяким вне-музыкальным вопросам и т.д.). Вы сами понимаете что, не живя в России, я должен был бы бросить все вышеперечисленные намерения – не будь добрых друзей, которые, связанные со мной общностью интересов, не

¹⁰⁴ Stein, Richard H. Tschaikowskij. Stuttgart u.a. 1927.

¹⁰⁵ N. A. Rimskij-Korssakoff: Chronik meines musikalischen Lebens / Eingeleitet und übersetzt von Oskar v. Riesemann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928.

помогали бы мне. Напр[имер], книгу о Мусоргском я вряд ли смог бы написать без самоотверженной помощи А.Н. Римского-К[орсакова]. Я был бы Вам чрезвычайно благодарен, если бы и Вы разрешили мне, в случае нужды обращаться к Вам за поддержкой.

Что касается, в частности, Мусоргского, то я сознаюсь, что обязан многими “Anregungen” [нем. стимул, побуждение] Вашей превосходной статье о нем в «Симф[онических] эт[юдах]». Что касается психологического подхода к нему, то я, равно как Вы в вашей брошюре, которую вчера вечером с большим интересом прочел, основываюсь на изумительных письмах его. К сожалению, у меня под руками был не столь богатый материал. Напр[имер], письма его к Римскому-К[орсакову] были мне неизвестны, равно как письма к Кармалиной. «Загадку жизни» М[усоргского] я, правда, ищу не только в области искусства. В биографии, конечно, приходится остаться в области догадок и довольствоваться намеками, вероятно, мало кому понятными. Кстати, из Вашей брошюры я впервые узнал, что Наумов¹⁰⁶ был художником. Я был бы Вам благодарен за указание, где бы я мог почерпнуть более подробные сведения о нем, чтобы внести соотв[етствующие] поправки в корректуру.

Еще одно: я уже говорил Р.И. Груберу, что намерен дать в некоторых нем. журналах (“Zeitsch[rift] für Mus[ik]-Wis[ssenschaft]”, “Die Musik”, “Der Auftakt”) периодические обзоры современной русской муз[ыкальной] литературы. Конечно, я могу останавливаться только на тех изданиях, которые у меня в руках. Поэтому, к сожалению, в недавнем обзоре (в “Zeitsch[rift] für Mus[ik]-Wissenschaft”) отсутствует целый ряд Ваших книг (о Чайковском, о Мусоргском и др[угих]), а также и труды других авторов. Нельзя ли попросить издательства, чтобы они мне «механически» присылали всякие новые появления в этой области? * Думается, что это должно иметь некоторое значение и для самих издательств, равно как для авторов. С музыкальными сочинениями в этом отношении дело обстоит еще хуже. Их невозможно нигде достать. О современной музыке в России я имею более чем шаткое представление.

¹⁰⁶ Наумов, Павел Александрович (сер. 1830-х – ?) – друг М.П. Мусоргского.

Письмо мое непозволительно разросло. Простите великодушно: хотелось сразу поставить наше знакомство на твердую почву.

Надеюсь, что время не за горами, когда удастся на самом деле, а не только на бумаге, пожать Вашу руку.

С коллегиальным приветом, искренне преданный Вам

О. Риземан

* постоянный адрес мой: München, Drei Masken-Verlag, Karolinenplatz 3.

16/III [19]27 [года]¹⁰⁷

Дорогой Борис Владимирович!

Ответ мой на письмо Ваше от 25/II задержался не по моей вине, а по вине Breitkopf&Härtel. Собственно они мне до сегодняшнего дня толком не сообщили, заплатил ли Клейбер¹⁰⁸ за Вас или нет. Из приписки на прилагаемом счете заключаю, что заплатил.

Наш с Вами счет обстоит следующим образом:

1. Мой платеж для Вас в Дрездене за разные книги – 24 м[арки] (кажется, так)

Книга Huber'a (изд[ательства] Барт) – 3 м[арки] 50¹⁰⁹

[Книга] Hoffmann'a (изд[ательство] Hesse) – 6 м[арок] 50¹¹⁰

Прилагаемый счет D[eutsche] M[usik]-G[esellschaft] – 18 м[арок].

[Итого:] 52 м[арки] 00

Получил от Вас чек на 5,75 \$ = 24 м[арки] – значит, остается 28 м[арок] Вашего долга мне, из которых прошу вычесть сделанные за меня затраты в Ленинграде, если таковые есть. «Жизнь искусства» прошу пока не присылать. Через две недели уезжаю отсюда, и в продолжение 2-х месяцев мой адрес будет

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 685. Л. 4.

¹⁰⁸ Вероятно, Клайбер, Эрих (1890–1956) – австрийский дирижер.

¹⁰⁹ Вероятно, речь об издании: *Huber K. Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive Eine experimental psychologische Untersuchung.* Leipzig: Barth, 1923.

¹¹⁰ Неустановленное издание.

весьма неопределенен. В начале апреля буду в Дрездене (Schnorrstr[аße] 80), где за все это время будут знать мой адрес. Работой за эту зиму – не доволен. Приходится размениваться на двугривенные. Надеюсь? что Ваша работа – хотя бы педагогическая – была более плодотворна.

Жму Вашу руку.

Преданный Вам

О. Риземан

П.А. Ламм – С.А. и О.П. Ламм

[15 сентября 1924 года]¹¹¹

Автограф

Дорогие мои Москвичи!

Итак, я в Питере. Ехал я прекрасно, вначале втроем, через несколько часов вдвоем, а с половины ночи один в купе. Несмотря на это, спал плохо – все думал, что меня ожидает здесь. Точно по расписанию 10 ½ ч[асов] утра я приехал, т. к. шел мелкий дождь, то с вокзала взял извозчика на ул. Глинки, где меня и приютила Алекс[андра] Дм[итриевна]¹¹². Напившись кофе, отправился к Бор[ису] Вл[адимировичу] Ас[афьеву], но дома его не застал, пошел его искать в Муз[ыкальную] библ[иотеку] Мариинского театра, там его застал. Он был очень мил и любезен, но предупредил меня, что попасть в рукописный отдел Публ[ичной] библ[иотеки] очень трудно: 1) в библ[иотеке] сейчас работает [нрзб] комиссия, 2) кажется Андр[ей] Ник[олаевич] Р[имский]-Корс[аков] сейчас в отпуску, 3) зав[едующий] рукоп[исным] отд[елом] очень строгий старик и т. д. – но Асаф[ьев] обещал мне всячески посодействовать, для чего просил меня вечером зайти к нему. Я отправился домой (в это время дождь уже шел очень изрядный). Пообедав отправился к Евг[ени] Яков[левне]¹¹³, которую застал дома,

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 1–2 об.

¹¹² Неустановленное лицо.

¹¹³ Федоровская (урожд. Мясковская), Евгения Яковлевна (1890–1976) – сестра Н.Я. Мяковского.

побеседовали часок и отправился к Асаф[ьеву], где и провел весь вечер до 12 ч[асов] ночи. Очень оживленно беседовали о всяких муз[ыкальных] делах вообще и о моей работе в частности, но человечка, который был бы мне полезен в Публ[ичной] библ[иотеке], поймать не удалось, и Бор[ис] Вл[адимирович] просил меня на след[ующий] день, значит в субботу к 12 ч[асам] дня, прийти к нему в Библ[иотеку], что я и сделал. Он дал мне записку к одному человечку, некто Гиппиус¹¹⁴ – сотрудник Публ[ичной] б[иблиотеки] – пошел к нему, но мой ужас – он работает, оказывается, в 3-ей смене с 4-х часов, и мне нужно было идти ни с чем. Полный отчаяния я спросил, не в библиотеке ли Андр[ей] Ник[олаевич] Р[имский]-Кор[саков] – мне ответили, что он здесь, и я решил действовать ва-банк и попросил его вызвать в приемную (в помещение библ[иотеки] посторонних не пускают). Пришел Андр[ей] Ник[олаевич], мы с ним познакомились, очень оживленно беседовали, и он обещал мне всяческое содействие (разрешил также снять копию с парт[итуры] сцены в келье). Пошел со мной во всевозможные инстанции и после долгих хлопот уже около 4-х часов дня мне сказали, что все будет сделано, и чтобы я приходил в понедельник (в воскр[есенье] библ[иотека] закрыта). После этого я еще пошлялся по городу, купил себе галоши, т. к. промочил уже в первый день ноги. Вечер провел дома с Ал[ександрой] Дм[итриевной] В воскресенье с поездом в 11 ч[асов] утра отправился в Царское Село, ныне Детское Село, навещать Костю¹¹⁵, тем более, что погода была восхитительная. Костю не застал, он уехал в Питер, на какой-то концерт, слушать ораторию «Илья» Мендельсона. Я же обегал все «Село», осмотрел Екатер[ининский] и Алекс[андровский] дворцы, наслаждался и дивными парками и дивной погодой и только около 9-и час[ов] веч[ера] приехал очень усталый домой.

Сегодня, в понедельник, пошел в библ[иотеку] (барышни опаздывают, и вместо 10 ч[асов] я попал туда только [в] 10 ½ ч[асов]) – открыт же рукоп[исный] отд[ел] от 10 до 3-х ч[асов] – времени не много. Все сошло очень благополучно, и

¹¹⁴ Гиппиус, Евгений Владимирович (Вольдемарович) (1903–1985) – музыковед и музыкальный этнограф.

¹¹⁵ Неустановленное лицо.

я без всяких помех проработал до 3-х. Выдают мне материалы частями, так что найду ли того, что так жажду, пока еще не знаю. Сегодня просмотрел автографы, помеченные №№ 48 а, б, в, г, д и застрял на е (у Сережи¹¹⁶ наверное есть отчет Публ[ичной] библ[иотеки] – там есть описание этих автогр[афов]), нашел кое-какую путаницу у Стасова – для меня же все ясно. Сегодня же снял копию (около 6-и стр[аниц]) из кельи. Интересно все очень, но нового пока (не считая мелких поправок) только именно келья. Заходил опять к Бор[ису] Влад[имировичу], но не застал. Андр[ей] Ник[олаевич] очень звал к себе, о дне и часе сговорился в Библ[иотеке], где он сотрудничает. Видел, понятно, Софью Влад[имировну]¹¹⁷ – но мало – может быть, сегодня побеседую с ней побольше – тем более, что Домоуправл[ение] хочет во что бы то ни стало прописывать меня – как это сойдет, не знаю. Вот пока голый перечень моих странствований. С Алекс[андрой] Дм[итриевной] мы живем очень дружно. С Евг[енией] Як[овлевной] как-нибудь сговоримся провести вместе вечерок. Алекс[андринский] театр открывается в четверг, Мариинский в субботу – постараюсь попасть. Долго ли здесь придется сидеть, еще пока выяснить не могу – во всяком случае, засиживаться не буду – но работу нужно сделать. Устал сегодня опять здорово – уж очень напряжено все время внимание. Постараюсь теперь ежедневно (для чего купил открытки) сообщать Вам ход моих работ. Крепко Вас обнимаю. В Библ[иотеке] кроме зав[едующего] Бычкова познакомился с братом Нины Георг[иевны] Александровой¹¹⁸ – для меня был сюрприз.

Ну, всего наилучшего.

15/IX 24.

Павел

[16 сентября 1924 года]¹¹⁹

¹¹⁶ Попов, Сергей Сергеевич (1887–1937) – музыковед, технический редактор Музсектора Госиздата. Друг П. А. Ламма с юношеских лет.

¹¹⁷ Неустановленное лицо.

¹¹⁸ Александрова (урожд. Гейман), Нина Георгиевна (1885–1964) – профессор Московской консерватории по классу сценического движения. Жена А.Н. Александрова.

¹¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 3. На почтовой карточке.

Автограф

Сегодня очень продуктивно работал в библиотеке, окончил букву «г», т. е. перехожу к главному: ко 2-му действию. Большую глупость я сделал, что не взял своих переложений – оказывается, здесь имеются авторские переложения, их мне приходится целиком переписывать – а так можно было бы только сверить. Думаю, что к концу недели я кончу работать в Публичной и перейду в Театральную библиотеку – сегодня 2 раза был у Бориса Владимировича по этому делу, но не заставал, пойду сейчас, т. е. вечером. У Андрея Николаевича еще не начал снимать копии с партитуры кельи (очень устаю), думаю начать завтра. Выловил кое-что интересное и поймал грубую ошибку у Стасова. О прописке сейчас иду говорить с Управдомом. Всем шлю мой сердечный привет, очень жалею, что Сергей не со мной – вот было бы хорошо работать в 4 руки. Пока все идет очень гладко.

Павел

Вторник 17¹²⁰ сент[ября] [19]24 г.

Среда 17 сент[ября] [19]24¹²¹

Автограф

Дорогая Софи и Оля!

Теперь я пишу Вам каждый день, так что вы в полном курсе моих работ. Буду сегодня продолжать на том месте, где окончил вчера. Итак, вчера вечером я пошел говорить с Управдомом – милейший господин – мы с ним все уладили – и, значит, в этом отношении все прекрасно, – он звал меня к себе провести вечерок и т. д. – одним словом, отношения лучше желать нечего. Ученицы моей опять не застал дома и поехал к Борису Владимировичу – но и там успех был такой же – дома нет. Тогда с горя поехал к Евгении Яковлевне, которую и застал дома – но с сильной мигренью – пошел в аптеку, купил пирамидону и болящую вылечил. После этого мы очень мило провели вечер, пили чай, болтали и проч[ее]. На

¹²⁰ Вероятно, ошибка. В 1924 году на вторник приходилось 16 сентября.

¹²¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 4–4 об.

обратном пути я по рассеянности сел в трамвай в обратную сторону и чорт знает куда заехал, но так как была прекрасная лунная ночь – то против такого казуса я, в общем, ничего не имел против – особенно красиво было на набережной Невы. Ночью еще поболтали немного с Алекс[андрой] Дм[итриевной], и в начале первого часу улегся спать.

Сегодня утром очень усердно занимался в рукоп[исном] отд[еле] – въехал во 2-ое действие – проверил около $\frac{1}{2}$ партитуры и переписал клавиш до появления Бориса. В 3 часа пошел в другой отдел (художественный) к Андр[ею] Ник[олаевичу] Р[имскому]-Корсакову, где сегодня и начал снимать копию с партитуры – сцену в келье – работал там до 4-х – писать нелегко – требует большого внимания. После 4-х пошел на авось в Театр[альную] библи[отеку] и, сверх ожидания, посчастливилось там застать Бор[иса] Влад[имировича] – с ним сговорился об находящихся у них в библи[отеке] партитуры – работать там будет хорошо, но начать я могу там только, окончив занятия в Публ[ичной], так как часы занятий совпадают. Когда я всю работу закончу еще сказать сейчас трудно – думаю, на этой неделе все самое существенное закончить в Публ[ичной], а на будущее приняться за Театр[альную] библи[отеку] – которая, мне думается, пойдет быстро, так как имеющаяся у меня копия сделана очень хорошо, и я нахожу в ней только очень небольшие и малосущественные погрешности. Думаю, что в конце будущей недели я выберусь из Питера, т. е. что мои расчеты были более или менее правильными, и пробуду я здесь не более 2-х недель.

Возвратясь домой застал здесь твое письмо. Значит, у Оли все-таки чесотка – очень печально. Дела с твоим паспортом очень меня порадовали. Пишу я так отрывисто потому, что и устал, и спешу еще до обеда закончить свое мариане. Погода сегодня пасмурная, но дождя нет. Питер страшно пуст – оживления на улицах очень мало, ночью же освещения почти нет, и город производит мрачное впечатление. Попаду ли в театры и когда и на что, еще не знаю. Ну, крепко вас

целую, желаю всего наилучшего. Как мама – успокоилась немного? Что делается в Консерватории? Что Викт[ор] Мих[айлович]¹²²?

Павел

Четверг 18 сент[ября] [19]24 г[ода]¹²³

Автограф

Вчера вечером сидел дома. У Ал[ександры] Дм[итриевны] был в гостях Эрнст – мило провели вечер. Легли рано, но я почему-то не мог заснуть до 3-х часов. Сегодня идет дождь, я торжественно шествую в своих новых галошах – которые, понятно, оказались на 1 номер велики. В Публ[ичной] работал хорошо – снимал копию с авторского клавира 2-го действия – завтра думаю со 2-м действием покончить.

В авт[орском] переложении есть опять очень интересные варианты – в моей работе придется многое добавлять. Около часу снимал копию с партитуры кельи – кропотливая и утомительная работа. Немного беседовл с Андр[еем] Ник[олаевичем] Р[имским]-Корсаковым – видел мимоходом Бор[иса] Влад[имировича] – кажется, в субботу вечером буду у него. Сегодня вечер опять проведу дома – что-то устал и некуда идти, читаю салонную литературу, тренькаю немного на рояле – благо Ал[ександры] Дм[итриевны] сейчас нет дома. Всю прелесть теперешней работы буду вкушать, понятно, в Москве, когда буду уже окончательно приводить в порядок «Бориса». Ну пока, всего наилучшего.

Павел

Пятница 19 сент[ября] [19]24 г[ода]¹²⁴

Автограф.

Вчера вечером сидел дома, рано лег спать и спал прекрасно. Сегодня опять дождь. Прилежно работал в рукоп[исном] отд[еле] – кончил 2-е действие. Завтра буду писать сцену у Василия Блаженного и просмотрю либретто – завтра, ну, во

¹²² Беляев, Виктор Михайлович (1888–1968) – музыковед, педагог.

¹²³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 5. На почтовой карточке.

¹²⁴ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 6. На почтовой карточке.

всяком случае, в понедельник, я кончу свою работу в рукоп[исном] отд[еле]. Сцену в келье мне сегодня пописать не удалось – там был какой-то осмотр и публику не пускали. Воспользовался свободным часом и пошел в Театр[альную] библи[отеку]. Там рассматривал партитуру – увы – кажется злополучные 25 тактов так и не найду¹²⁵, т. е. они уничтожены Мусоргским. Случайно мне предложили там купить всю печатную партитуру «Бориса» в инструментовке Р[имского]-Корсакова – совсем новый экземпляр, но стоит он 120 рублей – откуда я возьму – а как мне нужна была бы для работы дальнейшей именно эта партитура – ее нет и в Музсекторе. Думаю, гадаю, как быть, но ничего придумать не могу. Вечер проведу наверно дома, хотя подмывает прогуляться к Евг[ении] Яковл[евне]. Ну, таки увидим. Пока, всего наилучшего.

Павел

Утро Воскресенье 21 сент[ября] [19]24 г[ода]¹²⁶

Автограф

Дорогая Софи и Оля!

Вчера днем мне не удалось как-то Вам написать, а потому пишу сегодня утром. Начну с обычного отчета о своей деятельности. В пятницу вечером пошел к Евг[ении] Як[овлевне] – где и провел очень мило вечер. Говорили о всяких разностях, пили чай, составили совместный план деятельности на воскресенье т. е. на сегодня. Вчера работал в рук[описном] отд[еле]. Первый час прошел не продуктивно, мешал Андр[ей] Ник[олаевич] Р[имский]-Корсаков своими бесконечными разговорами о значении редакторских работ его отца, о неприкосновенности этих работ и т. д. В начале этой недели зовет к себе обедать и провести вечер. Далее моя работа пошла успешнее – но окончить всего мне не удалось, т. к. неожиданно явилось 2 варианта сцены у Вас[илия] Блаженного, и я с ними долго проканителлся – мне осталось на завтра окончить несколько страниц этой сцены и либретто. Таковых оказалось тоже 2 экз[емпляра]; заведующий

¹²⁵ Речь о фрагментах из партитуры сцены смерти Бориса в первой авторской редакции. Современное место хранения – ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 18.

¹²⁶ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 7–8.

рук[описным] отд[елом] отыскал, помимо мне известного автографа либретто, еще очень интересный печатный том Пушкина, принадлежавший Мусоргскому, с вложенными в него листами набросков либретто, писанных Мусоргским – думаю, что все это просмотреть мне удастся завтра, и таким образом я окончу работу в рук[описном] отд[еле]. Как обычно, от 3-х до 4-х снимал копию с партитуры сцены в келье – думаю, во вторник эту работу также кончить – и там пойдет уже только сличение партитуры в Театр[альной] библи[отеке] – что мне думается не займет много времени, т. к. копия моя сделана прекрасно, к тому же и дубликаты этой копии у нас в Большом театре и у Викт[ора] Мих[айловича] – так что я думаю проверять только самое существенное, а не нота за нотой – как я это делал до сего времени. Очень хотелось бы в пятницу удрать в Москву, к тому же и денежные запасы мои очень истощаются.

Вчера вечером я взял 2 билета в Мариинский театр на открытие – шла Пиковая дама, сидели с Алекс[андрой] Дм[итриевной] в ложе бель-этажа, в партере был Бор[ис] Влад[имирович] с женой, в одной из лож видел фигуру Половинкина¹²⁷. Театр мне очень понравился. Оркестр очень плох и страшно распущен – дирижер Похитонов¹²⁸ ни к черту не годен; Лиза – Кобзарева¹²⁹ очень толста, играет скверно и голос мало удовлетворителен. Остальные главные исполнители – гастролеры из Москвы. Герман – Печковский¹³⁰, недурной образ, но голос, хотя и симпатичный, но плохо обработанный – первую сцену вел прямо прекрасно, дальнейшее все слабее и слабее. Елецкий – Мигай¹³¹, прекрасный голос. Много беседовал в антрактах с Бор[исом] Влад[имировичем], завтра буду у него, знакомить его с Половинкиным. Сегодня мы проектировали с Евг[енией] Як[овлевной] поездку куда-либо за город – но погода мерзопакостная: сыро, темно и дождь с ветром, так что из поездки ничего не выйдет; думал все-таки сейчас проехать к ней и может быть пойти в Зимний дворец и Эрмитаж – но что выйдет, об этом напишу завтра. Послезавтра, дорогая Софи, день твоего

¹²⁷ Половинкин, Леонид Алексеевич (1894–1949) – композитор и дирижер.

¹²⁸ Похитонов, Даниил Ильич (1878–1957) – дирижер, педагог.

¹²⁹ Кобзарева, Ада Ивановна (1887–1941) – артистка оперы (лирико-драматическое сопрано).

¹³⁰ Печковский, Николай Константинович (1896–1966) – артист оперы (тенор).

¹³¹ Мигай, Сергей Иванович (1888–1959) – оперный певец (баритон), педагог.

рождения – жаль, что не могу провести его с тобой и должен только этими строками поздравить тебя и пожелать всего наилучшего. Во всяком случае, ко дню твоего ангела я уже буду дома и тогда вспомним вместе и этот день.

Ну, пойду к Евг[ени] Яковл[евне], а пока крепко Вас обнимаю и целую.
Привет всем знакомым и друзьям.

Павел

Вторник утро 23 сент[ября] [19]24 г[ода]¹³²

Автограф.

Вчера мне не удалось Вам написать, т. к. прямо из библиотеки я поехал к Бор[ису] Влад[имировичу], где прекрасно провел вечер. В воскресенье днем был у Евг[ени] Як[овлевны], но ее не застал, пошел бродить по городу, посмотрел Зимний дворец, ненадолго зашел в Эрмитаж. Вечер провел дома. Вчера очень успешно работал; окончил все в рук[описном] отд[еле]. Сегодня усиленно буду писать партитуру кельи, которую завтра в середине дня думаю окончить и начну работу в Театр, и по ходу этой работы смогу точно уже сказать, когда мне удастся отсюда выбраться. Сегодня из библи прямо иду к Андр[ею] Ник[олаевичу] Р[имскому]-Корсакову. Вчера видел у Бор[иса] Вл[адимировича] Половинкина. Что-то усиленно начинаю [нрзб] в Москву, хочется домой, да и дела в Консерватории немного беспокоят – вы же ничего не пишете. Ну, самое позднее в воскресенье увидимся. Своих 25 тактов до сих пор ищу безуспешно – ужасно досадно. Но зато многое отыскал новое. Стасов как работник над архивами очень малоудовлетворителен – катает невероятную отсебятину и очень бесцеремонен с рукописями. Ну, всего наилучшего.

Павел

Четверг 17 ноября [1926 года]¹³³

Автограф.

¹³² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 10. На почтовой карточке.

¹³³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 15. На почтовой карточке.

Дорогая Софи и Оля. Москвичи наши порассказали вам, как прошла неделя, где мы были, что слышали¹³⁴. С понедельника я засел за работу, что называется, вовсю. В 10 час[ов] утра я уже в Публичной, работаю над «Хованщиной», в субботу думаю ее окончить, отыскал кое-что новое. В 3 часа, выпив в одной булочной кофе с булочками, прямо еду в консерваторскую библиотеку – снимаю копии с интереснейших манускриптов Мусоргского. Около 6-ти прихожу домой, обедаю и опять за работу, т. к. получил из консерв[атории] рукопись на дом. Вечера прошли так: в понедельник совещание по «Борису» со здешним дирижером (Дранишниковым¹³⁵) и Бор[исом] Влад[имировичем]. Вторник был в Мариинском театре на «Псковитянке», и исполнители, и исполнение весьма посредственное. В среду на симф[оническом] концерте слушал Кнаппер[т]сбуша¹³⁶ – венский дирижер (исполнял «Дон-Кихота») – дирижер, типичный немец, меня не захватил. Сегодня только что вернулся из Института Искусств¹³⁷, где читал с большим успехом доклад о «Борисе». Завтра заседание Худож[ественного] Сов[ета] по поводу «Бориса». Устаю очень. В начале будущей недели выяснится, долго ли я еще здесь пробуду. Крепко целую. Теперь опять буду писать открытки. Из Москвы никаких известий не имею. Хотя бы Оля написала пару строк.

Павел

Суббота 20 ноября (утро) 1926 г.¹³⁸

Автограф

Дорогая Софи и Оля! Вчера не смог написать вам, т. к. чертовски был занят. Вечером вчера был на заседании Худож[ественного] Совета Мариинского театра, которое длилось около 3-х часов, на нем был сам директор Экскузович¹³⁹.

¹³⁴ О событиях предыдущей недели см. письма П.А. Ламма С.А. Ламм от 8, 10, 11 ноября 1926 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 11–14.

¹³⁵ Дранишников, Владимир Александрович (1893-1939) – дирижер, с 1925 года – главный дирижер и заведующий музыкальной частью Ленинградского театра оперы и балета (ныне – Мариинский театр).

¹³⁶ Кнаппертсбуш, Ханс (Knappertsbusch, Hans; 1888–1965) – немецкий дирижер.

¹³⁷ Государственный (сейчас – Российский) институт истории искусств.

¹³⁸ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 16. На почтовой карточке.

¹³⁹ Экскузович, Иван Васильевич (1883–1942) – советский театральный деятель. С 1918 руководил деятельностью государственных академических театров Петрограда, в 1923–28 управляющий государственными академическими

Единогласно был принят к постановке «Борис» в моей редакции, причем директор настаивал открыть им будущий сезон. Вся постановка, декорации, костюмы и т. д. будут новые. Одним словом, полнейший успех. Скажите об этом Сереже, а он пусть передаст это Музсектору. Пишу рано утром и вычислил, что телеграмму в Музсектор посылать не стоит. Вчера же вечером получил оба ваших письма, спасибо за весточку, подробно отвечать сейчас не могу, т. к. буквально нет времени. Професс[иональная] книжка моя Всерабис¹⁴⁰ № 1985. Ноты для балалаек, насколько мне помнится, я давно все уничтожил. Завтра, думаю, удастся вам более подробно написать, хотя нужно сказать, что руки и голова у меня здорово утомлены, т. к. работаю я как черт. Вчера сидел и писал до 2-х часов ночи. Привезу с собой массу интересного материала. Крепко всех целую. Если нужно, возьми еще денег у Сараджева, а то посылать доверенности сложное дело. Ну, еще раз всего хорошего, бегу в Публ[ичную] библиот[еку].

Павел

Утро Вторник 23/XI.[19]26 [года]¹⁴¹

Автограф

Дорогие Софи и Оля. Если я вам не пишу, то, значит, занят по горло. Все еще не покончил с «Хованщиной», может быть, сегодня окончу. В Москву собираюсь выехать в субботу. Оно, конечно, было бы хорошо еще подольше остаться здесь, но все равно всего на этот раз здесь не переделаешь, придется мне еще не раз побывать в этом городе. Работать весьма утомительно, т. к. погода очень сырая, хотя и тепло. В Публ[ичной] библиот[еке] очень темно и сплошь да рядом приходится кончать ранее срока из-за темноты. Сегодня в Москву едет некто Георгий Павлович Орлов¹⁴², будет звонить к вам – он библиотекарь здешней консерватории, оказал мне массу ценных услуг, будьте с ним как можно

театрами РСФСР; одновременно заведующий подотделом государственных театров Наркомпроса, художественным отделом Главнауки.

¹⁴⁰ Всероссийский союз работников искусств.

¹⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 17. На почтовой карточке.

¹⁴² Орлов, Георгий Павлович (1900–1940) – музыковед, ученик Б.В. Асафьева. В 1925–1931 гг. – заведующий библиотекой Ленинградской консерватории.

приветливее. Пусть Оля покажет ему материалы нашей Комиссии по русской музыке. В понедельник хорошо бы было устроить заседание Комиссии с его докладом. Он едет на какой-то съезд и, вероятно, дождется в Москве меня. За эти дни нигде не был. Нужно быть у Дранишникова, поговорить о «Борисе», как хорошо, что он принят к постановке в Мариинском, но сколько еще предстоит хлопот с партитурой. Крепко вас целую, скоро, значит, увидимся. Привет всем москвичам.

Павел

Среда вечером 24/XI.[19]26 г[ода]¹⁴³

Автограф

Дорогая Софи и Оля. Сегодня день опять сюрпризов. Я, наконец, окончил свою работу по «Хованщине», но зав рук[описным] отд[елом] Бычков не успел мне приготовить другой работы – я предполагал осмотреть наскоро все вокальные рукописи Мус[оргского]. Я пошел к нему говорить, и мы как-то незаметно очень разговорились. Он и говорит мне, что имеет ко мне просьбу – есть у них пакет всяких отрывков, помеченный Стасовым как малоценный и неразобранный, так вот не осмотрел бы я его для сортировки. Я, понятно, согласился. И вот в этом-то пакете, среди всяких духовных вещей, набросков, оглавлений и пр. я и нашел недостававшие мне страницы партитуры «Бориса» – выход Щелкалова перед заседанием боярской думы. Мою радость и волнение я описать не берусь. Кроме того, нашел запись молитвы Марфы из 5-го действия «Хованщины» без аккомп[анемента]¹⁴⁴ и многое другое. Завтра все это буду переписывать. Приеду в Москву в воскресенье с ускоренным, так что можете утром ждать меня с чаем. Много есть что порассказать. Крепко целую. О «Борисе» дал Сереже телеграмму, надеюсь, он ее понял. Завтра нужно еще повидаться с Дранишниковым и Борис[ом] Влад[имировичем] – они в восторге от моей находки. Ну, еще раз всего хорошего.

¹⁴³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 18. На почтовой карточке.

¹⁴⁴ ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 63.

Павел

Пятница 26/XI [года], утро¹⁴⁵

Автограф

Дорогая Софи и Оля. Пишу последнюю Вам открытку, т. к. наметил твердо завтра тронуться в обратный путь, сегодня беру билеты. По вокальному творчеству Мусоргского мне необходимо будет еще раз, а то и два, приехать сюда, уж очень много здесь всякого материала. С «Хованщиной» я вчера окончательно покончил, а также снял копии с главнейшего по «Борису». Сегодня кончу «Бориса» и кое-что сделаю (что успею) по романсам. Вчера вечером был у Финдейзена¹⁴⁶ и потом в Мариинском на «Кармен». «3-х апельсинов» так и не увижу, т. к. за все это время они шли только 1 раз – в день исполнения Шебалина¹⁴⁷. Сегодня масса визитов, обедаю у Дранишникова и вечером на Meistersinger'ax [«Мейстерзингерах». – В.А.]. Получил корректуры из Музсектора, прочту их, понятно, уже в Москве. Устаю здорово, но весело так работать – это не педагогика. Крепко вас целую. До скорого свидания.

Павел

Детское Село. Четверг 29 сент[ября] утро [1927 года]¹⁴⁸

Автограф

Дорогие мои Софи и Олечка. Ехал я в Питер прекрасно, т. е. лучше прямо нельзя. В Питер привез хотя и сравнительно прохладную, но ясную погоду. Оставив вещи на вокзале, поехали с Пашей¹⁴⁹ в Евр[опейскую] гост[иницу], где он снял себе номер, потом вместе отправились пить кофе и расстались, сговорившись в 4 ч[аса] вместе отобедать, из этого ничего не вышло. Далее я пошел в Публ[ичную] библи[отеку], где был встречен очень радушно. Заказал

¹⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 19. На почтовой карточке.

¹⁴⁶ Финдейзен, Николай Федорович (1868–1928) – музыковед, источниковед, музыкальный критик, общественный деятель.

¹⁴⁷ Исполнялась Первая симфония В.Я. Шебалина, соч. 6.

¹⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 20. На почтовой карточке.

¹⁴⁹ Неустановленное лицо.

себе работу на завтра. А[ндрея] Н[иколаевича]. [Римского]-Корс[акова] не видел. Зайдя в магазин Музсектора, оттуда отправился к Калашниковым¹⁵⁰, застал дома, пил чай и пр. Оттуда на вокзал за вещами и в Детское село, где знал из телефонного разговора, что мне присмотрена комната. В Детском самая радушная встреча с Бор[исом] Вл[адимировичем]. Масса разговоров. Комнату мне отыскивали почти у самого вокзала у вдовы докторши, премилая особа. С утренним чаем 25 р[ублей] за месяц – у ней я буду как у Христа за пазухой. Сегодня утром еду в Публ[ичную] б[иблиотеку], в 5 ч[асов] же дня встреча 3-х, т. е. я, Бор[ис] Вл[адимирович] и Дранишн[иков]. Вчера обратно в Питер уже не попал, так что Пашу надул. Вот пока первое известие из сих мест. Буду писать часто. Крепко вас обнимаю и целую. Письма писать мне нужно на имя Бор[иса] Влад[имировича] для передачи мне.

Павел

Ленинград Четверг 29 сент[ября] [19]27 11 ч[асов] утра¹⁵¹

Автограф

Дорогие мои!

Сижу в приемной Публ[ичной] б[иблиотеки] и жду допущения в Рук[описный] отд[ел]. Мы так здесь всех напугали, что директор Публ[ичной] б[иблиотеки] не решился взять на себя ответственность за допущение работ над Мус[оргским] и передал вопрос на обсуждение Правления – сейчас идет заседание, а я жду решение. Сами себе яму выкопали. Перед заходом сюда зашел в наш кафе и нашел там Пашу. Моя хозяйка в Детском вдова доктора, дети все взрослые и живут отдельно. У нее прекрасная большая квартира, прислуга и пр. Утром она сама трогательно поила меня чаем, настояла, чтобы я съел яйцо, очень была опечалена, что я отказался от «прекраснейшего парного молока» ну и все в том же роде. Увидев мое тонкое одеяло, сейчас же притащила другое. Комнату, отведенную мне, находит слишком маленькой и хочет меня переводить в

¹⁵⁰ Друзья семьи Ламм.

¹⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 21. На почтовой карточке.

большую. Есть инструмент, которым меня очень просят пользоваться. Очень довольны, что в доме мужчина, «а то страшновато». Часть детей ее за границей, муж же умер только 3 мес[яца] тому назад. Как пойдет работа над парти[ту]рой «Бориса», немедленно буду вам отписывать. Интересно, что будет сегодня у Дранишн[икова]. Погода прекрасная, со[о]бщение с Питером хорошее, т. ч. я очень доволен тем, как устроился. Только бы наладить работу в Публ[ичной] б[иблиотеке]. Оставляю место, чтобы написать, что порешило Правление.

Павел

Решение Правления, кажется, будет благоприятное. Узнаю завтра. Но и сегодня меня уже допустили к работе.

Пятница 30 сент[ября] [19]27 г[ода] утро¹⁵²

Автограф

Вчера день вышел волнительный. С 10-ти утра до 1 ½ ч дня я ждал в Публ[ичной] б[иблиотеке] решения Правления и, вероятно, так бы и не попал в рук[описный] отд[ел], если бы не И.А. Бычков, которому удалось меня провести. Там я успел посмотреть: 1) «Еврейская песня» – интересный вариант, 2) «Козел» – нашлись любопытные детали и 3) неоконченный отрывок «Видения». Из Публ[ичной] б[иблиотеки] я отправился к Дранишн[икову], куда вскоре пришел и Бор[ис] Вл[адимирович] – встреча была самая радушная. Работали довольно усердно. Дран[ишников] молодец. Он, оказывается, уже провел 2 орк[естровые] репетиции по группам. В восторге от Мус[оргского] и уверенно смотрит на партитуру. Вчера успели проработать 1) Сцену у Вас[илия] Блаж[енного] и 2) Сцену смерти Бориса до прощания с сыном. Нашли еще кое-какие пропущенные варианты. О многом горячо, долго, но очень дружно и интересно спорили и выносили то или другое определенное решение – пока особых разногласий не было. В 9-м часу вечера поехали с Бор[исом] Вл[адимировичем] в Детское [Село], где я зашел к нему выпить чаю. В 11 ч[асов] лежал уже в постели. В Публ[ичной] б[иблиотеке] виделся с Андр[еем] Н[иколаевичем] Р[имским]-Корс[аковым] –

¹⁵² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 22. На почтовой карточке.

любезен до чрезвычайности. Кое-что выудил у него интересного, о чем в следующий раз. Встаю я около 7 ч[асов] утра – уезжаю отсюда в 9 ч[асов]. Погода прохладная, но ясная. Пока кончаю. Нужно идти пить чай. Крепко целую.

Павел

Понедельник 3 окт[ября] [19]27 г[ода] утро¹⁵³

Автограф

Как-то вышло так, что в субботу я вам не посылал известий. Утром я довольно удачно проработал в Публ[ичной] б[иблиотеке]. Романсы Мус[оргского] дают массу интересного материала, но много приходится целиком переписывать – таки большие отклонения. Особенно интересны «Калистрат», «Еврейская песня» и детали в «Ночи». После Публ[ичной] пошел обедать. Я отыскал случайно довольно приличную столовую (обед из 2-х блюд 60 к[опеек]), так что отменил кофеепитие и заменил ее обедом. Пока все в этом отношении обстоит благополучно. После обеда сразу к Дран[ишникову] (которого в дальнейшем просто буду называть Вл[адимир] Ал[ександрович]), с которым (без Бор[иса] Вл[адимировича]) детально проработали Корчму и сцену в келье. Особенно много пришлось повозиться с Корчмой. От него около 7 ½ в отправился к Калашниковым, где пил чай и с 10-ти час[ов] поездом (дома я бываю около 11 ч[асов] вечера) домой. Настроение очень хорошее, хотя и приходится много работать и, понятно, устаешь изрядно. Я ужасная свинья, забыл отправить для Софи поздравительную телеграмму, черт знает что такое. Уж как-нибудь вы меня простите. Крепко целую.

Павел

Понедельник 3 окт[ября] [19]27 г[ода] днем¹⁵⁴

Автограф

¹⁵³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 23. На почтовой карточке.

¹⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 24. На почтовой карточке.

Продолжаю писать. В воскресенье у меня был день отдыха. Спал до 9 ч[асов], после чего отправился к Бор[ису] Вл[адимировичу] и с ним и его племянником¹⁵⁵ отправились пешком в Павловск (около 3-х верст). Погода была серенькая, но приятная. Очаровательно бродили по Павловскому парку, которого Бор[ис] Вл[адимирович] знает как свои 5 пальцев. Были и на вокзале, и у дверей знаменитого концертного зала. Обрато шли также пешком и вернулись домой около 5-ти час[ов] прямо к обеду. Бор[ис] Вл[адимирович] закатил прекрасный обед. Нечего говорить, что всю прогулку вели оживленную беседу. Около 6-ти веч[ера] я поехал в Питер к Евг[ении] Як[овлевне], которую застал дома. Поручение (денежное) Ник[олая] Як[овлевича] исполнил. Видел там и всю семью ее мужа. Материальное положение их весьма плачевное – места все нет, сейчас он взял какую-то случайную работу – делать какие-то модели для военного ведомства. Евг[ения] Як[овлевна] взяла с меня слово, что в след[ующее] воскр[есенье] я опять к ним приеду, но на более продолжительный срок. С 10-ти час[ов] поездом приехал домой. Хозяйка моя предлагает мне купить драповое пальто своего мужа (заграничное) за 50 р[ублей] – боюсь однако, что на покупку у меня не хватит денег, т. к. с проездами денег уходит много. Всего хорошего.

Павел

Понедельник 3 окт[ября] [19]27 г[ода]. Вечер¹⁵⁶

Автограф

Утро проработал в Публ[ичной]. Погода серая, но теплая. В библи[отеке] довольно прохладно, т. ч. одеваю фуфайку. Проработал: «Спи, усни, крестьянский сын»; эскизы элегии из «Без солнца», «Семинарист» – первый набросок; «Желание» – 2 варианта. Дело идет успешно. После Публ[ичной] пошел обедать и потом к Вл[адимиру] Ал[ександровичу] (без Бор[иса] Вл[адимировича]), с которым проработали Пролог – обе картины – там придется кое-что увеличивать по звучности. «Борис» пойдет с двойным хором (Мариинского театра и Капеллы)

¹⁵⁵ Матвеев, Алексей Александрович (1904–1942) – искусствовед. Племянник И.С. Асафьевой. Либреттист опер Б.В. Асафьева «Казначейша» и «Медный всадник».

¹⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 25. На почтовой карточке.

– звучность будет очень большая. Вл[адимир] Ал[ександрович] хочет устроить при мне орк[естровые] репетиции всего «Бориса». Эта неделя будет решающая в смысле срока моего пребывания здесь. Мне думается, что в самом конце будущей недели мне, может быть, и удастся выехать в Москву. В Публ[ичной] никаких мне неизвестных материалов по Мус[оргскому] более нет, т[ак] что дело с «Хованщиной» пока без изменений. Завтра буду слушать «Игоря», в четверг «Три апельсина», а в субботу «Воццека» – уж очень только поздно будешь попадать в Детское, около 2-х ч ночи – но посмотреть эти вещи необходимо. С 9-ти ч[асовым] поездом вернулся домой, написал эту открытку и мечтаю о постели. Крепко вас целую, всем москвичам приветы. 9-ую [симфонию Мясковского. – В.А.] еще не отдавал, т. к. Малько не видел.

П. Ламм

Вторник 4 окт[ября] [19]27 г[ода] поздно вечером¹⁵⁷

Автограф

Сегодня в Публ[ичной] библи[отеке] отработал 2 варианта «Семинариста», 1 вариант «Колыб[ельной] Еремушке», «Озорника» и еще 1 вариант «Спи, усни, крестьянский сын». Пообедав отправился в издательство Тритон по делам Анатолия¹⁵⁸, но его Яшнева¹⁵⁹ поймать весьма трудно, т. к. бывает он там весьма нерегулярно, передал какой-то барышне (единственной, что присутствовала в этом чертовски пустынном издательстве) сущность дела, она передаст Яшневу – посмотрим, что из этого выйдет. Дальше отправился посмотреть себе драповое пальто и кинул [так. – В.А.] пальто покойного мужа моей хозяйки, оно не новое и мне немного широко, но из прекрасной материи – куплено за границей, цена 50 р[ублей]. Новые пальта довольно дрянные в магазинах стоят от 75–100 р[ублей]. – все-таки мое будет лучше. Как выберусь с деньгами, не знаю. Я сказал своей хозяйке, что сейчас заплачу только часть, а остальное позднее. Спроси Сережу, не

¹⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 26–27. На двух почтовых карточках.

¹⁵⁸¹⁵⁸ Александров, Анатолий Николаевич (1888–1982) – композитор, дирижер, пианист, педагог, публицист.

¹⁵⁹ Яшнев, Василий Иванович (1879–1962) – гитарист, педагог, композитор, музыкально-общественный деятель. Один из основателей ленинградского музыкального издательства «Тритон».

мог бы он сорганизовать как-нибудь присылку мне сюда 30 р[ублей], всего лучше на имя Ильяшевича (зав магазином Музсектора для передачи мне). Раньше конца будущей недели мне отсюда все равно не выбраться. Облачившись в новое пальто, что вышло весьма кстати, т. к. погода несколько похолодала, особенно холоден ветер и очень силен (это-то и побудило меня, главным образом, купить пальто, чтобы не простудиться), я отправился к Алекс[андре] Дм[итриевне]¹⁶⁰, но дома ее, к сожалению, не застал. Выпив на Невском чаю, отправился в Мариинский на «Игоря» (дир[ижировал] Вл[адимир] Ал[ександрович]). Сидел в прекрасной ложе бенуара почти все время один. Видел там Книппера¹⁶¹. Долго беседовал с художником, который пишет декорации для «Бориса». На будущей неделе буду у него, чтобы посмотреть эскизы. Имел продолжительную беседу с хормейстером. Он мне говорил, что хоры «Бориса» звучат великолепно, хористы в восторге. Кромы по звучности будут совершенно неузнаваемы. Вообще в Мариинке все в большой ажитации по поводу «Бориса» и ожидают больших результатов. Вл[адимир] Ал[ександрович] имел как дирижер большой успех в «Игоре», и вполне заслуженно. Сама постановка несколько устарелая – но великолепно танцы в Половецком Стане. Очень хорош был Игорь. Сегодня же все ловил по телефону Малько, но пока безрезультатно. Бор[иса] Вл[адимировича] с воскресенья не видел. Сейчас сижу на станции и жду поезда, который чертовски поздно отходит – дома буду только около 2-х ч[асов] ночи – это неприятно, завтра не высплюсь. Но завтра с Вл[адимиром] Ал[ександровичем] мы работаем только до 7 ч[асов] веч[ера], а там домой. Ну, пора кончать. Крепко вас обнимаю и целую. Моквичам привет.

Павел

Среда 5 окт[ября] [19]27 г[ода] вечер¹⁶²

Автограф

¹⁶⁰ Продолжение написано на второй почтовой карточке.

¹⁶¹ Книппер, Лев Константинович (1898–1974) – композитор.

¹⁶² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 28. На почтовой карточке.

Сегодня днем удачно работал в Публ[ичной] б[иблиотеке]. Просмотрел 2 вар[ианта] «Детской песенки»; 1 вар[иант] «Расскажи мне, нянюшка»; 1 вар[иант] «Раек» и что-то еще, чего сейчас не припомню. Пообедав поехал к Вл[адимиру] Ал[ександровичу], где просмотрели почти все 2-ое действие по предварительной редакции. Осталось основная ред[акция] 2-го действия и обе картины 3-его. Сейчас 8 ч[асов] веч[ера], ожидаю поезд в Детское Село, где намерен навестить Бор[иса] Вл[адимировича], которого не видел с воскресенья. У него же мне необходимо взять Детскую в новой ред[акции]. Между прочим скажите Сереже, что Бор[ис] Вл[адимирович] послал для меня клavier (рукописный) Бориса в ред[акции] Каратыгина. Посылка пошла через Музсектор на имя Ал[ександра] Нау[мовича] Юр[овского] – пусть Сережа ее возьмет у него и сохранит для меня. Завтра предстоит работа полным ходом, вечером же буду на «3-х апельсинах». Постарайтесь прислать мне рублей 30 денег. Купил сегодня себе носки. Погода портится, но я в своем новом пальто чувствую себя прекрасно. Пусть Оля напишет мне открытку, как вы там живете. Крепко вас обнимаю и целую. Устаю, но настроение прекрасное.

Павел

Пятница 7 окт[ября] [19]27 г[ода] вечер¹⁶³

Автограф

Ни вчера вечером, ни сегодня утром не мог написать вам, т. к. был чертовски занят. Вчера получил твое письмо, дорогая Олечка, и очень был рад, что получил от вас весточку, и что все у вас благополучно. Вчера днем успешно работал в Публ[ичной] б[иблиотеке], набрел на очень интересный вариант «Жука» из «Детской», а также много интересных деталей в других романсах. Теперь я въехал в посмертные романсы, думал, что дело пойдет легко, но не тут-то было, я и забыл, что их редактировал Р[имский]-Корс[аков] – нет ни одного такта на месте, приходится не корректировать, а просто целиком копировать – работа громадная. Сегодня я прошел непопулярные ром[ансы]: «Рассеивается»,

¹⁶³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 29–30. На двух почтовых карточках.

«Спесь», «Ой честь ли-то», «Видение». Завтра окончу основной архив Публ[ичной] библ[иотеки] и перейду на рукописи позднее поступившие – их уж не так много, думаю, в конце будущей недели покончить работу в Публ[ичной] б[иблиотеке] – останется 2 ром[анса] в Консерватории¹⁶⁴ и несколько штук у Финдейзена¹⁶⁵. Пушкинский дом, говорят, опять переезжает, так что вряд [ли]¹⁶⁶ там что-либо добьешься, но попытаюсь. С Вл[адимиром] Ал[ександровичем] работал и вчера, и сегодня. Нам осталось теперь только 3-ье действие, т. е. польские сцены, остальное всесторонне проработано – я доволен. Вчера вечером был на «3-х апельсинах» – очень хорошо, но я был утомлен и как-то плохо воспринимал. Здесь поставлено лучше, чем у нас, проще и легче. Вл[адимир] Ал[ександрович] ведет оперу прекрасно, но кое-кто из исполнителей у нас лучше. Устраивает меня Вл[адимир] Ал[ександрович] в театре на самые лучшие места. После спектакля зашел к Вл[адимиру] Ал[ександровичу] чай пить, туда же должен был прийти и Бор[ис] Вл[адимирович], но не попал – я встретил его лишь на станции – у него было заседание, которое страшно затянулось. Сейчас еду домой, где меня ждет ванна и постель – и в том, и в другом я очень нуждаюсь, т. к. мало сплю и здорово устаю. Хозяйка моя невероятно мила и трогательно ухаживает за мной. Завтра пойду с Бор[исом] Вл[адимировичем] на «Воццека». Какая была резолюция Правления Публ[ичной] б[иблиотеки], я так и не знаю, да и некогда ходить справляться – я работаю беспрепятственно, что и требовалось. Крепко обнимаю и целую.

Павел

¹⁶⁴ К 1927 году в Санкт-Петербургской консерватории имелись автографы шести произведений Мусоргского для голоса и фортепиано («Что вам слова любви», «Желание», «Из слез моих выросло много», «Светик Савишна», «Ах, зачем твои глазки порою», «Гопак»). Какие именно романсы имел в виду Ламм, установить не представляется возможным. Подробнее см.: *Миллер Л.А.* Автографы М.П. Мусоргского в Научно-исследовательском отделе рукописей Библиотеки Петербургской консерватории. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2010. С. 79–93.

¹⁶⁵ Судьба автографов романсов Мусоргского, хранившихся у Финдейзена, может быть прослежена лишь гипотетически. К примеру, М. Велимирович осторожно предположил, что хранящийся в настоящее время в Гарвардском университете автограф «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» мог принадлежать Финдейзену. См.: *Velimirović M.* Russian Autographs at Harvard // Notes. 1960. Vol. 17. No. 4. P. 558.

¹⁶⁶ Продолжение написано на второй почтовой карточке.

Вторник 10 окт[ября] [19]27 г[ода] утро¹⁶⁷

Автограф

Сейчас у меня всего 10 минут времени, а потому буду краток. В воскресенье получил от Сережи деньги, которые пришли очень кстати. В субботу усиленно работал в Публ[ичной] библ[иотеке], днем ненадолго был у Калашниковых, вечером же слушал «Воццека» – вещь мне очень понравилась. Воскресенье весь день провел в Детском с Бор[исом] Вл[адимировичем] – сделали с ним всякие срочные дела, письма, соглашения и т. д. Вчера утром в Публ[ичной] библ[иотеке] закончил основной архив и приступил к поступившим в последнее время рукописям, их 19 №№ – но не все мне нужны. На этих днях выяснится, когда я смогу уехать, думаю максимум пробыть здесь неделю. Вчера вечером был у Евг[ении] Як[овлевны]. Вчера с утра чувствовал себя неладно, насморк, легкий озноб – на ночь принял аспирина и сегодня свеж как огурчик, только в носоглотке какая-то гадость. Уж очень холодно было в Пуб[личной] библ[иотеке] – к счастью, со вчерашнего дня там затопили. Ну, пора бежать на поезд. Крепко обнимаю и целую. Теперь уже скоро увидимся. Работы масса, но я не сдаю.

Павел

Среда 12 окт[ября] [19]27 г[ода] вечер¹⁶⁸

Автограф

Сижу на станции и дожидаюсь ночного поезда. Сегодня очень успешно работал в Публ[ичной] библ[иотеке] – думается, что или завтра, или в пятницу среди дня покончу с Публ[ичной] б[иблиотекой]. После обеда поехал к Вл[адимиру] Ал[ександровичу], с которым покончили партитуру Бориса. Вечером пришел режиссер Радлов¹⁶⁹ и мы детально обсуждали всякие постановочные вопросы. Прошли Пролог и первые 2 действия – остальное отложили до субботы. Радлов мне очень понравился, мы как-то сразу спелись – ко всем моим

¹⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 31. На почтовой карточке.

¹⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 32. На почтовой карточке.

¹⁶⁹ Радлов, Сергей Эрнестович (1892-1958) – театральный режиссер, режиссер и художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета (ныне – Мариинский театр).

замечаниям он отнесся внимательно и вдумчиво – все занес в свой экземпляр клавира. 2-ое действие решили ставить по предварительной редакции. К сожалению, кажется, не удастся выкинуть Польские сцены, но решено не бояться в них купюр, дабы избежать таковых в других сценах. Хотя я и очень устал, но чувствую себя хорошо. Во вторник или среду думаю тронуться в обратный путь. Здесь стало очень холодно – пальто меня спасает – оно очень теплое. Ну, пора садиться в поезд. Завтра у меня более легкий день. Всего наилучшего.

Павел

Пятница 13 окт[ября] [1927 года] утро¹⁷⁰

Автограф

Вчера получил, дорогая Олечка, твою открытку. Большое спасибо за интересные сообщения о Фейнберге. Сегодня мне придется здорово работать, чтобы вылезть из Публ[ичной] б[иблиотеки] – даже не знаю, удастся ли. Завтра буду у Финдейзена, осмотрю, что там имеется, и тогда выяснится, когда я приеду. Мечтаю выехать не позднее вторника или среды – пишу, мечтаю, т. к. сам очень рвусь в Москву. Простите, что так скверно пишу, но у меня застыли руки, пишу же на станции, приехав из Детского. Вчера был у Бор[иса] Вл[адимировича], который простужен и сидит дома. На финише я начинаю нервничать, уже наполовину мыслями нахожусь в Москве, потерял настоящее спокойствие. Замужество Насти¹⁷¹ и хорошо и плохо, все зависит от того, что за человек ее будущий супруг. Ну, кончаю, замерз, руки не действуют и пора в Публ[ичную] библи[отеку]. Крепко вас обнимаю и целую.

П. Ламм

Воскресенье 5/II [19]28 г[ода]. Детскосельский вокзал 12 ч[асов] дня¹⁷²

Автограф

¹⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 33. На почтовой карточке.

¹⁷¹ Неустановленное лицо.

¹⁷² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 34. На почтовой карточке.

Дорогая Софи! Сия открытка является № 1. Ехали мы прекрасно, вагон попал 1-го класса, было тепло, попутчики приятные, спали сравнительно мало. В Питере на вокзале выпили кофе. Погода чудная – яркое солнце и 10° морозу, правда, небольшой ветер. Взяли извозчика и поехали к Калашн[иковым] – застали их еще в постели. Прием самый теплый. Оля будет жить у них, они поставили себе телефон, так что все будет очень удобно. Ну, понятно, всякие разговоры, кофеепитие и прочее. Сейчас сидим на вокзале и ждем поезда в Детское, который отходит через ½ ч, вот и строчу эту открытку. Оля совершенно здорова, на все смотрит расширенными глазами. У Калашн[иковых] ей будет хорошо, за обеды можно будет платить, т. к. на них готовит хозяйка за известную плату. Олечка, понятно, пожелала переодеться и вновь причесаться, чтобы в Детском явиться в полном параде и блеске. Свой багаж я пока также оставил у Калашн[иковых]. Ну, крепко обнимаю и целую. Как видишь, собираюсь по-старому не оставлять тебя без известий.

Павел

Ленинград. Понед[ельник] 11 февраля [19]28 утро¹⁷³

Автограф

Дорогая Софи! Сегодня понедельник, отдых нашего брата музыкосов, а потому едем в Детское. Сейчас на вокзал придет и Оля. Вчера не без успеха прошел концерт Мосолова¹⁷⁴, играл он уверенно, часть публики шикала, большинство демонстративно аплодировало. Вечером были на «Спящей». Виделся с Юровским – он мил чрезвычайно. Завтра будем вместе на репетиции «Бориса». Вышли большие афиши с «Борисом» с указанием моей фамилии. Сегодня вечером идем в Консерв[аторию] на ученический спектакль «Царская невеста». Оля весела и довольна. От Питера в восторге, да и принимают нас всюду прекрасно. Видел массу музыкантов. В Москву, вероятно, тронемся в

¹⁷³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 35. На почтовой карточке.

¹⁷⁴ Мосолов, Александр Васильевич (1900–1973) – композитор и пианист.

субботу, хотя Оля просит выехать в воскресенье, чтобы побывать в каком-то еще музее – ну там увидим. Тысячу всяких приветов и поклонов. Крепко целую.

Павел

Ленинград 11 февр[аля] [19]28 г[ода]¹⁷⁵

Автограф

Дорогая Софи!

Прости, что не пишу, но, право, я совершенно ошалел от всего переживаемого. Целыми днями в театре масса волнений, были и бессонные ночи. Теперь я совершенно успокоился, так как вчера и сегодня прослушал всего «Бориса» под оркестр. Все слухи о том, что Мус[оргский] не умел инструментовать, сплошной вздор – у него можно поучиться, как надо инструментовать оперу. Звучит все прекрасно – ни на одну минуту голоса не покрываются, а оркестр в то же время переливается всеми цветами радуги – дает прекрасные звучности – в первые моменты я просто рот разинул. Колокольный звон, Кромы, Польский – все звучит как нельзя лучше. Сколько чудесных минут я переживал. Враги, вроде Житомирского¹⁷⁶, шипят, а так как утверждать, что оркестр не звучит нельзя, то распространяют слух, что я многое переинструментовал – сцену же у Вас[илия] Блаж[енного] вообще я просто лично оркестровал – мол у Мус[оргского] партитуры этой сцены не было – табло. Влад[имир] Алекс[андрович] ведет оперу выше всяких похвал. Радлов дает много эффектных моментов, особенно в массовых сценах. Декорации многих картин очень хороши, гораздо слабее костюмы. Генер[альная] репет[иция] перенес[ен]а на 15 февр[аля], премьера 16 февр[аля], 14-го же будет еще одна полная закрытая репетиция по требованию Радлова. С билетами дело обстоит очень плохо – генер[альная] репет[иция] платная, и все билеты давно распроданы, спектакль идет в бенефис Шкафера¹⁷⁷, и билеты также распроданы. Получу ли я билеты, еще

¹⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 36–37 об.

¹⁷⁶ Житомирский, Даниэль Владимирович (1906–1992) – музыковед.

¹⁷⁷ Шкафер, Василий Петрович (1867–1937) – оперный певец (тенор) и режиссер. В 1924–1935 гг. – режиссер и заведующий оперной группой ГАТОБ.

неизвестно – но меня обнадеживают – говорят, что дадут ложу, оставленную для правительства – все это описывать очень скучно. Первые афиши вышли без упоминания моей фамилии, но блестящий результат репетиций подняли мой престиж, и вторые афиши выходят уже с моей фамилией – много здесь было гадостей, но, кажется, мы победили. Экскузович, принявший меня очень холодно, чуть что не враждебно, – теперь меняет свое отношение. Вл[адимир] Алекс[андрович] трогательно мил и смело ведет борьбу за Мус[оргского] во всех направлениях. Олю, а сегодня и Виссариона¹⁷⁸ (несмотря на то, что в театр вход посторонним строжайше воспрещен) мне удастся всетаки проводить в театр – благодаря сочувствию Шкафера, хормейстера и т. д. Устаю я страшно – но усталость приятная. Сегодня был у Малько. С ним был довольно трудный и тяжелый разговор – мне пришлось пустить все свои дипломатические способности чтобы выиграть дело; кончилось тем, что партитура 9-й у меня, и мы расстались друзьями – сообщи это Ник[олаю] Яковл[евичу]. С Андреем Корсаковым, вероятно, увижусь завтра в концерте и по характеру встречи решу, как быть с экземплярами «Летописи» – вероятнее всего, передам их ему на нейтральной почве – уж очень все им творимое противно. С Финд[ейзенем] еще не виделся – буквально не было времени. Оля весела и, кажется, очень довольна своим пребыванием здесь. Сегодня вечером зашел опять к Калашниковым, они очень милы – досадно, если мне не удастся устроить их на премьеру – я-то для нас успел (по секрету) купить билеты. Сереже скажи, что я все время вспоминаю о нем, и если не пишу, то, значит, действительно нет времени. Ложимся мы очень поздно, не ранее 2-х час[ов], встаем около 11-ти, в 12 ч[асов] репетиция приблизительно до 5-ти, там обед, а вечером театр. Завтра концерт Мосолова – увижу Виктора¹⁷⁹. Виссар[иона] я взял под свою опеку и сделаю так чтобы он всюду попал. Юровские, понятно, получают места от дирекции – нужно им только сообщить что генер[альная] репетиция 15-го, а не 14-го, как предполагалось. Либретто произвело впечатление – как жаль, что в нем не поместили портрета

¹⁷⁸ В.Я. Шебалин

¹⁷⁹ В.М. Беляев

Мус[оргского], о продаже его в театре поговорю с Ильяшевичем¹⁸⁰, в театре же я уже кое с кем говорил. Интересно поспеют ли статьи Бор[иса] Вл[адимировича] к премьере¹⁸¹?

Крепко целую, посылаю спешной почтой.

Павел

Телеграмма. Б. д.¹⁸²

Борис звучит прекрасно генеральная 15 премьеры 16 целую Павел.

Телеграмма. Б. д.¹⁸³

Громадный успех благодарю за приветствие приедем понедельник скорым
Павел

Париж 4 окт[ября] [19]28 г[ода]¹⁸⁴

Дорогие Софи и Олечка!

Пока Бор[ис] Вл[адимирович] моется, я начну это письмо, которое буду писать урывками, когда найдется свободная минутка. – Разместившись вчера в нашем отеле и весьма неплохо в нем пообедав с чудесным бургунским вином, мы отправились бродить по городу. Ну и роскошь же Париж ночью. Этот фейерверк огня, витрин, световых реклам – трудно себе представить. Бродили до 11 ч[асов] ночи – встретили на бульваре Георгия и Льва Конюсов¹⁸⁵, которые страшно звали меня вечерком к ним чай пить – посмотрим. Здорово уставшие завалились спать и спали как убитые. Сегодня утром отправляемся в Лувр.

5 окт[ября]

¹⁸⁰ Заведующий музыкальным магазином ленинградского отделения Музсектора.

¹⁸¹ Речь идет о сборнике: *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928.

¹⁸² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 39

¹⁸³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 40

¹⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 39–41.

¹⁸⁵ Конюс, Георгий Эдуардович (1862–1933) – теоретик музыки, композитор и педагог; Конюс, Лев Эдуардович (Léon Conus; 1871–1944) – пианист, педагог.

Лувр произвел на меня прямо потрясающее впечатление – все воспроизведения его сокровищ дают почти превратное понятие о том, что на самом деле там имеется, так например моя антипатия – «Монна Лиза» Леонардо, в натуре совершенно меня покорила. Только развешаны картины омерзительно – не знаю в чем тут дело. Великолепен также Ватто – да масса других, постараюсь как можно чаще бывать там. Был я также на Нотрдаме – чудища меня совершенно убили, купил себе целый альбом с их фотографиями – нет, что это за силище и что за остроумие.

Сегодня начал свои работы в библиотеке Консерватории – работа оказалась весьма интересной – изданы «Юные годы» препоскудно¹⁸⁶ – нужно отдать справедливость; когда справлюсь со всей работой сказать еще трудно, кое-что придется копировать.

Заходил сегодня к Мар[ии] Алекс[еевне]¹⁸⁷, но дома ее не застал, беседовал с Мюра¹⁸⁸, уговорился быть там в понедельник. Настроение у меня самое прекрасное.

Теперь, хоть схематично, опишу Вам нашу швейцарскую поездку. – Бор[ис] Влад[имирович] приехал в Женеву накануне и ночевал у нас. Вечером мы с ним еще успели сыграть 3-ю симф[онию]. – Володя¹⁸⁹ начинает понимать величие и значение Ник[олая] Як[овлевича]. Около 11 ч[асов] утра на следующий день приехали Прокофьевы, побыли у нас около часу и в 12 ч[асов] дня при хорошей погоде мы тронулись в путь. Ехали по берегу женеvского озера и далее, уже известной мне дорогой на Тунское озеро – в Шпиц, куда приехали довольно поздно. К Лерчеру¹⁹⁰ я на этот раз не попал. Переноче[ва]в в прекрасном отеле на самом берегу озера мы отправились дальше по чудному берегу Тунского озера в Интерлакен. Погода была изумительная и Jungfrau мы видели во всем блеске. Далее дорога пошла по берегу Бриэнцкого озера с его колоссальными горами.

¹⁸⁶ *Moussorgsky M. Années de Jeunesse. Recueil de Mélodies composées en 1857–1965 / Revision du texte musical et version française de Louis Laloy. Paris: Bessel, [1923].*

¹⁸⁷ Вероятно, М.А. Оленина-д'Альгейм.

¹⁸⁸ Вероятно, кто-то из членов семьи Мюра (Мюрат) – родственников П. д'Альгейма.

¹⁸⁹ Ламм, Владимир Александрович (1872–1950) – старший брат П.А. Ламма, в 1918 году эмигрировал с семьей в Швейцарию.

¹⁹⁰ Вероятно, Ф.Э. Лерчер, учитель Ламма по фортепиано.

Вскоре начался знаменитый подъем – Grimselpass. По дороге Grimsselfall, Grimselschlucht и т. д. – все это исключительные по красоте места. Забрались так высоко, что по дороге уже лежал снег, завтракали в наполненной комнате. Несколько далее дорогу нам пересек громаднейший¹⁹¹ глетчер Gletsch – начало реки Роны. Для того чтобы избежать его дорога наша стремительно пошла вниз и обратно на колоссальную высоту – Furkarpass. Красота этой дороги совершенно неопишима. Недалеко от Furkarpass мы остановились и пешком пошли на¹⁹² глетчер и осматривали ледяные пещеры с их своеобразным зеленым светом – свет проникает в них только через льды. Что за красота! После стремительного спуска мы прибыли в Андермат – где и заночевали, предварительно посетив Чертов Мост, который ты, дорогая Софи, видела. На следующий день начался Сенготардский перевал. На нем мы вскоре попали в густейший туман и спуск при всех зажженных фонарях автомобиля, по невероятным кручам, был весьма жутким. В Айроло (1-й итальянский город) пошел дождь. Там мы позавтракали и поехали дальше. Вскоре дождь прекратился и итальянское небо начало входить в свои права. Подъезд к Лугано, с видом на Локарно, с вечерним освещением был совершенно незабываем. Встали с Бор[исом] Вл[адимировичем] очень рано и бегали по городу – что за очарование. Далее катались по озеру на парохоме, подымались на горы по финикиюлеру [так. – В.А.] и т. д. – Так как Италия не разрешила нам проезда по ия территории [так. – В.А.], то мы часа в 4 тронулись той же дорогой обратно. При горных дорогах обратный путь той же дорогой представляет собой почти нечто новое. До вечера мы доехали до подножья Сенготарда, где и ночевали. При подъеме на эту гору погода была восхитительная, но с автомобилем нашим пошли всякие приключения: лопались шины, перегорали скорости и т. д. Волею судеб [нрзб] мне пришлось познакомиться с устройством автомобиля и с техникой его починки, что мы и выполнили блестяще вдвоем с Серг[еем] Серг[еевичем]¹⁹³. На вершине горы любовались и ласкали знаменитых сенбернарских собак. Перевал через Фурку

¹⁹¹ Далее зачеркнуто слово «ледник».

¹⁹² Зачеркнуто слово «ледник».

¹⁹³ С.С. Прокофьев

был очень труден т. к. погода стала портит[ь]ся, пошел снег и сильнейший ветер – последнюю версту мы с Бор[исом] Вл[адимировичем] шли пешком чтобы облегчить автомобиль – незабываемые моменты. Спуск сошел благополучно – опять все время любуясь глетчером, мы попали в долину реки Роны, где вскоре в небольшом городке заночевали. Последний день нашего странствия опять прошел при хорошей, но ветреной погоде. Обрато мы ехали уже ко французскому берегу Женевского озера – Лина Ив[ановна]¹⁹⁴ и Бор[ис] Вл[адимирович] что-то раскисли, но мы с Серг[еем] Серг[еевичем] держались до самого конца молодцами. В пограничном городке Аннемас мы простились: они поехали домой, я же через ½ часа по жел[езной] дороге добрался до Женевы.

Ну-с, теперь к тем вопросам, которые я еще не ответил. – Голованов, значит, опять начинает действовать и, видимо, намерен исполнить симф[онию] Рони¹⁹⁵ – чтож, это не плохо. Хорошо было бы поправить наружную дверь – я привезу с собой американский замок новейшей конструкции, который действует несколько иначе, чем прежде, и невероятной крепости, с достаточным количеством ключей – но дверь должна сама по себе правильно закрываться. Очень радуюсь, что ты и Олечка за лето хоть несколько поправились – теперь уже скоро вас всех увижу. Хорошо, что я обратным билетом в Женеву отрезал себе возможности дальнейшего сидения в Париже – чертовски хороший город, жаль, что многого мне не удастся увидет[ь] – ну, отложим до следующего раза – пора торопиться домой да и денежные ресурсы мои начинают истощаться. – Никак не думал, что мне удастся накатать вам такое большое письмо, но так счастливо сложились обстоятельства. Кончать эту страницу некогда, а задерживать отправку письма не хочу, и потому отправлю так.

Передайте мои приветы всей нашей честной компании. Вас же крепко обнимаю и целую. До скорого свидания.

Павлуша

¹⁹⁴ Прокофьева, Лина Ивановна (урожд. Кодина, Каролина; 1897–1989) – певица (сопрано). Жена С.С. Прокофьева.

¹⁹⁵ В.Я. Шебалин

5 окт[ября] [19]28 г[ода]. Париж¹⁹⁶.

Вчера был в Лувре – сошел с ума от Венеры и Леонардо. Были также на Нотрдаме. От Парижа в совершеннейшем восторге. Сегодня с утра попал в библиотеку Консерватории, где меня встретили очень радушно. Уже начал работать над Мус[оргским] – понятно, масса неожиданностей и сюрпризов. Настроение самое хорошее. Погода сегодня несколько пасмурная, но очень тепло. Пишу только открытки т. к. на письма времени совершенно нет. Крепко вас обнимаю, целую и желаю всех благ.

Павлуша

Бор[ис] Влад[имирович] очень кланяется.

Париж 10 окт[ября] [19]28 г[ода]¹⁹⁷

Вчера кончил свои работы в библиотеке и теперь 2 дня целиком посвящу Парижу. Осматривал Люксембургский [так. – В.А.] дворец и сад, опять был в Лувре, [нрзб] и Булонском лесу. Посетил Алекс. Шильн.¹⁹⁸ – он прекрасно живет. Послезавтра трогаюсь в обратный путь через Женеву. Погода стоит совершенно исключительная – ходили все время в одних костюмах, а в Ленинграде, говорят, уже был снег. От меня особых вестей теперь уже больше не ждите. Из Женевы я Вам только напишу когда точно приеду в Москву, думается 20 окт[ября]. Крепко целую.

Павлуша

Питер 3 июля [19]30 г[ода]¹⁹⁹

Вчера, хотя и с опозданием почти на час, хотя и в невероятно тряском вагоне, но все-таки благополучно прибыл сюда. Поехал на ул[ицу] Желябова, но тщетно стучал и звонил в квартиру племянника Бор[иса] Вл[адимировича] – отдал свои вещи в какую-то чужую квартиру и пошел по всяким делам. Звонил и в

¹⁹⁶ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 42.

¹⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 44.

¹⁹⁸ Неустановленное лицо.

¹⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 1.

«Детское» – там недоумение. Опять отправляюсь в Желябовскую ул[ицу] – тот же успех – вещи перетаскиваю на том же дворе к указанным по телефону знакомым Бор[иса] Вл[адимировича]. Оттуда еду в Детское – так прекрасно провел вечер. Вернулся в 12-м часу в Питер – здесь, наконец, попал в квартиру – очень удобно. Сегодня работал в Публичной. В Консерв[аторской] библ[иотеке] ранее 7 июля не удастся начать работу, т. к. заведующий в отпуску. Чувствую себя очень хорошо. Всех целую. Буду писать почаще, но коротко.

Павлуша

Питер 5 июля [19]30 г[ода]²⁰⁰

Дорогие Софи и Оля!

Сегодня, совершенно неожиданно для меня оказался мой выходной день – рукописное отд[еление] Публ[ичной] библ[иотеки] каждый 5-ый день оказывается закрыто, ну а в Консерв[аторской] библ[иотеке] я начну работать, вероятно, не ранее 8 июля, когда вернется из отпуска заведующий – Орлов. Асафьев меня здесь несколько подвел. Очень сжато опишу вам, что я делаю. Ехал я сюда не очень хорошо, вагон оказался невероятно тряским. Но зато и вечером и утром мне дали в вагон чай с сухарями. Прямо с вокзала я отправился на ул[ицу] Желябова. Тщетно стучался я туда, наконец, плюнул, оставил вещи у верхних, мне неизвестных, жильцов и отправился в Музсектор. Оттуда позвонил по телефону в Детское – там полное недоумение: для меня специально заказан[ы] ключи к дверям, отвезено все постельное белье и т. д. – это недоразумение: спросите дворника Смирнова. Ну хорошо: недоразумение так недоразумение. Отправился из Музсектора по сему случаю в Публ[ичную] библ[иотеку], выхлопотал себе доступ в рук[описный] отд[ел], повидался с заведующим, заказал рукописи Мус[оргского] – после всего этого отправился опять на ул[ицу] Желябова – более часу искал дворника – kein Dwornik [нем. искаж. нет дворника]– наконец, давай искать просто Смирновых – нашел-таки, но никаких ключей у них нет. Перетащил к ним вещи и отправился в Детское. Там уже выяснилось, что ключи

²⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 2–3 об.

забыли передать, но вечером меня будут ждать. Встреча с Асафьевыми была самая теплая и радушная. В 11 ч[асов] вечера вернулся в Питер – звоню, стучу, никакого результата – опять к Смирновым – «нет, – говорят, – там дома, стучите сильнее». Ну стучал на совесть, но безуспешно – пошел гулять по двору, наконец около 12 ч[асов] ночи пришла Мария Степ[ановна] (сестра жены Асафьева) – ее ключом открыли дверь – племянник дрыхнет себе без задних ног. Ну, все хорошо, что хорошо кончается. Комната у меня прекрасная, одеяло ватное, простыни и т. д. Выпили чаю и улеглись. Но здесь, как снег на голову, сваливаются их сожители, опоздавшие на последний дачный поезд – опять ходьба и т. д. Только что все успокоилось – опять стуки в дверь – оказывается, сожительница впопыхах выронила сверток во дворе. Одним словом, утомонились только к 4 час[ам] утра. На следующий день в 9 ч[асов] утра я был уже в Публ[ичной] б[иблиотеке], а потом у директора театров, вместе с Бор[исом] Влад[имировичем]. Все дело с «Сороч[инской] ярм[аркой]», кажется, уладится по-хорошему. Но здесь опять напасть: днем в библ[иотеке] у меня лопнул завод у часов. Только сегодня удалось отдать в починку, но ранее 12-го не будут готовы – ну что ж, счастливые часов не наблюдают. Хозяйка моя очень милая особа – купила мне яйца, прекрасное масло, будит меня по утрам, поит чаем и т. д. – одним словом, все, что нужно. Никак не улаживается дело с пропиской, там не умеют разбираться в иностранных паспортах²⁰¹ – придется сегодня идти самому – а жаль: думал пораньше удрать в Детское. Сегодня все время занимаюсь корреспонденцией – сейчас думаю пройтись по набережной или в какой-нибудь музей. В 3 часа пойду улаживать дело с паспортом, а там в Детское, где мы наметили сегодня, если не будет дождя, совершить большую прогулку. Ну вот и все пока дела.

В библ[иотеке] пока особенно интересного ничего не откопал, новых автографов не нашел. Ну а как вы без меня там поживаете. Пусть Олечка напишет открытку – лучше всего по адресу Асафьева, а можно и сюда, на ул[ицу] Желябова. Написал сегодня Юровскому, Володе, Сереже и вам – какая прять! Ну,

²⁰¹ П.А. Ламм был немецким подданным.

крепко вас обнимаю и целую. Передайте мой привет барину и тете Маше. Ну а Таня где – удрала в Москву²⁰²? Всего наилучшего, Павлуша

Питер 8 июля [19]30 г[ода]²⁰³

Дорогие мои Софи и Оля!

Сегодня, наконец, я начал работу и в Консерватории. К сожалению, и здесь библиотека открыта только по утрам, правда можно засиживаться почти до 5 часов, но и только. Все это весьма печально. В консерватории находятся 2 редакции «Ночи на Лысой горе» – в общей сложности почти 150 стр[аниц] партитуры – работа займет много времени. Но что же делать – придется справляться. Я решил ближайшие 3 дня работать только в Консерватории, чтобы проверить, какой темп возьмет эта работа – начал писать 1-ю ред[акцию] «Ночи», за сегодня отмахал 18 стр[аниц]. У Орлова часть 2-й ред[акции] скопирована, но сколько точно, он не помнит – он обещал мне завтра принести свою копию (кажется 20 стр[аниц]) и, вероятно, уступит мне ее – может быть, придется ему заплатить за эту работу, что я, понятно, охотно и сделаю, уж очень время мне здесь дорого, да и каждый день прожития тоже имеет свои расходы. Экземпляры «Ночи на Лысой» страшно интересны и здорово пригодятся для «Сороч[инской] ярм[арки]» – работаю над этой вещью с громадным интересом. В Публичной я закончил «Саламбо» – вообще там работы осталось не так уж много, только 2 партитуры («Сеннахериба») меня немного смущают. Ох, если бы только удалось мне закончить намеченную мною работу в этих двух библиотеках? – вот было бы здорово. Пока в работе просвета не видно – только развертывается фронт. Вчера вечером опять был в Детском – погода портится, пришлось сидеть дома и всласть музицировать. Бор[ис] Вл[адимирович] очень уставший и кислый, мечтает куда-нибудь на несколько дней удрать – зовет меня с собой, но я, понятно, ехать не могу (Консерв[атория] к счастью работает без перерывов). К инструментовке

²⁰² Вероятно, родные или друзья семьи Ламм.

²⁰³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 5–6 об.

«Хованщины» еще не приступал – что печально, видимо он здорово переутомлен и нуждается хоть в небольшом отдыхе.

Живу я здесь хорошо. Обедать хожу в один ресторан – кормят не плохо (изжога у меня была всего один раз), но дорого – обед обходится около 3 руб[лей] – но сытно. По утрам я пью дома чай, хлеб с маслом и 2 яйца, вечером также чай, но есть уже ничего не хочется, особенно после поездок в Детское – где меня неизменно угощают всякими пампушечками и ватрушечками, а также вареньем и т. д. Играем мы с Бор[исом] Вл[адимировичем] с большим воодушевлением всякую музыку. Вечером, если в Питере, – читаю. Ходил здесь бродить по Питеру – набережная, памятник Петра, Исакий и т. д. – вспоминал Олечку. Заходил к Калашниковым, но никого не застал. Через 3 дня будут готовы мои часы – без них я как без рук. Сегодня была сильная гроза и дождь – я спасся в трамвай и не промок, но очень тепло и душновато.

Ну, пора кончать. Как видите, я не очень скуплюсь на бумагомарание и довольно часто и обстоятельно описываю вам свою жизнь и работу. Из Москвы пока известий не получал, что и вполне понятно.

Ну будьте здоровы. Всем Тучковцам мой привет. Крепко целую,
Павлуша

Ленинград, 10 июля [19]30 г[ода]²⁰⁴

Дорогие Софи и Олечка!

Сейчас получил ваше письмо от всех, спасибо за весточку, отвечу на вопросы. Действительно очень досадно, что так долго была закрыта Консерватория, а еще и то, что часы занятий совпадают, но что же делать! Эти 3 последних дня я работал именно там, вначале я просто в ужас пришел от количества материала и хотел просто все бросить – но благоразумие взяло верх, работаю как черт и ничего, дело сразу двинулось. Одну редакцию «Ночи [на Лысой горе]» я уже списал, другая уже наполовину готова – из всего осталось переписать 40 стр[аниц] сложной партитуры. Завтра утром пойду в Публ[ичную]

²⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 7–8 об.

библ[иотеку], а около 2-х ч[асов] поеду в Конс[ерваторию] – дело в том, что в последней можно задерживаться почти до 5-ти часов, а это уж даст прибыль в 2 часа. Справлюсь ли я с намеченной работой, придется ли что-либо закладывать, и когда все это кончится, сейчас сказать еще не могу – сегодня неделя, как я здесь, а наворотил уже изрядное количество. С питанием я устроился очень хорошо: утром пью дома чай, ем белый хлеб с маслом и проглатываю 2 яйца. Яйца и масло мне покупают на рынке по вольным (почти Московским) ценам. В 5 ч[асов] дня я обедаю в одной столовой (ресторане) – обед из 4-х блюд и выпиваю кружку пива (стоит это удовольствие 3 р[убля] 20 к[опеек]) – народу масса и подают очень медленно – бывает, что на это занятие уходит почти 2 часа – но зато это все-таки своего рода отдых. Вечером я пью опять чай, но есть уже ничего не хочу – сыт. Изжоги больше не было, так что все обстоит благополучно. Ну а что же Таня не вернется в Тучково – какие же летом хлопоты – учреждения-то ведь закрыты? С нашей квартирой дело обстоит очень просто: понятно Сережа запер дверь только на одно ушко, она осталась полуоткрытой, но Сережа всего этого не заметил – это все теперь в его стиле – ну а нашел он, по крайней мере, то, за чем приходил? Ох, с каким бы удовольствием я сейчас очутился бы у вас – погода здесь тоже неустойчивая, но тепло и подчас очень тяжело и душно – в библиотеках понятно сыровато и прохладно – выйдешь из них, попадаешь словно в пекло. Как-то устроились Гедике²⁰⁵ – думается, что Ал[ександр] Фед[орович] все будет тянуть в Москву, если только не наладит работу. В зоолог[ическом] саду не был, да и вряд ли попаду, мне здесь не до зоологии, чорт возьми! Папирос я здесь также нигде купить не мог – кое-кто подарил, теперь курю привезенные с собой – для Питера этого добра мне, во всяком случае, хватит, ну а там брошу это занятие. У Калашниковых был еще раз, на этот раз всех застал дома – очень вам всем кланяются. Викт[ор] Викт[орович] едет в отпуск 15 июля, до тех пор сговорились, что я приду к ним обедать и провести вечер. Игорь²⁰⁶ не женат – работает как инженер (хотя такового образования он не имеет) на фабрике, все были очень

²⁰⁵ Речь о семье Александра Федоровича Гедике (1877–1957) – композитора, органиста, педагога.

²⁰⁶ Виктор Викторович, Игорь – члены семьи Калашниковых.

милы и любезны. Викт[ор] Викт[орович] более года как не был в Москве, так что Софи обозналась, увидев его весной в трамвае.

Бор[ис] Вл[адимирович] собирается совершить маленькое путешествие в Киев – он очень замученный и говорит, что ему необходимо проветриться – собирается ехать с Алешей в Киев и по Днепру в Чернигов – к какой-либо работе он еще не приступал, – ну вообще киснет.

Олечке писать мне дюже не охота – по чисто физическим причинам – просто рука за день жестоко устает держать какой-либо предмет для писания – но я сам на себя удивляюсь – как это у меня хватает и сил и выдержки вести всю эту работу и не съехать на халтуру. К поискам рукописей еще не приступал – просто нет времени.

Ну, кончаю, крепко вас обнимаю и целую,
Павлуша

Питер 12 июля [19]30 г[ода]²⁰⁷

Сегодня ограничусь только открыткой, т. к. писал деловое письмо Сереже и вообще от писания порядком устал. Работа моя довольно успешно двигается вперед: завтра думаю кончить всю «Ночь на Лысой горе», а также большую партитуру хора «Поражение Сеннахериба». Думается, что вскоре горизонт должен начать проясняться – крупные вещи уже заканчиваются. Чувствую я себя хорошо, с едой все благополучно. Вчера вечером был в Детском. Я теперь ухожу из дому в 8 ½ ч утра и освобождаюсь от работы около 5-ти часов вечера, а там обед и, значит, день для себя начинается около 7 ч[асов] вечера. Опять как-то очень недурно гулял по Питеру – видел и открытки, о которых мне говорила Олечка, но магазины в такой поздний час, понятно, все закрыты – это уже когда кончится библиотека.

Ну вот и все, весточку все-таки подал. Всех целую и обнимаю. Привет Гедике и барину. А где Мумутя²⁰⁸?

²⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 9.

Павлуша

Питер 18 июля [19]30 г[ода]²⁰⁹

Дорогие Софи и Оля! Вот уже дня три я не писал вам, но как-то сложилось так, что и днем, и вечером я был занят, т. е. попадал домой только поздно вечером. Работа моя успешно подвигается и уже начинаю видеть просвет. Сказать точно, когда именно я все закончу, еще трудно, но я считаю, что львиную долю я уже сделал. Думаю, что 21-го июля я покончу с Консерваторской библиотекой, мне там осталось очень немного, и я прихожу уже туда на какой один час, остальное же время посвящаю работе в Публ[ичной] библ[иотеке]. Особо интересного и нового я не нашел, да и вряд ли найду – уж очень время неподходящее – все в отпусках, никого в городе нет. Это не значит, что моя работа совсем неинтересна – нет, моя редакция новых томов опять мало что будет иметь общего с тем, что было до сего времени издано. Вряд ли я успею приехать к 24-му, но мечтаю 28-го обязательно быть в Тучкове – хочется, наконец, быть дома и хоть немного вздохнуть свежего воздуха и передохнуть от этой, все-таки, каторжной работы. Раза два я был здесь у Калашниковых – сегодня они уехали на месяц в деревню. Принимали они меня очень радушно, все жалели, что и ты, Олечка, не со мной. Весною, на предполагаемую премьеру «Хованщины», ждут, что и ты приедешь и остановишься у них. Был я с Викт[ором] Викт[оровичем] на знаменитых «Островах» – прелестное место и заход солнца был восхитителен. Третьего дня был в Детском – Бор[ис] Вл[адимирович] все время был чертовски занят всякими корректурами, вчера же, экстренно, он удрал в Москву и далее собирался махнуть в Киев – здесь я его вряд ли уже застану. Сегодня после обеда я один отправился в Александро-Невскую Лавру – навестил могилы: Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Достоевского, Жуковского, Огарева, Карамзина и т. д. – какие имена! Провел там в полной тиши часа два – было жарко, но очень приятно, хотя и грустно. Кладбище в хорошем

²⁰⁸ Домашнее прозвище Марии Петровны Пажетновой, свояченицы старшего брата П.А. Ламма – Владимира Александровича. См.: *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. Машинопись. РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 361. Л. 250.

²⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 10–11 об.

порядке и могилы также. Видел там фамильные места Олениных, Стенбоков, Кони – многое невольно вспомнилось. На обратном пути меня захватил дождь, но мочил не сильно. Сейчас сижу в полном одиночестве дома, смертельно клонит ко сну, но нужно вам дать о себе весточку, хоть коротенькую.

Твою открытку, дорогая Олечка, от 10 с[его] м[есяца] я получил. Погода видимо у вас столь же неустойчивая, как и здесь – ни одного дня, чтобы не было или дождя или опасных туч – здесь же еще временами дует весьма прохладный ветерок, так что без пальто я не рискую выходить. В общем, я дней совершенно не вижу – свобода у меня начинается после 7-ми ч[асов] вечера, в Детское я попадаю уже около 8 ч[асов] – ну, значит, небольшая прогулка, потом чай и домой. Ложусь я поздно, т. к. хозяйка моя приходит домой только не ранее 11 ч[асов] вечера – ставит самовар – пьем в тиши чай, обычно вдвоем и редко когда укладываемся ранее 2-го часу ночи на боковую, ну а около 8-ми – вставай, поднимайся рабочий народ.

В Публ[ичной] библ[иотеке] я проработал следующее: 1) *Souvenir d'enfance* – ф[орте]п[иано], 2) *Impromptu passionné* – ф[орте]п[иано], 3) *Alla marcia notturno* – партитура, 4)²¹⁰ *Impromptu* ф[орте]п[иано] (2 редакции), 5) «Ночь» – партитура, 6) «Из воспоминаний детства» – 2 №№ для ф[орте]п[иано], 7) «Саламбо» – три больших клавира сверил по имевшейся копии (помнишь подарок Конст[антина] Солом[оновича]), 8) *La Capricieuse* – ф[орте]п[иано], 9) «Дума» – ф[орте]п[иано] (последние две вещи совершенно не изданные), 10) «Сеннахериб» – партитура и клавир (большая работа), 11) *Intermezzo* – партитура и клавир (тоже большая работа) и в 12) завтра кончу «Женитьбу» – ну и в ней Римский таки ухитрился намудрить. Завтра же думаю сделать «Картинки с выставки». В Консерватории я сделал 1) Скерцо – партитура; 2) «Эдип» – 2 партитуры и 2 клавира (очень трудная работа); 3) «Ночь на Лысой» – парт[итура] и клавир (громадная работа), 4) «Светик Савишна» (ну это пустячок).

Ну вот и все. Осталось всего 1 ½ партитуры, остальное мелочь, или то, что у меня есть копии – значит, только проверка – но все-таки возни еще порядочно.

²¹⁰ В оригинале допущена ошибка в нумерации (пункт 3 повторен дважды).

Физически чувствую я себя совершенно исправно – обеды перевариваю как должно.

Ну, кончаю. Крепко вас обнимаю и целую.

Всем Тучковцам приветы.

Павлуша

Домой очень рвусь – но все-таки хочу кончить намеченную работу.

Питер 21 июля [19]30 г[ода]²¹¹

Дорогая Олечка!

Сейчас получил твое письмо от 18 с[его] м[есяца] с копией Володиного письма, спасибо за то и за другое. Эти дни я нахожусь в некоторой ажитации и неизвестности. Дело вот в чем. 19-го числа я выяснил, что рукописи, найденные в архиве Р[имского]-Корсакова, не могут мне быть даны для работы без разрешения André, который на 2 месяца июль-август уехал в Малороссию – значит, мол, приезжайте для работы над ними в сентябре. Можешь себе представить, как я злился – но решил злость спрятать и брать любезностью. Сегодня я показал Бычкову бывшую у меня копию из «Млады» (экземпляр Музсектора с немецким переводом и т. д.) и сказал, что все это издание (как и в виде приложения к полному собранию писем) будет задержано, т. к., мол, Музсектор гравировать этого не будет без моей визы, а для этого мне нужна сверка с автографом, что будет не ранее конца сентября, т. к., мол, я ранее приехать в Питер не смогу. Это имело действие, и Бычков обещал попытаться достать мне эти рукописи к завтрашнему дню – посмотрим, что из этого выйдет. Теперь другое. Основной архив мной почти закончен, осталось всего работы дня на два, значит 23-го я мог бы выехать и в день твоего ангела быть бы с вами вместе, ну а если Бычков вытащит рукописи из архива [Римского-]Корсакова (которые теперь хранятся к счастью также в рукописном отделении), то я еще застряну на несколько дней. А эти рукописи из архива [Римского-]Корсакова мне были бы очень нужны, там находится вступление к «Сороч[инской] ярм[арке]» – партитура и «Думка

²¹¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 12–12 об.

Параси» также партитура. Т. е., другими словами, отработай я их, вся «Сороч[инская] ярм[арка]» была бы дома. Нашел еще один автограф 2-х последних №№ из «Детской». С «Хованщиной» дело пока плохо. Сегодня я кончил все работы в Консерватории – ух, большая тяжесть с плеч! На этих днях побываю в Пушкинском Доме и в Академии²¹², но на успех мало надеюсь. Схожу также и к кое-кому из частных лиц – но сейчас большинство в отпуску и находятся вне города. Как обычно – на финише большой работы я начинаю нервничать – хочется все бросить и уехать домой, наконец в тишь и благодать. Вот, принимая все это во внимание, я надеюсь, дорогая Олечка, что ты не очень будешь сетовать на меня, если я 24-го не приеду к вам и ограничусь только письменным поздравлением тебя с днем ангела, а всех наших с дорогой племянницей. Знаю только одно, что в июле я буду обязательно дома. Посмотрим, даст ли мне Бычков рукописи и как пойдет работа над ними – меня страшат только 2 партитуры – остальное все мелочь. Вчера 20-е число здесь праздник, т. е. библиотеки все закрыты. Утром до 3-х ч[асов] дня я усиленно работал, как я это ухитрюсь делать расскажу при свидании, а потом поехал в Детское. Было очень жарко и душно, в воздухе висела гроза, но так и прошедшая мимо. Соломенные вдовушки (Ирина Степ[ановна] и жена Алеши) очень меня радушно приняли – пили чай со всякой всячиной – я отдыхал, сидя в кресле и ведя «салонные разговоры». Сегодня после работы немного поспал, сейчас вот сел писать тебе письмо, а вечером, т. к. погода теплая, но пасмурная, может быть, пойду в какое-либо кино, чтобы убить вечер не занимаясь и не читая. Читаю я бесконечные тома Жана-Кристофа, которыми меня снабдил Бор[ис] Вл[адимирович]. Есть еще какие-то романы – это уже от Ирины Степ[ановны]. Сейчас пошел сильный дождь, и повеяло прохладой – что очень кстати. Все музеи на летнем положении и потому вне пределов досягаемости для меня – открыты тогда, когда я занят в библиотеке. Хожу много по городу – все, понятно, вечерами – хороший город, но,

²¹² В архиве П.А. Ламма сохранилось письмо сотрудника редакции ПСС Л.Н. Толстого Виктора Андреевича Наумова – историка литературы, члену-корреспонденту АН СССР Всеволоду Измаиловичу Срезневскому. В этом письме содержится просьба посодействовать работе П.А. Ламма в рукописном отделении Академии наук. См. *Наумов В.А.* Письмо В.И. Срезневскому от 30 июня 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 368. Л. 1–2.

но и «но» всяких множество – особенно пьянство раздражает – а очереди совершенно сверхъестественные. Передай мой особенный привет бабушке – очень рад, что она выбралась к нам. Надеюсь ее еще застать в Тучкове.

Крепко тебя обнимаю и целую.

Павлуша

Петроград 22 июля [19]30 г[ода]²¹³

Дорогие Софи и Олечка! Сегодня пишу вам только открытку. Бычков таки смилостивился и достал мне авт[ографы] Мус[оргского] из архива [Римского-]Корсакова. Сегодня я уже засел за их обработку. Основной архив в Публ[ичной] библ[иотеке] я кончил. Новых рукописей оказалось порядочное количество («Сороч[инская] ярм[арка]» вся будет дома), и я здесь-таки задержусь еще некоторое время. Сколько именно дней сказать еще не могу. Со вчерашнего вечера идет, не переставая, дождь, правда не очень сильный, но за город никуда не уедешь. Я на 7-м небе, что выгорело дело с Бычковым – поездка в Питер в сентябре расстраивала все мои планы и всю работу. Работать мне стало легче т. к. я развязался с Консерв[аторской] библ[иотекой] и ездой туда. Ну крепко обнимаю и целую. Привет всем Тучковцам.

Павлуша

Питер 24 июля [19]30 [года]²¹⁴

Дорогая Олечка! Сегодня весь день мысленно с тобой, как жаль, что не в Тучкове. Ну, работа моя действительно приходит к концу – дня через 2 т. е. 27-го я думаю покончить с Публ[ичной], 28-го побывать в Пушкинском доме, а вечером выехать в Москву – можешь рискнуть 29-го прийти меня встретить на 2-х часовой поезд; с утренним мне не успеть, т. к. поезд мой придет в Москву только в 10-м часу. Думаю даже завтра рискнуть и взять себе билет в Москву – уже очень хочется домой. Завтра у меня вынужденный выходной день, утром поработаю

²¹³ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 14.

²¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 15.

дома, а к обеду дерну в Детское. Погода средняя, ну а настроения никакого, т. е. просто какая-то прострация в голове. Сижу больше дома – читаю или работаю «Младу» для Музсектора, André таки и там намудрил. Мне осталось снять копии с 4-х авт[ографов], причем один из них я уже сегодня начал. Сорочинская вся готова. Но, боже, сколько еще будет возни все это приводить в порядок – аж страшно становится. Как получу билет, так напишу вам последнюю весточку. А пока крепко вас всех обнимаю и целую. Привет всем жителям Тучковского домика.

Павлуша

Питер 25 июля [19]30 г[ода]²¹⁵

Дорогие мои Софи и Олечка!

Сегодня пишу вам последний раз отсюда, т. к. взял себе уже билет на 28-ое число и, значит, 29-го утром буду в Москве и с 2-х часовым поездом проследую в Тучково. В Москве я прямо отправлюсь к себе на квартиру, рассортирую свой багаж, потом отправлюсь по некоторым делам в Музсектор. Сегодня все утро работал дома, сейчас уже собираюсь пообедать и удрать в Детское. Очень буду рад, если эта открытка дойдет ранее моего личного прибытия, и вам удастся меня встретить в Тучкове. Погода разгулялась, и в Детском будет вероятно не плохо – хотя нужно там кое-что посмотреть по части библиографии Мусоргского.

Ну, крепко вас обнимаю и целую. До скорого свидания.

Павлуша

А.Н. Римский-Корсаков – Н.Я. Мясковскому

Ленинград. 1925. 30/III²¹⁶

Многоуважаемый Николай Яковлевич,

²¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 16.

²¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 144. Л. 1–2.

Обращаюсь к Вам, как председателю коллегии Музсектора, со следующим предложением:

Не найдет ли Музсектор для себя желательным напечатать два произведения Мусоргского, из которых одно, хотя и напечатано уже в Париже, в недавно вышедшем сборнике неизданных ранних произведений М[усоргск]ого (несколько отличающийся от моего вариант), но неизвестно никому у нас, так [как] в России никогда напечатано не было; другое же – абсолютно никому не известное довольно большое произведение (90 тактов) – однолетка таких вещей, как «По грибы» и «Светик Савишна» (1866 г.). Это превосходная бытовая сцена (жена корит пьяницу-мужа), и ей, несомненно, предстоит большая концертная будущность и у нас, и за границей. Мне хотелось бы издать обе вещи с коротенькими моими предисловиями. Хорошо бы сразу сделать переводы обоих вещей на немецкий и французский. Отличная немецкая переводчица у меня имеется, и, если предложение мое будет принято, и мне будет поручено заказать ей переводы от имени Госиздата, я охотно явлюсь посредником в этом деле.

За подлинность обоих вещей могу поручиться, т. к. обе имеются в оригинальных, подписанных и датированных рукописях.

Не откажите при случае напомнить Н.С. Жиляеву, что я жду от него известий по поводу переиздания под моей редакцией «Летописи моей музыкальной жизни» (давно уже вышла из продажи).

В моих руках находится также огромная и весьма интересная переписка отца с С.Н. Кругликовым, охватывающая период около 30 лет. Я постепенно переписываю ее на машинке и хочу подготовить ее к печати. В целом это составит том листов в 40. Пишу Вам об этом на всякий случай, т. к. сам сомневаюсь, чтобы Госиздат смог поднять такую махину. Но, с другой стороны, кому же это и издавать?

Буду ждать от Вас ответа на мое предложение, касающееся М[усоргско]го.

С искренним уважением и преданностью,

Ваш А. Римский-Корсаков

Ленинград. Советский 48, кв. 10.

А.Н. Юровский – А.Н. Римскому-Корсакову

16 декабря 1925 г.²¹⁷

Авторизованная машинопись

Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову

(Ленинград, Советский пр., 48, кв. 10)

Посланная Вами заказная бандероль с пьесой Мусоргского вместе с Вашим предисловием получена в Музсекторе. Условленный гонорар в 25 рублей за Вашу редакцию пьесы Мусоргского и за предисловие одновременно с сим высылается Вам переводом.

Письменных договоров на подобные редакционные работы Музсектор не заключает.

Что касается вопроса о времени выхода пьесы из печати, то на него можно будет ответить, хотя бы примерно, лишь после выяснения следующих пунктов:

1) Печатать целиком Ваше предисловие, в виду его обширности по сравнительной краткости самой пьесы Мусоргского, Музыкальный сектор затрудняется, так как это несоразмерно удорожит издание, и поэтому просит Вас, если Вы признаете возможным, сократить присланное Вами предисловие, приблизительно до 3.000 печ. знаков (около одной печатной страницы), ограничившись главным образом изложением обстоятельств, имеющих отношение к разъяснению истории ее сочинения, причин, объясняющих, почему она не была до сего времени напечатана, а также сообщением фактических сведений о рукописи и характере Вашей редакционной работы.

2) Для того, чтобы текст пьесы при печатании не встретил препятствий со стороны цензуры, просим Вас обратиться с просьбой в Российскую Публичную Библиотеку прислать в Музсектор официальную бумагу, что издание предпринято с согласия и по поручению Библиотеки.

²¹⁷ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VII. № 377. Л. 8.

3) Одновременно с сим Редакционный Отдел Музсектора посылает Вам запрос по поводу некоторых неясностей в присланной рукописи в редакционном отношении²¹⁸.

4) имея в виду вероятность распространения издания пьесы также и за границей, Музсектор находит нужным отпечатать текст ее с немецким переводом, который и поручает члену Академии Художественных Наук в Москве Д.С. Усову²¹⁹.

В связи с тем, что предлагаемая Вам переделка в предисловии и редакции может вызвать с Вашей стороны новую работу, связанную с значительной затратой времени, Музсектор предлагает Вам повысить гонорар до 50 рублей.

Заведующий Музыкальным Сектором Юровский

Заведующий Технической Редакцией Юргенсон

30/IV 1926 г.²²⁰

Авторизованная машинопись

Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову

(Ленинград, Советский просп., 48, кв. 10)

В начале марта месяца с. г. мы имели от Вашей супруги сведения, что Вы в ближайшее время проредактируете копию вокальной сцены Мусоргского «Ах ты, пьяная тетеря» и не задержите нам ее присылку.

Между тем апрель месяц уже на исходе, но мы до сих пор не получили еще от Вас этой копии.

Не откажите уведомить, проредактировали ли Вы упомянутую сцену и к какому сроку предполагаете ее нам выслать.

Очень желательно было бы получить копию как можно скорее, чтобы успеть выпустить сцену из печати до лета.

Заведующий Музыкальным Сектором Юровский

Технический редактор Попов

²¹⁸ Лист со списком неясностей приложен к письму (Л. 9 – 9 об.).

²¹⁹ Усов, Дмитрий Сергеевич (1896–1943) – поэт, переводчик.

²²⁰ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VII. № 377. Л. 12.

9/XI 1926 г.²²¹

Авторизованная машинопись

Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову

(Ленинград, Советский просп., 48, кв. 10)

Письмо Ваше от 22/X с[его] г[ода] и просмотренный и исправленный Вами печатный экземпляр вокальной пьесы М. Мусоргского «Ах ты, пьяная тетеря» мы получили и благодарим Вас за скорое исполнение нашей просьбы по исправлению вкравшихся в издание ошибок и опечаток, из которых Вами сделано 10 исправлений, помимо 22-х отмеченных нами.

Мы остались вполне удовлетворенными тем обстоятельством, что в 16 случаях исправлений (в тактах 1, 4, 20, 29, 49, 50, 51, 54, 55, 64, 69, 77, 82, 83, 85 и 90), сделанных Вами на основании полученных из Ленинграда поправок, во время Вашего отсутствия, и не имеющих в обеих присланных Вами копиях с автографа пьесы Мусоргского, все оказались в точном соответствии с оригиналом композитора и не потребовали дополнительных поправок с Вашей стороны.

Отметим также, что 7 главных поправок из числа 16 перечисленных нами (такты: 4, 17, 30, 55, 77, 82 и 90) мы относим к категории неточностей, изменяющих текст автографа²²². Полагаем, что из приведенных нами цифр Вам теперь будет вполне ясным, что если в издание вкралось по вине Музсектора несколько несущественных опечаток, то в 16 главнейших случаях они произошли из-за неточностей в присланных Вами копиях.

Заведующий Музыкальным Сектором Юровский

За технического редактора Н. Жилев

А.Н. Юровский – Б.В. Асафьеву

²²¹ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VI. Л. 1 – 1 об.

²²² Далее пометка: (на об.).

[28.05.1927 года]²²³

Авторизованная машинопись

Борису Владимировичу АСАФЬЕВУ

Детское Село Ленинградской губ[ернии]

Октябрьский бульв[ар], дом Новиковой, кв. 3.

23-го сего мая Музсектором Госиздата заключено условие с Дирекцией Ленинградских Госактеатров, по которому Музсектор обязался предоставить Дирекции к 25 августа с[его] г[ода] прокатный нотный материал к опере «Борис Годунов» Мусоргского, в оригинальной авторской инструментовке под редакцией П. ЛАММА и Вашей.

Музсектор должен приготовить к этому сроку как копию оркестровой партитуры оперы, так и все оркестровые голоса (28 партий, не считая струнного квартета, партии которого будут отлитографированы).

На изготовление всего перечисленного нотного материала у Музсектора остается до срока его сдачи немного более 2 ½ месяцев, если считать, что проредактированная Вами и П. ЛАММ оркестровая партитура оперы будет сдана Вами в начале июня месяца с[его] г[ода], как Вы о том сообщали нам через П. ЛАММА.

Поэтому обращаемся к Вам с покорнейшей просьбой сдать нам партитуру для снятия копии и расписывания оркестровых партий не позже указанного Вами срока (в начале июня), не позже 5–7 июня, иначе у Музсектора останется слишком мало времени для всей упомянутой работы по приготовлению нотного материала для Ленинградской Гosaкоперы.

Заведующий Музсектором А. Юровский

Технический редактор С. Попов

15 окт[ября] 1927 [года]²²⁴

²²³ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 1–1 об. На бланке Музсектора.

Авторизованная машинопись

Борису Владимировичу АСАФЬЕВУ

(Детское Село, Октябрьский бульв[ар], дом Новиковой, кв. 3)

Многоуважаемый Борис Владимирович,

Не встречая никаких возражений против продления срока предоставления Вами рукописей, заказанных Вам по договору с Музыкальным сектором № 480 литературно-музыкальных работ до 31 декабря 1927 года, как Вы о том пишете в заявлении от 9 сего октября, посылаем Вам подлинный договор № 480 для оформления подписью дополнительного по нему соглашения о новом сроке предоставления ваших работ.

Заведующий Музыкальным сектором А. Юровский

Технический редактор С. Попов

31.12.1928²²⁵

Многоуважаемый Борис Владимирович!

Ввиду необходимости в срочном порядке выяснить все детали по редактированию и инструментовке оперы «Хованщина» Мусоргского, просим Вас приехать для переговоров в Москву в ближайшее время, причем Музсектор возместит Вам расходы по этой поездке. По словам П.А. Ламм, Вы могли бы воспользоваться для этой цели рождественским вакантным временем, что и нас очень бы устраивало.

Уважающий Вас А. Юровский.

24 января 1929²²⁶

Авторизованная машинопись

Глубокоуважаемый Борис Владимирович!

Ваше письмо от 19/1 я получил. Мне очень неприятно, что Вы так щепетильно относитесь к разрешению денежных вопросов, проистекающих из

²²⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 3. На бланке Музсектора.

²²⁵ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 778. Л. 10.

²²⁶ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 5–5 об. На бланке Музсектора.

принятых Вами на себя обязательств. Разумеется, что дело не в деньгах, а в том, что мы действительно чрезвычайно заинтересованы в написании вами работ и давно мечтали об этом. Наше отношение к Вам, Борис Владимирович, таково, мы настолько высоко ценим Вас, что готовы были бы идти на какие угодно отсрочки и дополнительные условия, лишь бы иметь уверенность в том, что книги будут сделаны.

Ваш пессимизм нам страшно обиден. Не является ли он результатом случайных тяжелых настроений, поводом к которым могли явиться наши общественно музыкальные «настроения». Не передумаете ли Вы. Очень прошу Вас «передумать».

Совершенно не хотелось бы брать у Вас обратно деньги. В крайнем случае, если Вы окончательно решитесь отказаться от двух книг, не возьметесь ли Вы за другую работу? У меня даже есть для Вас интересный проект, настоящее большое дело: взять на себя редактирование и организацию подготовки к печати Музыкальной Энциклопедии, наподобие Римана. Это нужное, большое и достойное Вас [дело].

Подумайте обо всем этом, Борис Владимирович, напишите и если надумаете что либо, приезжайте, непременно приезжайте. На месте лучше все обсудим.

Искренне преданный Вам А. Юровский

2/X 30 г[ода]²²⁷

Автограф

Глубокоуважаемый Борис Владимирович!

Просьба поскорее предоставить нам Курта и В[аш] труд о музык[альной] форме. И то и другое нужно для сдачи в работу.

Ваш конспект о стиле русск[ой] оперы еще не обсуждался. Я приму все меры к тому, что[бы] его обсуждение происходило при максимально «объективных» условиях.

²²⁷ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 9–9 об.

Мне кажется, что Вас может заинтересовать содержание моей беседы с Б. Пшибышевским, который рассказывал мне о своем знакомстве с Вами. Пшибышевский в полном восторге от Вас, указал на то, что считает Вас исключительно ценным музыкальным деятелем современности, притом недостаточно использованным. Он считает необходимым создание перелома в отношении к Вам некоторых общественных групп. Разумеется, что все это между нами.

Искренне преданный Вам,

А. Юровский

24/II 30 г[ода]²²⁸

Автограф

Глубокоуважаемый Борис Владимирович!

Я отвечаю на Ваше письмо с запозданием. Я мог бы ответить сразу если бы хотел ограничиться высказыванием собственного мнения по поводу волнующих Вас вопросов. Но мое мнение Вам и без того известно, я уже писал Вам ясно – считал бы абсолютно недопустимым недостаточно бережное отношение к Вашим трудам. Но мне хотелось выяснить (в отношении к Вам) советскую-общественно-музыкальную «конъюнктуру», ибо в зависимости от ней Вы сможете работать в большей или меньшей степени продуктивно.

То, что мне удалось установить говорит за то, что обстановка благоприятствует Вашей работе. Из этого не следует то, что Вы гарантированы от повторения подобных последней статье случаев²²⁹. Мы живем в суровом времени, современные нам нравы суровы и грубы, не ищите в людских или «литературных» отношениях такта и деликатности. Важно не это, а то, что Вас чрезвычайно ценят все, в частности, круги молодежи и ВАПМ'а, которые Вы напрасно считаете столь непримиримыми по отношению к Вам. Я имел несколько бесед по этому поводу, в частности с В. Белым, которые подтверждают сказанное.

²²⁸ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 11–11 об.

²²⁹ Вероятно, речь о статье: *Выгодский Н.Я.* И. Глебов, как музыкальный критик (в порядке обсуждения) // Пролетарский музыкант. 1929. № 7–8. С. 20–28.

Статья, которая создала столь тяжелое Ваше настроение, действительно резко-грубая, но она помещена в качестве дискуссионной. Вы скажете, что редакция не должна была помещать подобных статей – но повторяю, не ищите слишком много такта и деликатности.

Очень прошу Вас откинуть все сомнения и решительно взяться за работу. Уверяю Вас, что разумная советская общественность оценивает Вашу литературную работу, как выдающуюся и необходимую. В[аш] труд о муз[ыкальной] форме уже в печати. Работу о стиле оперы мы начнем печатать немедленно после сдачи ее Вами. Восстановите предисловие к Курту. Во что бы то ни стало, примитесь за работы, о которых Вы договорились с т. Вилоковиром²³⁰???? Нас интересует проект массовых брошюр под Вашей редакцией, о котором я беседовал с Гинзбургом. То же о серии брошюр, посвященных музыке нацменьшинств. Начните работать, Борис Владимирович и не уделяйте слишком много внимания отдельным эксцессам. Жду от Вас самых утешительных известий.

Неизменно преданный Вам и глубоко уважающий Вас А. Юровский.

8/III [19]30 [года]²³¹.

Автограф

Глубокоуважаемый Борис Владимирович,

Я беседовал с М. Друскиным и узнал от него, что Вы еще не получили тогда моего письма в ответ на Ваше письмо, в котором Вы писали мне о Ваших «ликвидаторских» намерениях. Мне чрезвычайно важно узнать, получили ли Вы мое письмо.

Очень затрудняюсь советовать Вам что-либо по поводу приглашения Вас в Софил²³² в Москву. Не попасть бы Вам из огня в полымя. Существующая организация Софила еще очень молодая и неустойчивая и отношение к Вам

²³⁰ Вилковир, Ефим Борисович (1888–1963) – музыкальный педагог. Специалист по духовой музыке. В описываемый период – редактор Музгиза.

²³¹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 13–13 об.

²³² Концертное государственное акционерное общество «Советская филармония».

может оказаться столь же неустойчивым. Что касается «ругателей», то в Москве их найдется, конечно, не меньше, чем в Ленинграде.

В отношении Курта мы не изменим наших намерений. Несколько дней тому назад я подписал расчет; договор Вы получите на подпись на днях. Книга уже в работе²³³.

Новинки мы продолжаем посылать Вам. Письма Шопена²³⁴ посылаем Вам сегодня. «Канон» Танеева²³⁵, 10-я Мясковского²³⁶ и другие ноты Вам были посланы ранее.

Прошу Вас, Борис Владимирович, сообщить мне, получили ли Вы мое письмо. Если оно утеряно, я напишу еще раз.

Искренне преданный Вам

А. Юровский

Забыл про важное: В последнем письме я просил Вас во что бы то ни стало восстановить предисловие к Курту. Это необходимо.

А. Ю.

16 ноября 1930 [года]²³⁷

Машинопись

Многоуважаемый Борис Владимирович!

По выяснении всех обстоятельств Вашего запроса в письме от 2.11.1930 г[ода] спешу ответить. В связи с выяснением вопросов договорно-правового порядка произошла некая заминка в предоставлении П.А. Ламмом 5-го действия «Хованщины». У нас приняты все меры к урегулированию взаимоотношений с П.А. Ламмом, и я надеюсь, что в ближайшее время со стороны последнего последует представление Музыкальному Издательству всех необходимых

²³³ В правом нижнем углу приписка: «см. на обороте:».

²³⁴ Шопен Ф. Письма / Пер. Анны Гольденвейзер; Под ред. А.Б. Гольденвейзера. М. Гос. изд-во. Муз. сектор, 1929.

²³⁵ Танеев С.И. Учение о каноне / Подготовлено к печати В. Беляевым. М.: Гос. изд-во, 1929.

²³⁶ Мясковский Н.Я. Десятая симфония (F-moll) для оркестра: Ор. 30. М. : Гос. изд-во. Музык. сектор; Вена: Универс. изд-во, 1930.

²³⁷РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 757. Л. 15. На бланке Музсектора.

материалов в окончательном виде. Работа по печатанию клавира и партий, которые у нас имеются, в полном ходу. Проект договора на инструментовку «Хованщины» Вам был выслан в свое время, но Вы, по-видимому, его не получили. По разрешении всего вопроса в целом относительно взаимоотношений с П.А. Ламмом вышлю Вам проект договора вторично. Изложенное прошу не отказать сообщить также Акад[емическому] театру.

Зав. Музсектором Юровский.

Б.В. Асафьев – П.А. Ламм. Переписка

1921

1. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр.76. Л. 1–2.

Автограф

[Петроград], 15 июня 1921 года

Дорогой Павел Александрович!

Сегодня 15-го я уже говорил в театре с устройтелем моей книги²³⁸ и передал ему мои планы. Он говорит, что можно отпечатать книгу в количестве minimum 500 и maximum 1000 экз[емпляров] и что 100 экз[емпляров] предоставит вам в Москву легко. Но что для этого необходимо получить выписку из протокола (вашей комиссии) такого содержания: такому-то получается таким-то учреждением заказ такого-то. Ввиду того, что автор проживает в Петрограде, а книга должна печататься под его непрерывным наблюдением, учреждение, давшее заказ, просит Подотдел Гос[ударственного] изд[ательства] в Петрограде и Секцию Палеографических Искусств [Российской академии художественных наук

²³⁸ Речь идет о рукописи книги «Русская сценическая музыка». Данных о ее публикации не обнаружено.

– В.А.]²³⁹ оказывать возможное содействие в печатании означенного труда. Само собой разумеется, что данная бумага в означенные учреждения не пойдет. Она важна для типографии и на всякий случай. Вот если это возможно сделать, тогда я получу «два счастья»: видеть книгу напечатанной и получить за нее хоть каплю mzды. Если, милейший Павел Александрович, подобного рода выписка сопряжена с неудобствами, то откажите мне без церемоний, и я предпочту ограничиться одним счастьем. Но здешний мой благодетель по напечатанию говорит, что означенная бумага очень и очень поспособствовала бы в смысле ускорения процесса выхода книги. Крепко жму руку.

Ваш Б. Асафьев.

15/VI 1921.

Петербург.

2. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76, Л. 5–6.

[Петроград], 21 июля 1921 года

Автограф

Милейший Павел Александрович!

Сердечное спасибо, нежнейший поклон. Я получил две радости для себя. «Черевички» и «Чародейку». Получил и «Зол[отого] Петушка» для театра. Получил (и как раз во время) выписки из Протокола по поводу книги. Сегодня (21/VII) решается ее судьба здесь у Ионова²⁴⁰. Если он разрешит – будет тотчас же печатать, но за недостатком бумаги придется отпечатать малое количество экземпляров. Я не стою за число – мне важен факт и лицеzрение чего-то сказанного в сплоченном виде: значит за полгода перешагнул через нечто для меня ценное. Укажите теперь не число экземпляров, а процент с напечатанного нами числа, каковой должно будет переслать вам. Сие важно. А еще важно

²³⁹ Российская академия художественных наук (РАХН), с 1925 – Государственная академия художественных наук (ГАХН) – научно-исследовательское учреждение РСФСР, действовало в Москве в 1921–1930 годах.

²⁴⁰ Ионов (Бернштейн) Илья Ионович (1887–1942) – революционер, издательский работник. В 1919–1923 гг. – заведующий Петрогосиздатом.

деньги. Посылаю вам на всякий случай доверенность²⁴¹: не поедет ли кто из верных и надежных людей из Москвы и не привезет ли мне денег, ибо житие здесь – трагическое. Если же до субботы 29-го²⁴² такое обстоятельство не подвернется, то имейте в виду, что в понедельник 1 августа я сам выезжаю в Москву: значит, будет «восьмиручная» игра симфоний нашего дорогого *maestro* и прочих. Привет Николаю Яковлевичу [Н.Я. Мясковский – В.А.]²⁴³. Времени нет написать ему письмо. Милому Сергею Сергеевичу [С.С. Попов – В.А.] скажите, что письмо его получил, но ответить за усиленными беспокойствами и трудами своими не мог. Передайте ему, что воспоминания Смоленского²⁴⁴ целы и находятся в надежном месте, что *madame* Волкова²⁴⁵ (очень рад, что эта милая особа жива и находится в Москве) кое-что путает. Что печатать сии воспоминания я не советую по причинам, о которых сообщу при свидании. Главное же: есть много более важного и насущного для печати, чем это. Вот пока все. Еще раз сердечное спасибо.

С приветом Б. Асафьев.

21/VII 1921. СПб.

1922

3. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 47, Л. 1–2 об.

Автограф.

²⁴¹ К письму приложена доверенность следующего содержания: «Следуемый мне авторский гонорар за книгу «Русская сценическая музыка» в составе 8 (восьми) листов, в которую входят статьи: о Русской опере (Глинка, Р[имский]-Корсаков, Мусоргский, Чайковский) и балете (Стравинский), доверяю получить Павлу Александровичу Ламму. Б. Асафьев (Игорь Глебов) СПб. 12 июля 1921 года. Собственноручную подпись Б. Асафьева удостоверяю. Председатель Дкт [Домового комитета – В.А.]. [Печать: 1-й Казанский подр. Коношенина ул. 25. Домовый комитет бедноты]. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 47. Л. 3.

²⁴² 29 июля в 1921 году было пятницей. По-видимому, это ошибка Асафьева.

²⁴³ Мясковский, Николай Яковлевич (1881–1950) – композитор, музыкальный педагог и критик, музыкально-общественный деятель. Близкий друг и сокурник Б.В. Асафьева по Санкт-Петербургской консерватории. Также близкий друг П.А. Ламма. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как Николай Яковлевич, Коля, Нямушка, «маститый».

²⁴⁴ Смоленский, Степан Васильевич (1848–1909) – музыковед, палеограф, хоровой дирижер и педагог.

²⁴⁵ Волкова, Софья Сергеевна (1865–1932) – исследовательница древнерусского церковного пения, организатор церковных хоров.

[Москва] 4 июля 1922 года²⁴⁶

Глубокоуважаемый Борис Владимирович!

Около 3-х недель назад Николай Яковлевич Мясковский писал Вам о том, что Государственное Музыкальное Издательство ставит одной из своих первейших задач издание Ваших трудов. Не получив до сего времени ответа, я позволяю себе еще раз обратиться к Вам с этим делом.

Будучи одним из горячих поклонников Ваших ценных трудов, мне бы очень хотелось быть издателем таковых и украсить ими каталог Гос[ударственного] Музык[ального] Издательства. Одним словом, вот те конкретные предложения, которые я бы мог Вам сделать, и Ваше согласие на каковые доставило бы нам всем большое удовольствие.

1. Вы предоставляете нам к изданию все Ваши труды. О размерах авторского гонорара, условий издания и прочих деталях, я думаю, нам легко будет сговориться, и препятствий в этом отношении с нашей стороны быть не может.

2. Памятуя русскую поговорку, что «соловья баснями не кормят» – с одной стороны, и желание дать Вам возможность спокойно работать, не отвлекаясь мелкими заботами о «жизни», – с другой, дают мне право предложить Вам следующее: Госуд[арственное] Музык[альное] Издательство выплачивает Вам ежемесячно сто миллионов рублей (сумма эта, понятно, не твердо фиксированная и подлежит изменению в связи с положением денежного курса) в счет авторского гонорара, Вы же погашаете эти суммы Вашими работами, предоставив нам исключительное право быть издателем Ваших трудов.

3. Госуд[арственное] Музык[альное] Издательство располагает очень хорошим издательским аппаратом и типографиями (напомню Вам такие издания как «Контрапункт» С.И. Танеева, «Жизнь П.И. Чайковского» и т. д.), так что в деле внешнего вида изданий Вы можете быть спокойны. Шрифты прекрасные, совершенно не сбитые – с бумагой понятно дело обстоит хуже, но и здесь мы

²⁴⁶ Это и следующее письмо (Б.В. Асафьев – П.А. Ламму 10 июля 1922 г., № 4 в настоящей публикации) были опубликованы Д.Г. Ломтевым (с небольшими купюрами) в 1992 году. См.: Павел Ламм. Страницы творческой жизни / Публикация и комментарии Д. Ломтева // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 168–170.

приложим все старания сделать все, что возможно, дабы и с этой стороны все обстояло благополучно.

4. Само собой разумеется, что Госуд[арственное] Музык[альное] Издательство предоставляет исключительно Вашему благоусмотрению какие именно работы Вы намерены предпринять, чем нас порадовать.

Так как в скором времени нам в Правлении предстоит разработка плана деятельности на ближайшее время, то я очень просил бы Вас не откладывать в дальний ящик ответа на наше предложение и дать нам (льстью [так. – В.А.] себя надеждой) принципиальное согласие на вышеизложенное предложение.

Теперь о другом. Гос[ударственное] Музык[альное] Издательство приступает к изданию «Современные русские композиторы» – это будут отдельные книжки от 1,5 до 2 листов объема, посвященные отдельным композиторам. Цель этих книжек знакомить музыкальные массы как с обликом (биографические сведения), так и с характером (разбор) произведений, их [и] ролью как в русской, так и всемирной муз[ыкальной] литературе данного автора – одним словом художественная пропаганда. Не взяли бы Вы написать такие книги о следующих композиторах: Н.Я. Мясковский, С.В. Рахманинов, С.[С.] Прокофьев и А.С. Лурье²⁴⁷. В конце каждой такой книжки понятно желательно было бы поместить «библиографический указатель» – и полный список сочинений.

Еще раз выражаю надежду, что Вы согласитесь на наше предложение и остаюсь глубоко уважающий Вас.

П. Ламм.

4. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 8–11 об.²⁴⁸

[Петроград], 10 июля 1922 года

Автограф

²⁴⁷ Лурье, Артур Сергеевич (1892–1966) – композитор, теоретик, музыкальный критик.

²⁴⁸ Оpubл. в: Павел Ламм. Страницы творческой жизни / Публикация и комментарии Д. Ломтева // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 170.

Глубокоуважаемый Павел Александрович!

Письмо ваше получил в пятницу 7 июля, будучи в Петербурге. Отвечаю с небольшим опозданием, т. е. в понедельник 10-го из Павловска, где я живу. Если бы вы и Ник[олай] Яковлевич могли себе представить, какую радость вы доставили мне вашими письмами, вы порадовались бы, как искренние друзья мои вместе со мной. Вашим предложением вы вытаскиваете меня из-под гнета тяжелых условий (чуть не сказал рук) и создаете возможность независимой работы. Конечно, я согласен.

Вырабатывайте условия, какие сочтете возможными и нужными. Я заранее их принимаю. Конечно, упомянутая вами ежемесячная сумма меня вполне устраивает. Буду предоставлять вам все мною написанное за исключением того, что я обещал и что должен выполнить. Таких обещаний немного: 1) расширить мой очерк о Скрябине для Филармонии²⁴⁹ (в осуществление этого проекта я не очень верю по мотивам и личным и иным «извне-нным» [так. – В.А.]), 2) Бродскому²⁵⁰ обещал Шопена и Мусоргского. Шопена давно сдал, а в М[усоргско]го мало верю (т. е. в возможность издания)²⁵¹; 3) Держановскому²⁵² статью о Рахманинове к[отору]ю еще не сделал. Если она не будет ему нужна – то превратится в работу о Р[ахманино]ве для вашего цикла; 4) Статью об истоках р[усской] оперы для Записок Института Ист[ории] Искусств²⁵³. Вообще, если эти записки будут, я обязан буду давать туда по статье, ибо в Институте я служу (благотворительствую) и там у меня постепенно вырисовывается группа как бы учеников. Вот и все. В газетах я не пишу, в журналах тоже. Возможно, что у меня будут корреспонденции в Берлине и Нью-Йорке – их хотел бы оговорить.

²⁴⁹ Скрябин А.Н. Опыт характеристики. Пг.: «Светозар», 1921.

²⁵⁰ Вероятно Бродский, Александр Моисеевич (1879–1961) – редактор, издатель в театральной сфере.

²⁵¹ Шопен Ф. Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1922 [на обл. 1923]; Мусоргский М.П. Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1923.

²⁵² Держановский, Владимир Владимирович (1881–1942) – музыкальный деятель и критик, основатель и редактор журнала «Музыка» (1910–16), один из редакторов журнала «Современная музыка» (1924–28), заведовал нотным отделом «Международной книги».

²⁵³ Вероятно, речь о работе: «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского», написанной в 1923 году, но опубликованной только в 1927-м в сборнике ГИИИ «Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования», т. 1 (Л.: Academia, 1927. С. 7—29).

Все мои обещания (только что упомянутые) – «на честное слово», обязательств формальных нет и ни одна из моих работ^{*)254} не продана никому в полное владение.

В эру «Орфей»²⁵⁵ я не верил и не верю, несмотря на то, что у них были все данные для издания.

Монографии: Мясковский, Прокофьев, Рахманинов, Лурье – принимаю. На днях получу все «новости» Прокофьева и, если поспеют «Семеро»²⁵⁶, смогу работать над ним и Рахманиновым в первую очередь.

Теперь вот мой план. До 1 августа я отдыхаю поневоле, т. к. со Страстной недели почувствовал себя очень скверно: по докторскому определению невралгия каких-то мозговых «сущностей», а на ощупь: притупленность восприятия, ужасное ослабление памяти, раздражимость, неспособность к нормальной работе, т. е. без нервно-напряженной возбудимости. К счастью пришла посылка из Америки, и я до августа спасен! Дальше я не знал, что делать, ибо решил во что бы то ни стало уйти о всяких «деловых»-дипломатических сношениях с властью имущими в музыке людьми в Петербурге и посвятить себя научной работе, а главное творческой-писательской. Как это будет, я не знал. Но пришли письма (два) от Ник[олая] Я[ковлеви]ча, и теперь от вас. Значит – хорошо. Я не отвечаю Мяск[овско]му во 1) потому, что второе письмо его пришло раньше первого, а первое очень запоздало, а во 2) хлопотал о комнате на даче, волновался, переезжал, распутывал кое-какие дрязги, устал, а писать надо много – вот и откладывал ответ. Покажите это письмо Ник[олаю] Я[ковлеви]чу, передайте ему сердечный привет. За пять лет интенсивнейшей работы я дошел до того, что вот даже это письмо вам написать – для меня подвиг! В ближайшие дни напишу много обстоятельного Ник[олаю] Я[ковлеви]чу, а сейчас не в силах.

²⁵⁴ Здесь и далее примечания Асафьева, отмеченные им знаком (*), см. в конце каждого письма.

²⁵⁵ «Орфей» – проект издания цикла музыковедческих исследований, инициированный в 1922 году в Петрограде в Институте истории искусств Э. Купером, Б. Асафьевым, А. Оссовским, А. Лурье. Вышла одна книга (Орфей: Книга о музыке. Санкт-Петербург: [Изд-во Гос. Акад. филармонии], 1922), после чего проект прекратил свое существование.

²⁵⁶ «Семеро их» – кантата С.С. Прокофьева.

Возвращаюсь к плану: в ближайшее время, т. е., по крайней мере, к 15 августа я мог бы, если угодно (а мне очень желательно) представить вам уже вполне обдуманную книгу. Название не знаю, но суть: взаимодействие музыки и поэзии. В нее входят: 1) У истоков жизни (работа о Пушкине, где я устанавливаю впервые для себя смысл духа музыки – своего рода, если угодно, проблему метафизики музык[ального])²⁵⁷. 2) Видение мира в духе музыки и анализ «Снежной Маски», как звучащей композиции (это – работа о поэзии Блока с точки зрения музыканта – как и о Пушкине)²⁵⁸.

3) Данте и музыка (дополненная работа).

4) Байрон и Шуман (Манфред) тоже расш[иренная] редакция.

5) Гете *Faust* (Лист)

6) *Sommernachtstraum* [нем. «Сон в летнюю ночь»] (Шекспир – Мендельсон).

Кроме последней части и Снежной Маски – все почти готово.

Это I, теперь II: в течение полутора месяцев, т. е. к 1 октября могу надеяться, что либо закончу работу «Симфонизм и симфонисты» (зерно – то, что в работе «Инстр[ументальное] творчество Ч[айковско]го», плюс: Бетховен, Брамс и, вероятно, Шуман). Если же это одолеть пока не удастся, то безусловно сделаю или две из монографий (Прокофьев – Рахманинов) или русское народное муз[ыкальное] творчество (ч. I Песня). Эта работа требует отдельного разговора. Она возникла из моей любви к р[усской] нар[одной] песне и из лекци[й] в Инст[итуте] Ист[ории] Искусств. Я вначале обещал ее изд[ательст]ву «Мысль», но там по-свински поступили с моим Чайковским (третьим!) и больше туда я ничего не даю. Кроме того, я убедился, что эта работа не может быть только одночастной. Я проектирую ее так.

Русск[ое] нар[одное] муз[ыкальное] творчество.

т. I. Введение. Песня. История ее собирания, записи и издания

²⁵⁷ Глебов И. [Асафьев Б.В.] У истоков жизни. Памяти Пушкина // «Орфей»: Книги о музыке. Кн. 1. Пб.: 1922. С. 7—34.

²⁵⁸ Работа «Виденье мира в духе музыки (поэзия А. Блока)», написанная в 1922 году, была впервые опубликована только в 1972-м. См.: Глебов И. [Асафьев Б.В.]. Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сборник статей / Сост. М. Элик. Л.; М.: Сов. композитор, 1972. С. 8–57.

т. II. Песня. Ее претворение в творчестве русских композиторов

т. III. Анализ формы

т. IV. Народное инструм[ентальное] творчество

М[ожет] б[ыть] удастся I и II части соединить. Эту работу предлагаю с удовольствием.

Теперь еще. Очень быстро, ибо уже имею в голове, могу осуществить 2 том «Симф[онических] этюдов». Содержание приблизительное: 1). Истоки р[усской] оперы 2). «Ж[изнь] за царя» и «Кн[язь] Игорь» 3). Проблема бытовой и псих[ологической] драмы: «Русалка», «Чародейка», «Ц[арская] невеста» 4). «Князь Игорь» [зачеркнуто и вписано в п. 2. – В.А.]. 5). Романтико-истор[ические] драмы: «Борис» и «Хованщина», 7)²⁵⁹. Сказки «Соловей» и «Щелкунчик», 6). Правда выражения: «Кам[енный] гость», «Женитьба», «Игрок».

Суть и план всего будут пропитаны несколько иным соком, чем в I тому. Как жалко, что р[усская] опера не может дожидаться «Идиота»?!

Итак: I. «Поэзия и Музыка»

II. Монографии (четыре)

III. Симф[онические] этюды

IV. Симфонизм и симфонисты

V. Нар[одное] творчество

Вот все мои в голове почти законченные «творения». Хватит. Кроме того, недурно было бы переиздать с «углублениями» мой словарь²⁶⁰, и с значительными расширениями (уже чисто в библиограф[ическом], а не педагогическом виде) «Русскую поэзию в р[усской] музыке»²⁶¹. Буду ждать ваших соображений.

Чувствую, что упавшие было силы вновь восстанавливаются и побеждают охватившее меня разочарование и отчаяние. Вокруг меня все молчат! Даже не

²⁵⁹ Нумерация авторская.

²⁶⁰ Глебов И. [Асафьев Б.В]. Путеводитель по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. Пб.: МУЗО НКП, 1919.

²⁶¹ Глебов И. [Асафьев Б.В]. Русская поэзия в русской музыке: Словарный указатель литературных текстов, использованных русскими композиторами. Пб.: Гос. издательство, 1921. То же (2-е изд., дополненное). Пг.: Гос. филармония, 1922.

ругаются, а просто молчат, за кулисами же распространяют в свою выгоду небылицы. Простите за этот невольный полемический выпад в пространство. Всего доброго. Спасибо. Ваш Б. Асафьев.

Р. S. Да: я еще прошлым летом обещал Вас[илию] Вас[ильевичу] Яковлеву²⁶² работу об оперных стилях, а в Петр[оградское] Гос[ударственное] Изд[ательство] биографию Шумана. Думаю, что ему не понадобится. Над Шуманом же работаю давно, но когда сделаю не знаю и, конечно, Браудо²⁶³ (редактору Петр[оградского] Гос[ударственного] Муз[ыкального] Изд[ательства]) не дам²⁶⁴. Еще: если можно, то хорошо будет, если первое мое жалованье вы устроите мне к 1 августа. Это момент моей житейской катастрофы, т. е. конец продуктов посылаемых.

*) и прошлых, и проектируемых

5. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 14–14 об.

[Петроград], 13 июля 1922 года

Милый Павел Александрович!

Пользуюсь хорошей okazjiей, чтобы сообщить вам, что дня три тому назад послал вам обстоятельное заказное письмо с согласием на ваше дорогое для меня предложение и с подробным планом моих работ. Я упустил только там вопрос: как быть с журнальными статьями, буде окажется, что по некоторым соображениям я должен буду иногда их давать? Ну, да это подробности. В конце концов, сговоримся.

Очень прошу вас доставить прилагаемое здесь письмо: Ник[олаю] Яковлевичу, ибо я не знаю ни его московского адреса, ни его летнего местопребывания, и Вас[илию] Вас[ильевичу] Яковлеву.

²⁶² Яковлев, Василий Васильевич (1880-1957) – музыковед.

²⁶³ Браудо, Евгений Максимович (1882-1939) – музыковед.

²⁶⁴ Глебов И. [Асафьев Б.В]. Манфред (Байрона – Шумана). Пб.: Б. и., 1922.

Всего доброго, Б. Асафьев.

13/VII 1922.

Р. S. Если мне будут какие-л[ибо] посылки (не вышли ли романсы или что еще Н[иколая] Яковлевича?) или от С.С. Попова или Яковлева (дневники Чайковского – продолжение²⁶⁵ – или том Лароша²⁶⁶) – их может мне доставить «доставительница» сего письма Елена Арнольдovна Левенстерн²⁶⁷.

И еще, дорогой, ради Бога, если в будущем представится случай на покупку (не слишком нэповскую) партитуры «Онегина» или «Орестей» С.И. Танеева, имейте в виду меня. Я постараюсь быстро влезть в долг и послать деньги, ибо в С[анкт]-П[етер]б[урге] у меня уже в который раз срывается эта находка.

1924

6. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 16.

[Ленинград], 3 октября 1924 года

Дорогой Павел Александрович!

Прежде всего, привет. Затем: у вас в кружке был Н.Г. Виноградов²⁶⁸. Мне хочется знать *altera pars*, т. е. не только его мнение о самом себе и ваши приветы, но и ваши положения, чтобы не разойтись. То, что он рассказывает, – все похоже на то, как и быть должно. Все-таки мне важно знать, где кончаются мнения вашего кружка, и где начинаются его мысли. Кроме того, как быть? Мне думается, что мне следовало бы, хотя бы персонально, вступить членом в вашу Ассоциацию²⁶⁹? Или это не нужно? Привет. Пишите. Ваш Б. Асафьев.

²⁶⁵ Дневники П.И. Чайковского [1873-1891] / Подготовлены к печати Ип.И. Чайковским; Предисл. С. Чемоданова; Прим. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1923.

²⁶⁶ Ларош, Герман Августович (1845–1904) – русский музыкальный и литературный критик, композитор. По-видимому, речь о 1-й части II тома [О П.И. Чайковском] Собрания музыкально-критических статей Г. Лароша, опубликованном Музсектором Госиздата в 1922 году.

²⁶⁷ Левенстерн, Елена Арнольдovна – пианистка, преподаватель.

²⁶⁸ Виноградов (Виноградов-Мамонт), Николай Глебович (1893–1967) – театральный деятель, драматург.

²⁶⁹ Ассоциация современной музыки.

3/Х 1924. Р. S. Исполняю этим письмом наше «условие»: справляться в сомнительных случаях, чтобы не вышло разнобоя.

7. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 18-18 об.²⁷⁰

[Ленинград], 1 декабря 1924 года

Не писал вам, ибо либо занят, либо хвораю. Дела всякого сутоложного [так. – *В.А.*] хоть отбавляй, а толком не сделал ничего. До вас добираюсь в нескольких смыслах. Наша виноградовская Студия все-таки решила учить «Бориса» в основном виде²⁷¹ и т. к. скандал будет зело огромный, то умоляю посоветовать, послать ли вам один старый клавир для отметок, или вы пришлете список опечаток и расхождений с обозначением страниц? У меня есть мой исправлен[ный] клавир, но после вашей работы я ему не доверяю. Если же вам пока почему-либо не улыбается, чтобы мы, грешные сумасброды и энтузиасты, пользовались вашей работой до поры до времени, то сообщите, как быть, мне лично, просто и дружески. Кстати, как обстоит дело с печатанием. Вот первое дело, в к[отором] меня смущает самая техника. Кто скопирует, если понадобится, ваш клавир и сколько будет стоить такая работа? Второе дело: как общество друзей Чайковского или что-то в этом роде. Оно меня интересует в трех смыслах: а) будете ли что-[либо] печатать? я привык каждый год что-[либо] выпускать о П[етре] Ильиче, а нынче у нас сорвало[сь]. Кое-какие материалы у меня есть, б) не могу ли войти в члены? кроме того, у меня организуются семинары по изучению творчества Ч[айковско]го, в) возможно ли будет мне среди зимы, когда почувствую себя очень плохо, юркнуть на несколько дней в Клин?²⁷² Третье дело зело интимное: Держ[ановский] сообщил мне, что у В.М. Беляева есть полный

²⁷⁰ Письма от № 7 (Б.В. Асафьев – П.А. Ламму 1.12.1924) до № 40 (Б.В. Асафьев – П.А. Ламму 11.01.1928) включительно опубликованы с купюрами в 1975 году О.П. Ламм в книге: Из прошлого советской музыкальной культуры. Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Сов. композитор, 1975. Стр. 104–141.

²⁷¹ Речь идет об авторской редакции оперы Мусоргского «Борис Годунов», работу по восстановлению которой вел П.А. Ламм.

²⁷² См.: *Александрова В.А.* П.И. Чайковский в переписке Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом (по материалам из фондов РГАЛИ) // Альманах «П.И. Чайковский. Забытое и новое» (выпуск 4). Исследования, материалы к биографии, воспоминания современников, 2020. С. 160–172.

материал «*Pierrot Lunaire*»²⁷³. Почему-то он пишет, что надо действовать через вас? Не потому ли что В[иктор] М[ихайлович] за границей, или он просто не хочет мне давать. Я в ваших отношениях плохо разбираюсь и не хотел бы попасть впросак. «Пьерро» нужен не мне для личной карьеры, в чем меня нельзя упрекнуть, и потому, если бы представилась возможность исполнения, я очень хотел бы его получить. Но предварительно надо ознакомиться с партитурой. Все это конечно между нами.

Всего доброго, милый Павел Александрович. До сих пор, сидя во мгле и тумане (буквально и переносно) вспоминаю, как славно мы поболтали. У вас чудесная ободряющая интонация. Пришлите письмецо. Хоть его и нельзя послать в виде грамофонной пластинки, но я и сквозь чернила услышу ваш голос.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Что делает Нямушка²⁷⁴?

1/XII 1924.

8. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 20–22 об.

[Ленинград], 10 декабря 1924 года

Дорогой Павел Александрович!

Прежде всего, великодушно простите, что ввел вас в непредвиденный вами расход – трату энергии на письмо, которое от этого стало еще более ценным для меня. И не только не сержусь за слова по поводу статьи, но благодарен за них, особенно вам: хорошему, ясному и глубоко человеческому человеку (я не комплименты говорю!), дружба с которым для меня не менее радостна, чем с Мясковским. Вы принадлежите к числу людей, каких нет вокруг меня здесь. И если вам удастся еще впредь преодолевать вашу нелюбовь к письмам ради крайней необходимости, то хотелось бы, чтобы такой необходимостью стали хоть редчайшие письма ко мне. Вы не поверите, как много мне выяснило ваше письмо.

²⁷³ «Лунный Пьеро», вокальный цикл А. Шенберга на стихи А. Жиро.

²⁷⁴ Дружеское прозвище Н.Я. Мясковского.

Я сам удивился, когда получил запрос от Вл[адимира] Вл[адимировича] [Держановского. – В.А.] о разрешении печатать Кр[изис] личн[ого] тв[орчества]²⁷⁵ в «Совр[еменной] муз[ыке]», но я же не мог знать, что это идет только от него?! Что касается вашего осуждения, то вполне понимаю его – я все-таки по совести не могу считать себя виновным, хотя сердечно благодарю за прямо и открыто высказанное мнение и требую, чтобы оно всегда было таким.

Незадолго до вашего письма я получил вести от Ник[олая] Я[ковлеви]ча, и уже понял все. Там стояли ужасные слова: «соглашательство», «Муз[ыкальная] Новь»²⁷⁶! – не как его мнение, а как мнение общее. Мне стало очень, очень больно и тоскливо. Настолько больно и тоскливо, что даже мелькнула мысль: не пора ли бросить писательство так же, как я когда-то бросил композиторство. Если уж я – при моем серьезном и страдальчески взволнованном отношении к общественно-музыкальным состояниям – подняв больной вопрос, причислен к лику нечестивцев, то, значит, дело плохо. Добавлю еще одно пикантное обстоятельство: когда не так давно в одной из близких и созданных мною исследовательских секций был резко поставлен вопрос о направлении, я также резко заявил о своем неучастии в силу невозможности изменить идеалистической базе. Теперь, с другой стороны, я подвергаюсь противоположному упреку! К сожалению, я принадлежу к числу писателей и композиторов, для которых в творчестве преломляется жизнь – вся жизнь; и не решив (не изжив) до конца в писательстве ту или иную жизненную проблему, я не состою ни что-л[ибо] делать дальше. Тут обходных путей нет. И мне больно не от того, что на меня могут сердиться или не понимать, а больно недоверие и подозрение, нашедшее себе место в среде, которую я привык уважать. И для меня по получению писем от Ник[олая] Я[ковлеви]ча и от вас возникла мучительная преграда на пути. Как быть? В индивидуалистическом плане дело решается просто: творчество не должно терпеть насилия, откуда бы оно ни шло; раз совесть чиста, надо идти туда, куда велит идти некий внутренний душевный барометр. Но вот в том-то и

²⁷⁵ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Кризис личного творчества // Современная музыка. 1924. № 4 (ноябрь). С. 97–106.

²⁷⁶ «Музыкальная новь» – музыкально-общественный журнал, издававшийся в 1923–1924 гг. Музсектором Госиздата. Орган Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов.

дело, что вопрос настолько важен общественно, что я не имею права решать его индивидуально. Да, я должен выписаться до конца – это так, но с другой стороны – упреки в соглашательстве оттуда, где я думал, что мне верят. Значит, выход один – в молчании.....[отточие авторское. – В.А.]. Если мне скажут, что вопрос задет не вовремя, я отвечу: никакой общественной заслуги нет в том, чтобы задевать критические проблемы в благополучные эпохи эстетства ради. Большое время и вызывает большие вопросы. Но если вы во всем теперешнем тоне моего изложения (принимая во внимание всю мою прежнюю борьбу против бюрократического эстетства в музыке, борьбу за Чайковского против вкусовых оценок и т. д., и т. д.) видно только соглашательство, я не могу ответить ничего, кроме одного: значит, я плохой писатель, ибо нет веры в моральную базу моей мысли, в ее честность; значит, я должен молчать, ибо заниматься только формальным анализом я не могу.

Вот потому-то я тотчас послал Ник[олаю] Я[ковлеви]чу письмо с просьбой взять у Вл[адимира] Вл[адимировича] посланные ему три статьи²⁷⁷, внимательно их просмотреть и наложить свое *veto*, если будет нужно. Теперь я требую большего: если вы едины – во что я верю – то соберитесь, познакомьтесь со статьями и решите в своем кругу, соглашательство ли в них или нет. Но прошу отнестись к этому очень серьезно и человечно, с доверием ко мне, а не как к авантюре. То же самое я проделаю среди самых близких мне людей (друзей, увы, нет), когда буду иметь статью в копии. Умоляю это сделать. Ибо для меня здесь серьезный вопрос: замолчать или пойти одному. Вот самое важное дело*).

Теперь о «Борисе». Когда я писал вам (по настоянию), я желал в тайне получить именно те сведения, какие вы мне дали. Конечно, не мыслимо, чтобы вы делали лично какую-л[ибо] работу для нас. Что же касается «соучастия» с вами в работе над инструментовкой – буду только этим соучастием гордиться, ибо за вами первая заслуга. Но напомню: вы обещали прислать из сочинений Мусоргского то, что уже вышло в вашей редакции.

²⁷⁷ Речь идет о статьях для журнала «Современная музыка» – «Кризис личного творчества» (1924. № 4 С. 97–106), «Композиторы, поспешите!» (1924. № 6. С. 146–149). Третья статья не установлена.

Жегина²⁷⁸ знаю давно. Очень рад буду повидать и сделаю все, что возможно.

Концерты новой музыки мы должны (увы) делать под флагом Филармонии, к[отора]я в лице Оссовского²⁷⁹ пошла нам навстречу. Концерты начинаются завтра в четверг 11 декабря, будет их три. Афиши пришлю (Прокофьев, Гиндемит [так. – В.А.]. – Казелла. Стравинский. Малипьеро. – Онеггер). Официальной Ассоциацией мы пока быть не можем: Кристи²⁸⁰ отказал, пока мы не получим вашего устава. О высылке такового я писал не однажды.

По поводу «Лунного Пьеро» ничего не понимаю, и почему Вл[адимир] Вл[адимирович] придавал делу колорит гехеймнисс'а [*нем. geheimnis – секрет, тайна*] не ведаю. Я просил именно о высылке карманной партитуры, чтобы выяснить возможность исполнения. И продолжаю просить. Если же возможность выяснится, то буду благодарен за полный материал.

Ник[олаю] Я[ковлеви]чу передайте, что оба его письма получил, т. е. и то, которое он считал потерянным. О Чайковском напишу вам на днях. Сегодня должен спешно писать вторую брошюру о новой музыке (продолжение весенней) и потому не имею больше времени. Шлю всем привет, извиняюсь, что отвечаю только вам, а не Ник[олаю] Я[ковлеви]чу и не Вл[адимиру] В[ладимирови]чу. Да еще вопрос: у нас будет возможность исполнить Штраусса [так. – В.А.] («Мещанин во дворянстве» и сюиту из Куперена) и Пять маленьких симфоний Мило [так. – В.А.]. Большой скандал будет, если переписать партии? Или лучше не исполнять. Я колеблюсь. Ответьте или посоветуйтесь с Вл[адимиром] Вл[адимировичем] и пусть он ответит. Затем, что это за переложение «Истории Солдата» для ф.-п., скрипки и кларнета? Нет ли его в Москве? Ради Бога, отвечайте, хотя бы и не вы один. Без вестей трудно налаживать дело. Ведь у нас

²⁷⁸ Жегин, Николай Тимофеевич (1873–1937) – искусствовед, музеевед. В 1914–1920 годах был секретарем Московского отделения Русского музыкального общества. С 1916 согласно завещанию М.И. Чайковского стал хранителем Дома-музея П. И. Чайковского в Клину (с 1923 – заведующий, с 1925 – директор).

²⁷⁹ Оссовский, Александр Вячеславович (1871–1957) – музыковед и музыкальный критик, профессор Ленинградской консерватории. В 1923–1925 – директор, в 1933–1936 – художественный руководитель Ленинградской филармонии.

²⁸⁰ Кристи, Михаил Петрович (1875–1956) – уполномоченный Наркомпроса в Петрограде/Ленинграде (1918–1926), замначальника Московского отделения Главнауки (1926–1928).

провинция. Если бы такое переложение «Солдата» было, я бы поставил его внутри «Студии», также как и «Байку»²⁸¹.

Ваш Б. Асафьев.

10/XII 1924.

Р. С. Вступить в число членов «друзей Чайковского» конечно хочу, и думаю, что имею полное нравственное право после всего мною сделанного в Петерб[урге] для защиты и разъяснения его творчества. Признаться, я даже был до сих пор весьма удручен, что Москва как будто не хочет уделить мне и скромной доли признания в этой области; как бы плохо я ни выполнял моего долга по отношению к памяти П[этра] И[льича], все-таки, результаты здесь чувствуются весьма заметно. Поэтому, избрание было бы для меня моральной поддержкой очень сильной.

Б. А.

*) Письмо это конечно можете сообщать всем

1926

9. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 24.

[Ленинград], 3 февраля 1926 года

Дорогой Павел Александрович! Просмотрел внимательно клавир «Русалки». Спасибо, т. е. спасибо и за подарок и за самую работу. Сделано отлично. Все, в чем я сомневался, здесь выяснено. Буду всячески пропагандировать этот клавир. К сожалению, «Кр[асная] газета» решительно не желает печатать моих статей о моск[овских] муз[ыкальных] работах, и даже статьи о театрах значительно искажены. Ни ваш «Борис», ни «Клин» не выходят у меня из головы. На каждой своей лекции говорю о сих хороших вещах. Искал

²⁸¹ И.Ф. Стравинский. «Байка про лису, петуха, кота да барана».

свою давнюю статью о «Спящей»²⁸², чтобы послать вам, но не нашел. Шлю сердечный привет. Под носом нашей несовр[еменной] ассоциации у нас организовались два дельных кружка. Ваш Б. Асафьев.

10. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 25.

[Детское село], 19 ноября 1926 г.

Дорогой Павел Александрович!

Сегодня после нервного подъема я как-то сразу сдал и не сделал самого главного: не сказал вам искреннего и сердечного спасибо за ваш труд. Не вам благодарить меня, а мне и всем честным музыкантам надо вам в ноги поклониться. Если сегодняшнее историческое заседание²⁸³ оказалось возможным, то лишь потому, что дело то, монументальное и доскональное, сделано вами. Ваша воля, ваша энергия – вот где корень добра. Итак, в добрый час. Начнем действовать дальше. Я верю, что здесь никто уже в театре не будет чинить препятствий. Давайте скорей части партитуры, чтобы Экскузович видел, что дело закипело. Чаще и больше сноситесь с Дранишниковым и бывайте в театре. Ко мне вы можете приехать, когда угодно. Если хотите – т. е. если вы уезжаете на днях – я могу остаться дома в понедельник с утра до пяти вечера (воскресенье у меня уже занято работой)? Мой т[е]л[е]ф[он] в Детском [Селе. – В.А.] 168 – только говорить надо с разговорного пункта или с почтамта. Всего вам доброго. Нежный привет. Еще раз спасибо. Поздравляю с хорошим началом. Ваш Б. Асафьев.

19/XI 926.

Р. S. Будете писать в Москву – не забудьте о том, чтобы в биографическую серию включить Щербачева²⁸⁴, а также Вольфа, и о моей статье о «Борисе» для «Муз[ыки] и Револ[юции]»²⁸⁵.

²⁸² Глебов И. [Асафьев Б.В.] Письма о русской опере и балете (3-е). Спящая красавица // Еженедельник петроградских гос. акад. театров». 1922. № 5. С. 28–36.

²⁸³ Речь о заседании по прослушиванию оперы «Борис Годунов» в первоначальной редакции, состоявшемся в ГАТОБе 19.11.1926 года. На этом заседании П.А. Ламм выступил с докладом о своей работе. Стенограмма заседания хранится в ЦГАЛИ СПб (Ф. 260, Оп. 1, д. 823, Л. 62–63).

²⁸⁴ Щербачев, Владимир Владимирович (1889–1952) – композитор, педагог.

11. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 26–27.

[Детское село], 2 декабря 1926 года

Дорогой Павел Александрович!

Безумно рад всем вашим находкам. В том, что я увлечен «Борисом», можете не сомневаться. Если только какие-л[ибо] совсем непредвиденные вещи не помешают, все сделаем. Видели ли составленный мною протокол? Если нет – пришлю.

В Консерватории вы меня не застали по очень простой причине: мне все еще было не по себе, а в пятницу я хотя и поехал, но, прочитав четырехчасовую лекцию – еле убрал ноги. В субботу же поехал на концерт в полной уверенности застать вас, но получил письмо. Было досадно. Но зато я получил такое славное дорогое письмо, которого иначе не получил бы. «Щекловитого» [имеется в виду Щелкалов. – В.А.] жду с нервным нетерпением. Шлите скорее. Посылаю вам предисловие. У меня только это и есть. Другого экземпляра нет и не было. Помню, что в театре вы пользовались этим экземпляром. А за письмо еще раз сердечное и дружеское спасибо. Дранишников рассказывал о свидании с вами с сердечным удовлетворением.

Не забудьте о Вольфе и о включении, если не поздно, брошюры о Щербачеве в серию композиторов. Из Вольфа у меня не хватает (в изд[ании] *Peters* небольшого формата)

Spanisches Liederbuch (2 тетрадь)

Manuel Venegas (отрывки?)

Вероятно кто-либо свис[т]нул.

Главное же, дорогой Павел Александрович, не забудьте про обещание присылать мне на ознакомление по частям переписку Чайковского с Ю[ргенсоном] без сокращений. Обещаю вам, что из Детского и вообще из моих

²⁸⁵ В выпусках журнала «Музыка и революция» за 1926 год статья Асафьева об опере «Борис Годунов» не обнаружена.

рук она никуда не выйдет. Я очень загорелся планом переделки моей книги о Ч[айковском] («Мысль»)²⁸⁶.

Еще раз поздравляю и крепко вас целую. Всегда рад вас поддержать, и буду рад видеть (хорошо, если бы вы попали к нам до 10–15 января, когда я еще не буду измучен). Я всеми силами готов стоять за общие нам интересы.

Ваш Б. Асафьев.

12. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 28.

Детское село, 19 декабря 1926 года

Дорогой Павел Александрович!

Открытку «честной компании» получил вчера 18/XII. Был очень, очень тронут. Почувствовал опору. Письма Ч[айковско]го и партитуру Щелкалова тоже получил. Тоже счастлив. Протокол вам посылаю. Только пришлите мне назад копию на пишущей [машинке]. Я не успел сделать. Задерживать не хочу. Пока с «Борисом» все хорошо. На ваше письмо дам ответ дня через два. Оно меня так ошеломило, что я не мог несколько дней очухаться и все взвешивал. Сейчас вижу, что я должен сказать да²⁸⁷. Дня через два напишу уже не принципиальный, а решительный ответ. Сейчас безумно занят и не совсем здоров. Спасибо сердечное за все. Привет вам. Ваш Б. Асафьев.

Детское село (Ленинг[радская] губ[ерния]), Октябрьский бульвар, д. Новиковой.

19/XII 1926.

13. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 30–31 об.

[Детское село], 25 декабря 1926 года

Дорогой Павел Александрович!

²⁸⁶ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Петр Ильич Чайковский: Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922.

²⁸⁷ Предположительно, это ответ на предложение Ламма принять участие в совместной работе по восстановлению оперы «Борис Годунов».

После ряда колебаний, страхов, сомнений я решил написать вам совсем коротко и просто, что и делаю: согласен. Мне кажется, я знаю Мусоргского не плохо, а т. к. и в моей работе о стиле р[усской] оперы этот композитор играет важную роль, то все вместе вероятно даст хороший результат. Откровенно говоря, страхи мои относились больше к мнению «княгини Марии Алексевны», чем к самому делу.

Теперь о моем приезде. Если очень нужно, то я смогу приехать между 1 и 10 января, но меня больше устроила бы поездка к приезду Сержа Прокофьева, т. е. к 21/1. Сейчас у меня намечены работы до 10/1, а там смогу быть в Москве неделю. Ну, скажем, с субботы 22-го по 28-е или с пятницы 21?

Но если только нужно – приеду на день-два в начале января.

Щелкалов – нечто удивительное. Вообще «Борис» стал теперь таким высоким созданием, что можно только шапку снять и прикладываться. Слушайте, дайте совет – дать или нет статью «Мусоргский как драматург» в *Revue Musicale* Прюньеру²⁸⁸ в Париж, чтобы предупредить там всякие ходы? Прокофьев мне уже устроил принципиальное согласие. План таков: вскрывается театральнo-драматическая концепция Мусоргского с похвалами (дразнящими) музыке, без анализа, но с показанием как растут характеры при восстановлении всего текста, т. е. музыкальной ткани. Анализа не дам, но два снимка с авторской партитуры я бы дал по вашему выбору. Как думаете? Ответьте. Пишите чаще – на время полюбите это занятие – и пишите именно так, что в голову приходит. Мне с вами тоже хитрить нечего. А условия, какие выработаете, – такие и хорошо. Дранишникову я написал. Думаю, что на большее он претендовать не будет, да собственно и не может, как дирижер. Ведь тогда и другие поднимутся.

Переписка Ч[айковско]го замечательна даже по началу. Облик его для меня не меняется. История с женитьбой или совсем проста, и оба супруга правы, или очень сложна. Первое вернее. Вероятно, она действительно влюбилась в «лицо», потом по-женски спровоцировала, а он разыграл рыцаря, потом захотела получить

²⁸⁸ Прюньер (Prunières), Анри (1886– 1942) – французский музыковед. Был инициатором создания Международного общества музыковедения, президентом французской секции Международного общества современной музыки. Основал журнал «La Revue musicale» (1920, руководил им до 1939).

большого удовлетворения, а ему стало противно все «женское». Вот и все. Я верю, что в благородстве он мог сперва ползть в Москва-реку, а потом стал ненавидеть, но – грешен – думаю, что братья играли тут инстинктивно не джентельменские роли и что «вдова» действительно могла чувствовать себя оскорбленной. Если же представлять все дело психически сложнее, то тут много непонятого и физиологически темного. Во всяком случае, мне думается, что дело не в обывательском понятии импотенции, а в чем-то более скрытом, о чем оба молчат. Не было ли в ней самого противного в женщине: назойливой активной похотливости! Конечно, тогда Чайковскому с его Татьянами, Оксанами, Мариями и т. д. такая жена была не по плечу.

«Социологическую» (т. е. «социально-мотивированную») открытку – так ведь, кажется, называются общественные выступления – получил. Она меня очень тронула. Сердечно приветствую всех подписавших. Но Ник[олай] Як[овлевич] все-таки за что-то сердит – ведь так и не пишет ни звука. Крепко жму вашу руку и жду сообщений и указаний. Ваш Б. Асафьев.

1927

14. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 1–2.

[Детское село], 6 января 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Получили вы мое заказное письмо? Меня очень удручает отсутствие известий от вас. Что случилось? Дранишников тоже волнуется. Хорошо, если бы вы написали бы ему письмо с мотивацией моего приглашения в сотрудники и с просьбой к нему помочь нам обоим в этом деле. Статью о «Борисе» в Париж не послал, не получив вашего согласия. На днях пошлю вам эту статью на просмотр. Она вышла теперь вообще, а не для Парижа. Посмотрите, скажите, если нужно, чем дополнить и решите, где печатать. Умоляю. Просматривая перевод «Бориса» я наткнулся на неточность в одном месте. Думаю, что ее никто не заметит. На стр.

160: «и в те поры в трубы и варганы заиграют» *Trompeten und wie Orgel*. Варганы не орган, а зубанка – железная полоска, согнутая лирой. Варганить – шуметь, стучать. Варган – *Maultrommel*. Ругаю себя идиотом, что не смотрел перевода раньше.

Слушайте: очень было бы хорошо для дела, если бы Юровский лично повидал бы Экскузовича, к[отор]ый часто бывает в Москве, и потолковал бы с ним о материале. Это очень, очень важно устроить. Но как? Еще просьба: я знаю, что милый Сергей Сергеевич [Попов. – В.А.] безумно занят, но все-таки напомните ему о моих просьбах и скажите, что ко всем прежним я еще присоединяю кое-что, а именно:

1. Чайковский. Хор насекомых из «Мандрагоры»
2. Чайковский «Ромео» в изд[ании] Юргенсона (у меня Бессель) в две руки
3. Чайковский. Серенада в две руки
4. Чайковский меланх[олическая] серенада и 5. мелодия (№2) из «Воспом[инания] о любимом уголке» (*a'un lieu cher*) для скр[ипки] с ф.-п.
6. Половинкин 6-[е] происшествие²⁸⁹ (оно дошло до меня рваное в виде обертки для других нот).

Все это у меня пропало. Мне сейчас некогда писать отдельно С[ергею] С[ергееви]чу. Быть может, вы его увидите, и он при случае это сделает. В «Муз[ыку] и Рев[олюцию]» я послал мал[енькую] статью о Кастальском (очень скромную, ибо тема – «неустойчивая» сами понимаете). Молчат. Если не возьмут, нельзя ли ее переправить в «Совр[еменную] Муз[ыку]»²⁹⁰. Я не знаю, у кого из вас есть сообщение с Шульгиным²⁹¹. Простите, дорогой, не сердитесь на просьбы и можете их не исполнять, если нет времени.

Привет самый душевный.

Б. Асафьев

6/1 1927.

²⁸⁹ Половинкин Л.А. 6-ое происшествие. Для ф.-п.: Соч. 20, № 2. М.: Муз. сектор Гос. изд-ва, 1926.

²⁹⁰ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Кастальский (вместо некролога) // Современная музыка». 1927. № 19. С. 233–235.

²⁹¹ Шульгин, Лев Владимирович (1890–1968) – композитор и музыкальный деятель, в 1926–1928 гг. редактор журнала «Музыка и революция».

Р. С. Как бы достать адрес Мосолова? И имя-отчество?

15. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 4.

[Детское село], 13 января 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Спасибо за письмо. На две недели я приехать не смогу, т. к. меня не выпустят. Я еще не начинал лекций. Но приехать я думал с 21-го. Теперь же, в виду «Бориса», я не прочь выехать 17-го в понедельник, если только буду знать наверно, удастся ли вам заготовить для меня билет. Если билет есть (все равно, хоть в «раю»), то сейчас же мне телеграфируйте (Детское Село, Октябрьский бульвар, дом Новиковой, Асафьева [Асафьеву]) – я приеду во вторник утром. Со всем, о чем пишете, я согласен. Просьба: т. к. мне совсем нет возможности ответить на милое письмо Сергея Сергеевича, скажите ему, что я с восторгом принимаю его предложение (вы вероятно знаете какое) так как это мне даст возможность удобнее провести время. Имеющиеся но, я постараюсь отвести. Спросите только у него, действительно ли я его не стесню, и где мне найти его, если я приеду во вторник утром: отдыхать мне не надо. Пробыть я смогу в Москве до вечера вторника 25-го. Итак, жду телеграммы. Целую. Ваш Б. Асафьев.

13/1 1927.

Р. С. Читали вы статью Экскузовича? Он желает втянуть в работу Коутса²⁹²! Какова наглость?

16. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 6.

[Детское село], 7 апреля 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Вот как распоряжаются с госуд[арственным] достоянием:

²⁹² Коутс, Альберт (1882-1953) – английский дирижер и композитор. В 1911–1917 гг. был главным дирижером Мариинского театра (впервые выступил в нем в 1907 году). В 1920-е гг. гастролировал в СССР.

Сегодня 7-го я получил в руки любопытную бумажку, копию с которой прилагаю. Этот человек работает уже несколько дней. Что делать? Я пока своей властью и рискуя ссорой с Экс[кузовичем] остановил работу, т. е. приказал своему помощнику не давать партитуры. Скорей принимайте меры. Мне ответ. Если чего добьетесь – прямо телеграмму Экскузовичу.

В «Совр[еменную] музыку» я послал злую статью по поводу безграмотности Мусоргского. Посмотрите ее в гранках. Б[ыть] м[ожет] не стоит печатать?! Я не успел посоветоваться с вами. Вспылил, написал и послал²⁹³.

В Консерватории черная реакция.

Целую. Привет. Б. Асафьев.

7/IV 1927.

Р. S. Да, Экс[кузович] мне сказал, что Лунач[арский] считает постановку Б[ориса] Г[одунова] в Большом театре наивысшим достижением!!²⁹⁴

Р.С.Ф.С.Р.

Наркомпрос.

Главное Управление

Научными, научно-художествен[ными], музейными и по охране природы учреждениями.

Главнаука

Отдел 2/IV 1927

при ответе ссылаться на

№ 46885

г. Москва

Чистопрудный бульвар 6

Тел № _____

²⁹³ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 282 – 283.

²⁹⁴ Речь о постановке, премьеры которой состоялась 18 января 1927 года в Большом театре, когда опера была поставлена в редакции Н.А. Римского-Корсакова, но с добавлением сцены у собора Василия Блаженного (режиссер В. Лосский, дирижер Н. Голованов). С этой постановкой связан резонансный судебный процесс П. Ламма с Большим театром, в котором музыкант обвинял театр в непризнании его авторских прав на научную работу над рукописями Мусоргского.

Разрешаю. Экс[кузович]

5/IV 1927

Краткое содержание:

На ваш исх. № – наш вход. №

Дирекции Гос[ударственных] Актетров.

Согласно указаниям Наркома Просвещения А.В. Луначарского, благоволите разрешить композитору Э. Мельнгайлису²⁹⁵ [так. – *В.А.*] занятия над рукописями Мусоргского в библиотеке Гос[ударственных] театров, с правом делать соответственные пометки и выписки с научной целью.

За начальника Главнауки М. Кристи

Заведующий Худож[ественным] отделом П. Новицкий

Секретарь управления [подпись нрзб]

17. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 9.

[Детское село], 16 апреля 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Спасибо за письмо. Я очень досажаю за себя на статью. Сорвалось как-то! Конечно, она ленинградская. Но вы не поверите, что здесь делается. Ну, что ж, бывает, что ошибешься. Думаю, что беды большой не выйдет. А если обозлятся – тем лучше. Андрей [А.Н. Римский-Корсаков²⁹⁶. – *В.А.*] всюду активно выступает, я и решил хоть раз хлопнуть. Ведь он же нас хлопнул тоже в Московском сборнике²⁹⁷.

²⁹⁵ Мелнгайлис, Эмиль (1874–1954) – латвийский и советский композитор и фольклорист, музыкальный педагог, профессор Латвийской консерватории (ныне – Латвийская музыкальная академия им. Я. Витола). Ученик Н.А. Римского-Корсакова по классу композиции.

²⁹⁶ Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878–1940) – музыковед, текстолог, музыкальный критик, философ. Сын и биограф Н. А. Римского-Корсакова. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Андрей», «Андреи», «André».

²⁹⁷ Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927.

На Грубера²⁹⁸ вы наплюйте: мой совет, ни в какие диспуты не вступать, пока не выйдет клавиш и не будет закончена партитура. Писал ли я вам, что Экскузович сказал мне, что Нарком теперь считает московскую постановку «Бориса» выдающимся событием. Так вот.

Я лично ничем хорошим похвастаться сейчас не могу. Венская гнусная история заняла у меня неделю-две времени и выбила из работы²⁹⁹. Затем пошли дела консерваторские, в которых невыносимые глупости делают Глазунов³⁰⁰, вступив в союз с двумя бабами Голубовской³⁰¹ и Масловской³⁰² и в окружении Житомирского и Штейнберга³⁰³. Я давно снял свою кандидатуру, но студенты опять единогласно избрали меня кандидатом. Это еще пуще озлило кого следует. Потом меня измучили «суды»: в 1924 г[оду] я имел несчастье довериться одному человеку, и он оказался (т. е. она) прохвостом и теперь я должен вспомнить, почему и при каких обстоятельствах я поверил и подписал идиотски глупую бумагу. Конечно, я не могу вспомнить и вот мучаюсь. А в итоге сейчас грипп, нарыв под носом от сорванного, вероятно, «в нервах» прыщика и повышенная температура. Настроение мерзкое. Запаздываю с музсекторскими³⁰⁴ книгами и отложил «Бориса». Раньше как 15–20 июня за него не возьмусь. Да, там работы на месяц не больше. В сущности все обдуманно. Летом надо бы встретиться, если весной не удастся.

В Москву я пока не собираюсь. Совсем сел в лужу, поддавшись на соблазн посмотреть «итальянскую весну».

²⁹⁸ Грубер, Роман Ильич (1895–1962) – музыковед. В 1920-е гг. слушатель, затем научный сотрудник Института истории искусств.

²⁹⁹ Дневник С.С. Прокофьева, запись от 21 марта 1927 года: «Днем приходил Асафьев, который был не в духе: его, с одной стороны, будто командировали в Вену, но давали так мало денег на командировку, что нельзя было вернуться. Он сначала не хотел ехать, потом захотел, соглашался даже приложить своих денег, но оказалось, что какие-то затруднения с паспортами – словом, ерунда» (С. Прокофьев. Дневник. Т. 2. 1919–1933. С. 550–551).

³⁰⁰ Глазунов, Александр Константинович (1865–1936) – композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, профессор Петербургской консерватории (1899), в 1907–1928 – ее директор.

³⁰¹ Голубовская, Надежда Иосифовна (1891–1975) – пианистка, клавесинистка, профессор Ленинградской консерватории.

³⁰² Масловская, Софья Дмитриевна (1883–1953) – певица, режиссер, профессор Ленинградской консерватории.

³⁰³ Штейнберг, Максимилиан Осеевич (1883–1946) – композитор, дирижер, педагог, музыкальный деятель. Зять Н. А. Римского-Корсакова. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Штейнберг», «Штейнберги», «Макс».

³⁰⁴ Музсектор – Музыкальный сектор Государственного издательства РСФСР.

Ну, всего доброго. Привет всем. Не сердитесь за статью. Я ведь делал это все-таки от излишнего нервного энтузиазма, а не по каким-либо иным соображениям. Надоело мне тут все выше головы.

Целую. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Простите, что пишу карандашом. Хочется ответить, а иначе приспособиться не могу.

18. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 9–10 об.

[Детское село], 23 апреля 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Я выскочил из опасности. Было очень скверно, т. к. по словам доктора, фурункулы над губой вещь опасная. Если повторения не будет, то через неделю начну работать. Теперь ряд дел. В театре решительно зашевелились в связи с «Борисом». На днях вы получите телеграмму или кто-ниб[удь] приедет в Москву для заключения договора с Музсектором. Но ведь Юровского нет? С кем придется иметь дело? Я не знал, на кого указать, и потому сказал, чтобы обратились за справкой к вам.

1) Как вопрос с клавирами?

2) Быстро ли можно приготовить хоровые партии?

Вот, что меня больше всего беспокоит, т. к. хор сейчас свободен.

Не говорите, что партитура у меня. Не надо, чтобы ко мне лезли, и вообще с партитурой должен вопрос стоять так:

к такому-то числу будет готова и кончено. Никаких поглядений [так. – В.А.] и редакций до того.

Затем: хорошо бы, если в Музсекторе при заключении договора твердо ставили бы пункт, что права на «Бориса» принадлежат всецело Музсектору, и о передаче материала в собственность театру не может быть речи.

Я забыл, как у нас в договоре: ведь мы с вами с театром никаких дел иметь лично не будем? Мы имеем дело только с Музсектором? Это очень важно, особенно для меня.

Теперь самое важное для меня личное дело. Кого мне просить в Музсекторе, как просить и нужно ли представлять докторское свидетельство, вот в связи с чем: история с Веной, затем болезнь, отняли у меня больше месяца, и я хотел бы сейчас переместить работы: работу над «Борисом», как более спешную, провести и закончить в течение мая и к концу мая сдать партитуру, но зато отложить сдачу книг на месяц, а вернее на два, т. к. после «Бориса» мне надо будет отдохнуть хоть две недели. Иного выхода для меня нет, и если я сейчас упрусь в работу над книгами, я задержу «Бориса», что опасно.

Т. к. и книги и «Борис» – обе работы для Музсектора, то я думаю, что такая перестановка возможна. Аванса за книги я вернуть не могу, но он уравнивается тем, что я к концу мая сдам «Бориса». Кроме того, глаза мои и голова в таком состоянии, что мне легче сейчас работать над партитурой, чем писать буквы. На мое горе ведь одновременно с фурункулом обнаружилось гадкие склерозные явления, скверная работа сердца и мерзейшие лихорадочные явления, каким-то образом павшие и на глаз. Так вот, Пав[ел] Ал[ександрович], простите, что вас беспокою и вам пишу, но я не могу писать много и потому все просьбы направляю к вам. Сообщите мне хоть в двух словах, уважит ли Музсектор мою просьбу. Тогда я сразу же, как только мне позволят работать, сяду за «Бориса» и, сообразив все, приеду в Москву для окончательного показа вам. Я знаю, что вы не любите писать. Но, милый, сделайте исключение для меня. Поговорите с Серг[еем] Серг[еевичем], передайте мой дружеский привет ему, Ник[олаю] Я[ковлеви]чу, Викт[ору] Мих[айловичу] [Беляеву. – В.А.] и т.д. Привет вам и вашим домашним. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Я думаю, что вторая половина моей статьи о Мус[оргском] примирит вас с первой.

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 1–1 об.

Автограф

Москва, 25 апреля 1927 года

Дорогой Борис Владимирович! Вчера получил Ваше спешное письмо, оно меня очень беспокоило – и кой чорт Вас дергает заниматься всякой такой чепухой как какие-то фурункулы, сердца́, глаза, лихорадочные явления и пр. и пр. Голубчик, дорогой, любимый – бросьте ради Христа эти дела – ваше письмо весь наш музыкальный кружок взбудоражило (а вся честная компания вчера как раз по случаю первого дня праздника собралась о [у] Губе³⁰⁵) – мы все надеемся, что Вы на пути к выздоровлению, впереди же лето – оно должно Вас всецело восстановить – всем нам на великую радость.

За выяснение всех Ваших вопросов могу приняться только завтра, т. к. сегодня все закрыто. Что касается меня лично, то скажу следующее.

1) Юровский должен был вернуться в Страстную пятницу и, вероятно, уже в Москве (пишу «вероятно», т. к. никого вчера не видел, кто бы точно мне что мог подтвердить). 2) С Оксфордом³⁰⁶ договор заключен и он ждет присылки клавиров, так что теперь дело только за Музсектором, я думаю это вопрос 1–2 недель максимум. 3) Хоровые партии уже написаны литографическими чернилами, и я уже сдал корректуру пробных оттисков – так что и здесь вопрос в нескольких днях. 4) с тактикой Вашей относительно партитуры совершенно согласен. 5) о передаче нотного материала в собственность какому-либо театру и речи быть не может – здесь только возможны прокатные условия. 6) наши с Вами отношения с театром сводятся исключительно к получению % с сбора, как авторов, что будет вводить О[бщество] драм[атических] писателей (Модпик³⁰⁷). 7) о переносе работ Ваших для Музсектора, т. е. изменение сроков, понятно, не может встретить каких-либо возражений, что только формальность – Сережа уверен, что все будет сделано по Вашему желанию – завтра буду по этому делу в Музсекторе и

³⁰⁵ Губе (Хубе), Максим Григорьевич (Hube, Max) – друг П.А. Ламма и Н.Я. Мясковского, тесть В.Я. Шебалина. Певец-любитель, переводчик либретто опер М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» на немецкий язык.

³⁰⁶ Издательство Oxford University Press.

³⁰⁷ Московское общество драматических писателей и композиторов.

результаты Вам сообщу. 8) я лично могу только приветствовать майскую работу над партитурой, что меня очень и очень устраивает. 9) денежные дела в данном случае не играют никакой роли – т. к. оканчивая Бориса Вы имеете получить с Музсектора известную сумму. 10) Повидаться нам с Вами понятно будет необходимо – может быть запремся в Клину, где ничто не будет мешать и отвлекать нас. 11) Писать я не люблю, что верно, но Вам пишу с удовольствием т. к. мы с Вами условились, что Вы не обращаете внимание на стиль моих мараний, и Вам я пишу все то, что придет в голову, как например не убоюсь писать Вам и о Вашей последней статье о Мус[оргском], а Вы такой милый, что не обижаетесь на это, а стараетесь уловить мои хаотичные мысли, и вон даже в награду обещаете вторую половину статьи.

Ваши приветы я передал по назначению. На этих же днях, значит, сообщу Вам ответы на все Ваши вопросы, а Вас самым категорическим образом прошу бросить всякие дела с болезнями и не печалить нас такими известиями как это последнее письмо. Крепко Вас обнимаю и целую. Привет Вашей супруге.

П. Ламм.

20. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 15–15 об.

[Детское село], 29 апреля 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Сердечное спасибо за письмо. Мне лучше. Нарыв прорвался наружу. Сейчас только докучают головные боли. Склероз, батенька! Вероятно, и погода, изменчивая, как Главнаука, давит! Весны все еще нет. Потрепало меня здорово. Любопытно, что боли начались в голове (вдруг вспухли и надулись жилы в правой стороне черепа), а продолжение последовало под носом, и с глазами поднялась какая-то история. Сейчас вид у меня уже человеческий: побрился и без повязок.

Все-таки, за это время я с помощью Вольф-Израэля³⁰⁸ так двинул дело с «Борисом», что сегодня (29/IV) имею сведения, что Экскузович с завед[ующим] финансовой частью Берггрюном выехали в Москву для подписания договора. Почему Вольф[-Израэль] вдруг загорелся «Борисом», я не знаю. Но в конечном счете – это все равно для нас! С Дранишниковым вопрос, кажется, стоит прочно, т. е. «Бориса» он получит, но зато плохо другое: не хотят давать постановку Радлову, а какой-то провальной коллегии в лице Раппопорта³⁰⁹ *etc.* Что тут делать, не знаю.

За работу над партитурой возьмусь при первой возможности, самое большее дней через пять-шесть и, думаю, что справлюсь быстро, занимаясь по утрам. Только бы прекратилась боль в голове. Ох, как мешает мне это! Теперь, когда передо мной такие хорошие перспективы как перед писателем и музыкантом – я начинаю сдавать. Обидно.

Всем привет. Пусть Сергей Сергеевич и Виктор Мих[айлович] не сердятся, что я не пишу им. Честное слово, не могу. Записочку Ник[олаю] Я[ковлеви]чу передайте при случае или пошлите письмом.

Крепко целую. Спасибо за приветливость. Ваш Б. Асафьев.

29/IV 1927.

P. S. Налаживать ли поездку в Москву в вашу Комиссию или в Музсектор моего ученика Сергеева³¹⁰ для подробного доклада о рукописях Бородина?

21. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 3–4 об.

Автограф

Москва, 16 мая 1927 года

Дорогой Борис Владимирович!

³⁰⁸ Вольф-Израэль, Евгений Владимирович (1872–1956) – виолончелист, концертмейстер оркестра Мариинского театра, профессор консерватории.

³⁰⁹ Раппопорт (Раппопорт), Виктор Романович (1889–1943) – режиссер, драматург. С 1923 года – главный режиссер ГАТОБ.

³¹⁰ Сергеев, Николай Николаевич (1908–1998) – музыковед, редактор ленинградского отделения Музгиза. Ученик Б.В. Асафьева.

В эту субботу, т. е. 14 июня, я окончил свои занятия в консерватории и свободен как ветер в поле. Всякое участие в разных зачетных комиссиях понятно не идут в счет, т. к. от них при желании можно всегда отделаться. Итак, я весь в Вашем распоряжении. Но каковы Ваши планы? Вы что-то совершенно замолчали – как себя чувствуете? Как идет Ваша работа над «Борисом», когда сможете покинуть Ленинград, когда окончите Ваши многочисленные занятия в Консерватории и т. д., и т. д.

Я лично всю последнюю неделю был занят выше головы, а теперь, освободившись, чувствую себя героем.

В эту же субботу, т. е. 14 июня, мне звонил по телефону Ваш Вольф-Израэль – (как он неудачно приехал – ведь Юровский как раз находится у Вас в Ленинграде). Вольф звонил мне по телефону, мы предлагали повидаться с ним вчера, но он не пришел. По сведениям, он звонил в Музсектор и должен иметь там свидание с Сережей, но когда должно быть это свидание, точно не знаю. Вероятно, завтра Юровский вернется в Москву, и дело с Вольфом будет покончено. Кстати – Вам для сведения – 19 мая у нас в Большом театре объявлена премьера «Трех апельсин» – примечайте, примечайте... как поется в одном классическом водевиле.

Приезд Вашего Сергеева в Москву с докладом о Бородине лучше отложить на осень, т. к. наши заседания уже на финише, все страшно переутомлены, а хотелось бы таковой доклад обставить с некоторой помпой. Вечером сегодня увижу Сережу и припишу Вам окончательное мнение об этом. К счастью, Ваш Грубер молчит об предполагавшемся заседании – диспуте по «Борису» (оно намечено было на 16 мая), что очень мне на руку.

Сегодня должен быть отпечатан клави́р «Бориса» и сегодня же отослано в Лондон необходимое количество экземпляров для регистрации – чем чорт не шутит, может быть, и в самом деле сие злосчастное издание увидит свет. Хоровые партии уже также отпечатаны, я, по крайней мере, видел отпечатанные партии сопран[о] и альтов – вышло не так уже плохо, для России, разумеется.

Все пожелания Ваши по делу «Бориса» в части партитуры я передал Юровскому, тот с ними совершенно согласен.

Недавно для нас было большое музыкальное событие – Ник[олай] Як[овлевич] окончил эскизы 10-й симфонии, впрочем об этом Вы уже вероятно осведомлены им лично. На меня эта его новая симфония произвела совершенно потрясающее впечатление «Wieder ein Meisterstück» [*нем.* «снова шедевр»] – чорт его знает, какими глыбами ворочает, и ведь такую фугищу сострять!

Сейчас он принялся за эскизы оркестровки 9-й – все лето, вероятно, будет работать как ошалелый – он весь кипит, но зато к осени можно будет ждать две партитуры. А там 3 концерта, 11-я и 12-я – одним словом, он прав, наметив бросить к чорту свое профессорство в консерватории, преступно ему тратить время на педагогику.

Вырабатываем план сборника по «Борису»³¹¹, пока вчерне наметили следующее:

- 1) Глебов – Мус[оргский] как драматург – 2 печ. л.
- 2) Глебов – Мус[оргский] как инструментатор – 1/2 [печ. л.]
- 3) Беляев – Модуляц[ионный] план и гарм[онический] язык Бор[иса] Год[унова] – 1/2 [печ. л.]
- 4) Никольский – Тональная окраска у Мус[оргского] в Бор[исе] Год[унове] – 1/2 [печ. л.]
- ? 5) Шебалин – Трактовка хоровых масс в Бор[исе] – 1/2 [печ. л.]
- ? 6) Ламм – Б[орис] Г[одунов] Мус[оргского]. Авторские замыслы и их осуществления – 2 [печ. л.]
- 7) Беляев – Две редакции Бор[иса] Год[унова] – 2 [печ. л.]
- 8) Попов – Глава из биогр[афии] Мус[оргского] в период соч[инения] Б[ориса] Г[одунова] – 1/4 [печ. л.]
- 9) Яковлев – Мус[оргский] в воспоминаниях современников – 1 1/2 [печ. л.]
- 10) Савелова – Мус[оргский] и его друзья – 1 [печ. л.]

³¹¹ Мусоргский М.П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1 / Государственная академия художественных наук, Музыкальная секция, Группа по изучению русской музыки. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930.

- 11) Хохловкина – Критики Бор[иса] Год[унова] – 1 1/2 [печ. л.]
- 12) Яковлев – Сценическая история Бор[иса] Год[унова] – 1 [печ. л.]
- 13) Кузнецов – Заграничная пресса – 1 [печ. л.]
- 14) Кузнецов – Философско-эстет[ические] воззрения Мус[оргского] – 1 [печ. л.]
- 15) Беляев – от оперы к нар[одной] муз[ыкальной] драме Б[орис] Г[одунов] Мус[оргского] – 1 1/2 [печ. л.]
- 16) Попов – Библиография по Мус[оргскому] – с предисловием Глебова – 2 1/2 [печ. л.]
- 17) Алфавитный указатель к сборнику – 1/4 [печ. л.]

Отв. ред. сборника: Яковлев. Ред. комиссия: Беляев, Ламм и Попов.

Все это еще только проекты, а не решения, сообщаю же Вам их для ознакомления – может быть, сообщите Вашу критику, особенно в части порядка и размеров статей.

Сейчас говорил с Сережей по телефону: он тоже просит отложить доклад Сергеева на осень. Пробный экз[емпляр] «Бориса» уже готов. Завтра будут готовы и все остальные.

При свидании сообщу Вам проекты наших работ в ком[иссии] по русской муз[ыке] ГАХН – дело серьезно развивается. Ай да! У меня к Вам будет просьба – если приедете в Москву, то захватите с собой переписку Чайк[овского] с Юргенс[оном] – мне она нужна будет для летней работы – нужно двинуть и это дело, главное выяснить способы редактирования и комментирования. Прочли ли Вы, то, что было у Вас – какова переписка!?!

Ну, крепко Вас обнимаю и целую. Сообщите, как себя чувствуете, и каковы Ваши планы на ближайшее время, а то я в неведении, что с собой начать, тем более, что все еще лелею мысль поехать за границу – а когда – вот и не знаю.

Всего наилучшего, Павел Ламм

22. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 17–17 об.

[Детское село], 19 мая 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Сердечное спасибо за письмо. Как отвечать вам и с чего начать, даже не знаю. Не хочется скулить, а дела мои плохи. Только на Фоминой неделе развязался с фурункулом. Начал наверстывать упущенную работу в консерватории, и вдруг в середине прошлой недели настал опять период беспокойства: стало нарывать почти на том же месте. Вся эта история с интермедиями в виде головных болей, лихорадки, крапивницы и прочей дряни. Все это, увы, факты конкретные, а не просто нервные боли. Почему на меня такая напасть, не ведаю. К счастью, второй процесс захватили вовремя и не дали распространиться. Сегодня уже дело ликвидировано. Принимаю пивные дрожжи, стараюсь не двигаться резко, но где гарантия, что не будет повторения. Дело, по-видимому, в общем расстройстве организма (желудок, склерозный процесс). Поэтому я в очень кислом настроении. Переписка запущена, работы все стоят. В Консерватории еще не могу кончить по своей вине. И так все запустил. Даже стыдно. Любопытно, что обычный мой гость – невроз сердца за это время не дает себя чувствовать. Вероятно, от покойной жизни. Стараюсь не рыпаться, переносить стоически и верить, что при моей энергии в быстрый срок все закончу. Сквернее всего, что не бываю ни в театре, ни в Филармонии и потому упускаю возможности воздействия. Теперь только я чувствую, как много значит присутствие всюду одного человека. Больше пока о своих планах (ближайших) ничего сообщить не могу.

С «десятой» [симфонией Мясковского. – В.А.] я познакомился в марте и тогда же ахнул от восторга. Иного такого большого мастера я не знаю в области симфонизма. У меня нет слов передать вам мое переживание, когда я нюхнул эскизов этого гигантски сильного и вдохновенного сочинения в авторской интерпретации, с детским «брюжжанием» что вот «тут, мол, не вышло, а тут еще будет, тут маранье, а тут вообще мазня, тут вот что-то намечается» etc. А целое-то уже было схвачено и поражало умом, глубиной духа и пронизательностью хватки в самую суть.

За время болезни я о многом передумал и вдруг так ясно увидел, что я неисправимейший идеалист и успокоился.

О сб[орнике] Мусоргского сейчас не отвечаю. Трудно сообразить. Одно совпадение только оказалось досадное: я ведь тоже работаю над фил[ософско]-эстет[ическими] воззрениями Мус[оргско]го. Если у Кузнецова³¹² эта тема окончательно разработана и сделана, я свои изыскания брошу.

Груббер заболел нервным переутомлением и потому, вероятно, молчит. В силу этого и я приостановил пускать в ход свои планы о реформах в ОТИМе³¹³. Дело вашей комиссии должно, естественно, разрастаться. Вы все там хорошие, дельные и знающие люди – это самый важный и существенный залог. Я с удовольствием буду работать с вами.

«Бориса» Каратыгина³¹⁴ не могу еще вам прислать: он где-то в завалах на старой квартире. Понемного перевожу все в Детское [Село]. Это тянется давно и долго, ибо дорого. Пошлю вам, как только найду. Переписку Ч[айковско]го я давно прочел. Пошлю вам при первой okazji. В Клин собираюсь, как только окрепну. Прилагаемый документ передайте доброму С[ергею] С[ергееви]чу. Как досадно, что я не знал, что Ю[ровский] в Ленинграде, я бы затащил его в Детское.

Погода ужасная. Серо. Холодно. Это еще удваивает мое отвратительное положение. Всем привет. Целую вас. Пишите.

Б. Асафьев

19/V 27

23. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 6–6 об.

Автограф

³¹² Кузнецов, Константин Алексеевич (1883–1953) – музыковед и правовед. Профессор Московской консерватории. О музыковедческой деятельности К. А. Кузнецова см.: *Тетерина Н. И.* Историк права и историк музыки: К. А. Кузнецов (1883–1953) // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 426–457.

³¹³ Отдел теории и истории музыки при ГИИИ в Ленинграде (сейчас – РИИИ).

³¹⁴ Речь, вероятно, о нотном наброске В.Г. Каратыгина к его предполагавшейся редакции оперы Мусоргского «Борис Годунов». В настоящее время документ хранится в фонде Ламма в РГАЛИ. Так же там имеется набросок Каратыгина к «Хованщине». См.: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 284. Подробнее см.: *Александрова В.А.* Деятельность В.Г. Каратыгина по изучению наследия М.П. Мусоргского в авторских версиях // *Музыкальная академия*. 2020. № 3. С. 124–137. DOI: 10.34690/90.

Москва, 24 мая 1927 года

Дорогой Борис Владимирович!

Только что вернулся из Клина, куда ездил на заседание совета и чествование 10-летия службы дворника Николая Спинова. И получил Ваше письмо от 19 мая. Очень скорблю, что Ваше здоровье все еще не налаживается и Вы, как говорится, в кислом настроении, а здесь еще всякие срочные дела.

Вчера Музсектор заключил договор на «Бориса» (500 р[ублей] в сезон за прокат нотного материала, клавиры покупаются за наличные), получили они два клавира и хоровые партии (пока на правах рукописи). В Лондон клавиры уже посланы, вероятно, вскоре будет получено извещение об их регистрации как совместное издание Оксфорда и Музсектора и, значит, настанет время выхода клавира в свет. Дело будет за партитурой, и вот что я Вам предложу: кончайте елико возможно скорее Ваши дела в Питере (Консерватория и проч[ее]) и катайте к нам в Москву. Я через неделю, вероятно, перееду на дачу (80 верст от Москвы – на запад), Вы приедете к нам туда, ну а работать там будет очаровательно – кстати и Ник[олай] Як[овлевич] будет от нас очень близко. Решил взять на дачу свой инструмент. Там мы живенько справимся с партитурой, и громадная тяжесть, таким образом, спадет с плеча.

Вам сегодня официально пишет Музсектор о всяких сроках – все это не страшно, если мы начнем по действиям сдавать партитуру для расписывания.

Имейте значит в виду, что около 30 мая я уеду на дачу и письма мне лучше писать на имя Сережи. Сообщите обязательно заблаговременно день Вашего приезда для того, чтобы я мог приехать в Москву и утащить Вас, как маг и чародей, в один из прекраснейших уголков близ Москвы.

Так как Вы в скверном настроении, то для развлечения посылаю Вам (очень секретно) копию письма Римского [Н.А. Римский-Корсаков. – В.А.] к С.Н. Кругликову³¹⁵ – надеюсь, оно доставит Вам несколько минут истинного

³¹⁵ Кругликов, Семен Николаевич (1851–1910) – музыкальный критик. Пропагандист творчества членов «Могучей кучки». Ученик Н.А. Римского-Корсакова.

удовольствия³¹⁶. Какие либо комментарии здесь, я думаю, совершенно излишни (этот шедевр на днях получил в дар Музей Чайковского – вот бы показать Андрею [А.Н. Римский-Корсаков. – В.А.] или Глазунову – хо, хо, хо!!!).

Фраза в Вашем письме «я неисправимейший идеалист» страх как мне понравилась.

Ни в коем случае не бросайте Ваших изысканий о фил[ософских] и эстет[ических] воззрениях Мус[оргского] – вот чепуха, как будто Ваша работа может идти в какое-либо сравнение с работой пигмея Кузнецова – к чорту все – а кстати у него ничего не готово. Подробно об этом поговорим при свидании.

Между прочим, в Клину шумно, и в дыре, куда я намерен Вас затащить, куда будет лучше – уж положитесь на меня. Одним словом, кончайте с Богом Ваши работы в Питере и потом ко мне в деревню. На панику Музсектора не стоит обращать особого внимания, только бы нам выбраться из города, а там за нами дело не станет. Всего, всего наилучшего.

Павел

24. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 19.

[Детское село], 31 мая 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Спасибо за дружеское письмо. Отвечать на него подробно буду после четверга 2 июня, когда предстоит побороть в новом, теперь большом Худож[ественном] Совете новый и, надеюсь, последний «подкоп» против «Бориса», организованный, кажется, и даже наверно, Житомирским против «редакции Ламма», к[ак]ая-де не может заменить редакции Р[имского]-Корсакова. Придется безграмотным пояснить смысл слова научная редакция! У меня есть сведения, что Станиславский ставит «Б[ориса Годунова]» по Корсакову?! Сердечный привет. Я только что вернулся к работе. Увы, еще езжу в город.

Ваш Б. Асафьев

³¹⁶ Речь о письме от 9 мая 1890 года.

31/V 1927.

25. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 8–9.

Автограф

Кремичня, 16 июня 1927 года

Дорогой Борис Владимирович!

Сегодня получил пересланное письмо Ваше к Сереже, которое прочел с громадным интересом и страшно рад, что Вы весь с головой ушли в «Бориса». И нисколько не удивлен, что Вы частенько становитесь в тупик, вероятно, ругаете меня грешного и пр. и пр. Я думал, что мы будем всю эту работу проводить вместе, что страшно бы и облегчило и ускорило дело, а главное освободило бы Вас от массы черновой работы, но дело видимо складывается иначе – что для «Бориса», не скрою, будет в конечном итоге только на пользу: получится двойная проверка.

Но вот что прошу Вас все время иметь в виду, о чем я Вам когда-то говорил:

1) Партитура моя должна быть рассматриваема как черновая – с ее помощью я именно предполагал сделать настоящую партитуру – для этого мною и был взят столь мелкий формат бумаги (30 строк).

2) Клавир [18]74 г[ода] и мой – как дополнение его, нужно считать основой муз[ыкального] текста и партитура именно должна быть подогнана к нему. Понятно, могут быть у меня промахи и ошибки (не ошибается только тот, кто ничего не делает), но важно установить принцип.

3) Главнейшие разночтения моего клавира с партитурами (заметьте, что множественное число) я старался указать в примечаниях, но понятно здесь могут встретиться масса пропусков.

4) Я работал главным образом над копией той партитуры, которую (счастливец!!) Вы сейчас имеете у себя дома на письменном столе – здесь, понятно, возможны также описки – я только сверял копию мою с Вашим подлинником.

5) Согласование партитуры с моим клавиром почти мною не делалось: а) я не рисковал делать что[-либо] по своему усмотрению; б) я предполагал каждый оркестровый голос вновь проверить с клавиром и отклонения представлять на Ваше усмотрение (вернее соредатора) – теперь всю эту труднейшую и кропотливейшую работу Вы ведете один; в) Имейте в виду, что когда я писал партитуру, то думал, что придется ее сильно редактировать, а не оставлять без изменений, как это решено теперь (т. е. думаю, что ее придется мне вновь все переписать).

б) Особенные опасения у меня вызывала медь – там дело обстоит очень и очень неблагополучно и транспонировка моя в *F* и *B* вызвана была именно желанием подготовить почву для выверки.

7) При существенных расхождениях партитуры с моим клавиром необходимо будет сверить мой клавир с клавиром [18]74 г[ода], и если они сходятся, то исправлять партитуру; если же окажется, что мною введены какие-либо вольности, то здесь уже придется искать причины их: не взяты ли они из каких-либо более поздних вариантов или ошибка (отсебятины я себе сознательно не позволял).

Чорт возьми, досадно, что мы не сможем эту работу вести совместно. Если Вы никак не можете приехать ко мне, то может быть мне приехать к Вам в Детское? В моей партитуре пометки карандашом делались Шеншиным³¹⁷ – все они относятся, главным образом, к сцене у [собора] Вас[илия] Блаж[енного].

Если Вы неоднократно посылали меня в преисподню[ю], то здесь виновато то обстоятельство, что Вы переменили Ваш первый план, а именно, перед началом работы повидаться со мной. Много и не напишешь и не скажешь, здесь только один выход – совместная работа.

Сереже Вы пишете, что к 20-му обещаете послать Пролог и 1-й акт – меня интересует, как Вы выехали из сцены у Пимена – ведь в Вашей партитуре этой сцены нет?

³¹⁷ Шеншин, Александр Алексеевич (1890-1944) – композитор, дирижер, педагог. Входил в ближний круг общения П.А. Ламма.

Или Вы взяли подлинник у Андрея [А.Н. Римский-Корсаков. – В.А.]?

Далее интересно, что Вы сделали со всеми $sf > \wedge$ и т. д. – особенно у меди? Подобных вопросов у меня миллион. К сожалению, Сережа не переслал мне Ваш нотный пример³¹⁸.

Эх, дорогой Борис Влад[имирович] – с этим «Борисом» сколько ночей я не спал, и как все это было трудно – но утешаюсь мыслью, что не будь этой моей работы, не сидели бы Вы сейчас за этой партитурой, а я в преисподней, и льстю себя надеждой, что этой же осенью мы скажем: «Исполнен долг, завещанный нам русской музыкой» и будем вести беседы о «Хованщине» – мне так хотелось бы, чтобы именно Вы взялись присочинить недостающее там и все наинструментировать – но сейчас чувствую, как Вы шипите и ворчите. А все-таки, не надумаете ли Вы прокатиться в наши дебри – или уж оставить Вас одного корпеть над всей этой работой?

Если надумаете писать, то пишите на имя Сережи, он мне перешлет, а пока кончаю это свое марание.

В данное время я решительно ничего не делаю, набираюсь сил для осени, загорел как чорт и поглупел до неприличия. Крепко Вас обнимаю и желаю успешного продолжения в работе.

П. Ламм

Понятно, совершенно согласен со всеми Вашими приемами работы и только жалею, что Вам приходится делать так много черновой работы³¹⁹.

26. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 11–14 об.

Автограф

Москва, 19 июля 1927 года

³¹⁸ Над строкой приписка рукой С.С. Попова: «Его и не было. – С. П.».

³¹⁹ К письму приложена записка С.С. Попова: «Дорогой Борис Владимирович, сейчас только получил это письмо с оказией и, чтобы не задерживать его дальнейшую отправку, только прочел, по просьбе Павла Александровича, и ничего не добавляю, а только жду присылки партитуры (обещанной части) или Вашего приезда с ней для свидания с Павл[ом] Ал[ександровичем]. Если нужно будет приехать П[авлу] А[лександровичу] к Вам, пришлите телеграмму на мое имя. Крепко жму руку. Уважающий Вас С. Попов » (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 9 об.).

Дорогой Борис Владимирович!

Давненько не писал Вам, что, впрочем, и понятно – время летнее, в Москву попадешь – дел выше головы.

Раньше вот какое дело: вызывал меня Остроградский – заведующий хозяйственно-финансовой частью оперной студии имени Станиславского – они решили после целого ряда долгих колебаний ставить «Бориса» в нашей редакции³²⁰ (соответствующий договор на нотный материал они уже заключили на этих днях с Музсектором). Теперь они очень интересуются знать, каков будет размер нашего авторского поспектакльного гонорара – причем ожидают, что мы всячески пойдем им в этом деле навстречу. Между прочим, спрашивали меня, не согласились ли бы мы получать не % со сбора, а единовременный гонорар. Последнее предложение я самым категорическим образом отверг (нам с Вами именно важно закрепить за собой авторское право в виде известного % отчисления с валового сбора, а не иначе как-либо). О размере % отчислений я ему ничего определенного сообщить не мог, не сговорившись с Вами и не получив от Вас разрешения заключить по этому вопросу какое-либо соглашение. Так вот сообщите мне (по адресу Сережи) Ваши соображения и пришлите также официальное письмо, что Вы поручаете мне договориться со Студией. Теперь о самом размере. Интересно было бы знать, вели ли Вы какие-либо переговоры по этому вопросу с Мариинским (Имейте в виду что наши права как редакторов с правами на получение поспектакльных % отчислений будут некоторыми лицами и учреждениями оспариваемы, придется, может быть, воевать). Сообщаю для сведения, что Римские[-Корсаковы] провели *prolongement* [*франц.* продолжение, продление] на авторские права своего отца и за «Бориса», в частности, будут получать 6% – чем же мы хуже? – с Мариинского не дурно было бы такой процент содрать. Теперь для студии Станиславского (имея в виду молодое начинание, отсутствие средств, молодежь и т. п.) я думал ограничиться половиной, т. е. 3%, но из разговоров с Остроградским я убедился, что они

320 Речь о предстоявшей постановке Государственного оперного театра им. К.С. Станиславского (преьера 5 марта 1929 года).

мечтают о меньшем отчислении. Теперь сообщите мне в срочном порядке (так просит студия) Ваши соображения, а именно: согласились ли бы Вы брать с них 3%, или требовать большего, или, наоборот, еще несколько снизить. Я бы лично считал возможным назначить им 2% – там сборы вообще не большие, около 1000 р[ублей], так что на них не разживешься, а с нашей стороны может быть это было бы красивым жестом (Кстати, Музсектор также делает им особо льготные условия). Значит, я считаю возможным назначить им 2% (другими словами по 1% мне и Вам).

Теперь еще одно дело: Музсектор просит, чтобы мы совместно написали бы ему письмо, в котором бы просили наши счета с ними по партитуре «Бориса» вести разное, причем все поступления делить ровно на две половины – одну для Вас, а другую для меня – дабы таким образом избежать каких-либо путаниц и недоразумений. Может быть, Вы были бы так добры такое письмо (в виде официального заявления от Вашего и моего имени в Музсектор) составить, подписать и прислать сюда, я бы тоже подписал и передал в Музсектор.

Ну а теперь хоть несколько слов о злосчастном «Борисе».

Пролог и 1-е действие мы до сих пор так-таки и не получили, о чем послали Вам телеграмму с просьбой посодействовать в отыскании этих 2-х томов партитур. Я человек хладнокровный, а потому нелегко поддаюсь панике. Но пропажа этих 2-х томов, чорт возьми, была бы для меня изрядной катастрофой во всех отношениях: 1) пришлось бы вновь (по моим, к счастью имеющимся у меня, черновикам) восстанавливать партитуру, что вторично делать весьма мало отрадно; 2) откуда взять на это время – не говоря уже о том, что и без того далеко недостаточный отдых полетел бы вверх тормашками; 3) вся работа должна бы была быть проведена с головокружительной быстротой; 4) через неделю в дела[x] расписки партий и печатании струнных партий наступит катастрофа, и как мы выйдем из беды – не знаю; 5) откуда я возьму деньги на жизнь, т. к. все текущие работы придется приостановить, также не знаю.

Ну, будем надеяться, что чаша сия минет нас, и партитура найдется.

Теперь о Вашей работе. Ознакомившись с Вашей работой, я увидел как был прав, настаивая на свидании. Вам пришлось одному проделать анафемскую работу и таки здорово затюкаться с нею. Первый момент Ваши пометки на полях вроде: «в клавире неточно, либо там другой вариант» поставили меня в тупик – неужели я так неясно написал «Предисловие к клавиру», что даже Вы, такой дотошный, не могли разобраться в нем; но потом я понял, что дело в утомлении – ведь, предполагая наличие партитурных вариантов ну, скажем, в «Полонезе» – Вы преблагополучно, не замечая этого, проредактировали сами эти варианты, находящиеся в конце – в виде «приложений».

О Вашем принципе держаться партитуры говорить сейчас подробно не буду, скажу только, что здесь Ваша позиция будет весьма слабая, и собственной работой Вы сами себя опровергаете т. к. придерживаетесь то партитуры то клавир – главным образом следуя вкусовым принципам. Вы правы говоря что «клавир и партитура – разные этапы творчества над Борисом» – далее Вы берете партитуру в основу, т. е. берете более ранний этап творчества над Борисом. Я же брал конечный этап творчества (то партитуру, то клавир). Вы, будучи логичным, должны были бы массу страниц из моего клавиря просто вычеркнуть. Однако Вы этого не делаете, да и рука не поднимается, больше того, сами вносите поправки в партитуру в местах, где мой клавир Вам уж очень нравился, т. е. принцип полетел к чорту, да и должен был полететь. Потом еще один фактик – а как быть с партитурными вариантами. Ведь вот Вы в том же скажем «Полонезе» перечиркали мою партитуру, вводя отклонения в *Es*, масса других подробностей, а ведь действовали Вы только согласно своей партитуре (она у меня приведена в Приложении) а как же быть с более поздними партитурами, находящимися в Публ[ичной] Библ[иотеке]? Вы несколько «обалдели» (как сами выражаетесь) от чрезмерной работы и пошли по пути в сторону наименьшего сопротивления – этот этап и мне пришлось пережить. Я не оспариваю важность партитуры и потому считаю необходимым отмечать в клавире все разночтения – Ваша работа открыла мне еще многие интереснейшие, пропущенные мною детали – ой, с каким смаком я вносил их в мой клавир. Но принцип мой – держаться последней

авт[орской] редакции, я считаю единственно правильным, и Ваша работа меня в этом еще более убедила. Подробно обо всем этом поговорим при свидании. Работа моя в настоящую минуту над партитурой была также очень не маленькая – на все Ваши поправки я отвечал или согласием или оспариванием, все это мною занесено карандашом на полях. Дальше я вводил в партитуру всякие петиты, примечания и т. д.

Понятно, многое осталось открытым и недоделанным – и нам предстоит еще немалое количество времени прокорпеть над партитурой, но Вы правы, что сделать это будет лучше всего после исполнения. Итак, назовем нашу партитуру пока «временной редакцией».

Еще о Вашем принципе – если бы Вы уже столь твердо решились стоять на нем, то выход был бы только один – «я не согласен с Вашим основным принципом и принять участие в Вашей работе не могу» – вот были бы примерно Ваши слова. К счастью, случилось другое, и я уверен, что в конечном итоге мы при свидании в два счета с Вами бы договорились, ведь любовь-то к Мус[оргскому] одна и та же, да и подход к оценке один и тот же, и понимаем мы с Вами его кажись недурно – а в этом ведь все дело.

Вот с Вашей фразой «всякие поправки (кроме мелочей, на к[оторые] я рискнул) будут произвольно-предположительными» я совершенно не согласен – какой же здесь произвол и предположение – ведь все базируется на рукописях Мус[оргского] – здесь что-то мне не ясно: Вы музыкальную мысль (а это-то и есть, по-моему, самое важное) сопоставляете или путаете с внешним убором – партитурой?

Я в настоящую минуту чертовски утомлен, т. к. только что корректировал изрядное количество партий и пишу чорт знает что и чорт знает как. Но у нас с Вами было условие, что я пишу все, что мне приходит в голову; Вы же это учитываете и, не придираясь к словам и выражениям, постараетесь унюхать корень вещей, а потому я спокоен.

Еще несколько слов о В.М. Бел[яеве] – здесь Вам померещилось Бог знает что – это нечто опять из области Вашей «мании преследования». Вы правы, что

Ламм и Мяск[овский] это одно, а Ламм и Бел[яев] это другое – но дальнейшее все чепуха. Как-нибудь при свидании я сообщу Вам, за что и за кого я принимаю В[иктора] М[ихайловича] – это далеко не мой интимный друг, но человек он порядочный, и Ваши страхи совершенно напрасны.

Сережа, получив это письмо и по моей просьбе читая его, как и другие письма, приходящие на мое имя, очень рассердился на Вас за В[иктора] М[ихайловича], но мне удалось умиротворить его и доказать, на чем это все основано: он понял и даже оценил Ваш порыв.

Сейчас нужно кончать – пришел переписчик править партии. Сборник наш, посвященный «Борису», Музсектор взялся издавать (размер 15–17 листов), подробности сообщу [в] следующий раз, а пока крепко Вас целую и желаю хоть некоторого летнего отдыха. Ник[олай] Як[овлевич] кончает оркестровые эскизы 9-й [симфонии], на этой или будущей неделе вероятно примется писать партитуру, а там пойдет 10-я – он порядком утомлен, но оживлен и до чрезвычайности мил.

Всего наилучшего.

П. Ламм

27. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 16–17 об.

Автограф

Москва, 21 сентября 1927 года

Дорогой Борис Владимирович!

Давненько не писал Вам, но только вчера покинул благословенную деревню и прибыл в Москву для того чтобы не откладывая в дальний ящик предпринять странствие в Питер. Цели мои следующие:

1) Необходимо для Музсектора приготовить кое-какие романсы Мусоргского для издания моей редакции т. е. со всеми вариантами и проч[ее] – дело срочное.

2) Необходимо попытаться кое-что найти для 5-го действия «Хованщины».

3) Потолковать с Вами о партитуре «Бориса» и совместно поработать над ней.

4) Выяснить с Вами массу интереснейших вопросов и всяких дел.

Вот, дорогой Борис Владимирович, и прошу Вас наискорейшим путем сообщить мне:

1) Как Вы себя чувствуете, что делаете и могли ли бы поработать со мной вечерами (после 5-ти час[ов] вечера – утром мне необходимо быть в Публ[ичной] библ[иотеке]) – над «Борисом».

2) Так как желал бы с Вами видеться елико возможно большее количество часов, то намерен остановиться где-нибудь в Детском Селе. Возможно ли это? Нет ли там у кого-либо комнаты на 2–4 недели (больше месяца мне в Питере пробыть невозможно) самой обыкновенной и только с утренним чаем – обедать я могу в Питере.

3) Если же Вы над «Борисом» сейчас работать не смогли бы, что, не скрою, было бы весьма печально т. к. в партитуре есть масса вопросов, требующих срочного решения, в виду постановки у Станиславского, то тогда я остановился бы где-нибудь в самом Питере.

У нас с Вами мильон дел и очень важных и очень срочных, и повидаться нам с Вами просто необходимо – не хочу мотивы излагать в письме, их слишком много и слишком они сложны и для обоих серьезны. Выехать из Москвы я предполагаю во вторник 27 сент[ября] (у меня еще неотложные дела в Москве и в Клину в музее Чайковского) – устраивает ли Вас это?

Голубчик, Борис Владимирович, не сердитесь на это письмо и на хлопоты, которые на Вас возлагаю – у меня временами просто голова кругом идет. Заели эти копии, партии, корректуры и проч[ее], и проч[ее].

Музсектор имел неосторожность заключить договор с студией Станиславского со всякими неустойками, срок же сдачи материала был 15 сент[ября] – мне пришлось чертовски много возиться с корректурами, ну – материал сдали в срок – а качество его?!? Здесь ведь нет ни Вас, ни Дранишникова – сами понимаете.

Необходимы мне также Ваши советы и указания при издании романсов Мусоргского – мне бы хотелось получить на многие вопросы Вашу санкцию как от великого знатока и человека одного лагеря. Да и «Хованщина» Ваших рук не должна миновать. Ничего не подделаешь – назвался груздем – полезай в кузов.

Постановка «Бориса» у Станиславского намечена на декабрь – во всяком случае, в этом сезоне – время [времени], значит, чертовски мало.

Хочу, чтобы завтра же это письмо было в Ваших руках, а потому кончаю. Буду ждать с нетерпением ответа, пишите только мне без упоминания Консерватории, а просто:

Москва 19

Ул. Герцена, д. 13, кв. 18. П.А. Ламм,

а то письмо придет в консерваторию и там проваляется незнамо сколько времени.

Для души занимаюсь сейчас переложением в 8 рук 9-й симф[онии] Ник[олая] Як[овлевича]. 2 части уже готовы, вероятно, на этих днях попробуем – что, завидно? Много интересного сообщу Вам при свидании, ведь так давно не виделись.

Ну, крепко Вас обнимаю и буду ждать ответа. Привет Вашей супруге.

П. Ламм

28. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 20–23.

[Детское село], 24 сентября 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

I.

Очень обрадован и вашим письмом, и вашим предстоящим приездом. Вы очень нужны по «Борису». Еще недавно сидели мы с Дранишниковым за партитурой и чертыхались. Партитура переписана чертовски неряшливо. Ошибок тьма. В партиях тоже. Ну, все вопросы по М[усоргско]му откладываю до вашего приезда. Завтра же обрадую Дранишникова вашим появлением.

II.

Помещение. В Детском все позанято. Понапихано. Поищу вам что-л[ибо] в Питере. Но приехав туда, вы звоните в Детское 168 и тогда будете знать, где я. Постараюсь.

III. Pro domo sua

Заниматься с вами мне не придется а) я спешно кончаю учебник ист[ории] музыки (переводной, но с моими добавлениями и.т.д.)³²¹. Про сон уже давно забыл. Это по требованию Консерватории. б) Читаю корректуры своей печатающейся книги о Стравинском³²². в) готовлюсь к лекциям, к[оторы]е начинаю с 27 в Консерватории. г) готовлюсь к семинариям в Институте по средневековью, что меня очень волнует, т. к. не работал там два-три года.

д) сдаю в печать свою работу по русской интонации³²³, а тут всякие доклады, заседания и всякая обыденная чепуха. Но главное делаю: е)³²⁴ редактирую большущую книгу Курта³²⁵ и ж) бьюсь над для-музсекторской книгой о форме³²⁶, как проклятой. Дело в том, что, несмотря на то, что в голове все жилы вспухли, я чувствую, что понял и открыл многое такое, что искал лет десять, а вот-вот открою еще. Словом, переживаю период какой-то лихорадочной творческой работы и даже боюсь, что не успею записать. Если же добьюсь, то если хоть сотни Борецких³²⁷, Жилияевых³²⁸ и прочих спецов будут говорить нет, я со своего не сойду.

IV³²⁹

К Мусо[ргско]му я не только не остыл, а наоборот, злюсь на трудности и упрямо буду их разрешать. То, что вы приедете, поможет нам понять друг друга.

³²¹ *Неф К.* История западно-европейской музыки / Перер. и доп. пер. с франц. проф. Ленингр. гос. консерватории Б.В. Асафьева (Игоря Глебова). М.: Музгиз, 1930.

³²² *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929.

³²³ Работа была опубликована в кратком изложении под названием «Основы музыкальной интонации», в качестве Добавления 2 к книге «Музыкальная форма как процесс».

³²⁴ Здесь и далее авторская нумерация неразборчивая. Нумерация продолжена В.А. Александровой по аналогии.

³²⁵ *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: Мелодич. полифония Баха / Пер. с нем. Зинаиды Эвальд; Под ред. Б.В. Асафьева; Предисловие: Б. Асафьев. М.: Гос. муз. изд-во, 1931.

³²⁶ *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930.

³²⁷ Иванов-Борецкий, Михаил Владимирович (1874–1936) – музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Борецкий» и «Борецкие».

³²⁸ Жилияев, Николай Сергеевич (1881–1938) – композитор, пианист, музыкальный критик, педагог. С 1922 г. – член редколлегии Музсектора Госиздата. Профессор Московской консерватории.

³²⁹ Нумерация проставлена В.А. Александровой.

Партитура, приехавшая из Москвы в театр, запутала меня в конец. Один день я вас дьявольски ругаю, другой себя, третий Мусоргского, а Дранишников каждый [день] нас всех.

V.

Сказанное не означает того, что я совсем не буду с вами работать по «Борису». Напротив. Буду. Я только предупреждаю, что много не смогу, ибо занят сроками.

Привет. Спешу послать вам ответ. Если что найду подходящее для вас – телеграфирую. В Детском, если ничего не выйдет, то, все-таки, будем музицировать при первой возможности. Т. е. как у нас пройдет ремонт, и мы переедем в другие комнаты.

Всего доброго. Б. Асафьев.

29. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 25–26.

[Детское село], 26 октября 1927 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Памятуя, что ваши письма ценятся на вес золота вследствие их редкости, пишу вам сам. Пока все идет хорошо. Мне пришлось пожертвовать одним воскресеньем и съездить на заседание по просмотру макетов Дмитриева³³⁰. Он сделал потрясающе интересные вещи. Особенно удачны: Кромы³³¹, Вас[илий] Блаж[енный], Корчма, Терем, Дума, Пролог – перечисляю в порядке ценности. Плохо Келья Пимена. Не удачна Коронация. Это будет переделываться. Польские картины – мило и легко, но еще не закончены.

К сожалению комиссия и в особ[енности] техники пришли в ужас от сложности монтажа и уверяют, что задания художника невыполнимы, и [что] спектакль будет кончаться в 2 часа ночи. Ясно, что теперь пойдет торговля.

³³⁰ Дмитриев, Владимир Владимирович (1900–1948) – театральный художник.

³³¹ Вариант расшифровки О.П. Ламм – «Кремль».

Бедный Дмитриев – он сделал лучшее в своей жизни, и вот – хлоп! – оказывается, на выполнение нет ни сил, ни средств! Но все-таки дело еще не потеряно. Вид Дранишникова – покойно-самоуверенный. Но молчит.

Очевидно, что-то задумал. Он имел колоссальный триумф с «Демоном» и теперь хохочет сам над собой.

От Музсектора я получил и отсрочку и письмо на получение денег за «Бориса» из местного отделения. Это меня очень устраивает.

Расписку от Малько³³² о полученной им партитуре взял. Работаю денно и полночно. Да, от Муз[ыкальной] Секции ГАХНа получил срочное требование: представить отчет о моих работах, за подписью Медведевой³³³. Помнится, я таковой посылал. Очевидно, не получили. Но дело вот в чем: я там, спеша, неверно написал заглавие одной своей работы. Надо: Обоснования русской музыкальной интонации. Я же там бухнул что-то пятиэтажное. Голубчик, если будете там, и если мое письмо получено – поправьте. Партитуру «Бориса» я тоже включил в число работ, но не знаю, как лучше обозначить эту работу: редакция или просмотр или установление текста? Если я сбреднул, поправьте.

Вот пока все. Сердечный привет. Целую вас Б. Асафьев.

30. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 19–20 об.

Автограф

Москва, 11 ноября [19]27 года

Дорогой Борис Владимирович!

Стыдите Вы меня моими «золотыми» письмами, а здесь еще Ник[олай] Як[овлевич] с удивленным лицом спрашивает, неужели я ничего не писал Вам, ну одним словом полнейший скандал – постараюсь исправиться!?!?!?

³³² Малько, Николай Андреевич (1883–1961) – дирижер. В 1925–1929 гг. преподавал в Ленинградской консерватории. В 1926–1930 гг. руководил оркестром Ленинградской филармонии. В 1929 году покинул СССР.

³³³ Медведева, Мария Ивановна (1874–1945) – музыковед. Секретарь музыкальной секции ГАХН.

Ваше письмо я получил – ах, как мне хотелось бы быть в Питере и работать над «Борисом». Все Ваши дела с Академией я уладил, заглавия работ даны правильные. С Музсектором отношения наилучшие.

По приезде в Москву я был просто подавлен массой всяких самых срочных дел – а здесь еще и нездоровилось, кашель одолевал – до сих пор еще чувствую себя как битая собака. Написал большую докладную записку Юровскому о моих и наших работах в Питере – все очень одобрили³³⁴. Состряпал вкладной лист для «Бориса» с новыми вариантами и замеченными опечатками, выйдет печатных 4 страницы – гравировать их, однако, будем перед самым выходом в свет клавира, так как чем чорт не шутит, может быть, Вл[адимир] Ал[ександрович] [Дранишников. – В.А.] обнаружит еще что-нибудь.

Когда выйдет англ[ийское] изд[ание] «Бориса» – Бог его ведает, по нашим расчетам в феврале буд[ущего] года.

Если декорации Дмитриева столь сложны, то нельзя ли понадавить опять на пропуск всех польских сцен – ведь это единственный правильный выход. Отдал переплетчикам полонез – на этих днях он, вероятно, будет готов, и я пошлю его быть Вл[адимиру] Ал[ександровичу], которому при этом пошлю и составленный мною лист с опечатками для просмотра и, может быть, добавления.

Результаты моих изысканий по романсам Мус[оргского] произвели здесь громадное впечатление. Музсектор настаивает на скорейшем печатании хоть части этого наследия – легко сказать. За это время я все-таки ухитрился почти закончить «Песни и пляски смерти», вышло и просто, и страшно, как интересно – варианты утряслись наилучшим образом. Закатил к этому циклу довольно большое Предисловие – наши одобряют. Говорил с Юровским очень подробно о «Хованщине», он все как будто одобряет, но сказать определенное «да» побаивается – дожидается результатов постановки «Бориса» – что, впрочем, естественно. Я решил делать так: к Рождеству я закончу 1 и 2-е действие и пошлю Вам (под «закончу» я разумею вполне готовый для печати вид) – а Вы поразмыслите об инструментровке. Я думаю, что в этом деле нужно не ждать

³³⁴ Речь о докладной записке от 20 октября 1927 г. (РГАЛИ, Ф. 2743, Оп. 1, ед. хр. 236, Л. 52–53).

заказа, а сделать работу, а потом уже говорить с Музсектором. По имеющимся у меня сведениям, Оксфорд заключил с некоторыми заграничными операми договоры на постановку Бориса – думается, что в начале года нас может ожидать срочная гравировка партитуры – я это, впрочем, предсказывал – ну, это нам будет не страшно т. к. громадная работа уже позади.

За «Песнями и плясками смерти» думаю пустить «Детскую» (кстати, экземпляр «Детской» должны сегодня Вам выслать) и «Без солнца» – таким образом, покончить с циклами.

Меня торопят еще с Листом, Гуго Вольфом и Шубертом – чорт знает что такое – откуда взять время – а делать нечего³³⁵, т. к. миленькое М. Г. Конс. [Московская государственная консерватория. – В.А.] ведет себя по отношению ко мне совершенно непристойно, сократила массу моих классов, воспользовавшись моим пребыванием в Питере – ну, вот я и у праздника – воевать же и некогда, и охоты нет. С Сережей положение очень серьезное – прямо ума не приложу, что делать и чем все это кончится³³⁶.

Ник[олай] Як[овлевич] завален корректурами, судится по квартирным делам – 10-я лежит почти без движения. Переложение 9-й я окончил, и мы ее уже несколько раз играли. Свое мнение о ней я не переменял.

На этих днях вернулся из заграницы Фейнберг³³⁷ – имел там очень большой успех. Шерхен³³⁸ у нас исполнил очень хорошо 7-ую. В Асс[оциации] совр[еменной] муз[ыки] не бываю, и что там делается, мало знаю. Сборник по Мус[оргскому] идет полным ходом – думается, что получится нечто хорошее.

Сообщите мне адрес Вл[адимира] Ал[ександровича] Дран[ишникова] – мне необходимо ему написать.

С особым чувством вспоминаю свое последнее пребывание в Питере – как будто побывал в раю – ей Богу. Передайте мой самый искренний привет Ирине

³³⁵ В это время П. А. Ламм также занимался подготовкой изданий вокальных сочинений Ф. Листа, Г. Вольфа, Ф. Шуберта для Музсектора Госиздата.

³³⁶ С.С. Попов находился в тяжелой депрессии.

³³⁷ Фейнберг, Самуил Евгеньевич (1890–1962) – пианист, педагог, композитор. С 1922 года – профессор Московской консерватории.

³³⁸ Шерхен, Герман (Scherchen, 1891–1966) – немецкий дирижер.

Степановне³³⁹, Зое Степановне³⁴⁰ и Алеше. Вспоминаю и Марию Петровну³⁴¹, и ее дульцинею Варвару³⁴² – одним словом, хорошо было там.

А Вы не сердитесь на меня и, хоть изредка, пишите, а то я совсем заскучаю – уж очень мне сейчас тяжело в некоторых отношениях. В Клину еще не был, т. к. не мог урвать свободного дня для поездки.

А что же Осовский с[о] своей обещанной копией «Светик Савишны» – я все жду?! При случае напомните ему. Вл[адимиру] Ал[ександровичу] я обязательно напишу, потому и не прошу передавать ни ему, ни Марии Ал[ександровне]³⁴³ своих приветов.

Крепко Вас обнимаю. Еще раз громадное спасибо за осенние дни этого года.

П. Ламм

31. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 28.

[Детское село], 21 ноября 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Письма получил. «Детскую» тоже. Очень прошу при случае, когда будете в Музсекторе, попросить послать мне статьи Стасова³⁴⁴ о Мусоргском (кажется, изданы все вместе?)³⁴⁵ и сборник романсов Бородина (музсекторский)³⁴⁶. Отвечаю вам кратко. В театре пока все хорошо. Дран[ишник] в вам кланяется. Он уверен, что все будет хорошо. С декорациями трудно из-за технической отсталости сцены. Тут уж ничего не поделать. Но пока изменения идут не к худшему. Душевно болею за вас. Чорт бы драл ваших консерваторских заправил. Больно и за Сергея Сергеевича. Надо же было стать такой беде! Неужели не отрезвится? Брр...

³³⁹ Асафьева (Хозяшева), Ирина Степановна (1885–1969) – жена Б.В. Асафьева.

³⁴⁰ Хозяшева, Зоя Степановна (1885–1950) – свояченица Б.В. Асафьева, сестра Ирины Степановны.

³⁴¹ Неустановленное лицо.

³⁴² Неустановленное лицо.

³⁴³ Предположительно, жена В.А. Дранишникова.

³⁴⁴ Стасов, Владимир Васильевич (1824–1906) – русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель.

³⁴⁵ Собрание статей В. Стасова о М. Мусоргском и его произведениях. М.; Пг.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1922.

³⁴⁶ *Бородин А.П.* Сборник романсов: Для пения с ф.-п. М.: [Б. и.], 1920.

Адрес Дранишникова: Ленинград, улица Печатников (б. Торговая) д. 13/15.

Детское Село вам кланяется. Крепко целую.

Ваш Б. Асафьев.

Р. С. Сколько надо денег, чтобы заказать фотографию «маститого» [Н.Я. Мясковский. – В.А.]?

32. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 22–23 об.

Автограф

Москва, 10 декабря [19]27 года

Дорогой Борис Владимирович!

Письмо Ваше от 21/XI получил, что, вероятно, Вы уже знали благодаря получению просимых в нем Вами Стасова и Бородина – все это Музсектор Вам выслал.

Не знаю о какой фотографии «маститого» Вы говорите – одна помещена в партитуре 6-й симф[онии], другая же снята к 60-летию консерватории. Напишите, какую Вам именно нужно, и я закажу Вам ее (цена большого формата что-то около 5-ти рублей) – одним словом, пустяки. А что Вы, грешным делом, не думаете побывать в Москве, что-то Вы на нее уж больно сердиты и глаз не кажете – а о скольком нужно было бы поговорить. Вам нужно сдавать книги в Музсектор – не привезете ли Вы их лично? – хорошо было бы.

А что сделалось с автографами Мусоргского по «Борису» – какова их участь?³⁴⁷

Теперь одно очень важное дело. Вы знаете, что Сережа работал над восстановлением оперы «Воевода» Чайковского – дело это вышло блестяще – партитура вся восстановилась, не хватает только сущих пустяков, а именно:

- 1) Нет партий 2-х женских голосов в дуэте
- 2) Текста также одного дуэта.

³⁴⁷ Речь, вероятно, о неизвестных автографных фрагментах оперы «Борис Годунов», находившихся в частных руках. Судьба этих документов неизвестна.

Сережа думал, что удастся подбить на завершение работы Ник[олая] Як[овлевича] – но он весь с головой ушел в свое творчество и бесчисленные корректуры (сейчас гравировается 2-я симф[ония]), и занимать его время побочными занятиями было бы преступлением. Ну, вот мы и обращаемся к Вам с этим делом. Не закончите ли Вы (со стороны музыкальной – недостающий текст пусть пишет кто-либо из литераторов – его найти у нас здесь будет не трудно) все, что нужно закончить в «Воеводе»?

Если Вас это интересует, то напишите мне, и я вышлю Вам партитуру. Я говорю, что «мы обращаемся к Вам», то под «мы» я разумею Сережу, маститого и себя. Мы всесторонне обсуждали этот вопрос и порешили, что лучше Вас никто этого не сделает, что Вы единственный знаток [отточие оригинала. – В.А.] и т. д. и т. д. – не буду писать всех тех комплиментов, которые мы наговорили в Вашу честь – в наших отношениях к Вам, я думаю, Вы не сомневаетесь и нашу любовь и уважение к Вам хорошо знаете. Если по этому делу пишу Вам я, а не Сережа, то причины Вам также известны, Сережа сейчас совершенно выбит из колеи, и я взялся закончить это его дело, как и многие другие – одним словом, заставляю его быть деятельным. В Академии [ГАХН. – В.А.] у нас дело идет также полным ходом – сборник по Мус[оргскому] уже почти готов, с нетерпением ждем Ваших статей. (Вот еще один повод приехать Вам в Москву – лично прочесть на наших заседаниях).

А какую чепуху стал в последнее время писать Викт[ор] Мих[айлович] – чорт знает что такое – да и статьи его для нашего сборника мало привлекательны. Он здесь написал статью «Гармонический язык Бориса Годунова» – вероятно будет контрдоклад, т. к. с[о] многим весьма трудно согласиться. Одну статью его – «От оперы к муз[ыкальной] драме» – я совсем забраковал – будет сражение.

В виду малого заработка в Консерватории я набрал всякой работы в Музсекторе и занят здорово.

Вокальное творчество Мус[оргского] я разделил на 10 тетрадей почти в хронологическом порядке – наши все очень одобрили, «маститый» же забрал у меня немедленно этот план издания и провел его отлично через Редколлегию,

давая сам объяснения; теперь меня торопят со сдачей в печать. В сжатой форме план издания таков:

1–2 выпуск «Юные годы» (1857–1865 гг.); 3 вып[уск] – Романсы (1866 г.), 4 вып[уск] – Романсы (1867–1868 г.), 5 вып[уск] – Раек (1870 г.), 6 вып[уск] – Детская (1868–[18]72), 7 вып[уск] – Без солнца (1874), 8 вып[уск] – Романсы (1875–[18]77 г.), 9 вып[уск] – Песни и пляски смерти (1877 г.), X вып[уск] – Запись песен и неоконч[енные] романсы. В общем, как видите, работаю не покладая рук.

Вот еще: «Хованщину» нужно заканчивать для посылки Вам. Думаю еще заключить договор с Музсектором на предмет издания «Переписки Чайк[овского] с Юргенсоном» – нужно закрепить за собой эту работу.

Частная жизнь моя идет все тем же порядком – кружок наш держится крепко, видимся часто – много и музицируем – но как-то еще более замкнулись – что и хорошо.

Дорогой? не берите пример с меня, пишите почаще – ведь Вам это не стоит столь больших трудов как мне – скучно не получать от Вас известий. Но не буду хныкать – не пишете: значит некогда и баста, будет время – напишете – это я знаю. Крепко Вас обнимаю и целую.

П. Ламм

Мой самый теплый привет Ирине Степановне и всем Вашим домашним.

33. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 30–30 об.

[Детское село], б. д.

Дорогой Павел Александрович!

Пишу вместо жены, она шлет вам привет, но ответить не могла (грипп). Я тоже испытал нашествие гриппа – кто-то занес. Вообще настроение кислое. Ежечасно жду печальных вестей из больницы, где в параличе мать. Хотя уже в детстве был оторван от дома и потерял близкие родственные чувства, но, все же, спать спокойно не могу. О «Борисе» не писал вам, т. к. сам толком ничего не знал.

Теперь, кажется, решили ставить в конце января. Как только дело дойдет до настоящих репетиций – напишу вам. В театре настроение подавленное от музыкально-реакционных шагов Дирекции. «Игрок» снят. Автора надули. Но все-таки опера, не требующая больших затрат, нужна. Поэтому, если бы в первой половине января, даже между 1 и 10 января, иметь под рукой что-то от «Воеводы» (клавир или партитуру) – можно было бы надеяться ее (т. е. Воеводу или оперу) провести на весну. Крепко вас целую. Большого писать не могу, т. к. голова поглощена моими работами (хоть покоя для них, увы, нет). Все ежедневно вспоминающие вас детскосельцы вам кланяются.

Ваш Б. Асафьев.

34. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 32–33 об.

[Детское село], 15 декабря 1927 года

Дорогой Павел Александрович!

Спешу ответить, хотя и вкратце. Со статьями о М[усоргск]ом немножко потерпите. Я должен кончить свои две книги. Я думаю привезти их сам числа 10-го января. Раньше не кончить. В третий раз заново комбинирую книгу о форме. Москва меня, по правде сказать, не тянет. Притягиваете только вы, Н[иколай] Я[ковлевич], С[ергей] С[ергеевич] и Вл[адимир] Вл[адимирович]! За «Воеводу» колоссальное спасибо! Я с радостью и с рвением возьмусь за окончание. Чувствую, что это я действительно могу сделать. Ваш план издания М[усоргско]го очень хорош. Приветствую. Простите, что мало и неряшливо пишу: устал, больна Ирина Степановна (грипп), в параличе мать (лежит в больнице: три дня не могли получить кареты скорой помощи в Ленинграде!). Словом, от беспокойства потерял сон.

Радостного вокруг мало: в сб[орнике] «Новая музыка» появится неприятная анти-московская, гл[авным] об[разом], анти-музсекторская статья, написанная

лицом из партийных кругов, из Москвы же³⁴⁸. Отвести никак было нельзя. Смягчил как мог и что мог. Страшного ничего нет, но наскок имеется. Этот год почему-то сильно заострилась в нашем, «ассоциативном» кругу вражда к московским тенденциям (конечно, вас, Н[иколая] Я[ковлеви]ча и С[ергея] С[ергееви]ча не включают в число «вражеских» элементов), и мое положение стало очень трудным, поскольку здесь я могу жить, все-таки, сносно, благодаря поддержке, к[отор]ую имею в центральной руководящей группе. Натиск идет на Книппера, Беляева, Половинкина, Протопопова³⁴⁹ *etc.* Беляев вообще тут много напортил. Я провел его книжку о Гиндемите [так. – В.А.]³⁵⁰, надеясь, что он напишет что-то приличное. Написал же он до такой степени халтурно, что я не знаю, куда деться от стыда. Принятие балета Книппера тоже подлило масла в огонь. Конечно, все это через два-три месяца схлынет, но пока трудно. Во многом я и сам после своей весенней истории, после «Бориса» в Б[ольшом] театре, после истории со статьей Ив[анова]-Борецкого в «М[узыке] и Рев[олюции]»³⁵¹ и раньше в «Муз[ыкальном] Образ[овании]» – сочувствую ленинградским наскочистым настроениям, но: у меня в Москве живут четыре-пять близких человека – и потому я не могу быть во всем солидарен с антимосковскими веяниями. В то же время, за многое в отношении Ленинграда действительно обидно! Но попадает-то как раз не тем, кому следует: ни Ив[анова]-Бор[ецкого], ни Браудо, ни Яворского не зацепляют.

Простите, милый, что немножко поскулил. Зато в Консерватории у нас полная победа. Вымели из деканата и совета отдела всю нечисть и, главное, Житомирского. Завожу также свои порядки в Институте [ГИИИ. – В.А.]. На репетициях «Бориса» еще не был. Дранишников шлет вам привет. Ему, бедному, трудно в театре: Дирекция решительно сворачивает на гнилой путь

³⁴⁸ «Новая музыка» – сборники статей, издававшиеся Ленинградской ассоциацией современной музыки (ЛАСМ).

³⁴⁹ Протопопов, Владимир Васильевич (1908–2004) – музыковед. В 1926–1930 годах учился на композиторском отделении Музыкального техникума им. Н.Г. Рубинштейна, работал в бухгалтерии Госиздата.

³⁵⁰ Беляев В.М. Пауль Хиндемит. Л.: Тритон, 1927.

³⁵¹ Иванов-Борецкий М. Музыкальная наука за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 10. С. 17–22.

«Фаустов», «Травиат» с Липковской³⁵² и т. д. Но все же он здорово кусается. Вообще борьба кипит.

André [А.Н. Римский-Корсаков. – В.А.] с «Записками» Глинки втравляет Музсектор в неладную историю³⁵³. Он очевидно не знает положения дела и действует вроде как с «Похождениями Пахомыча»³⁵⁴.

Крепко Целую. Привет ото всех. Ваш Б. Асафьев.

1928

35. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 25–26 об.

Автограф

Москва, 1 января [19]28 года

Дорогой Борис Владимирович!

Приветствую Вас и всех Ваших с «Новым годом»! Желание же у меня только одно – это чтобы все наши намеченные совместные работы получили свои завершения.

Ваше письмо от 15 дек[абря] и приписку в письме к Ник[олаю] Як[овлевичу] получил. Но как же это выходит? Мне Вы пишете, что собираетесь быть 10-го янв[аря] в Москве, в письме же к Мяск[овскому], вчера им полученному, пишете о конце января – где возможная истина!! А между тем, я кое-какие дела отложил до свидания с Вами. В первую очередь, о «Воеводе» – счастлив, что Вы откликнулись на наше предложение, теперь вопрос, посылать ли Вам партитуру или Вы возьмете ее здесь в Москве, предварительно обсудив кое-какие подробности с Сережей. Или, может быть, я бы привез ее Вам – но и здесь есть «но» – я не знаю, даже приблизительно, когда меня Вы вызовете в Питер.

³⁵² Липковская, Лидия Яковлевна (1884-1955) – певица (лирико-колоратурное сопрано).

³⁵³ Глинка М.И. Записки / Под ред., со вступ. статьей и прим. А.Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: Academia, 1930.

³⁵⁴ Речь идет об издании ранее неопубликованного сочинения Мусоргского. См.: *Мусоргский М.П.* «Ах, ты, пьяная тетеря»: (Из походов Пахомыча): Для голоса с ф.-п. / Предисл. и ред. А.Н. Римского-Корсакова. М. : Муз. сектор Гос. изд-ва, 1926. Также см.: *Римский-Корсаков А.Н.* «Из походов Пахомыча» М.П. Мусоргского (недавно найденная его пьеса ранних годов) // Временник Отдела Истории и Теории Музыка. Вып. 3. Л.: Государственный институт истории искусств, 1927. С. 70–75.

Вл[адимир] Ал[ександрович] мне ничего не ответил, не уведомил он также Музсектор, получена ли им копия «Польского», посланная на его имя. В своем письме к нему я спрашивал его, не обнаружил ли он еще каких-либо отклонений от клавира (по рассеянности взял какой-то дефективный лист бумаги, уж простите) – требующих добавления примечаний, но ответа также не получил. За это время, однако, Оксфорд начал вести присылку корректур в усиленном темпе и выяснилось, что пришло время сдавать в гравировку, не дожидаясь его ответа.

Сообщите, когда примерно можно ожидать постановку «Бориса» – т. е. когда мне нужно быть в Питере.

Страшно рад, что Вы одобряете план издания романсов Мус[оргского] – вначале как-то не выявлялся этот план и разбивка, а потом удалось охватить все – понятно, некоторые передвижки не исключены, но уж это более по техническим причинам, чтобы несколько сравнить величину отдельных выпусков. Сдал в печать «Песни и пляски смерти». Закончил работу над «Детской» (в ней «Поехал на палочке» будет гравироваться дважды, как две самостоятельные редакции) и «Без солнца» – циклы эти у переводчика – вот еще мѹка эти переводы, все выходит не совсем то, что нужно – «[Песни и] пляски [смерти]» я заставил 3 раза переделывать, и все-таки результат будет далек от совершенства. Между прочим, Беляев говорит, что «Борис» хорошо переведен на английский язык – пусть будет так, хочется этому верить – эквиритмичность почти полная.

Надеюсь, что Ирина Степановна [Асафьева] справилась со своим гриппом и теперь в полном здравьи. Скорблю, что Вы потеряли свою мать, но возраст наш такой, что смерть наших родителей уже является чем-то естественным, но сколько на Вас, бедного, опять навалилось всяких хлопот, волнений и т. д.

«Новую музыку» еще не видел – думаю и согласен с Вами, что високосный год и в этом деле будет полон всяких гадостей – ну да чорт с ними, на всякое чиханье не наздравствуешься. У вас хоть где-то есть какие-то победы, ну хоть в Консерватории, у нас же беспросветная мгла. Вот и о Мариинке Вы сообщаете печальные вести – жаль, если этот передовой театр сойдет на гнилое болото, но

думается, что пока Вы и Вл[адимир] Ал[ександрович] там, дело еще далеко не проиграно.

Андрею с «Записками» [Глинки. – В.А.] вставили перо, из разговора с Вашим Сергеевым выяснил всю гнусную подоплеку внезапной телеграммы и т. д. – подлейший человек и больше ничего.

Сергеев приехал очень неудачно, о чем он Вам сам расскажет.

«Воевода» все-таки в таком сыром виде в отношении общей редакции, [так] что, по-моему, весной поставлена быть не может, или для этого пришлось бы пороть невероятную горячку, на что ни у Вас, ни у меня, ни тем более у Сережи (последний, кстати сказать, все еще безнадежно плох и в этот четверг решил снять с себя председательствование в нашей Комиссии и уйти из штатных сторудников ГАХН – что-то будет, не знаю – ох уж и дела!³⁵⁵) нет времени и возможности.

На сегодня кончаю, уж больно устал – написал громаднейшее письмо брату в Женеву. То, что мне передал Ник[олай] Як[овлевич] из Вашего письма о звучности «Бориса» меня заставляет подпрыгивать до небес³⁵⁶ – а [Н.А.] Римского[-Корсакова] оставим спать спокойно в его могиле – я помирился с Крейном³⁵⁷, неужели враждовать с покойником. Крепко Вас обнимаю и целую.

«Приветы обычные» – как писал Бородин.

А все-таки – ура! – 10-я [симфония Мясковского. – В.А.] наинструментована – вот это дело.

36. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

³⁵⁵ См. письмо Попова Ламму от 30.12.1927 г. (РГАЛИ, Ф. 2743, Оп. 1, Ед. хр.176, Л. 41).

³⁵⁶ Речь о письме Асафьева Мясковскому от 29.12.1927 г. (РГАЛИ, Ф. 2040, Оп. 1, Ед. хр. 96, Л. 81–82 об.). Асафьев пишет: «Прошу вас также позвонить Ламму и передать ему большую радость: сегодня 29 декабря состоялась первая полная репетиция самых опасных сцен “Бориса” с хором и оркестром (коронация, сцена у Василия Блаженного и Кромь). Все звучит своеобразно и характерно. Мягко и пластично. Голоса свободно выделяются. Никакой вязкости в оркестре нет. Прибавлять ничего не нужно. Теперь пойдет только работа над отделкой. Репетиции идут еще без костюмов и сценического действия. Ламму ехать рано. Вы не поверите, как я счастлив, что опять не ошибся. В, общем, Мусоргский – оклеветан. Он знал, что делал, но делал по-своему и – потому – вне обычной практики. Оттого-то не все выходило. Не у него не было техники, а не было нужной ему техники. Завтра, если успею, буду слушать терем (сцену по Пушкину), которая в голосах звучит бесподобно. Вообще, Ламм будет поражен тем, как все восстановленное свежо и сочно звучит. Р[имский]-Корсаков для меня теперь очень подозрителен!». Цит. по: Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Публ., текстол. подг. и науч. коммент. Е.С. Власовой. М.: Композитор, 2020. С. 401.

³⁵⁷ В 1923 году П. Ламм был арестован по ложному доносу А. Крейна. Об этом см.: Павел Ламм в тюрьмах и ссылках (По страницам воспоминаний О.П. Ламм). Публ. и комментарии С. Мартыновой // Альманах. Вып. II. Труды ГЦММК им. М.И. Глинки. М.: ГЦММК, 2003. С. 85–120.

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 1–1 об.

[Детское село], 3 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Пишу в поезде, поэтому не удивитесь, что буквы будут шататься. «Спешное» письмо пришло вчера около 6 веч[ера]. Оттого, вероятно, запоздала телеграмма. Название выбрал после долгих исканий, остановился на выбранном по совету Дранишникова. Очень волнуюсь все это время. Пульс доскакивает до 120. Во 1) в Институте – схватка с André, Дианиным³⁵⁸, Грубером, Комаровой³⁵⁹ и К° приведет, по-видимому, к моему уходу, т. к. нет больше сил грызться в кошмарной атмосфере. Во 2) волнует судьба «Бориса». Если бы вы знали, какая вокруг злоба, и какими злоречениями занимаются даже, казалось бы, порядочные люди! Потонуть можно в этом болоте.

Следующая оркестровая [репетиция] «Бориса» будет 10-го, но зато вы успеете до этого познакомиться с постановкой. В воскресенье жду вас с племянницей³⁶⁰ прямо в Детское. Дранишников будет рад прибытия вашего [так. – *В.А.*] вечером к нему, если не устроимся у нас. О «Воццеке» поговорю. Голубчик, если успеете, хотя я знаю, как это трудно и почти невозможно из-за цензуры, то вставьте или умолите вставить Сергея Сергеевича в статью об оркестре «Бориса», куда удобнее, но лучше всего туда, где я говорю о характерных гармониях, а еще лучше, где идет речь об особенностях звучания польского акта следующую фразу:

«именно в польских картинах мы встречаем столь смело-изысканные и пронизательные комбинации инструментов, которые указывают на то, что Мусоргский открывал дорогу импрессионизму не только в своих гармониях, но и в оркестровом колорите».

Это очень очень нужная и важная фраза. Умоляю, успейте ее вставить.

³⁵⁸ Дианин, Сергей Александрович (1888–1968) – музыковед и математик. Исследователь биографии, творчества, эпистолярного наследия А.П. Бородина.

³⁵⁹ Комарова (Стасова), Варвара Дмитриевна (1862–1943) – музыковед, литературовед, писательница. Племянница критика В.В. Стасова.

³⁶⁰ Ламм, Ольга Павловна (1908–1997) – племянница и приемная дочь П. А. Ламма. Хранительница его архива, автор публикаций о П. А. Ламме, Н. Я. Мясковском и др., а также рукописи книги «П. А. Ламм. Опыт биографии», хранящейся в РНММ. В переписке Асафьева с Ламмом упоминается как «Оля», «Олечка».

Сейчас слушал сцену смерти Бориса, не понимаю, почему надо было клеветать на М[усоргско]го, как на инструментатора. Ведь у него глубоко современная трактовка квартета.

Сердечное вам спасибо за все хлопоты. Ваш Б. Асафьев.

37. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 2–3.

[Детское село], 5 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

С Новым годом!»! «Борис» звучит, и потребуются, вероятно, *minimum* редакц[ионных] поправок; не больше, чем это делается в любой идущей опере. Звон – хорошо^{*}). Кромьы – характерно. Монологи Бориса – выразительно. Вообще в инструментовке наблюдается подчеркивание наиболее характерных гармоний. Жду польских актов.

Дранишникову спешно дал знать, чтобы он вам выслал, что нужно. Копия получена.

Надо скорее уговорить Музсектор на брошюру о «Борисе». В ней должна быть маленькая ваша статья (ход и цель работы с указанием состава редакционного свода, т. е. клавира), затем моя – почему надо ставить подлинного «Бориса», затем Радлова и Дранишникова, всего листа на 1 ½. Это надо, надо и надо. Уговорите, кого следует.

Достал рукопись романса М[усоргско]го «Непонятная». Имейте в виду, когда дойдете до нее.

История с «Записками» Глинки гнусная. Вкратце так: года четыре тому назад André предложил мне заняться «Записками», т. к. их хотело издать изд[ательст]во «Мысль». Я сказал, что попробую. Месяца два я ходил в Публ[ичную] Библ[иотеку] и в итоге убедился, что издание их настолько сложно, что это вопрос коллективной работы, а раньше всего снятия двух абсолютно точных копий. Когда я сообщил об этом André, он сказал – ну, это проще надо делать. Надо выправить Стасова, и все тут.

Я попробовал выправлять Стасова. Испортил свой экземпляр «Записок» и плюнул на это дело, т. к. денег на копии никто не давал. Заметил еще André про трудности библиографического порядка. И это он пропустил мимо ушей.

Затем все было спокойно, пока я в Консерватории не повел вновь работы над «Записками» в семинарском плане. Тогда André предложил издание этих «Записок» изд[ательст]ву *Academia*, а потом Музсектору, «забыв» очевидно, что когда-то говорил о них со мной. Теперь он забрал их себе не то в Отделение, не то домой, чтобы ими не могли заниматься!! Так-то. План издания «Записок», как он представляется мне и моим сотрудникам в итоге работы, вышлю вам если угодно. О том, что работа над «Записками» ведется в Консерватории, André был поставлен в известность.

Привет вам ото всех часто вас вспоминающих детскоселов. О «Воеводе» потолкуем отдельно. Да, в этом сезоне не успеть.

Целую. Ваш Б. Асафьев.

*Коронация вся звучит выдержанно и строго, но не пышно. Замысел ясен – она подневольная. В Кромах же вся сила прет наружу. Сцена в терему в выбранной нами редакции – превосходна. Мы не ошиблись. Рассказ Шуйского ничуть не ниже известного.

38. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 28–29 об.

Автограф

Москва, 9 января [19]28 года

Дорогой Борис Владимирович!

Письмо Ваше от 5/1 с[его] г[ода] получил.

Страшно Вы меня радуете известиями о «Борисе» – оправдывается наша вера в Мус[оргского] – и оправдывается весь тот труд и время, что было положено нами на его произведения. Не забудьте только уведомить меня, когда мне нужно приехать в Питер. Но здесь у меня к Вам еще одно дело. Буду писать

открыто. Вы знаете, что финансы мои оставляют желать многого, а потому подумайте о том как меня устроить в Питере – можно ли уплотнить на это время Вас, или как-то устроиться у Вл[адимира] Ал[ександровича] и т. д. Простите, что пишу об этом.

Сегодня говорил с Юровским о предполагаемой брошюре – он ответил коротко: понятно все издадим, пусть только скорее присылают материал – одним словом, дело только за Вами. Теперь о моей статье – нужна ли она? Вы знаете, какой труд для меня всякое писание. Если Вы найдете нужным, я, понятно, напишу, но не скорее и не лучше было бы, если [бы] Вы, в Вашей статье, вкратце упомянули о моей работе, об ее принципах и результатах (вот Вам и случай обляять меня на чем свет стоит) – Вы все это прекрасно знаете. Набор и печать пойдет в самом ускоренном темпе – только посылайте статьи.

О «Непонятной» заметил – понятно, всякий автограф для моей работы клад.

Ну, а как автог[раф] сцены в келье – неужели проехало мимо?

Вся история с André и с «Записками» для меня с самого начала была ясна, я вспомнил наши разговоры с Вами о работе над этими «Записками».

Сегодня говорил с Музсектором об издании «Записок» – Юровский просил несколько обождать, т. к. они набрали много всяких книг к изданию и зашились.

Позавидуйте мне – передо мной лежит черновая партитура 10-й [симфонии Мясковского. – В.А.] – упиваюсь этим произведением – начал уже набрасывать 8-ми ручное переложение – трудно анафемски.

Слушал вчера симф[онию] Шостаковича – инструментовано прямо мастерски – сам же автор оставляет меня совершенно холодным – к нему у меня просто какая-то антипатия как к личности, – просто на редкость! Малько партитуру знал – но оркестр играл довольно паскудно – а что делалось с 4-й Чайк[овского] – прямо срамота³⁶¹.

Показывали Малько 9-ю [симфонию Мясковского. – В.А.] – понравилось ли ему, не знаю, не спрашивал.

³⁶¹ Речь идет о первом исполнении в Москве Первой симфонии Д.Д. Шостаковича, которое состоялось 8 января 1928 года.

Рад, что Вы согласились не спешить с «Воеводой» – необходимо Вам с Сережей досконально об ней поговорить, а также заглянуть в черновые эскизы, находящиеся в Клину – вероятно, из них можно и еще кое-что повытянуть.

А не замечаете Вы, что влияете на меня самым благотворным образом – ведь, чего доброго, отучите меня от самого моего большого порока; «сама себе дивуюся» – а на столе-то у меня нет ни одного письма, на которое бы я не ответил – даже почтовую бумагу завел и конверты – нет, каково?!?

Очень радуюсь, что вскоре увидимся не только с Вами, но и с Вашими милыми домочадцами, которым прошу передать мой самый искренний привет. Увижу скоро и Вл[адимира] Ал[ександровича], и Радлова, и отдохну душой в беседе с ними. Если бы Вы только знали, какую чепуху несут в студии Станиславского, и о чем мне приходится там говорить – просто стыдно становится.

Ну, до скорого свидания, крепко целую.

П. Ламм.

39. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 5–5 об.

[Детское Село], 9 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Всякие беспокойства и напасти мешают, но я все же работаю, не давая себе ни отдыха, ни сроку, т. к. пропустил много времени. Посылаю вам две статьи. Одну для сборника – о Мусоргском-инструментаторе. Прочтите и, буде не понравится, верните. Выправлю, по вашим указаниям. Если понравится – перепишите или отдайте переписать за мой счет, а оригинал верните. Копии у меня нет. Другие две статьи «М[усоргский]-драматург» и «Эстет[ические] воззрения М[усоргско]го» вышлю вам на просмотр завтра. Копий тоже нет. Сделайте за мой счет. В статье «М[усоргский]-драматург», перечитывая ее, совсем не мог восстановить сделанных по вашему совету добавлений. Укажите их и верните мне копию статьи. Я вставлю все, что следует. Умолите Музсектор

выслать мне в долг один экземпляр клавира со всеми вставками. Я как без рук! Мой клавир застрял либо у Д[ранишник]ова, либо к театре, его не выручить, да к тому же он устарел. Умоляю. Все, что в статье «М[усоргский]-инструментатор» сочтете нужным вставить – вставлю. Я писал на память. Сверьте те места, где я ссылаюсь на текст и инструментальную его иллюстрацию.

Теперь о прилагаемой большой статье. Я откинул мысль о брошюре с Радл[овым] и Драниш[никовым]. Им некогда, и это затянет дело, а брошюра – пламенная и четко ставящая проблему – очень нужна до постановки. Потому я написал сам большую листа на 1 ½ статью и предлагаю ее вашему вниманию. Прочтите ее в первую голову и, если не возражаете, предложите к срочному печатанию в Музсектор, указав на безусловную необходимость и снабдив вашим историческим введением и сведениями об издании. В брошюре есть резкости, но помните только одно: с нами тоже не стесняются и стесняться не будут. Поэтому лучше самим ставить вопросы четко и прямолинейно. Копии у меня нет. Значит, ее тоже надо сделать и тоже за мой счет или издательства. Итак, если статья вас займет, и если Музсектор примет, верните мне на один день копию для выправления. Если же вы одобрите, а Музсектор не примет (хотя дело идет о его же выгоде и, по-моему, даже не мешало бы издать эту статью с переводами на три языка) – то срочно же верните: я напечатаю статью в «Ж[изни] Искусства»³⁶², куда возьмут обеими руками но, конечно, разделят на два-три номера, что будет досадно, да и мелко и несерьезно.

Если же вам тоже не понравится статья, я все-таки буду просить вас разрешить ее печатать где-нибудь. Ведь совет ваш и мнение ваше для меня важны, поскольку без вас я ничего не хочу предпринимать в отношении М[усоргско]го. Итак, жду ответа очень спешного, ибо меня тут торопят. Целую. Привет от всех. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Если не Музсектор, то кто же в Москве будет печатать? Ассоциация? Ваше введение – обязательно.

³⁶² «Жизнь искусства» – ленинградский художественно-литературно-театральный журнал, организованный в 1923 году на базе одноименной газеты (издававшейся в 1918– 1922 г.). Просуществовал до 1929 года, в 1930 был реорганизован и слился с журналом «Рабочий и театр».

40. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 7–8.

[Детское село], 11 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Конечно, устроим вас. Дранишников с удовольствием ждет вас на дни больших репетиций к себе, а остальное время проведете у нас, а Мария Петровна будет ревновать. Сейчас еще у меня новость: 9/1 умер отец жены. Новые хлопоты и деньги тоже. Как у меня еще голова действует – не понимаю. Впрочем, болит и седеет. Я вам не писал: ведь в течение декабря я завоевывал у André с компанией Музо Института. André там разместился как в своей квартире, сделал вид, что он создал все это дело (а в голодные годы я же его туда втащил на аркане!) и даже решил продолжать издание сборников «Музыка и муз[ыкальный] быт прошлой России» под своей редакцией. Борьба была жестокая. Кажется, дело идет к победе. «Записки» я не прошу издавать сейчас. Мне важно, чтобы Музсектор заявил в Публ[ичную] Библ[иотеку], что желает сохранить за собой право издания. Иначе я боюсь, что André (он сейчас забрал «Записки» себе) передаст их в *Academia* (там я буду следить) или в «Мысль» (а это уже плохо) и изгадит издание. План возможного издания и вообще характер его и трудности (иначе говоря, описание того, в чем тут дело, у меня есть и в любой момент могу его отправить).

А «Письма глухих людей»³⁶³ подходят к концу. Хохот гомерический! Ищу издателя. Оказывается, в самых тяжелых обстоятельствах пишутся веселые книги. Ваши «сюжеты» вошли и Сабанеев запечатлен. Приедете – посмеетесь, но, вероятно, я раньше приеду в Москву. «Борис» намечен на 14/II³⁶⁴. Значит, вам придется быть за неделю. Целую. Ваш Б. Асафьев.

³⁶³ «Письма глухих людей» – сатирическая работа Б.В. Асафьева. Опубликовано в журнале «Современная музыка». 1928. № 27, 28.

³⁶⁴ Речь о премьеры «Бориса Годунова» в редакции Ламма и Асафьева в ГАТОБ (бывшем Мариинском театре) в Ленинграде. Премьера состоялась 16 (а не 14) февраля 1928 года.

Вот для образца одно из самых невинных писем:

Дорогая...

Я сочинила в течение лета еще несколько детских песен. Как видишь, я не считаюсь с критикой, обрушившейся на этот будто бы сюсюкающий жанр. Дети – романтический мир ангелов. Я помню себя в нем. Разве ангелы могут жить без своей музыки? Убеди, пожалуйста, своего мужа поговорить как следует с издательством. Издательство не смеет считаться с критикой, вдобавок еще из враждебного мне лагеря. Надо быть беспартийными в искусстве. Иначе я и несколько почтенных, но юных сердцем, дам, тоже сочиняющих детские песни, объединимся в общество «подруг колыбельной музыки» и тогда будем активно защищать свои права. Я ненавижу современную грубую музыку, а тем, кто ее из-за выгоды хвалит (а иных хвалителей и нет), я бы заткнула глотку. Моя цель – петь лунные песни и сочинять феиные оперы и маленькие эфирные, лесные и водяные сказочки для большого оркестра, а цель современных новых композиторов – только разрушение культуры. Нам не по пути. Поцелуй твоих деток. Скажи им, я скоро соберусь приехать к вам и спою для них мои песни «солнечного луча в детской». Твоя...

41. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Б. п.³⁶⁵

*Авторизованная машинопись*³⁶⁶

Москва, 13 января 1928 года

Дорогой Борис Владимирович!

Вы дали мне право говорить с Вами совершенно откровенно, поэтому дерзаю переслать Вам обратно Вашу статью «Почему надо исполнять “Бориса [Годунова” Мусоргского] в подлинном виде» с некоторыми моими замечаниями. Должен предупредить, что Музсектор берется ее набрать и отпечатать в самом срочном порядке, на что понадобится не более двух недель – поэтому у Вас еще

³⁶⁵ Машинописная копия этого письма также сохранилась в фонде П. А. Ламма в РГАЛИ. См.: Ламм П. А. Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–3.

³⁶⁶ Документ содержит рукописные комментарии Б. В. Асафьева, приведенные далее в постраничных сносках.

есть время, если бы Вы согласились с некоторыми моими замечаниями, исправить кое-что и отпечатать. Для более скорого писания начал писать на машинке – оно и яснее. На посылаемой Вам копии я на полях ставлю черту и №³⁶⁷ – к этому месту и будет относиться мое замечание. Предупреждаю, что не стану стараться доказать Вам то или иное мое воззрение – а просто только указать Вам вкратце основу моих мыслей, а Вы, надеюсь, на лету поймете, что я хотел сказать. Имейте также в виду, что наборщики прекрасно понимают Вашу рукопись, и при переделке Вы просто кроите присланную вам копию и вставляйте новые куски. Итак, начну. Причем не буду цитировать Ваших слов, а просто говорить свои сомнения.

1. Вряд ли формально-тектоническое воззрение разрешит урезывание и сокращение эпизодов и сцен³⁶⁸. Вообще эта фраза в целом мне как-то мало понятна³⁶⁹.

2. Может быть, не все главное было заслонено, а одно из очень важных³⁷⁰.

3. Имейте в виду, что нигде я не встречал того, чтобы Мус[оргский] называл «Бориса [Годунова]» народной музыкальной драмой – так ее окрестил Стасов и присные с ним, но сам Мус[оргский] этого не делал. Кроме того – почему эта драма задумана и выполнена в ряде вариантов? – вы вообще вариантам приписываете такую роль, с которой мне трудно согласиться – о чем

³⁶⁷ На полях статьи присутствуют не номера, а знаки вопроса. Однако эти знаки соответствуют замечаниям, изложенным в письме Ламма.

³⁶⁸ Комментарий Асафьева к пункту 1, относящийся к словам «урезывание и сокращение эпизодов и сцен»: «А Р[имский]-К[орсаков] это делал!». Асафьев имеет в виду творческую редакцию и переоркестровку оперы «Борис Годунов», сделанную Н. А. Римским-Корсаковым.

³⁶⁹ Замечание Ламма относится к следующему заключению Асафьева: «Если смотреть на всякое музыкальное произведение, не касаясь его интонационной природы (т. е. характера и смысла звучания каждой ноты), и ограничиваться только формально-тектоническими воззрениями, то, конечно, безразличным для жизни и судьбы чьего-либо сочинения является факт большего или меньшего, вольного или невольного изменения мелодики и гармонической ткани, урезывания и сокращения эпизодов и сцен, наконец, превращения аскетически суровой фактуры произведения в роскошную и пышную и т. д.». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 106.

³⁷⁰ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Благодаря изменениям характера хоров Мусоргского, благодаря перестановке сцены под Кромами, как раз все главное в этой многострадальной опере было заслонено не главным, но зато выигрышным». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 106–107. Комментарий Асафьева к пункту 2: «Именно и только главное: вся интонация М[усоргско]го превратилась в интонацию Р[имского]-К[орсакова]».

будет речь ниже³⁷¹.

4. Я бы выкинул слова к счастью – мы должны стоять выше подобных выражений – пусть себе это делают Андреи, а в вашей статье это для меня неприятно и чуждо³⁷².

5. Опять варианты – о чем речь будет дальше, лучше сказать материалов, сцен или что-либо иное³⁷³.

6. Все это может быть и так, но [Н. А.] Римский[-Корсаков] абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки «Бориса». Он ее не понимал, но все-таки старался, хотя бы и по-своему, понять. Вряд ли также он столь ярко не понимал значение содержания в деле формы. Здесь Вы перегибаете палку в другую сторону и уж очень надсмехаетесь над Римским[-Корсаковым]³⁷⁴.

7. Я бы выкинул слова – «правда» – «после смерти» – по причине, о которой я говорил в 4-м пункте³⁷⁵.

8. Ох, слышит ли – переросли одни теории, въехали в другие. Вспоминаются слова Мус[оргского] – «врешь, все так же³⁷⁶»³⁷⁷.

³⁷¹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Нет спору: опера “Борис Годунов” Мусоргского – Римского-Корсакова» является в полной мере ярким и художественно законченным произведением, но не надо путать ее с подлинной народной музыкальной драмой того же названия, задуманной и выполненной в ряде вариантов самим Мусоргским». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 107. Возражение Асафьева к пункту 3: «Это надо долго говорить. Вы неверно трактуете понятие варианта, как и понятие импровизации. Отсюда – все недоразумение».

³⁷² Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «К счастью для Римского-Корсакова его редакция “Бориса” встретила широкое и общее признание». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 107. Комментарий Асафьева к пункту 4: «А Н[иколай] Я[ковлеви]ч [Мяковский] всегда говорит, что я не умею ругаться, и оттого меня не боятся. Ну, ладно. Вы – мой Н. А. Римский-Корсаков».

³⁷³ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Свод всего материала показывает, с одной стороны, что до сих пор мы знали едва ли более двух третей всей музыки “Бориса”, а с другой – что среди этих двух третей мы не знали многих ценнейших вариантов». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 107. Комментарий Асафьева к пункту 5: «Именно – варианты».

³⁷⁴ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Римский-Корсаков не церемонился с Мусоргским и во имя формального голосоведения, казавшегося ему единственно рациональным и непреложным голосоведением, не стесняясь, изменял фактуру Мусоргского и выравнивал все, что казалось ему шероховатым и резким. При этом он абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки “Бориса” и, как бы считая, что содержание и форма в музыке – вещи настолько друг к другу безразличные, что можно безнаказанно уложить в прокрустово ложе правоверной его теории и его личной практики – замыслы композитора совсем иных воззрений, иного музыкального типа и темперамента, иного душевного склада». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 108. Комментарий Асафьева к пункту 6: «Не считался! Очевидно, вы не знаете рассказов очень точных о процессе переделки».

³⁷⁵ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Но там, где сталкиваются две сильные индивидуальности, нельзя ожидать беспристрастного разрешения “редакторской проблемы”. Кто-либо из двух пострадает. Пострадал Мусоргский (правда – после своей смерти)». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 108.

³⁷⁶ П. А. Ламм перефразирует известное выражение Мусоргского из письма В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г.: «“Ушли вперед!” – врешь, “там же”! Бумага, книга ушла – мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или иное с ним состряпалось, – там же! Всякие благодетели

9. Давайте не вешать [так. – В. А.] запасы материалов – к чему это, опять-таки станем выше этого³⁷⁸.

10. Противоречит концу Вашей статьи, где Вы говорите, что редакция Римского[-Корсакова] отжила свой век³⁷⁹.

11. Вот здесь бы я не церемонился разделять всяких Андреев и присных с ним и может быть катнул бы ряд цитат из его книжки по поводу постановки «Бориса» в Москве³⁸⁰. Ругать их следует всячески³⁸¹.

12. Вопли затравленного художника – это несколько преувеличенно, хорошо бы также упомянуть и письма к Шестаковой³⁸² – в которых есть еще более резкие выпады Мус[оргского] на изменников и предателей идеи чистого искусства³⁸³.

13. Здесь Вы несколько противоречите себе в сравнении с Вашей же книжкой о Мусоргском³⁸⁴.

горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: там же!». Цит. по: *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. Кн. 1. М., 1971. С. 132.

³⁷⁷ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Наша эпоха слышит музыку Мусоргского без каких-либо посреднических услуг, потому что мы переросли формально-эстетские воззрения на музыкальную технику и теорию композиции». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 108. Комментарий Асафьева к пункту 8: «Если бы не слышали, то во 1) вы бы не добились издания, во 2) я бы не добился постановки, 3) хор бы не ликовал в М[ариинском] т[еатре]... Что касается теорий, то так устроен человек. Но новые теории включают в себе прежние. Ведь так и в науке и всюду!».

³⁷⁸ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Те же “правила”, которые помогли Римскому-Корсакову свой небольшой (в сравнении с Мусоргским) запас материала использовать на много лет, – те правила теснили воображение Мусоргского и искажали его замыслы». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 109. Комментарий Асафьева к пункту 9: «Почему “выше”, когда это правда? Р[имский]-К[орсаков] обязан тематически М[усоргско]му, а не наоборот».

³⁷⁹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Все сказанное совсем не умаляет пользы работы Римского-Корсакова, и его редакция “Бориса Годунова” может жить, пока ей живется, так же как и сам Римский-Корсаков не отрицал права на существование за авторским подлинником». Комментарий Асафьева к пункту 10: «Не противоречит. Я говорю: может жить, пока живется. Там же я даю вывод».

³⁸⁰ *Браудо Е. М., Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927.

³⁸¹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Скажу больше: в сущности, обо всем этом и толковать бы много не следовало, если бы противники и враги Мусоргского под видом якобы защиты и любви к его музыке не начинали бы каждый раз спора о том, кого надо предпочесть, Мусоргского или Римского-Корсакова, как только где-либо поведется речь о возможности исполнения подлинного “Бориса” и восстановления авторской концепции. Стыдно за то, какое умственное убожество, провинциализм и интеллигентское мешанство находят еще себе место в музыкальных кругах под видом охраны русской музыкальной культуры и традиций». Комментарий Асафьева к пункту 11: «Цитаты – лишнее. Вот это будет личным».

³⁸² Шестакова Людмила Ивановна (1816–1906) – музыкально-общественный деятель. Сестра М.И. Глинки.

³⁸³ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Странное дело, большая часть писем Мусоргского к Стасову содержат вопли затравленного художника и резкие выпады его против музыкального формализма, схоластики и косности, а нас заставляют верить устным преданиям о безразличии Мусоргского к переделкам его музыки, об отсутствии у него слуха, о добровольных сокращениях, о его технической беспомощности и т. п!». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 110. Комментарий Асафьева к пункту 12: «Конечно затравленного».

³⁸⁴ Вероятно, речь о книге Б. В. Асафьева «Мусоргский. Опыт характеристики». См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Мусоргский. Опыт характеристики. М.: Гос. изд-во, 1923. Замечание относится к следующему фрагменту статьи

14. Эту фразу я мало понимаю³⁸⁵.

15. Мусоргский-импровизатор³⁸⁶. Вот здесь мы с Вами кардинальным образом расходимся, или разно трактуем слово импровизация. Что хотите, только Мус[оргский] не импровизатор. У него именно всегда имелась ясная идея. У него есть и завершенная форма – понятно, не с узкой точки зрения нашей теории о форме – но бесформенности я у Мус[оргского] никогда не ощущал. Мус[оргский] именно не сочинял вариант за вариантом и не шел от варианта к варианту. Предварительная редакция именно это нам ясно доказывает – она есть необычайно цельное, стройное, монолитное произведение. Именно не нужно знакомиться с вариантами отдельных эпизодов, а взять первую редакцию в целом. Все же варианты есть только мелкие поправки, иска[ние] более рациональных и сильных средств выражения твердо установленной идеи. Именно в «Борисе» вряд ли можно указать хоть бы на один вариант, меняющий в корне сущность или настроение данного места. Для меня нет сомнений в том, что именно предварительная редакция «Бориса» является завершенной³⁸⁷ – вторая же есть порча первой и только. Не спасает дело, когда работая над переделками, Мус[оргский] увлекался кое-чем и создавал перлы – но к «Борису» они не идут, Мус[оргский] в «Борисе» [18]69 г[ода] куда сильнее, чем занимаясь подневольной работой творил чудеса в [редакции] [18]74 г[ода] – эти чудеса хороши, но не в плане «Бориса». Ваша ссылка на романсы меня также не убеждает³⁸⁸, именно нельзя сказать, какой вариант завершеннее, но именно потому, что по существу они одно и то же и ни в коем случае не являются импровизациями на данную

Асафьева: «В своем творчестве он [Н. А. Римский-Корсаков] продвигался последовательно-эволюционно, но в музыкальных воззрениях и в педагогике замкнулся в магический круг дедукций». Комментарий Асафьева к пункту 13: «Нет. Для муз[ыкальной] культуры и ее роста дело Р[имского]-К[орсако]ва, конечно, муз[ыкально]-прогрессивно. Мусоргский же, отстав и не поняв прогресса, сохранил себя и то ценное, что он делал, для будущего. Оставшись сзади – он победил, потому что его отсталость – не отсталость эпигона, а из-за несвоевременности».

³⁸⁵ Вероятно, речь о фразе «магический круг дедукций». Комментарий Асафьева к пункту 14: «Странно?? Весь Р[имский]-К[орсако]в от “правил”. М[усоргский] – от жизни».

³⁸⁶ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Мусоргский – импровизатор. Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы».

³⁸⁷ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «никогда нельзя утверждать, что вот такой-то вариант как последний является законченным и завершенным. Можно выбрать и предпочесть тот или иной из них другому. И только. Потому что если бы Мусоргский почему-либо еще раз вернулся бы к данному замыслу – он сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант».

³⁸⁸ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «В этом отношении богатое поле для исследований являют рукописи романсов Мусоргского». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 111.

тему. Вы говорите – можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы – но ведь это не верно – есть только одна редакция «Бориса» – это предварительная и есть порча этой редакции – клавиш [18]74 года. В дальнейшем Вы это сами доказываете³⁸⁹.

Не сердитесь, но я бы весь этот абзац выкинул и заменил бы еще большим хвалением предварительной редакции. Кроме того, называть Мус[оргского] импровизатором – это давать мысль многим ко всяким гадостям, что пишется, а еще больше думается о Мус[оргском], прибавить еще один эпитет – импровизатор и эдакий безграмотный, беспомощный, корявый импровизатор. И опасен тот путь, на который Вы толкаете режиссеров, которые без того-то считают излишним вообще считаться с композитором – а здесь еще такой знаток, как Игорь Глебов, сам разрешает это делать. Мус[оргский] импровизатор, будем и мы импровизировать. Будем дальше продолжать его импровизации на тему «Борис Годунов». Хорошо Вы там, в Питере, вовремя остановите, ну а здесь, хотя бы в студии Станиславского, наделают таких импровизаций, что тошно станет и в борьбе с ними. Вы лишаете нас оружия, лишаете нас права требовать неукоснительного исполнения намерений Мус[оргского]. Подумайте об этом, дорогой Борис Владимирович. В частном письме ко мне, скажем, не страшно было бы Вам высказать такую мысль, о ней бы мы часами говорили, но выступать с такими мыслями в печати я просто считаю опасным, и для дела пропаганды подлинного Мус[оргского] прямо катастрофическим.

У Мус[оргского] именно была только одна возможность решения проблемы, музыкализации данного текста, и именно варианты нам это доказывают. Вряд ли бы Мус[оргский], вернувшись почему-либо еще раз к данному замыслу, сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант – как раз обратное. Ведь сами же Вы доказываете, что 2-я редакция менее совершенная, а я скажу еще сильнее, что она есть порча предварительной, и Мус[оргский] ею как бы говорит – вы не понимаете меня, вам нужны всякие женские роли, внешние эффекты и пр[очее], ну вот вам, кушайте на

³⁸⁹ Комментарий Асафьева на полях: «Вы же сами различаете редакции в клавише своем?».

доброе здоровье, и появляются всякие вставные номера, калечится монолог Бориса, сочиняются польские сцены. Если хотите, то, по моему мнению, если поставить «Бориса» точно по предварительной редакции, то и сцена под Кромами будет пятном, и, может быть, и окажется излишней, так как именно вносит нечто чуждое основному замыслу и, как хотите, но трудно будет в этой сцене избежать «Ночи на Лысой горе», ведь действительно в ней народ, совершенно не подготовленный предыдущим, как бы с цепи сорвался, и это только для того, чтобы прославить «Богом спасенного, Богом укрытого». Чувствуется здесь какая-то фальшь, но об этом не время сейчас говорить, и не могу я роптать на Вас за «социологический» подход. Это дань времени. Неужели Вы не считаете первую редакцию «Бориса» вполне законченным и окончательно завершенным произведением, и что таковых произведений у Мус[оргского] не было и быть не могло. И исключение Вы делаете только для «находок», неужели случайно найденных в импровизационном порядке – нет, здесь что-то не так. Протестую, что, конечно, сценических оформлений «Бориса» на основе различнейшего отбора материала может существовать сколько угодно – может быть только одно, и это предварительная редакция или, если публика до нее еще не доросла, клавиш [18]74 года.

Итак, подумайте об этом и, может быть, найдете возможным изменить все до следующего места, о котором буду говорить в следующем пункте³⁹⁰.

16. Я не усматриваю никакой запутанности в вопросе о составе авторских редакций – там все ясно³⁹¹.

17. Хорошо ли охарактеризовать Митюху и Юродивого как лиц с сильным драматургическим значением – не есть ли здесь сильное преувеличение,

³⁹⁰ Комментарий Асафьева к пункту 15: «Это все больно и ужасно! Не обывательски же я понимаю импровизацию, а как ее разумеют в Европе, и каждый культурный режиссер после работ о *Commedia dell'arte* не может этого не знать. Я в своей книге о Стравинском и о нем говорю, по поводу «Истории солдата», как импровизаторе. Есть за границей и муз[ыкальные] статьи об импровизации как формальном принципе. Это долго объяснять. Но тут я прав».

³⁹¹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Тем не менее, несмотря на запутанность вопроса о составе авторских редакций «Бориса», вследствие перестановок и наслоений, первоначальная руководящая концепция драмы вскрывается довольно четко и может служить в качестве направляющей и регулирующей схемы при постановке оперы в условиях желательности приближения к первоиде композитора и использования неизвестной публике, но сочной и выразительной музыки». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 114. Комментарий Асафьева к пункту 16: «А первоначальной редакции все-таки не поставить!».

а также назвать Пимена политическим вождем – ведь слово вождь обязывает к совершенно другим поступкам и действиям – им нужно стоять во главе какой-то партии, действовать в ней активно, вести ее куда-то. Усмотреть партию Пимена в драме трудновато, его активность тоже если и большая, чем у Пушкина, то не столь велика, чтобы дать ему название вождя – ведь и выход Пимена в сцене смерти Бориса может быть истолкован тем, что рассказ о старце мыслился Мус[оргским] в басовом голосе – Патриарха вывести было нельзя, ну а бас был в опере в лице Пимена – ему и дать рассказ. Нечто схожее мы имеем в «Хованщине». «Спит стрелецкое гнездо», что поет Шакловитый только потому, что баритон, – на самом же деле здесь должен выступать некто в сером³⁹².

18. Редакция [Н. А.] Римского[-Корсакова] в этом отношении не меняет клавира [18]74 г[ода], если не считать обычных гармонических и ритмических изменений, но ведь тогда нужно говорить о том, что вся опера изменена Римским[-Корсаковым], а не указывать, что именно с этой стороны Римским[-Корсаковым] изменено особенного – этого мы не имеем³⁹³.

19. Может, лучше не говорить о цензуре, ведь у Пушкина эти сцены были разрешены цензурой, да и Кромы в цензурном отношении ничуть не более благонадежны. Оставить лучше вопрос без ответа, пусть каждый сам выдумывает причины – здесь, пожалуй, большую роль, чем цензура, играли досужие друзья³⁹⁴.

20. Опять больной вопрос об импровизационности – нужно ли этот

³⁹² Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «сильное драматургическое значение персонажей – представителей народа (Митюх[а] и Юродивый) в сравнении с их урезанной ролью в последней редакции; возвышение фигуры Пимена до политического вождя». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 114. Комментарий Асафьева к пункту 17: «“Пассивные” вожди в монастырях были тогда не слабее активных».

³⁹³ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «...центр тяжести драмы перенесся на трагедию совести Бориса (в особенности, в редакции Римского-Корсакова и в трактовке Шляпина)». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 114. Комментарий Асафьева к пункту 18: «Для меня Р[имский]-К[орсаков] резко изменил клавира 1874 [года]».

³⁹⁴ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Продолжает оставаться загадочным факт исключения из поздней редакции “Бориса” именно конечного эпизода первой картины пролога, в котором содержатся важные для всего развития народной музыкальной драмы положения, а также указанной сцены у собора. Единственно правдоподобным объяснением изъятия является, на мой взгляд, безусловная невозможность проведения этих сцен сквозь тогдашнюю цензуру, и Мусоргский еще до представления в оную, вероятно, по чьему либо совету срезал конец первой картины пролога, где народ, после крестного хода, весьма иронически обсуждает происходящие события, и сцену у Василия Блаженного, где голодный московский люд требует у царя хлеба, и где юродивый кидает Борису в лицо обвинение в убийстве («нельзя молиться за царя Ирода»)). РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 115. Комментарий Асафьева к пункту 19: «Ой, ой, ой! Вы забыли, что цензура была не глупа. Она знала, что музыка сильнее. “Кромы”-то еще в недавнее время были под запретом».

эпитет вставлять³⁹⁵.

21. Мне обидно за Мус[оргского] и за «Бориса» это сопоставление с «Демоном»³⁹⁶ и всякой другой мишурой. Не нужно это³⁹⁷.

22. О народной музыкальной драме я уже говорил, что не встречал такого определения «Бориса» у Мус[оргского]³⁹⁸.

23. Думается, что [Н. А.] Римский[-Корсаков] не менял³⁹⁹ драматической концепции, а просто ее не понимал и неверно освещал чисто технически – оркестровкой, переменой тональностей и т. д., так как в другом отношении он по отношению к клавиру [18]74 года мало в чем повинен, разве только перестановкой сцены под Кромами.

24. В этом месте как-то совершенно неуместно говорить опять о безграмотности – к чему здесь защита? К цитате врагов Мус[оргского]?⁴⁰⁰

25. Может быть, славление и подневольное, но трудно сказать, что оно

³⁹⁵ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Мелос Мусоргского и жизненность его музыкальной речи, суровая величественная простота монологов Пимена, суровая скорбь Бориса, сочность диалога в корчме, стихийная сила хоров в сцене под Кромами – все это поражает своей безыскусственностью, соединенной с эмоциональной убедительностью и своей импровизационной неожиданностью и, скажем смело, своей иррациональностью в том смысле, в каком иррациональна вся наша душевная жизнь». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 116. Комментарий Асафьева к пункту 20: «Ну уж это не могу! Высшая форма, где все неожиданно, но в то же время закономерно. Даже в учебниках зап[адно]-евр[опейских] можно прочитать об этом».

³⁹⁶ «Демон» – опера А. Г. Рубинштейна на либретто П. А. Висковатова по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова. Премьера состоялась в петербургском Мариинском театре 13 (25) января 1875 года.

³⁹⁷ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «На сценах европейских театров идет немало опер, оркестровая сторона фактуры которых оставляет желать много лучшего рядом с “Борисом”. У нас достаточно указать на “Демона” Рубинштейна, против которого не выступают ревнители пышной и блестящей вагнеро-штраусовской оркестровой фактуры и инструментовки Римского-Корсакова». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 117. Комментарий Асафьева к пункту 21: «У нас в Дирекции [ленинградских государственных академических театров. – В. А.] смотрят на это иначе!».

³⁹⁸ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «...поскольку вся музыка задумана в театральном плане народной музыкальной драмы и вне театрального оформления немислима». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 118. Комментарий Асафьева к пункту 22: «Стасов говорил, что это название М[усоргско]го, а что в театре “Б[ориса] Г[одунова]” назвали “оперой”».

³⁹⁹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Почему <...> мы, обладая подлинным Мусоргским, должны стыдиться якобы корявости и терпкости его самобытного музыкального языка и слушать его произведения в чужой редакции, автор которой не удовлетворяется чисто редакторской ролью, а будучи сам великим музыкантом вносит в композицию иной характер и иной колорит и дает иное направление драматической концепции». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 119. Комментарий Асафьева к пункту 23: «Читайте его предисловие», то есть читайте предисловие Н. А. Римского-Корсакова к изданию клавира оперы «Борис Годунов» (М.; СПб.: В. Бессель и К^о, 1896). Далее Асафьев возражает против высказывания Ламма: «только перестановкой сцены под Кромами», ставя знак вопроса и подписывая: «а этого мало?». В конце записывает: «И не понимал и менял!»

⁴⁰⁰ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Ничего “безграмотного” в музыке данного заключительного эпизода [первой картины Пролога. – В. А.] нет. Наоборот, поражает мастерство, с каким Мусоргский пользуется уже ранее введенным материалом и строит лаконичную выразительную коду на постепенном затихании». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 24 начинается с трех вопросительных знаков – «???», после этого написано: «Защита».

вялое и неохотное, а скорей здесь мы имеем образец русского славения, напоминающего русскую песню и манеру ее исполнения, чем пышно-театральное действие, каким оно выставлено у Римского[-Корсакова]⁴⁰¹.

26. Пимен мне не рисуется как политический враг Бориса, здесь скорей он враг Бориса в силу своей любви к правде и чистоте – а Борис – царевубийца, а потому ему не место на царском престоле, против же царизма вообще Пимен не протестует⁴⁰².

27. Может быть, лучше в данном месте не говорить о том, что текст следует Пушкинскому, так как в дальнейшем вы говорите об антитезе царя-выскочки и озлобленного народа – ведь Вам могут поставить на вид, что таковой антитезы у Пушкина нет – народ, мол, там безмолвствует – пожалуй, осторожнее было бы здесь Пушкина не замешивать⁴⁰³.

28. Народного недовольства в первой картине пролога, пожалуй, усмотреть трудно. Там есть недоумение, пассивность, но народного недовольства, да еще активного, там найти трудно⁴⁰⁴.

29. А все-таки назвать рассказ Пимена об убиении Царевича политически-агитационным, это сильно сказано. Впрочем, о политике я не говорю, здесь особь статья⁴⁰⁵, о которой мы не раз с Вами беседовали⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Сцена коронации предстает в совершенно новом облике – это вовсе не пышное и радостное празднество, а подневольное славение, подневольное торжество». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 25: «Ой, милый, плохо вы знаете русскую песню. Она вовсе не всегда ноет. Я слышал такие яркие динамичные хоры, что и следа нытья нет. Стравинский прав в последней картине “Свадебки”. Могу даже в фонографе показать вам услышать, сколь сильны и ярки народ[ные] хоры. Вы очень не правы и не даете защитить коронацию от упреков».

⁴⁰² Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Дальше в сцене в келье вырастает значение Пимена как политического врага Бориса, благодаря неизвестному до сих пор драматическому рассказу его об угличском деле». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 26: «Отстаиваю свою правоту. И Шуйский против царизма не протестует. Кто же об этом говорит».

⁴⁰³ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Сцена в терему предварительной редакции представляет собою в сравнении с известной редакцией этой сцены с играми и рассказом о попиньке и курантами, выдающуюся по драматическому напряжению и концентрации вступающих в столкновение сил. Текст следует пушкинскому». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 27: «У Пушкина “народ безмолвствует” по желанию цензуры!! Это известно. Как красивы в этой сцене стихи Пушкина и именно пушкинская антитеза: царь и чернь!».

⁴⁰⁴ Ламмовские замечания № 28 и № 29 относятся к словам Асафьева: «монолог [Бориса] тесно связан с доминирующей линией всей драмы: от народного недовольства в первой картине пролога через подневольную коронацию и политически-агитационный рассказ Пимена о событиях в Угличе». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120. Комментарий Асафьева к пункту 28: «Вы совсем идете по Андрею!.. Ведь русское недовольство или только пассивно, или бунт».

⁴⁰⁵ Особь статья – просторечный вариант разговорного выражения «особая статья» (нечто совсем иное; то, что не следует смешивать с остальным).

30. Можно ли диалог Бориса с Шуйским охарактеризовать как социально-политическую борьбу – не есть ли здесь просто дворцовый переворот, дворцовая интрига и больше ничего, какая там социально-политическая борьба⁴⁰⁷.

31. И в клавире [18]74 года я не усматриваю подмены чего-то состраданием к преступнику, замученному совестью. В чем это сказывается?⁴⁰⁸

32. Может быть, и есть панихидно-елейные интонации, но многое здесь построено на теме Самозванца, и в этом сказывается особое лукавство Шуйского⁴⁰⁹.

33. Несколько страшно говорить о мелодраме, т. к. весь кошмар Бориса по музыке тождествен во всех редакциях, к ним только прибавлены куранты, т. е. эффектное театральное действие – своего рода трюк. А потому если Вы усмотрите в этом месте во 2-й редакции мелодраму, то таковой эпитет придется оставить и для предварительной редакции, т. е. для данного места вообще. Мне думается, что лучше здесь было бы сказать, что излишние подробности, сами по себе может быть и очень ценные, разжижают столь сильно сконцентрированное положение предварительной редакции, а не говорить о чувствительности, мелодраме и т. д.⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Комментарий Асафьева к пункту 29: «Конечно, политический рассказ: в динамике драмы он так воспринимается, ибо усиливает тягость положения Бориса и убеждает Самозванца».

⁴⁰⁷ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Столкновение Бориса с Шуйским в диалоге предварительной редакции несколько не уступает их знаменитой беседе в известной редакции. Но здесь оба врага в равной мере сильны, потому что лаконизм, терпкость и чеканность диалога усугубляют напряженность момента, обнажая сущность конфликта, благодаря переводу его в плоскость социально-политической борьбы». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 120–121. Комментарий Асафьева к пункту 30: «Читайте Платонова. Дворцовые перевороты в эту эпоху были выражением соц[иально]-полит[ической] борьбы». Асафьев имеет в виду работы известного историка С. Ф. Платонова (1860–1933) о Смутном времени начала XVII века.

⁴⁰⁸ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Никакой подмены столкновения за власть состраданием к преступнику, замученному совестью». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121. Комментарий Асафьева к пункту 31, построен как ответ на ламмовский вопрос «В чем это сказывается?»: «Интонации Шуйского там уклончивее и мягче».

⁴⁰⁹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Рассказ Шуйского об убитом царевиче дышит в предварительной редакции жутью. Своим жестоким реализмом и деловитой трезвостью в соединении с мстительным старческим лукавством, построенный на панихидно-елейных интонациях, рассказ этот, на мой взгляд, превосходит тот же эпизод в известной редакции». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121. Комментарий Асафьева к пункту 32: «Вы не слышали рассказа в голосе!! Нет, не в теме дело, а жутко, как при отпевании или как у Достоевского в » [комментарий не закончен. – В. А.]».

⁴¹⁰ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Налет мистицизма в сочетании с мелодраматическим пафосом, присущий отчасти музыке этой сцены, как она идет обычно, здесь в предварительной редакции окончательно стирается». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121. Асафьев в своих комментариях к пункту 33 сначала комментирует наречие «только», обводя его кружком и подписывая: «Хорошо “только”! Из всяких “только” и образуется иная концепция. И игра в хлест “только”, и попинька “только”!». А в

34. Может быть, лучше было бы слово «столкновение» заменить словом «встреча», т. к. столкновения с народом, собственно говоря, в данной сцене нет. Народ просит хлеба, а не гонит Бориса⁴¹¹.

35. Я бы этого намека не некоторое жульничество [Н. А.] Римского[-Корсакова] не делал, тем более, что здесь и сам Мус[оргский] не очень чист, т. к. это место сильно смахивает на Листа в его Фаусте по Ленау, *Naechtlicher zug* [так. – В. А.]⁴¹².

36. Мне неприятно как-то слово «душеприказчики», да еще «вольные» или «невольные»⁴¹³.

37. Зачем говорить о заимствованиях – это как-то непонятный способ ведения полемики – Бог с ним с [Н. А.] Римским[-Корсаковым] – ведь Вы сердиты больше на Андрея, Глазунова и прочих старичков и родственников, а лягаете за них [Н. А.] Римского[-Корсакова]. Стоит ли это? Вам это как-то не к лицу, мелко для Вас и для Вашего высокого положения⁴¹⁴.

38. И так хорошо кончаете Вы вашу статью, и так мешает именно в этом конце, что Вы и здесь, говоря о значении и величии Мус[оргского] и об экзамене на зрелость, что и здесь Вы не могли не забыть [Н. А.] Римского[-Корсакова] – к чорту его, когда мы говорим о значении Мус[оргского] для будущего, не кладите

самом конце добавляет: «Ужасно жаль. Да ведь все же дело в монологе Бориса!! Здесь он царский, а там, т[ак] сказать, по Достоевскому!!».

⁴¹¹ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Вслед за столкновением с Шуйским, Борис оказывается здесь лицом к лицу со своим более страшным врагом, от которого нельзя отделаться внутренне-дворцовыми репрессиями, – с голодным московским людом». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 121–122. Комментарий Асафьева к пункту 34: «Это в Московии-то встреча, а не столкновение?? Да ведь такая просьба – это уже *maximum!*».

⁴¹² Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Отметим кстати, что оркестровое введение, с которого начинается данная сцена, сходна по характеру мелодического движения с некоторыми эпизодами из “Майской ночи” и “Млады” Римского-Корсакова». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 122. Ламм имеет в виду сочинения Ф. Листа – Два эпизода из «Фауста» Н. Ленау: 1. «Ночное шествие» (*Der nächtliche Zug*), 2. «Танец в деревенском кабачке» /«Мефисто-вальс»/ (*Der Tanz in der Dorfschenke*). Комментарий Асафьева к пункту 35: «Адвокат! Сходство с *N[ächtliche] Zug* иное. Там стимул, а здесь кража. Оттого и убрана сцена».

⁴¹³ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Какая трогательная заботливость о композиторе после его уже давней смерти, о композиторе, затравленном жизнью и не понимавшей его целей и стремлений культурной средой! Но тогда надо прекратить всякие посмертные издания и сжигать рукописи, чтобы не оскорблять авторитет вольных или невольных душеприказчиков». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 122. Асафьев оставил пункт 36 без комментариев.

⁴¹⁴ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «...люди не хотели слышать и замечать пронизательности, чуткости и своеобразного мастерства Мусоргского, не чуждаясь, однако, заимствований от него». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 123. Комментарий Асафьева к пункту 37: «Нет, я сердит и на Римского[-Корсакова], на его муз[ыкально]-интеллектуальное [так. – В. А.] мешанство. От него все Штейнберги и André».

ложку дегтя в бочку меда⁴¹⁵.

Ну вот и покончил с этим трудным делом. Знайте – я Вас слишком люблю и уваж[аю], и это только разрешает мне писать это письмо. Никому другому я не написал бы того, что пишу Вам. А Вы должны понять, должны во имя того светлого и прекрасного, что руководит Вами и мною в деле как Мус[оргского], так и вообще музыкального искусства.

Посылаю это письмо и копию Вашей статьи спешной почтой и надеюсь не позднее ближайшего понедельника получить Вашу статью обратно, чтобы спешно отдать ее в набор. Теперь еще об одном вопросе. Нужно ли к ней прибавлять мою чисто техническую заметку – что она может дать к этой брошюрке и что осветить в деле решения вопроса, почему нужно ставить подлинного «Бориса»? А дело с писанием такой заметки может затянуть издание – ведь и мне хотелось бы предварительно показать ее Вам, чтобы выслушать Ваше мнение и замечания, значит опять пересылка в Питер и обратно, опять волокита – а существенного, повторяю, она вряд ли что-либо прибавила к Вашей теме, тем более, что Вы столь обстоятельно обсудили и раскрыли этот вопрос Вашей настоящей статьей.

Другую Вашу статью⁴¹⁶ я успел просмотреть только бегло, каких-либо существенных замечаний у меня нет, кое-что проверю по имеющейся у меня партитуре. Дело это не столь уж спешное, а потому я свое внимание обратил на эту Вашу большую статью. С громадным нетерпением ожидаю присылки обещанных других Ваших статей. Между прочим, редакция «Музыки и революции» обратилась к Сереже с просьбой напечатать кое-что из нашего сборника о Мус[оргском] в их журнале, с указанием откуда это взято – Сережа отнесся к этому отрицательно, я же большой беды в этом не усматриваю. Пусть

⁴¹⁵ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Редакция Римского-Корсакова – исторически неизбежный факт приспособления – сыграла свою роль и, диалектически последовательно, возбудила живой интерес к Мусоргскому “без лака”». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 123. Комментарий Асафьева к пункту 38: «Если угодно, можете все после слов “формально подретушированными” и до конца изъять».

⁴¹⁶ Речь о статье «Мусоргский-инструментатор», машинописный текст которой, датированный 7-м января 1928 года, сохранился в фонде Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146–152). Впоследствии эта статья была дополнена Асафьевым и опубликована под названием «Оперный оркестр Мусоргского». См.: *Глебов И. [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 28–38.*

напечатают в выдержках и заинтересуют публику к предстоящему появлению сборника. Редакция особенно интересуется Вашей статьей «Эстетические воззрения Мус[оргского]» и еще чем-то, сейчас точно и не помню чем. Скажите, как Вы смотрите на это дело⁴¹⁷.

Получил корректуру «Песен и плясок смерти»⁴¹⁸, а также вкладные листы для «Бориса»⁴¹⁹. Песни во 2-й корректуре обязательно пришлю Вам на просмотр и рецензию.

Издание должно получиться шикарное, таково желание Музсектора. Торопят меня также с изданием романсов Листа, Гуго Вольфа и Шуберта – одним словом, дел хоть отбавляй – а здесь еще миллион всяких корректур.

Ну кончаю. Крепко Вас обнимаю и целую. А за письмо не ругайтесь, т. е. выругаться Вы и можете, но потом постарайтесь понять меня и мои благие намерения. Всего наилучшего.

П. Ламм

42. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1268. Л. 1–1 об.⁴²⁰

Автограф

[Детское село], 14 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Вы сыграли по отношению ко мне роль [Н. А.] Р[имского]-К[орсако]ва по отношению к М[усоргско]му. Недаром я чувствую, что мне давно пора перестать

⁴¹⁷ В 1928 году в журнале «Музыка и революция» вышли две статьи Асафьева об опере «Борис Годунов», первая из которых была приурочена к премьере оперы в ГАТОБ, а вторая – к выходу в свет издания клавира. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» Мусоргского (Лен[инградская] Аопера) // Музыка и революция. 1928. № 3. С. 41; *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы (К выходу в свет полного клавира «Бориса Годунова» Мусоргского) // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 6–13.

⁴¹⁸ Речь об издании вокального цикла «Песни и пляски смерти» в рамках ПСС М. П. Мусоргского под редакцией П. А. Ламма. См.: *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 9. Песни и пляски смерти: Для голоса и ф.-п. / Стихотворения Арс. Арк. Голенищева-Кутузова; Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст Д. Усова. Вена: Универс. изд-во; Лейпциг: Музсектор Госиздата, 1928.

⁴¹⁹ Поскольку первое издание клавира «Бориса Годунова» готовилось в большой спешке, в процессе подготовки оперы к постановке в нем было замечено значительное количество опечаток. Помимо этого, в последний момент Ламмом были обнаружены ранее неизвестные автографы, содержащие новые варианты отдельных мест музыкального текста оперы. С этими двумя обстоятельствами была связана необходимость изготовления вкладных листов с указанием как новых вариантов, так и замеченных опечаток.

⁴²⁰ Письмо не было отправлено и сохранилось в фонде Асафьева в РНММ.

писать и надо включиться окончательно в положение преподавателя истории музыки, пока это еще терпят Ивановы-Борецкие. Ведь если люди, к[отор]ых считаешь близкими не понимают меня, то чего же требовать от Штейнбергов, Вейсбергов⁴²¹ и т. д. На каждое ваше примечание у меня есть ответ. Я весь вечер и всю ночь просидел над статьей. Не любя не заканчивать раз взятого дела, я сделал его по вашим указаниям, п[отому] что чувствовал за вами многоликое множество людей, к[отор]ые сделают те же возражения. Статья исправлена. Не поднялась рука сократить конец. Сделайте это сами, если нужно. Теперь все выправлено, высушено, и статья потеряла свою остроту, но зато меньше труда будет André для возражений. Корректур мне не надо, так как все равно в данном виде это статья – мертвая и видеть ее больше я не хочу. Пусть пройдет горький осадок. Вы скажете: ну, так не исправляли бы!.. Нет, я чувствовал, что я должен исправить, п[отому] что этого требует дело. Никто другой уже не напишет, а время не ждет. Дать же статью в ее настоящем виде в Музсектор, в кружок вам близкий, когда этот ее настоящий облик неприемлем – просто нелепо. Поверите ли, со скрежетом исправлял, а вас ругал, как давно не ругал. Только то, что я питаю к вам искреннее расположение и преклоняюсь перед тем, что вы сделали для русской музыки, заставило меня исказить все свои мысли. У меня руки упали. Я понимаю, когда меня не понимают Карновичи⁴²² и Штейнберги, когда я говорю о самобытности интонаций М[усоргско]го и их импровизационной природе, но когда вы этого не понимаете и считаете понятие импровизации, т. е. соединение неожиданности с внутренней закономерностью, оскорбительным для Мусоргского, когда вы упрекаете меня в том, что я якобы считаю, что музыка М[усоргско]го бесформенна – мне надо кончать свою писательскую деятельность. Никаких статей о М[усоргско]м сейчас посылать не буду. Статью «М[усоргский]-драматург»⁴²³ вы видели и там вы пропустили все то, против чего ополчились

⁴²¹ Вейсберг, Юлия Лазаревна (1879–1942) – композитор, музыковед, переводчик. Жена А. Н. Римского-Корсакова.

⁴²² Карнович (Карнавичюс), Юрий Лаврович (лит. Karnavičius, Jurgis; 1884–1941) – литовский композитор и педагог. Ученик М. О. Штейнберга.

⁴²³ Глебов И. [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 29–72.

здесь. Переделывать мне ее некогда. Значит – ее нет. Вторая статья, «Муз[ыкально]-эст[етические] воззрения Мусоргского»⁴²⁴, готова, но она вызовет такие нападки у Кузнецова *etc.**⁴²⁵, что ее нельзя давать. Посланная вам статья «М[усоргский]-инструментатор»⁴²⁶ – самая невинная, но на нее обидится Штейнберг, а т. к. все ваши заботы направлены на то, чтобы как-нибудь не обидеть André или Макса *etc.*, то и ее опасно печатать. Нет уж, изъязв душу (об импровизации и вариантах) из этой статьи («Почему надо и т.д.»), я не смогу сейчас и помыслить взяться за исправление в соответствующем духе остальных. Ну, словом, кончено. Вы должны были сделать ваши исправления, иначе вы, скрыв недовольство свое, поступили бы в отношении меня нехорошо. Я же должен был все исправить. Дело не в исправлениях, а в том, что из них я с горечью увидел, что наши взгляды на М[усоргско]го разные, глубоко разные и что дальше мне остается только сочувствовать вашей работе. И как вы, редактор романсов М[усоргско]го можете не понимать меня и все еще защищать Н. А. Р[имского]-Корсакова и всех его угодников? Не понимаю. Упрекая меня за конец статьи, вы убиваете ее нерв. Да, да, да – я не перестану говорить, что Р[имский]-К[орсаков] сделал с М[усоргски]м то же, что делали реставраторы с древнерусской живописью. И я напеча[та]ю это рано или поздно. Здесь же весь конец советую вам вычеркнуть, а то иначе статья будет неблаговоспитанной. Ох, как больно все это писать. После нашей осенней встречи, я думал, вы меня поняли. Нет. Симпатии у вас есть и дружественные, очень и очень, но в основном вы на стороне своих же врагов.

Теперь к делу. 1) Т. к. у меня теперь ничего не осталось от той моей статьи, то я прошу вас скорее вернуть мой черновик. Мне надо иметь его для других моих статей за границу и в «Ж[изнь] Искусства».

⁴²⁴ Эта статья была опубликована только в 1932 году. См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

⁴²⁵ Примечания Асафьева, отмеченные знаком «*», здесь и далее см. в конце каждого письма.

⁴²⁶ *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оперный оркестр Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 28–38. См. также: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

2) Ваши замечания и мои ответы верните, т. к. я считаю их своей собственностью и мои ответы мне также нужны, как и ваши замечания.

3) Вас[илий] Вас[ильевич] Яковлев⁴²⁷ писал мне о спешности статей для сборника М[усоргско]го, оттого я и поспешил со статьей «М[усоргск]ий-инструментатор». Верните и ее.

4) Статью «М[усоргск]ий-драматург» не могу вам послать, впредь до исправления ее согласно вашим замечаниям к этой статье. Убежден, что переделать ее немислимо. Статью «Муз[ыкально]-эст[етические] воззрения М[усоргско]го» завтра отправлю за границу⁴²⁸.

5) О «М[узыке] и Р[еволюции]», право, не знаю. После статьи Ив[анова]-Борецкого о музыкознании в СССР за 10 лет⁴²⁹, я туда ничего не даю.

6) Ошибки в партитуре (переписанной) оказались еще в изобилии. Дранишников⁴³⁰ стонет.

7) Имейте в виду, что в нашей Акопере⁴³¹ опера «Б[орис] Г[одунов]» идет не с точным соблюдением предв[арительной] редакции (идут польские акты и Кромы). Значит, как же теперь быть?

8) Нет ли возможности напечатать эту мою статью хотя бы на двух языках? Если нет – разрешит ли Музсектор послать ее за границу в этом сжатом виде?

9) Техническая статья может и не быть. Я согласен. Но статью «Почему надо ставить»⁴³² вы должны были написать сами. Ваши замечания составляют целую статью.

Умоляю скорее вернуть черновик. Всего доброго.

Ваш Б. Асафьев.

Р. S. Прочитав еще раз ваши замечания, и особенно 15, я с грустью иду спать, но вряд ли засну. Ведь если с ним согласиться, я должен бесповоротно

⁴²⁷ Яковлев, Василий Васильевич (1880–1957) – музыковед.

⁴²⁸ *Gljeboff Igor*. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // Die Musik. 1929. № XXI/8. S. 561–575.

⁴²⁹ *Иванов-Борецкий М.* Музыкальная наука за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 10. С. 17–22.

⁴³⁰ Дранишников, Владимир Александрович (1893–1939) – дирижер, с 1925 года – главный дирижер и заведующий музыкальной частью Ленинградского театра оперы и балета (ныне – Мариинский театр). Дирижер постановки оперы «Борис Годунов» в ГАТОБ в 1928 году.

⁴³¹ Государственный академический театр оперы и балета (сейчас – Мариинский театр).

⁴³² «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?».

отказаться от всяких статей о Мусоргском. Нельзя ли взять назад и исправленную? Право, В. М. Беляев сделает лучше.

* да и у вас, п[отому] что там есть оправдание импровизационности М[усоргско]го.

43. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 10–11 об.

Автограф

[Детское село], 15 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Посылаю вам поправленную статью, но помните, что из нее изъята душа, она высушена и обескровлена, как [Н. А.] Р[имский]-К[орсаков] проделал это над «Борисом». Всем вашим поправкам я внял, но ни с одной не согласен и против каждого вашего замечания написал ответ⁴³³. Но замечания и ответы вам не пошлю назад, также как и вчерашнее зело свирепое мое письмо. Зачем спорить, когда мы действительно абсолютно разное понимаем М[усоргско]го. В вашем абзаце об импровизации и вариантах вы запутались вкривь и вкось. Я десятки раз перечитывал и не мог понять. Да неужели же я считаю М[усоргско]го бесформенным? Неужели все режиссеры так безграмотны, что не понимают импровизации, как формального принципа? Не знаю, у нас все это понимают, даже в театральных студиях. А как же *commedia dell'arte*? Но даже если и не понимали, то неужели нельзя высказывать идеи (в которых убежден) из-за того, что если ее перетолкуют по-своему? Тогда вообще ничего нельзя высказывать. Итак, буквально плача над вашими замечаниями, я все же понял, что было бы некорректным печатать статью в ее подлинном виде в Музсекторе. Первая мысль была плюнуть и не печатать вовсе ничего. Ну, какой я к чорту музыковед и исследователь! То ли дело André с его научной объективностью... Но затем, пораздумав, я выправил статью и пошлю вам ее в понедельник спешной почтой.

⁴³³ Ламм П. А. Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Б. п.

Конец можете убрать, если он нескромен, со слов о живописцах, т. е. после сравнения с картинкой-головоломкой. В остальном, кажется, статья получилась благонаправной и благовоспитанной, хотя в ней нет теперь ответа на вопрос, почему же мы не ставим столь совершенной предварительной редакции? Мусоргский же – импровизатор, и с этого я не сойду (не в этой статье), и что иначе, если он не следовал формальным формам, то значит он действительно тот, кем считают его враги. Варианты в его творчестве имеют колоссальное значение. Ну, ладно. Дал себе слово не спорить. Не в замечаниях ваших дело, а в том, что все они по существу нас разделили. Вот, в чем ужас.

Теперь о М[усоргском] у меня есть следующие статьи:

1. «Опыт обоснования природы и характера творчества М[усоргско]го». Не посылаю вам ее, п[отому] что там эта проклятая идея об импровизации, как принципе формообразования у М[усоргско]го и утверждается. Конец ее, почти буквальное воспроизведение изъятых в статье «Почему *etc.*»⁴³⁴ слов абзацев от слов «М[усоргски]й – импровизатор».

2. «М[усоргски]й как драматург». Ее не пошлю вам, п[отому] что, хотя вы ее знаете, вы уничтожили своими замечаниями в ней все, с чем соглашались в прошлом году.

3. «Муз[ыкально]-эстетические воззрения М[усоргско]го» обидят всю вашу свору Борецких, Кузнецовых *etc.* (о них я там конечно ни звука), поэтому я счел лучше послать эту статью за границу. Для Москвы она недостаточно научна.

4. «М[усоргский] – как инструментатор» у вас. Раз дело не к спеху верните и ее (меня напугал сроками Вас[илий] Вас[ильевич] [Яковлев]). Я ее дополню. Думаю, что она-то и пойдет лучше всего к сборнику по своей нейтральности. Но André и Макс все же обидятся за папашу.

Черновик статьи «Почему *etc.*» – верните скорее. Итак, не лучше ли будет не печатать отдельно и этой статьи, а издать вместе с ней все остальные 4 статьи

⁴³⁴ «Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?».

здесь в Academia⁴³⁵ под одним тем же заглавием «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]]... Academia это сделает к 14/II и я буду отвечать сам за себя, а главное в совокупности все вместе статьи дадут возможность принять или не принять мои идеи о М[усоргско]м целиком. А то получится чорт знает что. Статья «Почему» пойдет отдельно, «М[усоргски]й-инструментатор» в другом месте, «Эстетические воззрения» – в третьем, «М[усоргски]й-драматург» – в четвертом *etc.* Подумайте над этим обстоятельством всерьез и дайте мне быстрый ответ. Если же Музсектор нельзя оставлять без брошюры, ее может сделать В[иктор] Мих[айлович] [Беляев] или Вас[илий] Вас[ильевич] [Яковлев], а лучше всего вы сам. В ваших замечаниях – целая статья (я не иронизирую). Итак, жду. Заметьте еще, что 1 статья («Опыт [обоснования природы и характера творчества Мусоргского]») служит теперь базой для статьи «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде]». Если же вы против сборника, то я [с]прошу Музсектор, нельзя ли статью «Почему» напечатать на 2 или 3 языках. Привет.

Ваш Б. Асафьев.

Р. S. Просидел над ответами, исправлениями, письмами *etc.* сутки не ложась. Боюсь, что и завтра, [в] понедельник, статью не удастся отправить. Поэтому посылаю вперед это письмо. Само собой разумеется, что все мои боли и досады не меняют моих личных симпатий к вам. Просто, у нас оказались разные линии.

44. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 12–12 об.

Автограф

[Детское село], 16 января 1928 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

435 Academia – книжное издательство Петербургского философского общества при университете, существовавшее в 1921–1937 годах в РСФСР, затем СССР.

Взвесив еще раз мою идею об отдельном моем сборнике статей о М[усоргско]м, в связи с вашими замечаниями и желанием отвечать за самого себя во всем объеме, а также в соображении, что музсекторский сборник, по вашим словам, дело далекое – я прошу вас тоже подумать об этом и спешно мне отписать. Это будет мой ленинградский сборник, выйдет он к 15/II, и обкладывать будут меня без соседей, а роль свою он сыграет. Главное же объединит все мои статьи. Величина его будет 2 ½ – 3 листа. Право, это лучше всего. Поэтому, я прошу вас освободить меня от обязательств по отношению к вашему сборнику. Поверьте – это без всяких «злоб», а уже вследствие спокойного решения. Сборник назову: «Почему надо ставить “Б[ориса] Г[одунова]” в подлинном виде?», и включу в него:

1. «Опыт обоснования природы и характера творчества М[усоргско]го»
2. «Почему надо *etc.*»
3. «М[усоргски]й-драматург»
4. «М[усоргски]й-инструментатор»
5. «Муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения М[усоргско]го»

Таким образом все статьи будут спасены! Иначе я боюсь, что получится недоразумение, худшее чем с вами. В крайнем случае, я смогу для вашего сборника дать какую-л[ибо] совсем нейтральную статью. Жду ответа, ибо время не ждет.

Ваш Б. Асафьев.

45. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1279. Б. п.⁴³⁶

Авторизованная машинопись

Москва, 17–18 января 1928 года

Дорогой Борис Владимирович,

⁴³⁶ Машинописная копия этого письма также сохранилась в фонде П. А. Ламма в РГАЛИ. Ламм П. А. Письмо Б. В. Асафьеву от 17 января 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42, л. 4–5.

Так как письмо это пишется в самом спешном порядке (я только что получил Ваше письмо от 15 янв[аря], а хочу, чтобы сегодня же пошел ответ на него к Вам в Питер), то пишу на машинке и надеюсь еще успеть отправить его с вечерним поездом. Письмо Ваше, не скрою, меня сильно взбудоражило и опечалило – здесь что-то не так, какое-то недоразумение. Я исключаю возможность, что мы с Вами диаметрально расходимся в понимании Мус[оргского], в трактовке его музыки и т. д. – слышите ли – исключаю раз и навсегда. Несколько часов личной беседы и все дело бы выяснилось, а так все будет продолжаться какое-то недоразумение, т. к. писать длиннейшие и подробнейшие письма я не умею да и времени нет для покойного писания. Насколько мне помнится, я свое письмо начал с того, что не собираюсь Вам что-либо доказывать, а только высказываю мои те или иные мысли, совершенно их не обосновывая, а на Вас надеюсь, что Вы только о них подумаете и постараетесь уловить и понять их, без всяких с моей стороны доказательств. Вышло же то, что мои мысли Вы приняли как какое-то приказание свыше – ведь писал Вам их я как друг, а не как редактор или издатель Вашего произведения. Не официальное лицо писало Вам, и как же после этого Вы могли допустить какие-либо исправления в Вашей статье, когда Вы с ними не согласны, когда, как Вы пишете, ими изымается Ваша душа, а меня ставите в данном деле на одну доску с [Н. А.] Римским[-Корсаковым]. Ведь это не дело, и меня Вы очень этим фактом печалите, да и заставляете играть такую роль, на которую я и не способен, и не согласен и против которой протестую самым решительным и бесповоротным образом. Я – Ваш цензор – чорт знает что такое. Было бы у меня сейчас и время и средства я не стал бы писать этого письма, а сам бы прикатил к Вам в Питер, дабы на месте и по горячим следам, как говорится, выяснить все это недоразумение. Посудите сами, могу ли я принять хоть одну Вашу поправку, раз Вы с ней не согласны; так для чего же ее делать – для меня что ли, или для какого-то соблюдения фасона – ничего не понимаю. И еще при этом Вы делаете такое замечание, но замечания (на мои замечания) и отзывы Вам не пошлю, также как и вчерашнего зело свирепого письма. Что же вышло – Вам мол нужны поправки, вот мол кушайте на

здоровье, но с ними я не согласен, почему – Вам не сообщу, не буду я следовать вашему дурному примеру и писать глупые письма и глупую критику – ведь мы мол с вами абсолютно разно понимаем Мус[оргского]. Ну, нет – так-то легко я от Вас не отстану, спорить в письмах с Вами может быть и не стану, но с таким выводом не соглашусь и его буду всячески оспаривать.

Как я понимаю – главное наше quasi расхождение кроется в эпитете «импровизатор», но опять-таки, насколько мне помнится, я писал Вам, что, может быть, мы разно понимаем слово импровизатор. И думается, что дело именно в разном понимании только слова. Я представляю себе, что Вы, в период долгого изыскания и всяких работ в сфере музыковеда, выработали особенные освещения и толкования многих слов или понятий, ну скажем: форма, импровизация, ритм и т. д. и ими оперируете, не боясь, что Вас поймут как-либо не так. Думается, что в данном случае именно мы имеем такой случай, когда понятие импровизация и импровизатор Вы трактуете особым образом, Вы вжились в это Ваше определение и не ожидаете того, что другие-то могут как-либо иначе трактовать это понятие или это слово. Может быть, я принадлежу именно к разряду безграмотных режиссеров и не понимаю импровизации как формального принципа (пишу это без всякой злобы или иронии), но в таком разе я именно был прав, когда писал Вам мои мысли, т. к. страшно выступать в печати с такими тезисами, которые таким людям, как я, например, не понятны, необходимо предпослать хоть краткое объяснение того, что Вы именно понимаете под этим определением. Вот я и думал, что к этому будут клониться Ваши поправки, что Вы, видя, что я как-то иначе толкую слово импровизатор, найдете нужным значит несколько пояснить Ваше определение, а Вы же сделали чорт знает что – видите, я начинаю ругаться, но виноват ли я? Вы ставите вопрос, ну пусть не понимают, но неужели нельзя высказывать идей, в которых убежден, из-за того, что ослы ее перетолкуют по-своему. Понятно можно и должно высказывать такие идеи. Но дело-то именно где и по какому случаю высказывать их. Ведь все-таки Ваша эта статья не есть опыт того или иного исследования, а есть популярная, если хотите с оттенком полемическим, брошюрка по вопросу большому, требующая очень

определенных тезисов и положений – и хорошо ли именно такой статьей увеличивать кадр ослов, увеличивать кадр сомневающихся, давать повод к еще возможной ругани, ну скажем в моем лице, будь я писателем или критиком. Может быть, Браудо, Борецкие и тому подобные глубокомысленные писатели окажутся и умнее меня, ну, а как вдруг и не окажутся, и дело ли именно в такой брошюре давать для этого пищу. Далее Вы пишете уже совсем непонятные для меня вещи о некорректности печатать статью в подлинном виде в Муссекторе. Я просто это место в Вашем письме вычеркиваю, и думаю, что делаю правильно. Так же и последующие Ваши слова о том, какой Вы музыковед и в противовес ставите André и прочих. К чему все это? Вы спрашиваете, почему Вы не ставите предварительной редакции, если она так хороша – да чорт возьми, здесь ведь замешана и касса и политика и многое другое, что мы с Вами неоднократно слышали.

Ведь не по убеждению же Вы ставите Польские сцены, да еще со всякими купюрами. Помните, ведь мы же единогласно были против их включения – но подчинились требованиям не художественного порядка – а в вашей брошюрке Вы просто можете обходить эти подводные камни, как Вы это и делаете по отношению к этим сценам. Насколько я понимаю, ведь не хотели же Вы оправдать постановку этих польских сцен со всякими пропусками называя Мус[оргского] импровизатором. Нет, – и здесь опять что-то не то. И предварительная редакция Вам не может не нравиться, не может она не представляться Вам как совершенное целое – сколько же мы с Вами об этом говорили, да и чувствовали вместе. Дальше Вы высказываете очень интересную мысль, что не следовать формальным формам может только импровизатор, иначе он будет в самом деле тем, чем считают Мус[оргского] его враги – так объясните же, что такое импровизатор. Раньше мы считали что гении, да даже очень крупно одаренные творцы в праве не следовать формальным формам – вы же как будто это право даете только импровизаторам – но кто они в таком случае?

О вариантах и их значении у Мус[оргского] сейчас говорить не буду, может быть Вы и правы, придавая им очень важное значение, я им приписывал в ответе

на Вашу статью несколько, может быть, пониженное значение именно желая отвести вывод об импровизаторе. Но если Вы импровизатора как-то толкуете иначе, чем я, и придаете ему те качества, что мы даем гениям скажем, то, вероятно, я не противоречил бы Вам в оценке вариантов, может быть только сказал бы – ведь вот какая интересная тема для статьи, нужно будет просить Игоря Глебова заняться этой темой, т. к. никто лучше его не разберется в этом трудном вопросе и никто не осветит нам его столь ярко и убедительно как именно он – и я, наперекор Вам, думал, думаю и буду продолжать думать и считать, что это именно так – несмотря ни на какие недоразумения какие происходят, а может быть и будут происходить между нами – так как, повторяю, мы не диаметрально противоположно понимаем Мус[оргского] – это не верно.

Теперь об издании статьи. Я говорил с Юровским – он согласен и просит, чтобы Вы не отдавали Вашей этой статьи, будь то в отдельном виде, или в виде своего рода сборника из 4-х Ваших статей какому-либо другому издательству – Музсектор их напечатает.

Вы знаете, что мы с Музсектором заключили договор на издание нашего сборника о Мус[оргском], в котором перечислены главнейшие работы и Ваши в том числе. Коли Ваших работ, скажем, в нашем сборнике не будет, т. к. таковые будут изданы предварительно, ввиду предстоящей премьеры, тем же Музсектором, то ничего страшного в этом особенно не будет, в противном же случае Вы поставите нас всех в очень тяжелое положение. Когда я сегодня говорил с Юровским, то он очень был удивлен в чем дело – я понятно ему всех карт не открыл, а сказал только, что Вы желали бы видеть Ваши настоящие работы изданными в виде целого сборника, а вопрос как быть со статьями, которые должны по плану находиться в нашем сборнике, то я сказал, что они могут войти и в наш сборник, может быть, в несколько расширенном виде по некоторым вопросам и т. д. Юровский согласился с тем, что Ваши статьи Музсектор напечатает, если Вы этого желаете, в виде отдельной книжки, в дальнейшем же мы представим ему наши соображения и технические возможности, дабы не набирать статей Ваших дважды. Ваше предложение

поручить статьи написать Вик[тору] Мих[айловичу], взамен Вас, я оставляю без ответа – просто вычеркиваю, как совершенно ненужное и сказанное сгоряча и не искренно. И о себе, как об авторе статьи я также не буду распространяться – не нужно этого в наших отношениях, я слишком привязался и полюбил Вас, чтобы Вы могли уколоть или обидеть меня подобными замечаниями. Ну, рассердился человек, и баста.

Ведь не предлагать же мне, в самом деле, себя в писатели, а Вам роль моего критика. Может быть, Ваша статья, опыт откроет нам глаза на многое, но тогда мое дело уже сделано, и я правильно поступил, что написал Вам отзыв о Вашей статье «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]». И к чему Вы в конце говорите о личных отношениях – плохо же Вы меня знаете, какого чорта могут вот подобные столкновения портить наши отношения – напротив, они-то должны закрепить их. Еще раз об издании сборника. Ваше желание издать его отдельно Музсектор согласен исполнить, а так как издатель его и нашего сборника одно и то же лицо, то и дальнейшее можно будет более или менее безболезненно уладить, о чем, впрочем, поговорим в другой раз.

Ну, нужно отправлять письмо, на Ваши другие письма отвечу на этих днях. Крепко, крепко Вас целую и страшно жажду личного свидания – и я-то все мечтал не дернете ли Вы к нам в Москву еще до постановки «Бориса». В самом деле, может быть, надумаете и приедете, ведь о стольком необходимо потолковать⁴³⁷.

Вчера письмо не приняли, т. к. оказалось уже поздно, сегодня же получил Вашу исправленную статью – что мне с ней делать? Обдумайте все создавшееся положение покойно и дайте мне точные инструкции – но, ради Бога,+ ничего не меняйте в Ваших статьях против воли – я не насильник и никогда им не буду. А может быть Вы могли бы приехать в Москву для того, чтобы после устной беседы все решить? Подумайте! Буду ждать или Ваших указаний, или Вас лично. Всего наилучшего. Остановитесь у меня, как-нибудь устроим.

Павел Ламм

⁴³⁷ Весь дальнейший текст приписан Ламмом собственноручно.

46. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 14–15.

Автограф

[Детское село], 20 января 1928 года

Дорогой мой!

Вы все же глубоко правы были, что написали мне свои заметки. Не они меня огорчили, а глубина расхождения, которая начинает, кажется, проясняться, судя по вашему последнему письму. Итак, я шлю вам: «Опыт [обоснования природы и характера творчества Мусоргского]» – это раз, «Муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения» – это два, «Мус[оргский]-драматург» – три. Умоляю, отложите временно работы, зачитайте все три статьи, и если вы увидите, что в совокупности они вместе с первой, т. е. с «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде]», составляют целое, пусть спорное, но сильное, то пусть все это печатает Музсектор. Тогда спешно верните статьи назад (причем особенно в «драматурге» отметьте все ваши несогласия, так же как вы сделали с первой статьей) – и я больше дня не задержу для окончательной правки, причем в корректуре нуждаться не буду ни в какой. По моим расчетам выходит так: 21/І вы получите статьи, 22/І спешной [почтой] посылаете вечером назад, 23/І я их имею, и, самое позднее, вечером 25/І посылаю прямо на Музсектор. «Борис» идет 14/ІІ⁴³⁸, следовательно, имеется в запасе почти 3 недели.

Ругня моя и сейчас и впредь ни в коем случае не должна вас останавливать в вашей критике. Повторяю, что я испугался идеологического разрыва. Но теперь если вы и после «Опыта» не сдадите ваших позиций – беды нет. Во 1) в своей отдельной книге я отвечаю за себя, во 2) я выделил спорное в отдельную статью (вы заставили – и хорошо), в 3) когда все взгляды обобщены – б[ыть] м[ожет], вы сами смягчитесь. В частности, новое – а, в сущности, очень старое понимание импровизации как формального принципа, присущее еще *commedia dell'arte*, было хорошо оттенено в статье Hermann'a Wetzler'a “Die Geburt d[er] musicalischen Idee

⁴³⁸ Премьера в итоге состоялась 16 февраля.

bei Beethoven” (Die Musik 1923/VII)⁴³⁹. Но клянусь я доехал до этой мысли своим путем. Ваши слова, что вероятно то, что раньше называли гением, теперь есть импровизация – не понимаю. Гений может сочинять импровизационно, т. е. так, что каждый момент кажется неожиданно алогичным, будучи на самом деле глубоко мотивированным, но может и сочинять строго рационально и формально. Скорее, импровизационность ближе к понятию «свободная форма», но это понятие уж очень нелепо... Еще до вашего письма я послал за границу «Муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения М[усоргско]го»⁴⁴⁰ в очень сжатом полуконспективном виде, и потому возможность напечатать эту работу здесь в ее подлинном облике остается безусловно. Но вы мне ничего не написали, хорошо ли теперь вышла статья «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]». Между прочим, по имени этой статьи думаю назвать весь свой сборник⁴⁴¹. В ваш же большой сборник о Мусоргском могут войти те же «Эст[етические] воззрения», но в дополненном и вполне академизированном виде⁴⁴². Итак, с нетерпением буду ждать строгого суда. Ну и вздернули же вы меня, заставив оторваться от музсекторской книги⁴⁴³, в которой сижу по уши, и напрячь все силы для М[усоргско]го. Помните, если бы не вы – ибо я вас люблю – а кто иной прислал мне замечания – я бы отделался формальной отпиской и все тут. Итак, в «Академию» посылаю отказ. Привет от детскоселов.

Ваш Б. Асафьев.

47. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 6–8.

⁴³⁹ Упомянутая статья опубликована в октябрьском номере журнала за 1923 год. См.: *Wetzler, Hermann Hans*. Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven // *Die Musik*. 1923. Heft 1 (October). S. 157–173.

⁴⁴⁰ Статья вышла на немецком языке (в переводе Я. Гандшина) в майском номере журнала *Die Musik* за 1929 год. См.: *Gljeboff Igor*. Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs // *Die Musik*. 1929. № XXI/8. S. 561–575. Листы журнала с этой статьей сохранились в фонде Асафьева в РГАЛИ: Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 308.

⁴⁴¹ В итоге сборник был опубликован под названием «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского».

⁴⁴² См.: *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. В этот сборник вошли две статьи Асафьева (псевд: Игорь Глебов): «Введение в изучение драматургии Мусоргского» и «Оркестр “Бориса Годунова”».

⁴⁴³ *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930.

*Машинописная копия*⁴⁴⁴

Москва, 22 января 1928 года

Дорогой Борис Владимирович, письмо Ваше и все статьи получил и, чтобы оправдать Ваши исчисления, сажусь на машинку [так. – В. А.] и строчу, душу полагая за весь Божий мир, а что из сего выйдет – не знаю. Начну в порядке Ваших статей, если таковой порядок Вы оставляете в силе.

Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского

1. Может быть, указать на примеры – романсы раннего периода, а именно «Юные годы»⁴⁴⁵, за малыми исключениями.

2. Необходимо дать ответ на поставленный Вами здесь вопрос и может быть хорошо бы было сразу сказать – да, а потом уже перейти к последующему доказательству – по письмам Мус[оргского], по его работам и т. д.

3. Может быть лучше было бы сказать привлекает не менее, чем конечный итог – это чтобы избежать упрека в малой оценке итогов.

4. В «Семинаристе»⁴⁴⁶ можно найти и другие постоянные основы – это общее положение действующего лица – его любовь, отношение к дочке и т. д., что во всех вариантах остается неизменным, сразу вылившимся и столь же типичным, как зубрежка.

5. Речь будет в другой статье, а не впереди.

В таком виде большой вопрос об импровизационности Мус[оргского] и значении вариантов Вы ставите в очень интересном освещении – все сказанное впереди уже подготавливает читателя к этому эпитету – импровизатор, мысли Ваши

⁴⁴⁴ В фонде Асафьева в РНММ сохранился один лист этого письма (машинопись с двух сторон), со слов: «о трактовке меди, о чем речь Вы будете вести дальше» до конца письма. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1280. Б. п. Полный текст приводится по машинописной копии из фонда П. А. Ламма в РГАЛИ.

⁴⁴⁵ «Юные годы» – сборник романсов и песен М. П. Мусоргского, созданных в период с 1857 по 1865 год.

⁴⁴⁶ «Семинарист» – романс М. П. Мусоргского, написанный в 1866 году на собственный текст. Сохранились три автографа этого произведения. Также при жизни Мусоргского этот романс был прокорректирован А. Н. и Н. Н. Пургольд для первого издания (Лейпциг, В. Бенике, 1870). В собрании сочинений Мусоргского под редакцией П. А. Ламма опубликованы две редакции произведения – первая на основе автографов, вторая на основе первого (прижизненного) издания. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // *Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах.* М.: Музыка, 1989. С. 118.

ясны и интересны, и, может быть и не соглашаясь кое-в-чем с Вами, я в то же время говорю, что вопрос Вы поставили интересно, т. е. всколыхнули стоячее болото и сплошные общие места – одним словом приветствую эту статью.

Вы именно сделали то, что мне хотелось, т. е. остановились на освещении вопроса, что Вы понимаете под импровизационной формой, объясняете ее причины в творчестве Мус[оргского], а также особенности этого стиля и основы его у Мус[оргского].

Почему надо исполнять «Бориса» в подлинном виде

Я вытер свои прежние номера и проставил новые, чтобы Вы могли уследить за моими замечаниями.

1. Может быть, в скобках поставить несколько слов – хотя и чуждым Мусоргскому, мало что имеющего общего с его подлинными намерениями – одним словом, несколько испортить хвалебный отзыв, подложить ложку дегтя.

2. Теперь, пожалуй, хорошо было бы оставить и слово – вариантов.

3. Я бы, пожалуй, оставил это место с теми смягчениями, которые я осмелился внести в Вашу копию. Иначе несколько неподготовленным[и] и неубедительным[и] звучат слова о редакторской проблеме.

4. Мне жаль, что Вы выкинули этот абзац, особенно его начало о языках Тургенева, Гоголя и т. д.⁴⁴⁷

Вставка Ваша для 9-й страницы великолепна и как хорошо и как хорошо Вы это говорите о языке крестьян, монахов и т. д. – прекрасно⁴⁴⁸.

5. Эту фразу о неудобстве исполнения я бы, пожалуй, тоже выкинул.

6. Может быть, несколько увеличить степень хвалы – не только бесспорными достоинствами.

⁴⁴⁷ Комментарий Ламма относится к следующим словам в статье Асафьева: «Попробуйте-ка язык Тургенева приложить к языку Гоголя или синтаксис Толстого к синтаксису Достоевского – что получится? А ведь русский язык один и тот же у них у всех. Только бездушный и мертвый формализм в музыке может мириться с якобы единой «теорией» для всех веков, времен, народов и людей...». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 109.

⁴⁴⁸ Речь, вероятно, о следующих словах в статье Асафьева: «Язык московского люда, монахов и бунтующего народа, приказный язык, степенная речь бояр и т. д. – отражены в музыкальных интонациях, в дыхании, в темпе, в соотношениях высотностей, в динамике. Отсюда исключительное разнообразие музыкального языка оперы Мусоргского и отсюда его захватывающая правдивость как внутренняя эмоциональная, так и социальная». Цит. по: Глебов И. [Асафьев Б. В.] Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде? // Глебов И. [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 20.

Хотя не следовало бы может быть опять возвращаться к больному вопросу, но все-таки скажу, что в этом несколько переделанном виде статья Ваша, на мой взгляд, значительно выиграла и право же Вы слишком преувеличивали, говоря, что в таком виде из нее изъята душа. Устно об этом поговорим поподробнее, сейчас же для этого нет времени, ведь письмо-то это и все Ваши статьи необходимо сегодня же отправить.

Если по чему-либо (отсутствие времени или какие-либо трения с Музсектором или нашей комиссией) явилась необходимость в сокращении отдельной брошюры Вашей к премьере «Бориса», то я бы предложил в них поместить эти две статьи, другие же три пусть тогда пошли бы в наш сборник, тем более, что они несколько иного характера и говорят не о данной постановке «Бориса» и ее оправдании, а вообще о «Борисе». На всякий случай подумайте об этом, тем более, что может быть Вы не управитесь с отделками этих последних статей.

Мусоргский как драматург

1. В связи с первыми статьями может быть говорить о Вашем отношении к редакции Римского[-Корсакова] и излишне – есть повторения и, правда небольшие, разночтения.

2. Оставляя ли фразу о том, что может быть инструментовка Мус[оргского] окажется не так плоха.

3. Жаль, что здесь не приведено то, что мной отыскано позднее, а именно, что все движение толпы, выход Шуйского и т. д. не указан[ы] в сценарии перед музыкой, а внесен[ы] в музыку – тогда особенно интересно проследить, как ярко Мус[оргский] определил все музыкальное содержание вступления. Если Вас это заинтересует, можно будет это место несколько переделать, указав на это. Quasi фугато вступления именно объясняется выходами различных групп народа, а также Шуйского.

4. Может быть, согласовать это место с тем, что о нем было сказано в предыдущих Ваших статьях, а главное выкинуть эпитет – пышное.

5. В той рукописи, которую я видел у Вас и об дальнейшей участи

которой Вы так-таки меня и не известили, всюду стояли монахи, значит в схимников они превратились уже позднее.

6. Наличие общих материалов обоих монологов Бориса несколько рискованно утверждать. Начало монолога совпадает, но вся середина во второй редакции совершенно другая и чуждая как всему предшествовавшему, так особенно последующему (Шуйский в 4-м действии в разговоре с боярами – «бледный, холодным потом обливаясь...» – понятен только после монолога Бориса по предварительной редакции). Эта середина взята, как известно, из «Саламбо». Может быть, хорошо было бы об этом сказать несколько подробнее. Я говорю о музыкальном содержании.

7. Весь этот абзац с Римским[-Корсаковым] я бы выкинул – чего Вам давать поклонникам его редакции еще повод для защиты – пусть сами до этого додумываются. Я не верно сказал абзац, вернее это всего только три строчки.

8. Может быть, указать, что Вы берете мое мнение из моего доклада⁴⁴⁹, а то пытливые люди могут не знать, откуда сие.

9. О рассказе Шуйского у Вас, кажется, теперь после прослушания в оркестре есть другие определения этого рассказа? Интересно их было бы сюда вставить.

10. Может быть, несколько понизить великолепие, указав, что это все-таки задворки Европы. Похвалы Рангони мне кажутся несколько преувеличенными, но это не столь важно.

11. «Блестящая слава»⁴⁵⁰ – несколько противоречит предыдущим статьям.

12. Не нужно ли было бы указать, что – «соблюди ты чистоту свою, Феодор» – есть прекрасный переход от дел государственных к семейным. Вообще

⁴⁴⁹ В опубликованной версии статьи добавлено постраничное примечание: «Доклад П. А. Ламма, прочитанный им в заседании Гос. Института Истории Искусств в Ленинграде 18 ноября 1926 года». См.: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 65. Протокол заседания исторической секции ГИИИ (сейчас – РИИИ), на котором состоялся этот доклад, хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 9.

⁴⁵⁰ Речь о следующих словах в статье Асафьева: «...в стонах хора “хлеба, хлеба дай голодным” уже нет и следа раболепной, хотя и блестящей славы». Впоследствии слова «хотя и блестящей» – вычеркнуты. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 41.

я смотрю на вставки в прощальном монологе как на более существенные. Интересно проследить, как великолепно Мус[оргский] переходит от одной темы завещания к другой, как вводит в государственные дела, потом к семейным и наконец к религиозным, если хотите.

13. Не находите ли Вы, что сцена под Кромами Вами разобрана несколько сжато, а ведь она как завершение казалось бы заслуживала более детального разбора. У меня чувство, что здесь Вы как-то несколько скомкали, желая перейти к концу. Подумайте об этом.

14. Можно было бы назвать народно-музыкальной драмой – об этом я уже говорил Вам раньше. Я не против того, что «Борис» народная драма, только предостерегаю, что сам Мус[оргский] «Бориса» так не называл или вернее еще в тот период своей жизни до этого еще не дошел – это сделали его работы над «Хованщиной» и более детальные и глубокие проработки своего *credo*.

15. [В.В.] Стасов понимал Мус[оргского] тоже далеко не в полной мере. Пишу это для того только, что думаю не лишним было бы указать, что в действительности Мус[оргский] стоял одиноко и Стасов только отчасти понимал его, почему и пошел на сделки с Римским[-Корсаковым] после смерти Мус[оргского] – вспомни[те] его письма к Римскому[-Корсакову] во время редакторских работ последнего.

Может быть, я кое-что и пропустил в этой статье из того, что говорил раньше Вам, но настоящее поглотило меня всего, да и время дали Вы мне чертовски мало, и так не знаю, как справиться, а потому простите и не думайте, что что-либо умалчиваю.

Мусоргский-инструментатор⁴⁵¹

Посылаю вместе с подлинником и копию, которую успели сделать, на ней-то я и буду ставить свои номера⁴⁵².

1. Не переименовать ли заглавие, т. е. уже в нем указать, что Вы будете

⁴⁵¹ Вариант текста статьи, о котором идет речь в письме, сохранился в фонде Ламма в РГАЛИ. См.: Глебов И. Мусоргский-инструментатор. Машинописный чистовик. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146–152.

⁴⁵² Упомянутая копия не сохранилась.

говорить только о Мус[оргском] как оперном оркестраторе (Пометки в Вашей рукописи сделал Сергей, когда следил по ней при моем чтении этой статьи в нашей комиссии⁴⁵³ – между прочим, это единственная статья, которую я кому-либо читал или показывал, за исключением Шеншина, который был у меня в момент получения Вашей статьи «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]), [он] знает и ее.

2. Может быть? здесь было бы кстати сказать, что эта легенда выросла только после своего рода забвения первых исполнений «Бориса» в авторской инструментровке⁴⁵⁴ – здесь интересно было бы указать на один факт, что вся критика, почти без исключений, всячески ругает «Бориса» как оперу, но если хвалит, то только инструментровку – здесь хвалы почти единогласны, повторяю это... В работе Хохловкиной⁴⁵⁵ для нашей комиссии – критики «Бориса» после первой постановки – очень ярко вскрыли нам этот факт, и о нем мне думается Вам хоть вскользь нужно бы упомянуть.

3. (2)⁴⁵⁶ Здесь не буду распространяться – об этом подневольном славлении я уже говорил и говорил о народной песне – только считаю нужным здесь поставить цифру.

4. (3) В составе оркестра Вы делаете ошибки. В сцене у фонтана у Мус[оргского] имеется арфа, так же как там же единственный раз он вводит и английский рожок – я именно предложил бы указать, что парный состав оркестра, за исключением ф[орте]п[иано], да еще в 4-х ручии, меняется на более большой только для одной сцены, а именно у фонтана. Флейта же пикколо играет у Мус[оргского] очень часто и должна считаться как основной инструмент. О ф[орте]п[иано] я уже говорил. Теперь не совсем ясно, что Вы разумеете под

⁴⁵³ Комиссия по изучению русской музыки при музыкальной секции ГАХН. Копия статьи с пометами С. С. Попова не сохранилась.

⁴⁵⁴ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Оркестр Мусоргского, как о нем можно судить по звучанию партитуры “Бориса Годунова”, требует к себе внимательного и серьезного отношения, так как именно в данной области легенда о полной технической беспомощности Мусоргского расцвела особенно пышно». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 146.

⁴⁵⁵ Хохловкина, Анна Абрамовна (1896–1971) – музыковед и педагог. См.: *Хохловкина А.А.* Первые критики «Бориса Годунова» // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930. С. 136–165.

⁴⁵⁶ В оригинале Ламмом допущена ошибка в нумерации: пункт 2 повторен дважды. Правильная нумерация сделана В. А. Александровой, но нумерация оригинала сохранена в круглых скобках.

громоздкими медными, можно подумать, что число медных как-то Мусоргским уменьшено. Я не говорю о трактовке меди, о чем речь Вы будете вести дальше, здесь же Вы указываете о составе оркестра⁴⁵⁷.

5. (4) Сергей оспаривает точность [18]90-х годов, считая, что период может быть несколько более ранний⁴⁵⁸.

6. (5) Не считаете ли Вы нужным привести несколько примеров ко всему этому абзацу, а именно примеры на: импрессионистические гармонии с их инструментовкой, – их строй, чередование и звуко-интенсивность т. е. выразительность аккордов и цепи аккордов – вообще несколько более детализировать все, а также снабдить примерами, хотя бы словесными.

7. (6) Бросающийся в уши пример – определение, по-моему, мало удачное.

8. (7) Примеры на характерные звучания в каждом конкретном инструменте и в их сочетании.

9. (8) ? [так. – В. А.]

10. (9) Опять хотелось бы несколько ярких примеров.

11. (10) Не лучше ли слово орава заменить распространенной бандой.

12. (11) Не укажете ли вы деление валторн попарно, т. е. одна пара выполняет совершенно иные функции, чем другая.

13. (12) Может быть указать на нежелание Мус[оргского] заполнять средние регистры, ну скажем как мы это имеем в Кромах, в коронации и т. д. – вспомните валторны и трубы в Des-[dur-н]ом аккорде в коронации, когда взлетает гамма, а дальше провал средних голосов, т. к. медь вступает только на втором такте, когда регистр достаточно опустился для их вступления.

⁴⁵⁷ Замечание относится к следующему фрагменту статьи Асафьева: «Аскетизм Мусоргского проявляется в самом составе оркестра: нет ни арфы, ни “добавочных” деревянных при обычном парном составе (кроме английского рожка и флейты пикколо), нет громоздких медных». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 148.

⁴⁵⁸ Речь о следующих словах в статье Асафьева: «Особенно удачна трактовка Мусоргским Польши как “задворок” Европы, как европейской провинции – в противовес чему Римский-Корсаков тоже выдвинул совсем иное толкование и воплощение. Иначе он и не мог поступить в конце [18]90-х годов, как по своим вкусам, так и по театральным стремлениям этой эпохи». Глебов И. Мусоргский-инструментатор. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 148.

Мне думается, что все мои замечания отпали бы, если бы у Вас под рукой при писании была партитура – писать на память в данном случае очень трудно и Вы, убоясь, может быть, ошибок, как-то мало конкретизировали Вашу статью. Потом интересно, почему Вы не отметили отсутствие во всей опере закупоренной меди, особенно валторн – я сам как-то этого факта не могу объяснить. Не думаете ли Вы, что лучше было бы не спешить с этой статьей и обставить ее более пышно, с большим количеством примеров и большей детализацией.

Теперь о последней Вашей статье, но думается, что в ней у меня нет никаких замечаний. Ведь я профан в этой области.

Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского

1. Здесь какой-то пропуск – посмотрите в чем дело.
2. Таким образом – здесь что-то не ясно, почему таким образом? Были цитаты из Чернышевского и вдруг Мусоргский – как будто эти цитаты его. У меня нет времени посмотреть все эти цитаты – я указываю только.

Я очень спешу, т[ак] ч[то] Вы уж простите, что пишу очень не складно...

3. Не привести ли цитаты из писем к Горбунову⁴⁵⁹ и Репину⁴⁶⁰ – о настоящем художнике – говорю на память – посмотрите их, особенно к Горбунову⁴⁶¹.

4. Слово – ужас – я бы несколько более точно определил, здесь ужас не внешнего положения, а ужас психологический, и, пожалуй, не ужас, а какое-то другое слово было бы лучше. Ужасно когда Анна Каренина бросается под поезд – но такой ужас Мус[оргского] не притягивает – а нечто другое, надрывы какие-то, ужас, что не удастся решить сложную психологическую проблему или положение – и Достоевский все-таки не может быть пустяком, хотя бы и в сравнении с

459 Горбунов, Иван Федорович (1831–1895) – актер, писатель, историк театра.

460 Репин, Илья Ефимович (1844–1930) – художник-живописец.

⁴⁶¹ В опубликованный вариант статьи Б. В. Асафьев добавил цитату из письма М. П. Мусоргского И. Ф. Горбунову от 4/5 января 1880 года с характеристикой творца «во всей силе правды, любви и непосредственности [курсив оригинала. – В. А.]». Цит. по: *Мусоргский М. П.* Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис / Под общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. С. 259. Вероятно, вторая цитата, упомянутая П. А. Ламмом в его комментарии – из письма М. П. Мусоргского И. Е. Репину от 13 июня 1873 года: «Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни – напляшешься – если истинный художник». Там же. С. 148. Однако цитату из письма Репину Асафьев в своей статье не использовал.

любовным отпеванием. Я как[-то] не усматриваю преувеличений у Мус[оргского] – есть смелость ставить труднейшие вопросы, не закрывать на них глаза – Достоевщина – и так же как Достоевский именно всегда выходит победителем из самому себе поставленного кажись бы неразрешимого вопроса, так же вдруг умеет показать яркий свет и выход и как убедительно – это не Толстой с своим евангелием никого и ни в чем не убеждающим. 19-я страница Ваша прекрасна – как бы хорошо здесь катнуть «Без солнца»⁴⁶², а то Вы об этом произведении нигде не обмолвились, а в то же время подводите именно к этому этапу в творчестве Мус[оргского], и как хорошо определяете неизбежный путь к этому настроению Мус[оргского].

5. Говоря об итогах, Вы очень красиво увлекаетесь опять, и затрагиваете некоторые вопросы, о которых Вы не говорили прежде, что именно не буду указывать за недостатком времени – боюсь, что письмо не уйдет сегодня.

Ну вот и все. Посылаю Вам все статьи обратно, а также подлинники тех, с коих сняты копии.

Повторяю, подумайте о том – не издать ли отдельным оттиском к премьере только первые две статьи, другие же отдать в наш сборник – это, по-моему, не плохая мысль, говорю совершенно искренне, а не по каким-либо заинтересованным мотивам. А все-таки, почему бы Вам не привезти все статьи лично в Москву – подумайте об этом – здесь, кстати, постановка «Майской ночи» у Станиславского⁴⁶³ – «Пиковой дамы» в Экспериментальном театре⁴⁶⁴ – глядишь статьями в журналы Вы бы и вернули расходы по поездке. Перечитывать свое писание не имею времени – ну да Вы как-нибудь доищетесь сущности моих замечаний.

⁴⁶² «Без солнца» – вокальный цикл М. П. Мусоргского на стихи А. А. Голенищева-Кутузова. Создан в 1873 году.

⁴⁶³ Речь о постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь» в Государственном оперном театре имени К. С. Станиславского (преьера 19 января 1928 года). Постановка К. С. Станиславского и В. С. Алексеева. Режиссеры: В. Ф. Виноградов, В. В. Залесская. Дирижеры: В. И. Сук, Б. Э. Хайкин. Художник – М. И. Курилко.

⁴⁶⁴ Речь о театре, располагавшемся в здании по адресу ул. Б. Дмитровка, д. 6/2 (здание театра Солодовникова), где в наши дни расположен Московский театр оперетты. В разные годы в здании размещались Частная русская опера С. И. Мамонтова, Оперный театр Зимина и др. В 1925–1928 годах театр носил название Экспериментального.

Крепко Вас целую. Привет Вашим. До скорого свидания. Первую корректуру Ваших статей мог бы провести я, а там придется поручить это кому-нибудь другому, т. к. ведь и я скоро не буду в Москве, а у Вас в Питере.

48. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 18–18 об.

[Детское село]. Б. д.

[ответ на письмо П. А. Ламма от 22 января 1928 года]

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Письмо и остальные статьи, а также пояснения следуют завтра. Ужасная головная боль задержала работу. Все-таки я настаиваю на нашем (я, Др[анишников] и Рад[лов]) понимании коронации, и я вам докажу, что русские народные хоры поют вовсе не всегда нудно и пассивно при славлениях *etc.* Коронация во всех подробностях сделана изумительно цельно. Настаиваю в статье «Почему» на вставках новых на стр[анице] 3.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Ох, только бы прошел понедельник! Сражение за институт с André и прочей св[олоч]ью⁴⁶⁵!

49. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 16–17 об.

Автограф

[Детское село]. Б. д.

[ответ на письмо П. А. Ламма от 22 января 1928 года]

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Спасибо за умные, дельные и меткие замечания и поправки.

I. «Опыт обоснования» – все ваши замечания принял и соответственно изменил.

465 Речь о заседании Ученого совета Государственного института истории искусств (ныне – РИИИ), состоявшегося 30 января 1928 года. Протокол заседания хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 43.

II. «Почему *etc.*» – все принял, но боюсь, что найдете резкой вставку на 3 странице. «Изыятая душа» уместилась в другой статье (I), значит толковать не о чем, а можно только сказать вам спасибо.

III. «М[усоргск]ий как драматург» – заглавие изменил: «Драматургическая концепция “Бориса”» или можно «Музыкально-драматургическая концепция “Б[ориса]”».

1. О Римском[-Корсакове] – все убрал.

2. Об инструментровке – убрал.

3. Очень важно, чтобы вы это место переделали в смысле дальнейшей вставки. Скажите все, что нужно: и выход Шуйского, и *quasi fugato, etc., etc.*

4. Я очень рад, что коронация оказалась такой, какой хотелось мне, и логически вытекающей из I картины пролога. Поэтому с наслаждением меняю эпитеты, к[отор]ые я писал, а сам трепетал, глядя на партитуру. Оказывается, М[усоргск]ий был прав, а мое ухо исходило от Римского[-Корсакова].

5. Рукопись у меня затребовали назад, продавать не пожелали, и лицо себя не назвало. Что ж тут поделывать?!.. Выкидываю мое примечание о монахах, хотя не понимаю, почему оно неверно? Мне кажется, что рукопись и подтверждает мое мнение, что при печатании клавира цензура заставила изменить монахов в отшельников.

6. Исправил как можно короче.

7. Абзац о Р[имском-Корсакове] выкинул.

8. Впишите точно название, место и время доклада.

9. Вставил коротко о рассказе Ш[уйско]го.

10. Сбавил тон. Вы правы.

11. Исправлено

12. Исправлено

13. Исправлено

14. Исправлено

15. Исправлено

IV. М[усоргск]ий-инструментатор

1. Заглавие изменил.
2. Указал. Можете вставить ссылку на работу Хохловкиной, а отзыв Направника⁴⁶⁶ выкинуть.
3. На подневольном славлении в своем толковании коронации настаиваю.
4. Поправил.
5. Примеры словесно без нотных примеров – ничего не выходит. Я готов сделать для сборника статью «Авторская партитура “Бориса”»⁴⁶⁷ – а эта статья получила свою форму, к[оторую] трудно расщеплять.
6. Это – стилистический недосмотр.
- 7., 9. см[отри] 5.
- 8., 10. Стилистический недосмотр.
11. Сделана вставка. 12. Тоже сделана вставка.

} Исправлен[о]

Думаю, что статьи об оркестре «Бориса» и о муз[ыкально]-драм[атической] концепции теперь сложились в нечто разумное. Я спорю, что они не связаны с первыми двумя, и потому прошу их печатать все четыре. Именно, против оркестра М[усоргско]го и против всего плана драматургического – тут уже «бузят», и потому хочу сразу же до выступлений противников дать точки опоры своим. В дискуссиях я не могу выступать, я нервничаю и не умею говорить, возражая. Поэтому надо предупредить в печати. Я согласен выделить муз[ыкально]-эстет[ические] воззрения М[усоргско]го в сборник⁴⁶⁸, восполнив эту статью цитатами, т. к. по существу там все сказано, а статью об оркестре «Б[ориса Годунова]» превратить в статью о «Партитуре “Б[ориса Годунова]”» с нотными примерами. Т[аким] о[бразом], из сборника уйдет только одна статья о

⁴⁶⁶ Среди черновых фрагментов статей, сохранившихся в фонде Ламма, имеется страница с текстом вставки, предполагавшимся к включению в одну из промежуточных версий статьи «Мусоргский-инструментатор» («Оперный оркестр Мусоргского»): «Даже Направник в своем отзыве о “Борисе Годунове”, порицая Мусоргского за неправильную и беззаботную жизнь и нежелание усидчиво трудиться, а также упрекая его в неграмотности, не ругает инструментовки самой по себе как особенно большого места оперы <...>». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 91. Речь, вероятно, о воспоминаниях Э. Ф. Направника, записанных 3 июля 1916 года. См.: «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (опера поставлена 27 января 1874 г.) // *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., авт. вступ. ст. и примечаний Л. М. Кутателадзе. Под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 48–49.

⁴⁶⁷ *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

⁴⁶⁸ Здесь идет речь о сборнике, готовившемся в ГАХН. См.: Мусоргский М. П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930.

драм[атургической] концепции. Очень прошу убедить вашу коллегия пойти мне навстречу, ведь дело не в моей выгоде, а в том, чтобы в канун исполнения ослы уже прочитали бы, что оркестровка не плоха. Если только можно успеть, то включите в статью об оркестре только один нотный пример: выход Щелкалова. Уж очень там чудесное оркестровое голосоведение.

Целую. Ваш [Б. Асафьев].

50. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 19–20 об.

[Детское село], 29 января 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Вот дурак я! Не сделал главного – не послал письма Юровскому. Прилагаю⁴⁶⁹. Передайте, голубчик. Успокойте также вашу коллегия. Я же не отнимаю статьи о муз[ыкально]-эстет[ических] воззрениях М[усоргско]го и готов сделать (вернее, расширить) статью об оркестре «Б[ориса Годунова]», назвав ее «Авторская партитура “Бориса Годунова”», для к[оторо]й понадобится много нотных примеров. Сейчас ее делать было – немыслимо (партитуры все заняты – они у Д[ранишник]ова), а оставить мой сборник без статьи об инструментовке М[усоргско]го абсолютно невозможно. Что касается статьи о драм[атургической] концепции «Б[ориса]», то право же, просмотрев ее всю, я убедился, что она не годится для монумент[ального] сборника и что она «изъяснительная» или подготовительная к слушанию авторского «Бориса» и только. К ней, т. е. не к ней ко всей, а к основным выводам надо присоединить «Саламбо», «Женитьбу», «Хованщину», «Сорочинскую» и сделать действительно исчерпывающую статью «М[усоргски]й-драматург». Итак, если ваш большой сборник выходит скоро, я даю в него две статьи:

«Муз[ыкально]-эст[етические] возз[рения] М[усоргско]го»⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Письмо Б. В. Асафьева А. Н. Юровскому неизвестно.

⁴⁷⁰ Речь о статье, вышедшей в 1932 году: *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

и

«Автор[ская] парт[итура] Б[ориса] Г[одунова]»⁴⁷¹.

Если он несколько задерживается, я прибавляю:

«М[усоргски]й-драматург» (анализ всех его муз[ыкально]-
драм[атургических] концепций)⁴⁷².

Честное слово, так лучше. Что касается статьи «Эст[етические] возз[рения] М[усоргско]го», то я посылал вам ее в том сжатом виде, в каком она поехала в Цюрих к Гандшину⁴⁷³, и где ее еще сожмут. Вот почему там только использована переписка со Стасовым. На самом же деле, уже сейчас статья дополнилась, округлилась и получила форму: тема с вариациями, причем темой служит заключ[ительный] абзац из автоб[иографической] записки М[усоргско]го. Не могу кончить этой статьи, п[отому] что не достал еще некоторых книг, к[оторые] несомненно читал М[усоргски]й. В конце концов, если не достану – беды большой нет и в случае спеха⁴⁷⁴ кончу статью быстро. Словом, за эту статью я уже теперь не боюсь. Она выйдет⁴⁷⁵. Ну, я совершенно обалдел, работая над М[усоргск]им дни и ночи. Сейчас взял месячный отпуск (с 15/01 по 15/II) из Консерватории, чтобы кончить все эти статьи. Отпуск, разумеется, без сохр[анения] содерж[ания], и вскочит мне в 250 [рублей]. После двух смертей еще⁴⁷⁶ – это жутко. Но ничего не поделаешь. В Москву приеду только после «Б[ориса]»⁴⁷⁷. Значит, с вами увидимся раньше. Вам придется приехать числа 7–8 [февраля]. Я это точно узнаю и напишу.

Дорогой, все поправки, вставки, добавления, исправления, какие надо будет сделать в посланных вам моих статьях – делайте так, как найдете нужным.

⁴⁷¹ Глебов И. [Асафьев Б. В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

⁴⁷² См.: Глебов И. [Асафьев Б. В.] Введение в изучение драматургии Мусоргского // Мусоргский М. П. Борис Годунов: Статьи и исследования. Вып. 1. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 6–12.

⁴⁷³ Гандшин, Жак (Handschin, Jacques; 1886–1955) – российско-швейцарский музыковед и органист.

⁴⁷⁴ Спех (разг.) – поспешность, торопливость.

⁴⁷⁵ Статья была опубликована только в 1932 году. См.: Глебов И. [Асафьев Б. В.] Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского // Мусоргский М. П. К пятидесятилетию со дня смерти 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Юрия Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 33–56.

⁴⁷⁶ Незадолго до этого за короткое время умерли мать Б. В. Асафьева и отец его жены, Ирины Степановны Асафьевой.

⁴⁷⁷ Речь о поездке П. А. Ламма в Ленинград на генеральные репетиции и премьеру оперы «Борис Годунов» в его с Б. В. Асафьевым редакции (ГАТОБ, премьеры 16 февраля 1928 года).

Умоляю только провести их в срочном порядке*. Времени еще две недели, но важно, чтобы 14/II сборник уже продавался в театре, и чтобы числа 12/II у меня было три-четыре списка для посылки кое-кому из «критики». Я виноват, что дня на 2–3 задержал. Право, не мог. В крайнем случае, если сборник чуть запоздает – не беда, только бы мне получить неск[олько] оттисков, и чтобы успеть добиться рецензию сборника, например, в «Ж[изни] И[скусства]».

Сообщите, когда предполагаете выпустить большой сборник? В одном из писем я просил вас умолить Музсектор прислать мне еще клави́р «Б[ориса]» в самом последнем виде. Очевидно, этого нельзя сделать. О если бы вы знали, как мне трудно было писать все статьи без клави́ра по памяти! Так что умоляю, если в статье об оркестре вставьте два-три примера – я не буду в претензии. Наоборот. Напр[имер], посмотрите в партитуре, верно ли я отметил характ[еристики] тромбона и верно ли привел слова из рассказа Пимена и монолога Бориса «я всех убийца тайный». О монологе «Скорбит душа» я твердо помню, что это так, как пишу, но все-таки справьтесь. У вас партитура под рукой – я же раньше пятницы в театре не буду. Целую. Привет. Все ваши последние замечания порадовали меня. Я все принял. Со страхом жду вестей о решении^{*[*]}.

Ваш Б. Асафьев.

* Корректур мне не надо, чтобы не задерживать.

** Разумею – печатание моего сборника. Уж очень много ухлопал сюда сил!

51. П. А. Ламм – Б. В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1162⁴⁷⁸.

Москва, 1 февраля 1928 года

Машинопись

Дорогой Борис Владимирович.

⁴⁷⁸ Машинописная копия этого письма также имеется в фонде П. А. Ламма в РГАЛИ: Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 9–9 об.

Буду чрезвычайно краток. Ваши статьи получил и все дела устроил. «Опыт» и «Почему» уже в наборе, завтра идут остальные две. Приходится переписывать все на машинке, т. к. при таком бешеном темпе наборщики не согласились бы набирать. Сижу как ошалелый с Олечкой и диктую, она пишет, по дороге выписываем кое-какие подробности, вставляем нотные примеры и пр. Мне обещали в субботу приготовить первую корректуру всех статей в гранках в двух экземплярах – один экземпляр я привезу с собой в Питер. Собираюсь выехать в субботу, дабы без помехи провести у Вас день воскресный, а в понедельник отправить корректуры обратно в Москву. Второй экземпляр, так же как и все последующие корректуры, будет вести Сережа. Теперь будьте добры по телеграфу сообщить мне следующее. Как будет общее заглавие всей брошюры, т. е. ее титульный лист и обложка. Далее остается ли такой порядок статей: 1) «Опыт [обоснования природы и характера творчества Мусоргского] 2) «Почему [надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подлинном виде?]] 3) Драматург⁴⁷⁹ 4) Инструментатор⁴⁸⁰. Я поклялся, что все эти сведения у меня будут завтра в руках, а потому обязательно разоритесь на телеграмму и сообщите титул и, если порядок остается как я указываю, то подтвердите его двумя словами – порядок верен. Цензор любезно согласился по моей просьбе прочесть цензуру двух последних статей в гранках, т. к. я уверил его, что все обстоит в этом отношении благополучно. В первой или во второй статье, впрочем, одну малозначительную фразу об иррациональности нашей жизни цензура похерила, на что я дал свое согласие. Далее сообщите мне, удобен ли мой приезд уже в это воскресенье – но я так жажду вырваться из Москвы и послушать «Бориса». Милый, поговорите с Дранишниковым, что мол я приеду в воскресенье, днем пробуду у Вас, а вечером, значит, могу нагрянуть к нему. Приеду я в Питер не один, беру с собой Олю, которая остановится у одного моего знакомого доктора⁴⁸¹, близ Детскосельского вокзала. Днем в воскресенье она будет со мной понятно у Вас. Не знаю успею ли написать Дранишникову, от которого вчера

⁴⁷⁹ «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского».

⁴⁸⁰ «Оперный оркестр Мусоргского».

⁴⁸¹ Калашников, Виктор Викторович – друг семьи Ламм.

получил очень милое письмо. Надеюсь на Вас, что Вы обо всем поговорите и ответите мне завтра, могу ли я выезжать в субботу, а то ведь нужно брать билеты и вообще чертовски много всяких дел.

С Музсектором и с нашей комиссией все обстоит прекрасно и так как Вы этого хотели. Те поправки, о которых Вы меня просили, я сделал, партитура выхода Щелкалова будет приложена – выглядит очень красиво. Сценарий к прологу переделал согласно последним изысканиям моим. Ну, если что-либо выйдет не так уж гладко, не пеняйте, делаю все, что могу, но чертовски мало времени, а у меня еще у самого куча самых срочных дел, которые должен как-то уладить в эти три дня. Ох, уж и отдыхать же я буду в Питере. Если у Дранишникова жить более недели неудобно, то может быть часть времени как-нибудь устроюсь у Вас в Детском [селе]. Одним словом надеюсь на Вас. Оля моя в восторге от того, что я ее беру с собой – ей так хочется посмотреть Ленинградские музеи, послушать «Бориса» и другие оперы в Мариинке. Да, между прочим, упросите Дранишникова, если это как-нибудь только будет возможно, поставить «Воццека»⁴⁸² где-нибудь вблизи 14 или 16, москвичи, а таковых собирается в эти дни изрядное количество, коллективно просили меня об этом – так хочется всем послушать эту оперу. Может быть, 13 или 17 февраля мог бы быть «Воцтек». Еще хотелось бы также посмотреть «Прыжок через тень»⁴⁸³ – но вероятно это-то уже будет невозможно. Ну, до свидания, необходимо отсылать письмо. Одним словом жду Вашей телеграммы, непременно посылайте, а то беда будет. Крепко Вас обнимаю, всем Вашим привет, до свидания если возможно, то еще в это воскресенье. Поеду ускоренным поездом, если только получу билеты, ну а иначе со скорым. Всего наилучшего.

52. Б. В. Асафьев – П. А. Ламму

482 П. А. Ламм просит поставить в репертуарную сетку ГАТОБ на 13 или 17 февраля оперу А. Берга «Воцтек». Авторы этой постановки: режиссер С. Радлов, дирижер В. Дранишников, художник М. Левин. В заглавной партии М. Бочаров. Премьера состоялась 13 июня 1927 года.

483 Речь о постановке МАЛЕГОТа (ныне – Михайловский театр) оперы Э. Кшенека «Прыжок через тень» (премьера 21 мая 1927 года). Режиссер Н. Смолич, дирижер С. Самосуд, художник В. Дмитриев, хореограф А. Чекрыгин.

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 62.

[Детское село], Б. д. [2 февраля? 1928 года]

Телеграмма

Сердечное спасибо. Порядок верен⁴⁸⁴. Заглавие Игорь Глебов К восстановлению Бориса Годунова Мусоргского Сборник статей. Дранишникову сообщил. Ждем. Асафьев.

53. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1163.

Москва, 15 марта 1928 года

Авторизованная машинопись

Дорогой Борис Владимирович!

Пишу на машинке, значит, тороплюсь дьявольски, прямо не знаю что делать, приехав в Москву, совершенно зашился, как говорится. Но раньше всякие дела.

1. Музсектор, в лице Шульгина, очень просили меня попросить Вас написать для «Музыки и революции» статью о постановке «Бориса» в Мариинке – статья может быть размером около четверти листа. Им прислал такую статью Богданов-Березовский⁴⁸⁵, но их она не удовлетворяет. Статья может быть и немного длиннее – пойдет она в апрельском номере, т. к. для мартовского уже слишком мало времени – материал должен быть для этого номера уже 17 марта в издательстве.

2. Получена Ваша статья о философии Мус[оргского]⁴⁸⁶ – эту статью мы зачитали у нас в ГАХН, потом Яковлев принес мне и Ваше письмо к нему, а также статью. Я занялся тем, что все Ваши добавочные вставки прибавил к статье (куда надо) и всю статью отдал для машинной переписки. Каких-либо

⁴⁸⁴ В опубликованном варианте сборника порядок статей все же оказался несколько другим. Статья «Оперный оркестр Мусоргского» помещена третьим номером, а «Музыкально-драматургическая концепция оперы “Борис Годунов” Мусоргского» – четвертым.

⁴⁸⁵ Богданов-Березовский, Валериан Михайлович (1903-1971) – музыковед, музыкально-общественный деятель, композитор.

⁴⁸⁶ Музыкально-эстетические воззрения М.П. Мусоргского.

существенных замечаний у меня по поводу этой статьи нет – о мелочах же напишу Вам, когда получу ее из переписки – да и Вы, кстати, посмотрите эту переписку, понятно с внешней стороны, корректуру уж мы сами будем читать. Мне думается, что кое-что хорошо бы было в этой статье набрать петитом как примечание – боюсь, что цитаты из посторонних философов могут несколько затмить самого Мусоргского – но может быть я и не прав. Очень счастлив, что Вы так внимательно отнеслись к моим замечаниям, и главное, что использовали не только переписку Мус[оргского] со Стасовым – получилось нечто солидное – жаль, что времени мало, а то такую тему можно здорово обсосать – благодарная задача. Но подождем, как я уже писал, копии, тогда если что придет в голову Вам обязательно напишу.

3. Вот третьего пункта я уже и не помню – что-то было, а что и выскочило из головы. Я такой свинья, что до сих пор не писал ни Вам, ни Дранишникову – Вы-то меня уже знаете, а Вл[адимир] Ал[ександрович] может подумать Бог знает что. А между тем Вы не можете себе представить, с какими чувствами я вспоминаю свое пребывание в Питере и все это время, связанное с премьерой «Бориса» и те чувства, что я переживал на этой премьере. И какой же молодец этот Вл[адимир] Ал[ександрович] – как здорово провел «Бориса», как глубоко прочувствовал это произведение.

С большим вниманием следил за той полемикой, которая поднялась в печати вокруг «Бориса» и, когда читал Ваш ответ Глазунову, ясно представил все то, что Вы переживаете, как клянете все и вся и консерваторию в первую очередь, и как Вам пришлось огрызаться и налево и направо. У меня, насколько знаю, не хватает только одной статьи – это в каком-то комсомольском журнале – не можете ли Вы или милейший Алеша [А.А. Матвеев] достать мне этот журнал и прислать. Была еще статья на малороссийском языке – ну ее сам чорт разыщет.

У нас в Москве предполагается целый ряд интересных симфонических концертов: Ассоциация с премьерой 9-й [симфонии Н.Я. Мясковского] и повторением симфонии Шебалина в исправленном виде, Персимфанс наметил в начале апреля исполнить 10-ю, репетиции еще не начались, т. к. не готовы

партии. Я так безумно занят, что не могу переложить 10-ю в 8 рук – меня за это ругает весь наш кружок на чем свет стоит – чудачки – ведь больше всех злюсь я сам – и ведь то обидно, что когца края этим делам не видно – одни корректуры всяких балетов и опер – для пропитания – одолевают страсть как.

А как Ваши дела с книгами для Музсектора – спрашиваю, т. к мечтаю, что сдача их быть может толкнула бы Вас на приезд к нам, и что Вы так сердиты на Москву. Вот и премьера «Горе уму»⁴⁸⁷ прошла, а Вас все нет и нет.

От Коли [Н.Я. Мясковский. – В.А.] слышал, что Вы в мрачном настроении, о чем якобы писали Держановскому – плюньте на это дело, право же люди недостойны, чтобы на их дела, а тем более слова и лай из подворотни обращать так много внимания. Говорят, очень интересное письмо прислал Писк⁴⁸⁸ из Вены, где ругает наш консерв[аторский] журнал⁴⁸⁹ и больше для них писать статей не будет, дотанцевались.

Компания наша все так же мило собирается, музицируем и просто калякаем – а Вас все нет и нет. С Сережей дела повернулись несколько в лучшую сторону, о чем напишу как-нибудь в другой раз – слишком сложная материя.

Мечтаю в апреле разделаться с консерваторией, сдав все необходимые зачеты. Модпик собирается, т. е. решил подавать на Большой театр в суд, но когда сие будет – одному Богу известно, точно так же они все тянут вопрос о[б] авторских с Мариинского – о чем я им неоднократно говорил – а все это ох как вывезло бы меня из финансовых катастроф и прочей гадости.

Однако письмо необходимо отправлять, а то закроют почтовое отделение. Пусть это письмо послужит опять началом нашей корреспонденции.

Передайте мой искренний и самый теплый привет Ирине Степановне и всем Вашим домочадцам.

Если увидите Дранишникова, то скажите, что я просто в отчаянии от всех своих поступков, не ответил даже на милое письмо Марии Александровны, т. е. форменным образом скотина.

⁴⁸⁷ Премьера спектакля «Горе уму» в ГосТИМ состоялась 12 марта 1928 года.

⁴⁸⁸ Писк, Пауль Амадеус (1893–1990) – австрийский композитор и музыковед.

⁴⁸⁹ Вероятно, журнал «Музыкальное образование».

Ну, крепко Вас целую и желаю всего наилучшего, а главное наискорейшего свидания.

П. Ламм

Оля просит передать Вам всем самые теплые приветы, я же ее выругал, говорю, чтобы сама писала.

54. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 23–24 об.

[Детское село], 17 марта 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Я все-таки заставил сегодня себя написать о «Борисе» для «М[узыки] и Р[еволюции]». Пожалуйста, передайте Шульгину мои листки, поскольку он просил через вас. Так как я убежден, что они сократят статью, то попросите их вернуть мои рукописи, после того, как снимут копию. Почему Шульгин не обратился ко мне прямо? Или он думает, что если они очень глупо выругали Гинзбурга⁴⁹⁰, а косвенно меня – то я буду из-за этого жертвовать интересами Мусоргского? Плохо же он меня знает. Странно, что они мечутся от Г.М. Римского-Корсакова⁴⁹¹ к Богданову-Березовскому (враг музыки Мясковского и Московской музыки вообще), когда я им предлагал раза три в письмах надежного человека, к[отор]ый бы под моим руководством ведал бы всей информацией для «М[узыки] и Р[еволюции]». Они мне не ответили на это предложение, а сами не зная положения дел здесь делают ошибку за ошибкой и бьют не тех, кого надо. Если при случае расскажете об этом Шульгину – хорошо сделаете. Во всяком случае я прошу, чтобы была моя статья о «Борисе», а не Б[огданова]-Березовского, если они хотят со мной вести общение. То, что вы редко пишете мне, прощаю, а вот Марии Александровне надо было бы ответить. В общем, положение дел здесь не плохо. Кажется, все руководство муз. жизнью

490 Гинзбург, Семен Львович (1901–1978) – музыковед, педагог. Был слушателем ИИИ (ныне – РИИИ), где учился, в том числе, у Б.В. Асафьева.

491 Римский-Корсаков, Георгий Михайлович (1901–1965) – композитор, исследователь в области музыкальной акустики, педагог. Внук Н.А. Римского-Корсакова.

возвращается в мои руки, и мой расчет со статьей Техновицера⁴⁹² был верный. Страсти утомонились, и думаю скоро все выровняется. Шапорин⁴⁹³ сейчас в Москве. У него будет беседа с Юровским о введении еще одного члена в число жюри по просмотру рукописей. И знаете, кто этот кандидат?

В.А. Дранишников.

Это ли не победа? Поверьте, что если бы не было той статьи-отдушины, то кандидатами были бы выставлены изрядные «вертихвосты». Пикантно, что Щербачев выставлял кандидатуру – Попова⁴⁹⁴, своего ученика. Я надеюсь на такт и практический нюх Юровского, что он поймет, в чем тут дело. Я все-таки рискнул ему сам написать и дал понять соль этой кандидатуры.

О «Борисе», полемике, консерватории не пишу. Нет времени. Надо рассказывать. Было дело! Ой, ой... И будет еще. Характерно, что даже наша славная ассоциация не нашла возможным поддержать ни меня, ни Дранишникова, ни Мусоргского. Ловко?!

Теперь о статьях. Голубчик, вы ко мне жестоки и право напрасно брюзжите на муз[ыкально] эст[этические] воззрения. Я же в общем счете 2 ½ месяца потратил на брошюры о «Борисе», хлопоты и полемику, и на две статьи. Я остановил все дела. Ей-Богу, я усердно работал над этой статьей. А что ее еще можно развить – я и сам знаю. Верните мне ее – я разовью, я не отказываюсь, но есть одно НО. Дело в том, что следующий этап – это критика теории превосходства действительности, т. е. теории Чернышевского, а отсюда и выход к настоящему объяснению «Без солнца», т. е. что как раз из критики действительности и чувства ожога от нее рождаются (вместе с пессимизмом) великие эмоционально чуткие сочинения, а не из «да здравствует действительность». Из «да здравствует» выходят Глазуновы, а из «будь она проклята» Чайковские и Мясковские. Чернышевский, сам того не замечая, возвел

492 Цехновицер Орест Вениаминович (1899–1941) – литературовед, театровед, писатель, публицист. Речь о следующей статье: *Цехновицер О.* Новая музыка и пролетариат // Новая музыка: Сборники ленинградской ассоциации современной музыки под ред. Игоря Глебова и С. Гинзбурга. Год второй. Вып. 1 (V). Л. : Тритон, 1927. С. 5–16.

493 Шапорин, Юрий Александрович (1887–1966) – композитор, педагог, музыкально-общественный деятель.

494 Попов, Гавриил Николаевич (1904–1972) – композитор.

свою действительность «на гору высоко», преобразил ее, а М[усоргски]й, поверив ему, убедился в конце концов, что эта самая действительность-то так гнусна, что можно сдохнуть одному. Ужас его в том, что он должен был, в конце концов, признать, что искусство выше действительности.

Согласитесь, что эти выводы неуместны, именно, в отношении М[усоргск]ого, и несвоевременны. Вот отчего я не договорил работы. Правьте ее как хотите, но мне не присылайте. Я забыл написать Вас[илию] В[асильевичу] [Яковлеву. – В.А.], что надо где-ниб[удь] вставить от моего имени примечание: ссылку на его изыскания в области идеологии балакиревского кружка. Это обязательно нужно сделать.

Статья об оркестре давно готова, но черт Дранишников не может собраться с духом и поставить цифры примеров. Так как вы будете эту статью ругать, я хочу посвятить ее вам. Статья в мал[еньком] сборнике моем об оркестре оказалась неплохой. Когда я писал большую, я убедился, что в малой все сказано. Но большая нужна просто как реклама партитуре. Вышлю в среду.

Привет ото всех вам и Олечке. У нас уже все признаки весны. Сегодня прошел верст 5 по полю на солнце и достал первую вербу. Две недели мучился ангиной, и сегодня впервые сделал хорошую прогулку. Целую. Ваш Б. Асафьев.

55. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 26–27.

[Детское село], 22 марта 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Вот какое к вам дело. Сейчас одна из моих слушательниц в Институте Истории Искусств сделала небольшую работу о романсах Мусоргского⁴⁹⁵. Посмотрев работу, я убедился, как, к сожалению, она обесценена тем, что сделана по редакции Римского[-Корсакова]. Скажите, можно было бы получить экземпляр (корректирный оттиск) «Песен и плясок смерти», чтобы хоть в этой части

⁴⁹⁵ Тынянова Е. «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского // Русский романс: опыт интонационного анализа: Сборник статей / под ред. Б.В. Асафьева. М.; Л.: Academia, 1930. С. 118–146.

выправить работу? Само собою разумеется, что сделаны будут соответствующие ссылки. Этот оттиск дальше меня и этой слушательницы никуда не пойдет. Если есть какое-либо но – хоть самое малое, то не присылайте. Мне просто хочется повысить ценность работы, к[отора]я выходит из моего семинара. Напишите мне об этом или просто пришлите. Хотелось бы поскорее.

Я слышал, что Юровский в бытность у него Шапорина дал понять ему, как председатель ассоциации, что очень гневается на статью Техновицера. Гнев Юровского, кажется, произвел впечатление здесь. Это очень хорошо. Во всяком случае, я категорически отказался участвовать и редактировать III номер «Новой музыки», который предполагали посвятить ленинградским композиторам, ссылаясь на отсутствие поддержки в полемике о «Борисе» со стороны Ассоциации. Словом, я теперь оказался один, что и хорошо.

Получаю в связи с «Борисом» подметное письмо, что я продался жидам, большевикам, что меня будут бить и т. д. Правда, недурно?! Таким образом, Глазунов, Штейнберг, Вейсберг, André и К°, по-видимому, сопричислены авторами писем к лику истинно русских людей!..

Ну, вот, больше пока новостей нет. Работаю бешено над музсект[орскими] книгами. Статью об оркестре «Б[ориса] Г[одунова]» посылаю в субботу 24/III; т. к. Дранишникову некогда было вставить по моим указаниям примеры, то завтра в пятницу я иду в театр сам и зацапаю там Влад[имира] Алек[сандрови]ча, чтобы кончить это дело.

При обсуждении программ будущего сезона в Ленгосфиле я поставил условием, чтобы произведения Мясковского, какие войдут в программы, исполнялись бы иностранными дирижерами. Не знаю, что из этого предложения получится. Малько меня будет костить. Но это надо сделать, и я буду добиваться. Привет всем.

Ваш Б. Асафьев.

56. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 29–29 об.

[Детское село], 24 марта 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Приходится еще дня на три задержать отправку статьи. Опять вернулся грипп и мучает меня чертовски. Простите, ради Бога!

Считая с апреля – вот уж скоро год как я почти не отрываюсь от Мусоргского, и, увы, сделал так мало!

Если моя рецензия пойдет в «М[узыку] и Р[еволюцию]», и если еще не поздно, то верните, пожалуйста, или скажите корректору, чтобы он вставил там, где я говорю об исполнении Рензиным [Рейзенем]⁴⁹⁶ роли Бориса и подражании Шаляпину словечко: невольнo подражает. Умоляю, сделайте это, если успеете. Этот болван злится и утверждает, будто я не знаю, что он не слышал Шаляпина, а он, видите ли, «гениально» угадал шаляпинское исполнение: обезьяна выдрессированная – он поет все хуже и хуже! Ой, что делается в театре. Все перекусанные из-за «Бориса»: Влад[имира] Алек[сандрови]ча грызут вовсю. Экскузович настаивает на постановке «Фауста» Гуно. Мои дела в Консерватории – брр!.. Щербачевская группа против «Бориса», и на стороне Глазунова, а тот отупел и соответственно этому озверел.

Голубчик, защитите меня перед Юровским. Тут пошли толки всякие. Ну, право же, я не так уж виноват, пропустив эту окаянную статью. Обстоятельства сильнее меня. Но зато сейчас я уже на пороге выхода из Ассоциации и не поддерживаю «Новой музыки». Почему молчите? Ей-Богу же, я здесь один с Дранишниковым.

Привет Б. Асафьев.

P. S. Прямо беда с выбором примеров из партитуры. Глаза разбегаются! Решил делать по несколько на каждый случай, а вы уж отберете, какие удобнее печатать т. е. делать клише. Стараюсь не разбивать примеры по капле по всей статье, а сосредоточить их в двух пунктах ради удобства.

⁴⁹⁶ Рейзен, Марк Осипович (1895-1992) – оперный певец (бас). В 1925– 1930 годах – солист ГАТОБ (ныне – Мариинский театр).

57. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1164.

Москва, 28 марта 1928 года

Авторизованная машинопись

Дорогой Борис Владимирович!

Совершенно запутался в вопросе, когда и что я Вам писал, а потому буду отвечать с конца, т. е. с последнего Вашего письма, полученного вчера.

Очень опечален, что опять Вы чувствуете себя скверно и опять этот проклятый грипп – чорт знает что такое, а живете, кажется, в прекрасных условиях, имеете возможность дышать настоящим воздухом, не то что мы грешные, а ведь вот все хвораете. Буду надеяться, что болезнь будет непродолжительна.

С громадным интересом ожидаю Вашей статьи об инструментовке. Горжусь, что Вы намерены посвятить ее мне, но не понимаю, или, вернее говоря, отвожу причину этого посвящения – моя ругань этой статьи. Откуда Вы сие берете? Ведь вот Вы пишете, что я брюзжу на «эстетику»⁴⁹⁷ – но право же, я этого и не думал и не думаю делать – насколько мне помнится, я писал Вам только, что, получив Вашу статью от Яковлева, отдал ее для переписки на машинке (что, кстати сказать, уже сделано) и, если встретятся необходимости в некоторых мелких исправлениях, то Вам об этом напишу, говорил также, что тема эта страшно обширна, но с этого Вы сами начинаете Вашу статью. Напротив, эта статья Ваша мне нравится и никакой критики я наводить не собирался. Напротив, я всячески и самым энергичным образом отводил всякие поправки, даже внешние (хотя бы разбивку на какие-то главы) и остаюсь при этом мнении – читается она сравнительно легко и петит⁴⁹⁸ также вряд ли понадобится – разве там, где Вы цитируете на немецком языке, а потом приводите перевод, ну вот этот перевод и мог бы быть помещен петитом. Переделка конца статьи также переписана, но детально я все это еще не рассматривал. Вставки попали на свои места. Очень

⁴⁹⁷ Статья «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского».

⁴⁹⁸ Петит (от *фр.* petit — маленький) — типографский шрифт, кегль которого равен 8 пунктам. Здесь — шрифт заметно меньшего кегля, нежели шрифт основного текста.

интересную тему Вы затронули об терминологии Мус[оргского] – у меня даже явилось желание тиснуть маленькую заметку для нашего сборника специально по этому вопросу – может быть могло бы выйти нечто занятное – об этом треба с Вами покалякать – да ведь вот Вы какой противный – все продолжаете бойкотировать Москву – о чем недавно говорил при свидании с Мейерхольдом – при моем посещении «Горе уму» – он меня спрашивал, не собираетесь ли Вы приехать.

Но, однако, к Вашим письмам.

Чорт возьми – это Вы-то сделали мало по Мусоргскому? Хе-хе, вот шутник. Вы так забираете глубоко, что я Вас, работая над Мус[оргским], начинаю побаиваться – все думаю – а ну как не потрафишь Вам – и эта мысль заставляет меня сугубо осторожно подходить к всяким трудным местам. Когда что-либо не клеится – даже сравнительно в пустяках, как, например, в переводах, иногда устаешь и приходят мысли – а стоит ли так стараться, то сейчас же является Ваш грозный облик и пускаешься энергично в борьбу с препятствиями – это хорошо, чорт возьми.

Словечко «невольнo подражает» будет вставлено в Вашу рецензию о «Борисе» – которая уже находится, по словам Шульгина, в верстке. Насмешили Вы меня Вашей гонкой с этой статьей, т. е. пожелав, чтобы эта статья попала в 3-й номер «М[узыки] и Р[еволюции]», Вы написали Яковлеву и, кажется, в Музсектор с тем, что я поставил Вам такой срок присылки рукописи, что он совпал с получением заказа на статью – и все-таки своего добились, и действительно Ваша рецензия появится в 3-м номере⁴⁹⁹, т. е. сделали невозможное.

Видел я здесь на «Горе уму» вашего Рейзена – говорить с ним не говорил, так виделся всего на одну минуту.

Удивляет меня поведение группы Щербачева – вот чудачки, интересно будет наблюдать, как сии молодцы будут перекрашиваться, когда начнут приходить вести из-за границы о подлинном «Борисе». А час этот уже недалек. Оксфорд уже

⁴⁹⁹ Глебов И. [Асафьев Б. В.] «Борис Годунов» Мусоргского (Лен[инградская] Акопера) // Музыка и революция. 1928. № 3. С. 41.

закончил свои работы, и с часу на час можно ожидать телеграммы о выходе «Бориса» в свет. Получил я письмо от Кальвокоресси⁵⁰⁰ – очень милое, в котором он рассыпается в всяческих хвалебностях по поводу моей работы. Был у меня Ансерме⁵⁰¹ – решил ставить «Бориса» осенью в Женеве – одним словом ушки на макушке по поводу премьеры – виделись ли Вы с этим дирижером?

Перед Юровским Вас защищать, мне кажется, излишне. Правда, проклятая статья⁵⁰², как я и ожидал, наделала бед, но дело все выеденного яйца не стоит – ну а если понадобится, то будьте благонадежны, сумеем отстоять и наше общее дело, и Вас.

Не совсем понимаю я Вас в деле отказа принять участие в номере, посвящаемом ленинградским композиторам? Это опять, видимо, только политика – ко многим композиторам Вы расположены, и почему не написать о них – зачем платить им их же монетой. И из ассоциации, пожалуй, Вам выходить не надо – все это пишу просто так – не вдаваясь в детальное обсуждение. Мне кажется, нужно твердо вести свою художественную линию, грызться за правое дело, но и только – а мстить им за их поведение отказом, например, писать об них, т. е. об композиторах, которые Вас интересуют, только потому, что они не поддержали Вас в деле с «Борисом» – нужно ли это? Не стать ли выше этого? И зачем себя так изолировать и давать повод к возможным обвинениям Вас в измене, т. е. что Вы в отместку за их измену «Борису» платите им изменой в борьбе за новые течения в современной ленинградской музыке?

Я не говорю, что это так, но Вы даете возможность так истолковать Ваш отказ.

Кстати, Шульгин сегодня по телефону спрашивал меня, не согласитесь ли Вы написать статью о Римском[-Корсакове] по поводу 20-летия со дня смерти – я отказался от роли уполномоченного представителя и просто сказал, что ничего не знаю, а мол если Вас это интересует, то напишите сами – с какой стати я буду ему высказывать свои взгляды на то, как Вы можете отнестись к такому предложению

⁵⁰⁰ Кальвокоресси, Мишель (фр. Michel Dimitri Calvocoressi) (1877-1944) – франко-британский музыковед.

⁵⁰¹ Ансерме, Эрнест (Ansermet, Ernest; 1883–1969) – швейцарский дирижер.

⁵⁰² Глебов И. [Асафьев Б. В.] Безграмотен ли Мусоргский? // Современная музыка. 1927. № 22. С. 282–283.

– ну а на всякий случай предупреждаю Вас, чтобы Вы могли подумать о том, как лучше всего реагировать на такое предложение.

Попадалась ли Вам в руки книжка Годе о «Борисе» (2 тома)⁵⁰³, интересного мало, но Римского[-Корсакова] ругает здорово – чисто по-французски и без всяких оговорок.

Теперь об романсах Мус[оргского]. Послать бы Вам я мог только корректуру «Песен и плясок смерти», но дело в том, что у меня имеется только 1 экз[емпляр], и тот в настоящее время находится у переписчика для транспонировки для одного певца – постараюсь как можно скорее выцарапать этот экз[емпляр] и послать Вам. Но боюсь, что получение этого цикла не спасет работу Вашей слушательницы, а только собьет ее с толку – ведь именно этот цикл говорит о том, что романсы Мус[оргского] нам не известны – хорошо ли, плохо ли, но работа ее сделана цельно, а тут вдруг ворвется нечто совершенно другое, и невольно заставить ее сказать, что, мол, все, что я говорю, все это нужно принимать условно – т. е. я говорю о романсах Мус[оргского] в переложении Римского[-Корсакова] – подумайте об этом.

Цикл этот уже закончен и скоро будет, вероятно, отпечатан. Я, между прочим, в бытность мою у Вас говорил Вам, не посылать ли Вам мои корректуры, чтобы Вы имели мои работы первым, но мы как-то не договорились, т. е. Вы не сказали мне, нужно ли Вам это. Повторяю, что держать эти корректуры нужно под семью замками, но вам, понятно, я их спокойно могу доверить, а мне очень хотелось бы, чтобы именно Вы имели бы их первым под рукой, может быть, потихоньку подготовили бы критику и разбор этой моей работы – а мне это было бы весьма и весьма лестно. Коротко говоря – меня прельщает мысль, чтобы именно Вы были глашатаем и осведомителем об этих вещах. «Но» в этом деле есть только одно – это боязнь контрафакции – здесь решено вообще никому не давать романсов до их выхода в свет – столько исполнителей просили их у меня и всем, без исключения, отказано.

⁵⁰³ *Godet, Robert. En marge de Boris Godounof. Paris: Librairie Felix Alcan; Londres: J. &W. Chester Ltd., 1926. 2 vols.*

Через 2 дня начинается судебное дело мое с Большим Театром – дело вероятно будет серьезное – пожелайте мне всяческих успехов.

Подпольные письма – одна роскошь – вот вам и сюжетик для Вашей книжки о глухих.

Очень мне понравилось Ваше предложение об исполнении симфоний Коли иностранными дирижерами. Сейчас он бедный страдает, присутствуя на репетициях 10-й у Персимфанса, пока еще никак не идет, а премьера объявлена на этот понедельник, повторение ровно через неделю – пишу сие Вам в назидание. Коля нервничает, ну а я памятую поговорку: ничего, вечером пойдет – оркестр бесспорно хорош, но бездирижерье, как принцип, чепуха, особенно при разучивании новой вещи – ведь кто-то должен же знать партитуру и вещь, а так без руководства репетиции носят какой-то нелепый и сумбурный характер.

Да, забыл сообщить, Шульгин мне говорил или вернее обещал, что Вашу рецензию о «Борисе» они не будут сокращать. Говорить с ним о Питере не буду, т. к. вообще ни он со мной, ни я с ним ни о каких делах вообще и журнала в частности не говорим, а начать разговор прямо с щепетильного – немного рискованно – друг друга не пойдем, и все может быть растолковано превратно. О «Борисе», понятно, будет Ваша статья, а не [Богданова-]Березовского. Мар[ии] Ал[ександровне] так-таки до сих пор еще не написал, черт знает что, а главное обидно, что у них может создаться совершенно неверный взгляд на мое отношение ко всему происходящему и происходившему. Ансерме я очень рекомендовал познакомиться и с Вами, и с Вл[адимиром] Ал[ександровичем] – не знаю, что из этого вышло. О том, что Вы написали Юровскому, он мне сам говорил, но без всяких комментариев, ну а я не хотел его вызывать на таковые, т. к., право, не могу решить – к кому соответственно говоря, тянет Юровский – я думаю сие никому неизвестно, и думает он только о своем благополучии – сегодня, между прочим, его клавирабэнд – волнуется он чертовски.

С Вашими взглядами о «Без солнца» совершенно согласен и, хотя об этом открыто писать сейчас не во благовремении, но Вы все-таки как-то ухитрились

дать понять верную трактовку этого произведения и роль ее в жизни и взглядах Мус[оргского].

Ну вот, кажись, и все, что нужно было Вам выложить в первую очередь, а для второй очереди у меня опять нет времени – не жизнь, а какая-то каторга. Одна надежда на весну и лето. Ну а все-таки увидимся мы с Вами когда-нибудь, ведь на лето Вас нужно было бы нагрузить всякими работами – здесь и «Воевода», и «Хованщина», о многом треба поговорить. Я ведь, как пристану, то не скоро отстану, а потому держитесь. Мне все-таки думается и хочется не отдавать в гравировку «Хованщины», пока Вы детально не познакомитесь с ней и не выясните вопроса об оркестровке, и некоторых мест, требующих досочинения. Кстати не думаете ли Вы, что Вам не мешало бы также подумать и об окончании некоторых романсов Мус[оргского] в моей редакции, не помещать же мне стряпню Каратыгина? Писал ли я Вам, что цензура не хочет пропускать «На сон грядущий» в «Детской» – дело пойдет в высшие инстанции, а пока что гравировка задерживается – ну и страна, нечего сказать!

Ну, привет всем Вашим, крепко Вас целую и желаю наискорейшего выздоровления.

П. Ламм⁵⁰⁴

58. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 31–31 об.

[Детское Село], 21 апреля 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Письмо это передаст вам Евгений Владимирович Гиппиус, очень верный посланец и один из энергичных моих учеников-друзей. Он вам передаст статью мою об оркестре Мусоргского. Мне нет смысла продолжать держать ее у себя дальше. Лучше не сделать. В смысле примеров предлагаю вам большой выбор. Сам я не знаю, на каких окончательно остановиться. Я рассматриваю эту статью

⁵⁰⁴ Приписка С.С. Попова на полях: «Пользуюсь любезным разрешением Павла Александровича, дорогой Борис Владимирович, и шлю Вам с этим письмом свой искреннейший привет. Просимые Вами книги и ноты будут Вам высланы из Музсектора в ближайшие дни. Уважающий и любящий Вас С. Попов».

как рекламу – в хорошем смысле – авторской партитуре «Бориса» и потому здесь важно включить побольше примеров и пособлазнительнее, а тексту поменьше. О борьбе за «Б[ориса] Г[одунова]» расскажет вам Гиппиус. Меня сейчас усиленно выпирают из театра. Не прочь бы высадить и из Консерватории. Вторичный за короткое время грипп свалил меня со вторника Страстной, и вот сейчас только я поднялся. Дело скверное: что-то нехорошее в кишечнике. Словом, неделю ничего не ел, и теперь желудок не функционирует, и никакими средствами не вызвать даже аппетита.

Ем с полным равнодушием и очень мало. Конечно, силы упали очень. Подавленность ужасная. Все это пишу вам, чтобы вы не сердились за опоздание со статьей и за плохую, в общем, статью. Скис и сдал. Да вы и не поверите, сколько гадостей ежедневно.

Вас я не послушался: из правления «Тритона» ушел и «Новую музыку» с № [о] ленингр[адских] композиторах приостановил. Мечь?! Нисколько. Я дал голос, в сущности, чуждому мне мнению, а когда наступила история с «Борисом» – я остался одинок. Ну, и пусть идут своей дорогой. Вероятно, уйду и из Ассоциации.

Получил, наконец-то, партитуру восьмой. Издано скверно, а вещь добротная, но я больше люблю седьмую и какую-то созданную моим воображением девятую.

Шлю вам дружеский привет. Чувствую себя покинутым и одиноким. Наши все кланяются вам и Олечке. Хорошо теперь в Детском.

Ваш Б. Асафьев.

59. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 33–34 об.

[Детское село], 21 апреля 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

После написания вам письма все-таки нашел в себе силы пересмотреть еще раз статью и нашел ее не так уж плохой (не вышло начало), но зато положительно нет сил переписать некоторые страницы. Голубчик, уж вы позаботьтесь, чтобы,

несмотря на опоздание, статья моя, все-таки, попала бы в сборник. Я очень рад, что в «М[узыке] и Р[еволюции]» поместили полностью мою рецензию о «Борисе» и что удалось похвалить в ней Дранишникова. Рецензия получилась не плохая. Спасибо Шульгину. Скажите ему, что я вовсе не прочь написать совсем объективную статью к 20-летию смерти Р[имского]-Корсакова. В апрельском *Revue musicale* тоже поместили мою рецензию о «Борисе» и, кроме того, целиком первый ранний обширный вариант статьи «Мусоргский-драматург»⁵⁰⁵. Много переврали и многое смешно, но все же очень хорошо, что поместили. Книжку Godet я знаю. Для французов это замечательная работа. Для нас лучшее, что в ней есть, это последние страницы, где попадает [Н.А.] Р[имскому]-Корсакову. Да, кстати, André преспокойно заключает с *Academia* договор на издание «Записок» Глинки. Пропали мои труды.

Говорил я с Ansermet [Э. Ансерме] по поводу инструментовки «Хованщины». Кому? Он мне ответил, вам делать, потому что вы здорово знаете инструментовку «Бориса» и высказал мне мою же мысль, что «Хованщину» надо инструментовать всецело исходя из принципов партитуры «Бориса», а не нарядно-декоративно, и что потому нельзя давать ни Равелю, ни Стравинскому. Откуда сие? Вы, что ли, его надумили? А как дела с «Воеводой»? Вы молчите уже давно обо всем. Я-то хоть хворью измучен, а вы? Работой?.. В *Revue musicale* дурак Calvocoressi [М. Кальвокоресси] пишет, что он запрашивал мнение о подл[инной] партитуре «Б[ориса] Г[одунова]» у Ф. Blumenфельда⁵⁰⁶, и что сведения разноречивы. Феликс [Блуменфельд. – В.А.] ответил, что корсаковская инструментовка лучше, но что инструментовка автора более отвечает характеру произведения. Ну, не забавно ли все это? Слушайте, милый, нельзя ли где сыскать вариаций на «собачий вальс», т. е. парафразы Бородина etc.? У меня стащили. Попросите Сергея Сергеевича. Он всегда меня выручает. Точно так же, нет ли где в складах несколько сонат Бортнянского (кажется, были изданы у Гутхейля)*). Ну, вот сколько запросов. Да, еще по поводу корректур «П[есен и п]лясок смерти». Я

⁵⁰⁵ Glebov I. Mussorgsky – Musicien Dramaturge /Trad. du russe V. Parnac // La Revue Musicale. 1928. № 6. P. 216–243; Glebov I. Boris Godounov restauré // Там же. P. 274–276.

⁵⁰⁶ Blumenфельд, Феликс Михайлович (1863-1931) - пианист, композитор и музыкальный педагог.

могу вам чем хотите поручиться, что если бы вы их мне дали, они не уйдут дальше рук моих и слушательницы Института, написавшей хорошую работу об этом цикле. Так досадно, что выводы ее не доводятся до конца из-за корсаковских нелепостей. Характерно, что в работе она чутьем натыкалась на интонационные непоследовательности как раз там, где Мусоргский не виноват. Имейте в виду, что в статье своей я не давал примеров из Терема основной редакции. Но вы можете вставить два-три примера: напр[имер] куранты и из рассказа о попиньке. Ну, теперь все. Целую. Наши кланяются.

Ваш Б. Асафьев.

P. S. Скажите Н[иколаю] Я[ковлеви]чу по дружбе, что нехорошо порывать все-таки с верным другом. Хотя бы он и сделал раз в жизни ошибочный шаг. Верь, я здесь одинок. А впрочем, его дело. Любить его я не перестану. Нельзя получить на недели две рукопись партитуры 10-ой? Только мне.

* и увертюры 1812 год Чайковского в [?] руки. Была ли издана в 2 руки увертюра «Гамлет».

60. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1165.

Москва, 1 мая 1928 года

Авторизованная машинопись

Дорогой Борис Владимирович!

Письма Ваши от 21 апр[еля], переданное одно Гиппиусом, другое пришедшее по почте, получил. Если не ответил сразу, то тому причина невероятная нагрузка – о чем ниже, а теперь за ответы.

Гиппиуса Вашего видел очень недолго – он чудак – зашел ко мне днем – я обещал его провести на концерт Персимфанса – он не пришел, договорился с ним, что он будет у меня, и я ему покажу кое-что из Мусоргского, а также переговорим о всяких делах – и он опять-таки не пришел, и я прождал его напрасно. Перед самым отъездом он мне позвонил по телефону в место, где я был на заседании, и

тем все дело кончилось, а я с ним хотел Вам послать «[Песни и] пляски смерти» – не вышло, пошлю на этих днях почтой.

Статья Ваша об инструментовке⁵⁰⁷ мне очень и очень понравилась. Трудно будет технически справиться с примерами – необходимо будет часть из них привести в своего рода клавираусцуге, но так, чтобы ясно было голосоведение и оркестровка – в этом деле мне обещал помочь Сережа – а сокращать ни в коем случае нельзя – уж больно интересную картину Вы нарисовали. Удивился я, что Вы не выполнили Вашего намерения посвятить ее мне, но потом, когда я об этом пожаловался Яковлеву, все дело выяснилось – я же только слегка ругнул Вас за ничемные сомнения, и страшно горжусь, и буду, конечно, настаивать, чтобы сия статья была моей⁵⁰⁸. Напрасно Вы рассматриваете эту статью как рекламу – нет, Вам она очень удалась, и читается она с большим напряжением и вниманием – ну и, конечно, страшно заинтересовывает читателя познакомиться с партитурой – а это все очень хорошо. И писали Вы ее, видимо, с увлечением.

Очень грущу, что Вы все воюете с[о] своим здоровьем, пора бы перестать – ведь вот я, прокиснул всю страстную неделю и часть пасхальной, а теперь молодцом. Надеюсь, что тепло и весенний воздух сделают свое дело, и Вы действительно воскреснете. Статьи в *Revue [musicale]* я читал и хохотал над тем, как они переврали Вашу статью. О поступках Андре с «Записками» Глинки передал Сереже – надеюсь, он что-нибудь предпримет. С Ансерме я действительно кое о чем говорил – рад, что не впустую, как кажется. Кальвокоресси бесспорно уж больно устарел, но в нашем деле с «Борисом» нам помогает, ну и на том спасибо. Ваши просьбы о нотах передал Сереже, но дело, кажется, гиблое, т. к. все, что Вы просите, в Москве достать невозможно. Ув[ертюра] «Гамлет» – насколько нам известно, в 2 руки издана не была.

Коле письмо Ваше показал – он сделал удивленные глаза, чем он Вас прогневил – и, вероятно, сделает все, чтобы инцидент был исчерпан. Слушали мы

⁵⁰⁷ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Оркестр «Бориса Годунова» // Мусоргский М.П. Борис Годунов. Статьи и исследования. Вып. 1 / Государственная академия художественных наук, Музыкальная секция, Группа по изучению русской музыки. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1930. С. 70–94.

⁵⁰⁸ В опубликованной статье посвящение П.А. Ламму отсутствует.

третьего дня его 9-ю [симфонию] – исполнение было весьма изрядно плохое, так что польза только в том, что автор сделает кое-какие мелкие изменения в партитуре. Успех, несмотря на исполнение, был изрядный, начался, определенно, со 2-й части – скерцо – как жаль, что Вы не были с нами – но умолкаю, видимо, ничто не в состоянии вытащить Вас из Детского [Села]. Вашу просьбу о 10-й передал, не знаю, свободна ли только партитура. Он, бедный, со всеми этими исполнениями здорово поисхудал, да и поизнервничался – в конце недели он едет в Питер на Шубертовский конкурс, так что, вероятно, Вы с ним скоро увидите.

Ваше согласие написать о Римском[-Корсакове] передал немедленно Шульгину – он хотел Вам писать. Ну, теперь о главном деле. Я оказался прав, и с партитурой «Бориса» происходит, что и нужно было ожидать, т. е. что за граница потребовала партитуру и, понятно, осенью их потребуется не один экземпляр – Музсектор схватился за голову и после всяческих колебаний решил напечатать партитуру – правда, литографским способом – ну вот я и у праздника. Вся работа должна быть окончена к 15 июня, т. к. после нотопечатня закрывается на месяц, а партитура должна быть, во что бы то ни стало, готова к августу. Написал об моих намерениях окончательного приведения в порядок партитуры Дранишникову, просил его передать все мои мысли Вам, и обсудить их, и ответить мне срочно – но ответа не имею. Радуйтесь – Ваша взяла, т. е. после долгих обсуждений и колебаний я пришел к тому же выводу, как и Вы – помните нашу с Вами полемику о партитуре – т. е. я решил оставить партитуру в нетронутым виде – даже в мелочах не согласовывая ее с клавиром. Но зато решил также даже мелкие отклонения указать в клавире как варианты – 2-е издание клавира, таким образом, будет значительно расширено, добавлено и исправлено сравнительно с 1-м изданием – таким образом, принцип академичности будет соблюден полностью, ну а исполнитель-дирижер пусть уж сам выбирает, что ему исполнять, и если надумает исполнять то, что в клавире напечатано крупно, то пусть сам по собственному разумению и меняет партитуру – что, впрочем, будет и не очень трудно, т. к. все дело, в конце концов, в мелочах. Итак, я всю партитуру привожу в согласованный вид с автографной партитурой, за исключением, понятно, чисто

редакционных изменений. F-ые валторны и т. д. В скором времени я начну Вам присылать всякие тезисы для предисловия от редактора для обработки. К сожалению, дальность расстояния, а главное литографирование мешает пересылать Вам корректуры – придется все мне взять на свои плечи – а страшно промахнуться. Но утешаю себя тем, что партитура здорово обработана нами тремя. А все-таки, если увидите Дранишникова, то скажите ему, что я очень жаждал бы иметь его экземпляр партитуры – когда кончается сезон в Мариинке? – нельзя ли немедленно после последнего исполнения «Бориса» в этом сезоне переслать партитуру сюда – осенью она, понятно, немедленно, по первому требованию будет возвращена обратно. Я уговорил Музсектор не печатать только 50 экз[емпляров], а напечатать побольше – решено напечатать 200 экз[емпляров] и еще отдельно некоторые места – так что вскоре мы с Вами будем иметь партитуру «Бориса» как собственность. Меня грызли всякие мысли, не будете ли Вы возражать против напечатания партитуры, так как не можете непосредственно следить за выполнением этой работы – но, взвесив все про и контра, я пришел к выводу, что несмотря ни на что все-таки необходимо издать партитуру, а все грехи я, конечно, охотно возьму на свой счет, что-нибудь соответственное можно будет, если Вы захотите, тиснуть в предисловии. Но сами понимаете, сколько у меня сейчас работы подготовить партитуру для переписчиков, сделать для них всю метранпажную работу, произвести последнюю чистку – все еще раз проверить с партитурой Мус[оргского] – и, наконец, корректуры, да еще листов, написанных литографскими чернилами – решил до 15 июня сидеть в Москве – вот уже более недели встаю около 5-ти ч[асов] утра и работаю как ошалелый – скоро кончу занятия в консерватории, еще станет полегче.

Для отдыха во 2-й половине лета думаю удрать за границу – о чем давно уже мечтал. Но если бы только «Борис» – но ведь у меня еще всякие дела – здесь романсы Мус[оргского], и Шуберт, и «Русалка»⁵⁰⁹, и «Снегурка»⁵¹⁰ – чорт знает что такое – но чувствую себя хорошо и весело. До сих пор цензура не пропускает

⁵⁰⁹ Редакторская работа над оперой А.С. Даргомыжского «Русалка».

⁵¹⁰ Редакторская работа над оперой Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

«Детскую», отдал «Без солнца», сейчас уже приготовил 3-ю тетрадь романсов – там будет много тузовых – страшно интересно получается – представьте себе – даже такая мелочь, как «Детская песенка», потребует двойной гравировки – 1-я редакция получилась просто очаровательной. Ну, кончаю, все надеюсь, что Вы все-таки еще напишете для нашего сборника статью «Мус[оргский] как драматург». А все-таки подумайте о том, чтобы весной хоть ненадолго заглянуть в Москву – дел уж больно много. Крепко Вас целую – всем детскосельским самые теплые приветы. Олечка также просила всех приветствовать. Будьте здоровы и все-таки весной приезжайте – просто необходимо.

П. Ламм

61. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 35–36.

[Детское село], 4 мая 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Простите, что пишу карандашом. Пользуюсь отъездом Н.А. Малько, чтобы спешно послать вам это письмо.

I. Переправьте мою записочку Шульгину или просто прочтите ее по т[е]л[е]ф[ону] кому-ниб[удь] в редакции.

II. Недоразумение с партитурой «Б[ориса] Г[одунова]» полное: ваших писем о срочной необходимости сдавать ее в печать я не получил. Как бы я ни был болен, я бы не мог не ответить на ваши запросы. Очень досадно! Тем более, что нашлись еще ошибки. Штрихи пусть вовсе не набирают.

III. Получил письмо В.В. Яковлева. Прошу извинения, что отвечаю вам, а не ему. Но дело ведь общее. Я все меры приму, чтобы набросать скорее статью «М[усоргский] как драматург» (около ½ листа), но в сжатом виде, т. к. я плохо знаком с «Саламбо», «Хованщиной» и «Сорочинской»: хотя, всякое прикосновение к М[усоргско]му оттягивает меня решительно от всех работ, но я постараюсь не испортить сборника.

IV. Вас[илий] Вас[ильевич] не ответил мне на самое главное в данный

момент для меня: в здешнем Музсекторе говорят, что никаких предписаний о выплате мне гонорара не получали. Хорошо, если бы им поскорее дали знать. Я сейчас очень нуждаюсь, ибо миленькая Консерватория за мои «заслуги» сумела теперь свести мое жалованье к 120 рублям в месяц, даже не предупредив меня. Ну, словом, я на мели.

V. Статья об оркестре «Б[ориса] Г[одунова]» конечно же посвящена вам, и надо на заголовке написать: П.А. Ламму. Дело объясняется просто: вы самый строгий, правдивый, но и капризный из читателей моих (и это все очень хорошо). Я боялся, эта статья нехороша. Из письма В[асилия] В[асильевича] вижу, что вы не ругаетесь. Ну, значит, примите посвящение.

VI. Как же вопрос с «Воеводой»? С «Хованщиной» я думаю годить до сезона 1929–[19]30.

Малько очень хорошо провел 10-ую [симфонию Мясковского. – В.А.]. Симфония отличная, но инструментовкой я недоволен: грузна и тормозит движение.

В конце июня думаю ехать за границу, если до того времени вовсе не расхвораюсь.

Вот пока все. На большое мое письмо вы мне ни слова не ответили.

Привет. Б. Асафьев.

62. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1166.

Москва, 9 мая 1928 года

Авторизованная машинопись

Дорогой Борис Владимирович!

Пользуюсь Вашим примером, чтобы в самом сжатом виде ответить Вам на Ваше письмо от 4 с[его] м[есяца].

1. Шульгину Вашу записку прочел по телефону, а потом и переправил через Сережу.

2. О партитуре «Бориса» я писал и Вам, и Дранишникову – неужели оба письма пропали? Проверая еще раз всю партитуру, по имеющимся у меня копиям оригиналов, нахожу порядочное количество ошибок и досадных просмотров. Вариантов в клавир прибавляется очень большое количество. К сожалению, не набирать штрихов (если Вы только под штрихами понимаете лиги у струнных) нельзя – дело-то в том, что партитура будет издана литографским способом, а не типографским, т. е. она вся будет писанная литографскими чернилами. В деле со штрихами, или вернее лигами, я порешил поступать так – все оставить по Мусоргскому, т. к. или нужно все оставить как есть, или все лиги послать к черту и все переделать по-своему – но как бы хорошо не сделать последнее все же эта работа будет не свободна от возможных нареканий в искажении подлинного Мус[оргского] и в некоторой вкусовой обработке – кроме того, вся эта работа гигантски трудная и мало благодарная, т. к. ведь никому не тайна, что в вопросе штрихов у каждого барона своя фантазия, каждый скрипач имеет свои теории, каждое время свои взгляды – а потому оставим всего лучшего по Мус[оргскому] – он ставил штрихи у струнных чисто мелодические, по фразам, в партиях же можно каждому исполнителю ставить, что ему более нравится. Можно было бы также начать войну со всеми этими бесчисленными колпачками, сфорцандами и т. д. – но в них есть свой особенный шарм, очень типичный для Мус[оргского].

Всякие добавления к партитуре, сделанные как мной, так и Вами для согласования с клавиром, я почти все выбрасываю, оговаривая в клавире вариант. Все это мелочи, и дирижер, в случаях увлечения клавиром того или иного места, легко может переинструментировать или, вернее говоря, добавить недостающие голоса, или несколько изменить ходы или фигурации каких-либо голосов.

Я чертовски устал, потому пишу чорт знает что, но, надеюсь, Вы мысль мою ухватите.

3. Яковлева видел, письмо Ваше ему прочел и вместе порадовались, что Вы-таки нас порадуете статьей о драматургии Мус[оргского].

4. Денежные дела связаны с каким-то недосмотром, и Сережа обещал в наискорейшем времени все уладить и поторопить с высылкой необходимых

распоряжений в Ленинградский магазин Музсектора. Снижение Вашего жалования в консерватории – это прелесть что такое – помните, что случилось со мной этой осенью – всюду одно и то же, и как это они умеют метить во всех направлениях, и это каким-то келейным образом и на основах самых законных якобы. Сволочи и больше ничего.

5. Спасибо за посвящение статьи об оркестре. С характеристикой моей как читателя, пожалуй, согласен.

6. Вопрос о «Воеводе» все на том же месте, или, вернее, Вы все на том же месте, т. е. никак не соберетесь приехать к нам, а ведь только за этим и вся задержка – в «Воеводе» необходимо кое о чем побеседовать совместно, для того, чтобы вырешить те или иные дальнейшие шаги в работе над этим произведением. «Хованщину» жаль откладывать в очень долгий ящик – ведь с ней еще столько всякой возни, и масса вопросов необходимо решить, и очень важных. А там Вам необходимо все-таки изрядное количество времени для инструментовки – клавиш издавать я хочу несколько задержать – думаю, не лучше ли будет издавать его уже после инструментовки, когда все сомнительные места так или иначе будут решены. А к тому же, может быть, удастся кое-что еще и сыскать недостающего.

Удивляет меня несколько, каким это образом Малько мог хорошо провести 10-ю [симфонию Н.Я. Мясковского], почти ее не зная. Думается, что Ваш упрек в грузности инструментовки, а главное в тормозе движения объясняется недостаточно четким исполнением именно в различных пассажах, как у струнных, так и у дерева – ведь там есть анафемски трудные места – и сколько же нужно репетиций, чтобы все это наладить. А ведь состав оркестра у Вас особой силой не блещет. Персимфанс долго учил все эти пассажи, и все-таки фугу, особенно в первом изложении, в настоящем темпе сыграть не смог, даже при повторном исполнении, на премьере же вообще все было весьма сумбурно и кашеподобно.

Интересно знать, как-то Вы свиделись с Ник[олаем] Як[овлеви́чем] – был ли он у Вас в Детском [Селе], удалось ли по душам поговорить, ликвидировались ли всякие недоразумения – а ведь дело только в недоразумениях, подозрениях и т. п.

А Вы знаете, что наши планы с Вами совпадают – я тоже в конце июня собираюсь за границу – чего доброго еще выпьем с Вами бокал настоящего бургундского в Париже? Значит, до отъезда за границу Вы будете сидеть в Детском [Селе]?

Про какое большое письмо Вы говорите, на которое я Вам якобы не ответил – я что-то не помню – у меня, кажись, по отношению к Вам никаких долгов нет – дошло ли оно до меня?

Получили ли Вы корректуру «Песен и плясок [смерти]» – это, между прочим, не последняя корректура и кое-что в последующих корректурах было исправлено, но если Вы что-либо заметите, то срочно сообщите мне, т. к. они еще не печатались, а ждут исправления немецкого перевода из Вены – а немцы эти, т. е., вернее, Универсалка [издательство *Universal Edition*. – В.А.], чертовски не торопятся.

Корректуру «Еврейской» и «По грибы» Вам не послал, т. к. эти вещи интересно иметь одновременно в 2-х редакциях, а то картина получается не та.

Ну, дорогой Борис Владимирович, больше писать никак не могу – устал. Может быть, мы Вам еще отыщем вариации на собачий вальс – Сережа где-то собирается достать. Всего наилучшего, крепко целую. Вашим всем приветы.

П. Ламм⁵¹¹

У меня к Вам большая просьба: не отыщите ли где-либо Мусоргского «Пирушка» в первом издании Иогансена⁵¹² – мне только на несколько дней – здесь нигде не могу найти, а нужно страшно.

63. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 38–38 об.

[Детское село], 10 мая 1928 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]

⁵¹¹ Дальнейший текст приписан П.А. Ламмом на обороте листа от руки.

⁵¹² *Мусоргский М.П.* Пирушка: Рассказ: Для голоса с ф.-п. / Слова А. Кольцова. СПб.: А. Иогансен, ценз. 1868.

Из кучи дел выбираю самое важное, на что прошу ответить скорехонько. Из Германии я получил запрос от одного знакомого переводчика, не желаю ли я, чтобы он перевел и издал мой сборник «К восст[ановлению] Б[ориса] Г[одунова]». Конечно, я хочу, и не столько для себя, как для дела. Но как взглянет на это Музсектор? Я, конечно, не прочитал условия, к[оторые] подписал, и не знаю как быть? Переводчик просит, только чтобы [нрзб] на тит[ульном] листе надпись: «с авторского одобрения».

Что, если я позволю без последней статьи – это раз, а три первые с сокращениями и видоизменениями значительными. Будет это нарушением договора? Повторяю, тут дело не в материальной заинтересованности. Но лично мне, в виду моей поездки за границу, тоже важно, чтобы хоть малюсенькая моя книжечка переводилась бы там.

Ради Бога, ответьте поскорее. Посоветуйте и простите за беспокойство.

Дранишников говорил мне, что нашел еще какие-то ошибки – расхождения с манускриптом. Я думаю, что по окончании сезона перед заграницей я вырвусь в Москву.

Целую. Привет. Б. Асафьев.

64. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 40.

[Детское село], 10 мая 1928 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

По ужасной забывчивости, посылая вам вчера письмо, не написал главное: прочитал ваше предисловие к «Песням и пляскам [смерти]» и нашел там то, что нужно поправить. Задержите его непременно. Я сегодня же вечером попрошу мою слушательницу, работавшую над Г[оленищевым]-Кутузовым, сообщить вам нужные сведения. Тексты эти были напечатаны в конце 70-х годов. Где – я не помню, но она вам напишет. Кроме того, Зилотти или Зилоти? По-моему, одно «т». Так в программах.

Пришлите, умоляю, корректуру «Трепака». Статью пишу. Ох, если бы из Музсектора сообщили Ельяшевичу⁵¹³ [так. – В.А.] о деньгах, о к[отор]ых писал мне В.В. Яковлев?! Страдаю.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

65. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 42–43 об.

[Детское село], 12 мая 1928 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Отвечаю на ваше письмо от 9/V – по параграфам.

1. Шульгину статью отправлю на днях.
2. О партитуре «Б[ориса] Г[одунова]» вы правы, но надо будет подумать над предисловием.
3. Ужасно мучаюсь над статьей о М[усоргском]-драм[атурге].
4. Деньги жду с нетерпением. Просто стыдно. Но уж очень подвели меня на самой законнейшей основе.
5. Посвящение вами не только заслужено, но заслуживает более сильной статьи.
6. О «Воеводе». Принимаю вину на себя. Во всяком случае, Дирекцию известил о таком деле.
7. Не Малько, как оказалось, исполнил хорошо симфонию, а сама симфония так хороша, что проявила себя даже в самых печальных условиях. Я пересмотрел всю партитуру с Н[иколаем] Я[ковлевичем] и убедился, что кроме одного места он прав в инструментровке, и что надо было либо так инструментовать, как сделано, либо менять весь замысел. И опять – в [нрзб] – я задал себе вопрос: какой смысл в таких первых исполнениях, когда только зная [нрзб] почувствуешь, что она хороша, и все же, зная, переносишь ошибки на автора с дирижера!!

⁵¹³ Заведующий музыкальным магазином ленинградского отделения Музсектора.

8. С Н[иколаем] Я[ковлевичем] свиделись очень хорошо, и мне стало легче от его появления – как и всегда это бывает.

9. Заграница очень манит, как давно уже не манила. Перед тем, как ехать на Запад, или тотчас по окончании занятий (15/VI) думаю все-таки попасть в Москву.

10. С письмом произошла какая-то большая путаница. Вернее, что как до меня какое-то не дошло из важных, так и обратно. Бывает.

11. С предисловием «Песен и плясок» советую сделать так: строчки о том, что эти стих[отворения] Г[оленищева]-К[утузова] отдельно напечатаны не были, я советую совсем выкинуть. Дело в том, что я не помню, где они были напечатаны, а работа же о них одной из моих слушательниц имеется в рукописи^{*)} – следовательно, как же на нее делать ссылку? В этой работе путем долгих поисков ей удалось установить место напечатания этих стихотворений и сравнить с текстом М[усоргско]го, но я не имею морального права взять эти сведения из ее работы, которой к тому же сейчас у меня нет. О «Трепаке» очень прошу. Его не было в числе присланных. Корректуры «Еврейской» и «По грибы» не шлите.

12. Я – беспамятный болван. Прошу извинения у С[ергея] С[ергеевича]. Написав про «собачий вальс», я забыл, а вернее просто не подумал, что вариации-то были изданы Беляевым. Тьфу ты пропасть. Умоляю С[ергея] С[ергеевича] не терять своего дорогого времени на хлопоты. «Пирушку» мудрено найти. Помню, в давние времена видел это издание не то у Стасова, не то у Репина. Но архив Стасова мне недоступен. Вероятно, это издание могло быть и у [Н.А.] Р[имского]-К[орсако]ва. В Консерватории узнаю, но вряд ли Орлов будет искать. А Финдейзена вы спрашивали?

13. Дранишникова я давно не видал. Постараюсь скорее достать от него сведения о найденных им ошибках и послать вам.

Целую. Привет. Ваш Б. Асафьев.

^{*)} и время ее напечатания неизвестно

66. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1167.

Москва, 13 мая 1928 года

Авторизованная машинопись

Дорогой Борис Владимирович!

В самых торопях и наискорейшим образом пишу Вам ответ на Ваше письмо от 10 с[его] м[есяца].

Печатание «Песен и Плясок [смерти]» я не думал предпринимать, не дождавшись Вашего отзыва и благословения. Буду ждать Ваших поправок, но, ради Бога, не задерживайте их. Я пересмотрел здесь все издания [Голенищева-]Кутузова, но нигде «Плясок» не нашел. Попросите Вашу слушательницу снять точную копию с напечатанных стихотворений, если они действительно были напечатаны, причем особенное внимание прошу обратить на знаки препинания. Зилоти пишется через одно «т», и мною эта ошибка в последующих корректурах была уже исправлена.

Вы пишете, чтобы я Вам послал корректуру «Трепака» – но ведь я Вам послал все «Пляски» – в чем дело не понимаю – разве он из тетради был вырезан – странно что-то – объяснитесь. Яковлеву и Сереже об Ваших денежных затруднениях я немедленно сообщил и удивлен, что все не улажено, но, во всяком случае, в ближайшее же время, надеюсь, все будет сделано.

Теперь о Вашем втором письме от того же числа. Ваша книжка о Мус[оргском] приобретена Музсектором только для России – а потому Вы вольны ее переводить и издавать в Германии по Вашему усмотрению. Вот Ваши статьи, которые пойдут в наш сборник, о тех другое дело. Но в этом сборнике все одноименные Ваши статьи были переделаны, и Вы вправе издавать в Германии первую редакцию этих статей, отпечатанных в отдельной книжке. Все это говорю на основании переговоров с Юровским, так что можете в этом деле действовать покойно. Одним словом, все статьи, которые были напечатаны в книжке «К возобновлению Бориса...», Вы можете смело отдавать переводить и издавать в

Германии. Музсектор, а уж о мне и говорить нечего, очень будут рады, если эта книга Ваша появится на немецком языке в Германии.

Я уже Вам писал, что в партитуре я нашел еще очень значительное количество отклонений от клавира, теперь, вновь все проверил, нота за нотой как-то еще легче отыскиваются эти отклонения. Интересно выйдет у меня с полонезом – я несколько ночей ломал себе голову, как с ним быть, и вновь самым детальнейшим образом просмотрел все оркестровые варианты, и вот что обнаружил – партитура Ваша – есть первая редакция польского, все же остальные оркестровые варианты есть отклонения от этой партитуры, сделанные для приближения партитуры к изданию [18]74 года. Любопытно, что в тех местах, где Ваша партитура сходится с этим клавиром (средний эпизод полонеза) вариантов партитуры не имеется, зато их много в местах отклонений. И вот, что я решил сделать – издать обе редакции подряд, т. е. вначале поместить своего рода сводную редакцию из Вашей партитуры с добавками из вариантов – любопытно, что сия редакция выходит очень скромной по инструментовке, – и вслед же напечатать весь польский как он имеется в Вашей партитуре. Дирижер волен исполнять ту или другую редакцию, для этого стоит ему лишь заколоть булавкой какую-либо одну из редакций – технически это будет предусмотрено. Понятно будет соответствующее примечание – объясняющее, в чем дело.

Страшно буду рад, если Вы действительно перед границей побываете в Москве. Вчера я выложил весь мой план издания партитуры Юровскому, он одобрил. Мысль в некоторых комплектах струнных партий внести все штрихи Дранишникова ему также улыбается. Ну, кончаю, пора идти в концерт, а там опять на работу. Чорт знает, сколько ее у меня. Хоть консерваторию кончил – все полегче станет.

Крепко обнимаю и целую,

П. Ламм

67. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 45–47.

[Детское село], 15 мая 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Сейчас получил ваше письмо. Я уже отвечал вам о Гол[енищеве]-Кутузове, советую просто выкинуть строчки, где вы говорите о том, что стихотворения не были напечатаны. Сведения достал не я, и я ими, увы, не располагаю до напечатания статьи. «Трепака» не было в корректурах. О, если бы его получить?! Тогда я убедил бы послать вам сведения. Но куда вам все стихотворения? Ведь сравнение – это содержание той статьи, о которой я вам писал, и, конечно, мне трудно будет уговорить дать это сравнение вам. Ну, ладно. Попробую.

Теперь скверное.

Вы, наверно, получите очень обеспокоенное письмо от Дранишникова. Но так как я боюсь, что он будет медлить, я лично спешу вас уведомить о затеваемом здесь грязном деле и прошу вас принять меры и дать мне сведения, как себя держать. Дело в том, что в здешнем Союзе Драм[атических] Писателей и Оперных Композиторов получен запрос от какого-то московского судебного органа (сие мне совсем непонятно?!), в котором требуется указать, какого рода и какой ценности работу произвели Ламм и Асафьев над «Б[орисом] Г[одуновым]» Мусоргского? Далее: известно Союзу (откуда я не знаю), что Ламм проиграл иск, и вот буде он этот иск выиграет в другой инстанции – то Союз от имени наследников [Н.А.] Р[имского]-К[орсакова] подает иск к Актеатрам об уплате авторских за все прежние представления «Б[ориса] Г[одунова]».

Это все еще ничего, хотя мало понятно, как совместить иск Ламма с запросом о Ламме какого-то судебного органа?!

Дальше гаже. Здешний Союз Драм[атических] Писателей и Оперных Композиторов – гнездо сплетников и ярых противников восстановленного «Б[ориса] Г[одунова]» (председ[атель] Глазунов, члены André, Штейнб[ерг], Вейсб[ерг]). Там был уже гнусный диспут. Теперь они по всему городу распускают слухи, что будто бы им подлинно известно и доказательства у них в руках, что все дело с постановкой «Б[ориса] Г[одунова]» было затеяно вами и мною ради получения каких-то сказочно-неслыханных гонораров. Сплетня эта

растет. Ее довели уже до сведения Дранишникова, и Секретарь Союза Левик⁵¹⁴ просил его дать письм[енные] показания. Логика у них такова: если Ламм и Асафьев переделали М[усоргско]го с корыстной целью, и выдали свое за М[усоргско]го, то они – лгуны и вымогатели; если Ламм и Асафьев ничего не переделали в М[усоргско]м, а требуют денег с театров – то они просто вымогатели, а святая семья бедных Р[имских]-Корсаковых безвинно страдает.

Павел Алек[сандрович], я вас умоляю, бросьте на полдня все дела, как я сегодня должен был их бросить, и распутайте это дело. Сходите вы в Союз ваш и выясните: кто посылал запрос, почему, для чего?! Наконец, сообщите мне, какой иск вы проиграли? И почему вас должны потянуть в суд вместе со мной, если делают какие-то запросы? Наконец, почему этот запрос направлен в Ленинградский союз, и кто же здесь будет оценивать нашу работу?? Вы подумайте, какой ужас.

Дальше: если вы проиграли иск к Б[ольшому] театру, то причем тут я? Ведь у меня же никаких претензий к Б[ольшому] театру быть не может. Если же ваш иск направлен к нашему театру, то почему вы мне об этом не написали, и потом же я, предчувствуя всякие гадости, просил вас в отношении с Актеатром [нрзб] меня не включать. Ясно, что вы это знали и, безусловно, этого и не делали. Словом, для меня ясно одно: никаких сомнений в том, что вы при вашей гигантской работе имеете право на деньги за нее, у меня нет. Я же готов от тех денег, что я получал от Музсектора за пересмотр вашей работы, отказаться и вернуть их, если по закону я не имел права их получить. Здесь говорят, что за редакции по нашим законам нельзя получить никаких денег. Я готов выполнить сколько угодно еще работ, лишь бы вернуть себе сейчас сон и здоровье. Я только начал работать и приходиться в себя – и вот вдруг эта новая отчаянная мерзкая сплетня.

Павел Алек[сандрович], умоляю вас, распутайте эту историю, прежде чем этот ком вырастет в гигантский шар сплетен. Главное же, сообщите мне, в чем дело? Я решительно ничего не могу понять. Главное же, чего я боюсь – это что

⁵¹⁴ Левик, Борис Вениаминович (1898–1976) – музыковед.

судебная канитель помешает моей научной командировке и вашей поездке. Поговорите и с Юровским, узнайте, не заваривается ли что внутри Музсектора? Разве Музсектор не имел права заключать с вами договоров на работу по М[усоргско]му, разве ред[акторская] работа не оплачивается и разве я тоже не имел права получать денег за свою работу? Неужели André даром делал редакции «Летописи»⁵¹⁵ и Писем Мусоргского⁵¹⁶?

Ответьте мне спешно, ибо я беспокоюсь столько же за вас, сколько за себя. Это ужасно, что во время адской работы – приходится еще возиться с такой гадостью. Вот так оценивается «обществ[енными] деятелями» Ленинграда дело восстановления М[усоргского]. Ваш Б. Асафьев.

68. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 47 об.– 50.

[Детское Село], 15 мая 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Не откажите передать или попросите милейшую племянницу вашу занести З. Савеловой⁵¹⁷ в н[аучно]-теор[етическую] библиотеку прилагаемую справку. Она меня давно просила об этом, а я не мог вспомнить № англ[ийского] журнала, откуда делался перевод. Не пишу ей лично, ибо мне стыдно – не знаю имени и отчества, а в календаре-справочнике нет. Она же мне сама не написала. Простите. Ваш Б. Асафьев.

г. Савеловой

⁵¹⁵ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. (1844-1906) : С ил. в тексте и на отдельн. лист. / Предисловие: Н. Римская-Корсакова. 3-е изд. испр. и доп. (по рукописи), с введением и прим. А. Римского-Корсакова и прилож. указателей, а также хронографа за последние полтора года жизни автора «Летописи». М.: Госуд. изд-во, 1926.

⁵¹⁶ *Мусоргский М.П.* Письма и документы: с приложением подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / Собрал и приготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музейное изд., 1932.

⁵¹⁷ Савелова, Зинаида Филипповна (1862–1943) – музыковед. В 1914–1942 гг. – научный сотрудник Музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева Московской консерватории.

Оригинал статьи Казеллы⁵¹⁸ не был в моих руках и перевод делался с английского, что, впрочем, известно автору статьи, и он не возражал. В английском переводе статья была помещена в *The Musical Quarterly* (G. Schirmer, Inc. New York) Vol X, № 2, April, 1924 под заголовком *Tone Problems of To-Day by Alfredo Casella* (Translated by Theodore Baker). Помнится, что оригинал статьи не был напечатан, т. к. в бытность свою в Ленинграде Казелла как раз говорил, что собирается выпустить эту статью на итальянском языке.

С глубоким уважением,

Б. Асафьев.

69. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1168.

Москва, 16 мая 1928 года

Авторизованная машинопись

Дорогой Борис Владимирович!

Сейчас получил Ваше письмо от 15 с[его] м[есяца] – хотел тотчас же послать Вам успокоительную телеграмму, но решил, что таковая телеграмма Вас не успокоит, лучше скоропалительно набросать Вам письмо и отправить еще сегодня же спешной почтой.

Запрос из судебного органа был послан вовсе не в общество Др[аматических] пис[ателей] и оперных композиторов, но начну по порядку, а то Вам ничего не будет понятно. Дожидаясь, вот уже более года какого-либо решения от Гуса⁵¹⁹ по поводу использования моей работы над «Борисом» Большим театром, Модпик наконец решил подать в суд и судом требовать компенсацию моего труда. Так как одновременно выяснилось, что и Мариинка не очень-то склонна чем-либо меня компенсировать, то Модпик присоединил и ее к ответу. Дело будет слушаться в Московском Губсуде. Губсуд, получив иск Модпика, сообщил [в] Мариинку о таковом и получил от нее ответ с протестом,

⁵¹⁸ Казелла, Альфредо (Alfredo Casella, 1883–1947) – итальянский композитор, пианист и дирижер.

⁵¹⁹ Государственный ученый совет.

т. е., мол, Ламму платить совершенно нечего. Суд смотрит на это дело несколько иначе. Суд запросил также мнение Наркомпроса по этому делу и имеет ответ самого Луначарского, в некоторой части благополучный для меня, т. е. он говорит в нем, что полного авторства в моей работе нет, но частично авторство, кажется, безусловно, и должно быть каким-нибудь образом компенсировано. По этому делу назначена экспертная комиссия в составе Глиера [так. – В.А.]⁵²⁰, Василенко⁵²¹ и Гольденвейзера⁵²² – все слушание будет происходить в Москве. Понятно, Вы во всем этом деле совершенно не замешаны, т. к. не считаете свою работу равноценной моей, считаете себя, на языке права, только техническим редактором, а не нечто большим. Когда будет слушаться дело, еще неизвестно, происходят только так называемые распределительные заседания суда – таковых пока было два заседания. Вот и вся фактическая сторона дела. Я согласился поднять это дело, т. к. вопрос об редакторах, не техниках, а нечто более ответственных, проделывающих громадную работу, и способы оплаты их труда – вопрос принципиальный, пора поднять этот вопрос во всей его широте – если Римский[-Корсаков] не получил за свою редакцию «Бориса» какую-то часть авторского гонорара – то это совершенная несправедливость и, понятно, наследники его, в случае выигрыша мною процесса, не упустят случая сорвать с театров ими упущенное, что было бы только справедливо с правовой стороны. О том, что я рассчитываю кое-что сорвать с Мариинки, я говорил Вам и Дранишникову, когда был в Питере, не писал Вам только, что судебное дело начато уже Модпиком. Но дело только что еще начинается – вероятно, будут приглашены и целый ряд свидетелей – как таковых я думал привлечь и Вас, и Дранишникова, но только как свидетелей и как людей хорошо знакомых с трудностями и с характером всей моей работы. Нигде, понятно, я никакого дела не проигрывал – все это чепуха и сплетни. Теперь по пунктам Вашего письма.

Значит, никаких вопросов Ваше общество Драм[атических] писателей не получало, а получил его театр из местного Губсуда, о чем я уже говорил выше.

⁵²⁰ Глиэр, Рейнгольд Морицевич (1875–1956) – композитор, дирижер, педагог, общественный деятель.

⁵²¹ Василенко, Сергей Никифорович (1872–1956) – композитор, дирижер и педагог.

⁵²² Гольденвейзер, Александр Борисович (1875–1961) – пианист, педагог, композитор.

Упоминание Вашей фамилии вполне доказывает, что все это сплошная выдумка, т. к. в деле пока Вашей фамилии нет и быть не могло. Ваша фамилия и фамилия Дранишникова будет фигурировать в партитуре и в той форме, как Вы найдете это всего целесообразнее – ну а в иске, понятно, они фигурировать ни в какой мере не могут. Известие о якобы проигранном мною деле еще раз подтверждает, что все это сплетни и только. Дело еще как таковое разбором не начиналось. Ни о какой другой инстанции, т. е. перенесении дела в высшую инстанцию, понятно, опять-таки не могло быть никакой речи, т. к. нигде оно не проигрывалось. Состав Вашего союза мне более или менее известен, но в этом деле он не может играть решительно никакой роли. Что касается слухов, что мы якобы все дело с постановкой подлинного «Бориса» заварили из корыстных целей, то сие есть брехня и только. Меня еще как-нибудь можно было бы в этом обвинить (ведь, черт возьми, я так разбогател от этой постановки), но и Вы, и Дранишников просто можете послать их ко всем чертям с таковыми обвинениями, впрочем, театру лучше, чем кому-либо другому, должно быть известно, сколько денег Вы и Дранишников получили за эту постановку. На такие обвинения и нужно просто чихать.

Насколько я выдавал Мус[оргского] за свое, говорит определенно предисловие к печатному клавиру – то же будет и говорить и печатная партитура – я именно напирал на том, что сделать работу, стремясь ни в чем не погрешить против автора, куда труднее, чем действовать на основании собственных вкусов. Почему, вздумай я вносить в «Бориса» отсебятину – я признавался бы за соавтора, а проделав куда более тяжелую и трудную работу, я в этом должен получить отказ. Вот второе обвинение, что если я ничего не прибавил к Мус[оргскому], то я емь вымогатель – вот с этим-то я и хочу поспорить на суде. Ипп[олитов]-Иванов⁵²³ – взяв мою работу и накатав, как ему заблагорассудится, партитуру – соавтор и получает авторские, а я – целыми месяцами сидя над расшифровкой этого же места у автора должен не получать – здесь какая-то неувязка, и это я

⁵²³ М.М. Ипполитов-Иванов оркестровал «Сцену у собора Василия Блаженного» для включения ее в постановку ГАБТ 1927 года.

хочу, или, вернее, хочет доказать на суде Модпик – вот и все дело. Что касается «святой семьи», то уверен, таковая быстро перекрасится, только выиграй я дело. Понятно, врагом-то их я все-таки останусь, т. к. (и даже еще большим) являюсь просто конкурентом на получение тантьем⁵²⁴. Еще раз повторяю – ни в какой суд Вас не потащат, если Вы этого сами не захотите. Вас могут попросить быть свидетелем или общественным защитником, т. е. высказывателем Вашего компетентного мнения по делу моему, но никак не по Вашему – так что успокойтесь раз и навсегда. Я же, зная Вашу болезненную нелюбовь ко всяким подобным делам, не стану Вас тащить в свидетели. А кроме меня и некому, т. к. Вы могли бы быть свидетелем только с моей стороны, как хорошо знающий мою работу – ну а записываться в враги моей работы, т. е. врагом какой-либо компенсации за нее Вы также не будете.

Что касается денег, полученных Вами от Музсектора, то Вы имели на них полное право, посвятив столько времени и труда по работе над партитурой – понятно, Музсектор не вправе, да этого никогда бы и не допустил, чтобы пользоваться Вашей работой даром. Выкиньте, бога ради, все эти страхи из головы и садитесь покойно за прерванные Ваши занятия. Каждую редакторскую работу Музсектор должен оплачивать по существующим и утвержденным нормам – то же он сделал и с Вами. Каковы наши с Вами взаимоотношения – это дело наше. У Вас же есть в руках наше, подписанное нами, частное соглашение, ясно доказывающее, что ни на какие авторские гонорары Вы претензий не имеете, и, значит, во всем этом деле чисты как стеклышко – ну а меня пусть себе ругают, сколько им угодно – я этого не боюсь – просто не обращаю на это никакого внимания.

Мне кажется, из всего вышеизложенного Вам и без того уже ясно, что никакая судебная канитель не может помешать Вам уехать за границу – не помешает она и мне, т. к. дело это затяжное, и когда получит свое то или иное разрешение, Аллах его ведает. Я лично все мечтаю выпить с Вами кофе в Париже.

⁵²⁴ Тантьема (фр. *tantième*, определенная часть) – вознаграждение, выплачиваемое в виде процента от прибыли.

Имейте в виду, что Музсектор будет выступать в моем деле на моей стороне, защищая мои права, т. к. это единственно возможный путь к выполнению таких работ, как те, которые предпринимаю я, т. е. академическое издание произведений Мус[оргского]. Он сам никакого иска к Большому театру не предъявляет только потому, что фактически этим театром не нанесено никаких убытков ему их постановкой сцен из моей работы. Но протест против незаконного снятия копии и инструментовки ими подан.

Повторяю – всякая редакторская работа должна быть по тарифу оплачена и, понятно, André преблагополучно получает свои гонорары – получил таковой и за «Пьяную тетерю», и за письма Мус[оргского], и за летопись.

Вся эта заваруха у Вас подтверждает мои слова, которые я говорил Вам в бытность мою у Вас – подлинный Мус[оргский] придет из-за границы, у нас же ему пробить себе дорогу будет труднее, чем в какой угодно другой стране.

Надеюсь, настоящим моим письмом мне удалось рассеять Ваши страхи и показать Вам всю нелепость Ваших питерских сплетен и козней миленьких наследников Римского[-Корсакова].

Вашу записку Зинаиде Филипповне Савеловой я передам завтра же. Меня страшно интригует, куда девался трепак – ведь он у меня на третьем месте, а не на первом – может быть Вы, открыв присланное, не увидели его на обычном первом месте и решили, что его вовсе нет – посмотрите.

Мне не совсем понятно, почему нельзя бы было мне прислать копию с текстов «Песен и плясок» – мне ведь они нужны только для того, чтобы в случае расхождения таковых с романсным текстом указать на таковые разногласия. Я, понятно, мог бы оговорить, что сведения мною берутся из неопубликованной работы такой-то – ведь вот Вы же даете ей на просмотр и для использования мою работу – а ведь в этой работе вся суть – от нее же нужно только совершенно второстепенной важности справка и только. Что касается фразы в предисловии, то она говорит о сведениях, которые я имею, а не категорическое уверение, что тексты отдельно от музыки напечатаны не были. Фраза же эта необходима, т. к. я

всюду указываю, где стихотворение было напечатано отдельно, и имеются ли разночтения – умолчать об этом в предисловии нельзя.

В Питере у Вас ужасно боятся контрафакции и борются за звание первого откры[ва]теля – ну а мне важно не это звание, а самое дело – песни выйдут в свет, и жаль, если будет в них не указано, что стихотворения были отдельно напечатаны – и по существу нового это известие ничего бы не дало – а потому совершенно не настаиваю на присылке мне этих сведений, пусть их исследователь держит при себе и наносит тем вред и [Голенищеву-]Кутузову, и Мус[оргскому]. Ведь тексты-то эти известны только благодаря этим песням Мус[оргского], и интересуются ими только в связи с этими романсами. Сегодня получил из Вены обратно корректуры – переводы одобрены – значит, можно отдавать в печать – если Вы нашли какие-либо погрешности, то самой спешной почтой сообщите мне таковые – проиграть эти песни Вам будет только отдыхом.

Сегодня же, наконец, покончил с полонезом – дня три – часов по шести возился с этим делом – вышло важно – теперь еще Ваш вариант польского, и дело в шляпе. Переписчики партитуры работают очень медленно – боюсь, что до 15 июня нам не справиться – вот будет катастрофа для меня.

Крепко Вас целую – похвалите же меня за то, как я аккуратно Вам отвечаю на письма. Письмо Ваше от 12 также получил. Но сейчас отвечать на него нет времени и настоящего покоя.

Всем привет.

П. Ламм

70. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 52–53.

[Детское село], 17 июня 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Во 1) меня смущает ваше молчание, во 2) судя по письму Сергея Сергеевича касательно перевода книжки моей о «Б[орисе] Г[одунове]», до вас не дошло мое письмо, по глупости моей посланное не заказным или со спутанным адресом.

Иначе почему бы ему застрять. В письме я благодарил вас за ваше большое письмо, очень меня успокоившее, и сообщал сведения о стихах Г[оленищева]-Кутузова. Повторяю все снова. Итак – спасибо за письмо. Сведения же, которые вы просите в подробностях, не сообщить, да и зачем вам для предисловия подробные сличения текстов Мусоргского с текстами Г[оленищева]-Кутузова? Когда статья будет напечатана (сейчас она, кажется, все еще в цензуре), тогда и познакомитесь. Сейчас никак не достать, а у Тыняновой вдобавок еще опасно болен муж. Итак, сообщаю главное, что, быть может, успеете внести: в сборнике стихов – граф Арсений Голенищев-Кутузов. Затишье и буря (1868–1878) Спб, 1878 г. под общим названием «Смерть» даны: «Колыбельная», «Трепак», «Серенада» стр. 55–61 и отдельно «Полководец» под заголовком «Торжество Смерти» стр. 136.

Сошлитесь на статью научной сотрудницы Музо ГИИИ Е. Тыняновой⁵²⁵ «Песни и пляски смерти» Мусоргского в подготовляемом к печати сборнике «Русский романс»⁵²⁶.

А может быть, я напрасно рыпаюсь, все благополучно и вы молчите, потому что давно имеете мое письмо. В Москву непременно заеду до границы, тем более что с паспортом дело затяжное. Из Оксфорда получил экземпляр чудесного клавира. Поздравляю.

Теперь два вопроса: я хочу, чтобы в будущем году в Филармонии была исполнена в подлинной редакции «Ночь на Лысой горе» по экз[емпляру] из Консерватории. Малько на это идет. Имеем мы право исполнить или надо ваше или Музсектора разрешение? Ответьте.

Еще: я хочу в Филармонии же исполнить несколько отрывков из «Воеводы»; например, увертюру, пляски девушек. Укажите, какие включить вокальные номера. Можно ли включить квартет? И вообще, возможно ли

⁵²⁵ Тынянова, Елена Александровна (урожд. Зильбер, Лея Абелевна; 1892–1944) – музыковед. Жена писателя и литературоведа Ю.Н. Тынянова. Сестра писателя В.А. Каверина.

⁵²⁶ Русский романс: Опыт интонационного анализа: Сборник статей / Под ред. Б.В. Асафьева. М.; Л.: Academia, 1930.

исполнение? Мне очень хочется сделать это, так как у нас будет цикл Чайковского (я настоял ввиду 35-летия со дня его кончины).

Целую. Привет. Ваш Б. Асафьев.

P. S. У меня большая просьба еще к вашей Олечке: не может ли она взять для меня во Франц[узском] консульстве анкету для получения визы? Хорошо бы два экземпляра. Буду крайне признателен.

Кроме того, не теряю надежды на корректуру «Игрока».

71. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 55.

[Детское село], 28 июня 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Так как все же есть надежда, что затеянная по моей инициативе поездка Студии Консерватории в Зальцбург состоится, и я поеду «с группой», то у меня возникла мысль включить среди спектаклей камерный концерт, на котором спеть характерные вещи новой русской школы. Я глубоко убежден, что для успеха «дела нового Мусоргского» там надо спеть подлинного Мусоргского. Мною намечены:

Гадание, «Исходила младешенька» – «Хованщина»

«По-над Доном»

«По грибы»

«Песни и пляски смерти»

Если вы или Музсектор запретите и найдете это ненужным, я вычеркну Мусоргского совсем, но не дам петь по Р[имскому]-Корсакову. Если же вам моя мысль не перечит, то скорее дайте ответ, ибо надо составлять и посылать программу. Но как достать ноты? Я готов сам за ними приехать, или же пошлем из Консерватории надежное лицо, а здесь сделаем копии, причем я готов дать подписку, что из рук моих и исполнителей копии никуда не уйдут. Мне кажется, что для Зальцбурга и Вены такой показ был бы необходим. А впрочем, как вы

рассудите, так и сделаю. Вижу, что изволите на меня гневаться и молчите. За что – не знаю, знаю только, что я здесь все время на Мусоргского работаю.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

72. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1169.

Москва, 30 июня 1928 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

Всего несколько слов, и то в самых попыхах. В эту среду, 4-го июля, уезжаю за границу – остальное Вы сами понимаете – дел выше головы, а здесь еще мои дамы живут в деревне, и я один жарюсь как чорт перед заутреней – хорошо еще, что погода прохладная и невероятно дождливая. Еду я так: Берлин, Дрезден, Прага, Вена, Зальцбург, Мюнхен, Женева, Париж и, может быть, Лондон. Всего дольше я пробуду в Женеве у брата: адрес Genève, 34 Bourg-de-Four – пишите туда на мое имя. Ответного письма Вашего я, понятно, не получил, а последнюю неделю парадный ход мой завален, и почту я не получаю. Если в самом срочном порядке захотите мне что-либо сообщить, то пишите в Музсектор. Ну, а когда же Вы поедете туда же и когда будете в Москве? Сообщите хоть Ваш приблизительный маршрут, куда Вам можно писать, и где мы могли бы с Вами встретиться, ну, скажем, в Париже? И что Вы не приезжаете в Москву, столько важнейших дел висят в воздухе? Ну, наверстаем, когда вернемся в Россию. У меня сидит переписчик, и я правлю партитуру «Бориса», поэтому пишу чорт знает что.

С моим отъездом вышел камуфлет⁵²⁷ – я не рассчитывал выезжать ранее 15 июля, а из-за пограничной визы приходится ехать раньше, и все расчеты полетели к чорту, и как я справлюсь – не знаю.

⁵²⁷ Камуфлет (*фр.* camouflet) — взрыв под землей, обычно без образования воронки. В переносном смысле — неожиданная неприятность, подвох, неудача.

Ну, крепко Вас целую, всем Вашим наилучшие пожелания и приветы. Жажду с Вами увидеться за границей – вот будет весело.

П. Ламм

73. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 56.

[Детское село], 2 июля 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Поздравляю вас от души. Поезжайте с Богом. Ни о каких копиях М[усоргско]го, конечно, и речи быть не должно... Я же, видимо, не выбираюсь. С приглашением Консерв[аторской] Студии в Зальцбург тут поднялась такая каша, что сам чорт не разберет. Паспорта, как командированному, мне тоже не получить, п[отому] что не дают никому (Щербачеву не дали), и я даже подавать бумаг не хочу. Все равно не дадут. Измучен ужасно. Лето пропадает зря. Но все же успел сделать одно дело – добиться того, чтобы в Художественном совете Актеатров признали желательным восстановление «Хованщины». Привет от детскоселов. Крепко вас целую. Спасибо вам за все, за все. Сердечно вам преданный Б. Асафьев.

P. S. Если успеете – выхлопочите «Трепак».

74. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву (И.С. Асафьевой)

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1170.

Москва, 24 октября 1928 года

Дорогая Ирина Степановна!

В самых впопыхах, всего несколько слов! В понедельник я вернулся в Москву. С Вашим благоверным я должен был съехаться в Берлине, дабы вместе ехать в Москву, но он задержался, по неизвестным мне причинам, в Париже, и в Берлин попадет (судя по телеграммам) в воскресенье 20 окт[ября], т. е. на следующий день после моего оттуда отъезда. Отсрочить свой отъезд, чтобы дождаться его, я не мог по причинам финансовым – деньги пришли к концу.

В Париже, я думаю, его задержали поиски якобы переведенных ему еще в августе в Вену командировочных денег. Если он их получил, то ему хотелось еще несколько дней поработать в Берлине и Лейпциге; в противном случае он хотел (по причинам финансовым) ехать скорехонько в Россию (через Москву – где у него дела в Музсекторе).

Вот все, что я могу Вам сообщить о Бор[исе] Влад[имировиче] – надеюсь, что эти строки Вам будут уже не нужны, и Вы уже получили от него самого более точные сведения.

Простите за марание, но страшно спешу. Целую Ваши ручки.

П. Ламм

Привет всем Вашим.

75. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1171.

Москва, 9 декабря 1928 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

Мне необходимо написать Вам хоть пару строк. Я, понятно, в принципе должен был бы быть весьма сердит на Вас и Ваше «исчезновение», но такой уж мой характер, что я не могу сердиться за такие дела – ну, значит, так вышло, так сложились обстоятельства, причин для «злого умысла» у Вас быть не могло – чем мог я Вас прогневить – просто завертелся человек. Узнавал стороной, что Вы застряли в Париже, что потом приехали прямо в Питер и т. д. – но вот чего я не узнаю и о чем не слышно – когда же, собственно говоря, Вы приедете к нам, чтобы вырешить совместно всяческие дела – ответствуйте – ведь более 2-х лет, чего доброго, Вы не были у нас?

Вот вкратце главнейшие дела:

1) Партитура «Бориса» отпечатана, у меня спрашивают предисловие к ней – каковы Ваши соображения на сей счет. Кстати Вы, по договору, имеете право

получить 1 экз[емпляр] этой партитуры – не забудьте воспользоваться этим правом.

2) Необходимо заключить Вам договор на инструментовку «Хованщины» – на меня начинают налегать с делом печатания клавира – я думал, как Вам и говорил, печатать клавир после инструментовки – а ну как будут какие-либо поправки или добавления – 1-ое действие готово, и за исключением 2–3-х сомнительных мест, требующих совместных обсуждений с Вами, могло бы пойти в клавире в гравировку – но без Вашего согласия и одобрения сделать этого я, понятно, не могу – как быть? – дело начинает становиться спешным и беспокоит Музсектор.

3) Наш сборник о Мус[оргском] – на финише – но как быть с Вашей статьей об «Мус[оргском] как инструментатор[е]» – я, уезжая, просил Сережу заняться вопросом об нотных примерах данной статьи, но он ничего не сделал, не имея для этого времени. Ясно, что большинство придется приводить не в партитуре, а в расширенном клавирном изложении, с указанием инструментовки, но и здесь придется как-то сокращать их – брать типичнейшие. Хотелось бы, чтобы Вы сами точно решили, какие примеры нужны (приехали бы Вы в Москву, мы бы с Вами это в два счета решили – а письмами здесь далеко не уедешь). Как думаете на этот счет. Послать ли Вам статью в Питер – может быть, вместе с корректурой, или решите как-либо иначе – ответствуйте?

4), 5), 6, 7) и т. д. – мильон вопросов, что Вы и как??? Теперь Вы у себя дома, у Вашего стола – напишите хоть несколько слов, ну хоть известите, что писать нет времени, а то бы Вы с удовольствием и т. д. – одним словом, подайте о себе признаки жизни. Сообщите также, как живут Ваши.

Ну, а я работаю как чорт – нужно же вылезать из долгов *das ist die Quittung von froh verlebten Stunden* [нем. это расплата за счастливо проведенные часы] – делаю всякую дрянь, завален корректурами. Пришлось приналечь на партитуру «Русалки» – а здесь еще «Каменный гость» и всякая чертовщина. Мус[оргский] двигается медленно. «Песни и пляски смерти» вышли, вскоре выйдет «Без солнца» – идет в последнюю корректуру тетрадь с 13 романсами (4-й выпуск).

«Юные годы» лежат почти без движения – не было времени вплотную подойти к ним. От брата получаю запросы, как Вы живете – пересылаются Вам всяческие приветы, а я даже не знал, где примерно Вы находитесь – Так-то!

Пересылаю давно лежащее у меня письмо для Вас – может быть, оно Вам понадобится. Ну, а сейчас кончаю свое марание – страшно горд, что я первый начинаю с Вами переписку этого нового периода. Крепко Вас обнимаю и целую и люблю Вас по-прежнему.

П. Ламм

76. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 58–59.

[Детское село], 15 декабря 1928 года

Дорогой Павел Александрович!

Две недели, как я приехал, и вот уже тоже две недели, как я верчусь волчком и ничего путного не успел сделать, ибо меня завертели очень сложные и запутанные обстоятельства. Неизбежная простуда из-за такого холода заставляет меня посидеть дома и начать разбирать накопившуюся весьма большую корреспонденцию. Начну с вас и по порядку. Я вас подвел, и подвел потому, что сам был в глупом положении. Факт: франц[узская] полиция в течение 8–10 дней не выпускала меня из Парижа! Пока я не нашел кнопки, в которую пришлось нажать, чтобы выяснить нелепейшее недоразумение, я каждый день тщетно пытался выехать, и в конце концов, откладывая со дня на день, даже не в состоянии был вам протелеграфировать что-л[ибо] точное, тем более, что о главной причине и телеграфировать было неудобно. В итоге, я выехал из Парижа не то 30/X, не то 31/X. Получение командировочных денег стало уже насущной необходимостью, и я их ждал в Берлине что-то до 18/XI и только благодаря чудовищной энергии и находчивости Дзимитровского⁵²⁸ я их наконец получил и мог расплатиться хоть с частью долгов. Причина моей задержки в Париже

⁵²⁸ Дзимитровский, Абрам Исаакович (1875?–1944?) – с 1925 по 1933 г. заведующий русским отделом венского музыкального издательства *Universal Edition*.

произошла из-за невыполнения некоторых [нрзб] формальностей в Савойе. О них не знали ни Прокофьев⁵²⁹, ни даже французы, мои знакомые! Кроме досадного случая с надувательством в отношении вас, я не скорблю о том, что застрял, ибо хорошо использовал время в Париже, куда попал в разгар сезона, и где отлично поработал и слышал много музыки. Сейчас я еще в достаточной мере здоровый и уравновешенный человек, европейски настроенный, но за дальнейшее не ручаюсь, ибо трудно расхлебывать заварившуюся у нас музыкальную кашу. В Москву я не попал, во 1) потому что устал в Берлине от множества впечатлений и очень хотелось домой, а во 2) денег хватало в обрез на билет до Ленинграда и в 3) неохота было возиться с вещами. Но я очень хочу ехать в Москву. Вопрос обстоит так: Нарком [А.В. Луначарский. – В.А.]⁵³⁰ хотел меня видеть, но он должен меня вызвать – иначе мне не дадут отпуска (а мне надо на Москву не меньше недели). Другое обстоятельство – абсолютное безденежье. Третье – важнейшее – я как загнипнотизированный сижу над музсекторскими книгами (ведь срок опять прошел, и мне стыдно еще просить). Вернее, над книгой о форме. Но страдаю уже не от того, что дело не идет, а от того, что я действительно в результате поездки набрел на такие мысли, к[отор]ые считаю и новыми, и складными, и которые хочется выковать попрочнее. Вот каково положение.

Теперь касательно наших общих дел. Соображений насчет предисловия к партитуре «Б[ориса] Г[одунова]» у меня нет. Но если вы набросаете эскиз предисловия, я не сомневаюсь, что они тотчас же возродятся. 2) О «Хованщине» надо обсуждать плотно-совместно. Мое решение опять колеблется, и я (говоря прямо) трушу. Здесь посоветоваться не с кем. А сделать хочется. Убежден, что вид клавира уже заразит меня. Думаю, что после внимат[ельного] рассмотрения клавира – можно было бы пустить его в печать до инструментовки. 3) Посылать мне статьи не надо. Только на месте можно решить вопрос о примерах. Если каникулы начнутся 22/XII, то я мог бы поехать в Москву 26/XII и пробыть до

⁵²⁹ Прокофьев, Сергей Сергеевич (1891–1953) – русский и советский композитор, пианист, дирижер.

⁵³⁰ Луначарский, Анатолий Васильевич (1875–1933) – российский революционер, советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 года по сентябрь 1929 года – первый нарком просвещения РСФСР.

30/ХІІ, или же поехать 2/І и пробыть до 10/І. Но Нарком может меня вызвать и раньше, если захочет, или если он в Москве и ему кто-л[ибо] напомнит (напр[имер], Юровский!?).

Наши все рады мне, а то совсем извелись. Особенных приятностей нет. Долгов много, жизнь дорога, в квартире холодно из-за скверных дров и постоянного северо-восточного ветра, Алексею [А.А. Матвеев. – В.А.] не дали аспирантуры, несмотря на то, что он хорошо сдал экзамен на аспиранта и работал добросовестно, вокруг всех травят и т. д. и т. д. Не подумайте, что я в нервном иступлении и т. п., наоборот, я констатирую это просто и четко, а у самого какое-то спокойствие на душе и хладнокровное «ну и ладно». Какое давно лежащее у вас письмо вы мне пересылаете? – я не понимаю. Пришлите мне «Песни и пляски смерти» и другие вышедшие романсы М[усоргско]го. Здесь до меня приходила посылка от Музсектора, но дурацкая почта отослала ее назад. Если не трудно будет, выясните. Посылаю вам сохранившееся уведомление. Спасибо за ласковое письмо. Привет вашим. Сердечно вас обнимаю. Б. Асафьев.

Р. S. Пожалуйста, мой привет В.В. Яковлеву, письмо которого к Ирине Степановне по поводу тех же злосчастных примеров в статье об оркестре я только что нашел и прочитал⁵³¹.

77. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1172.

Москва, 29 декабря 1928 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

⁵³¹ Далее имеется отдельный лист, б. д., содержащий замечания по партитуре «Бориса Годунова»: «С. 313. На этой странице пришлось переделать гармонию у corni, вставить trombe и ♮ у 2-го clarinetto, чтобы согласовать с гармонией клавира и выправить несомненные недоразумения с валторнами у Мусоргского. Кроме того, противоречие между трезвучием си минор у кларнетов с fis и ум[еньшенным] септаккордом с f может быть избегнуто только ♮ до четвертой доли. Мне не с чем сравнить и не по чему проверить это место. Если имеется авторский вариант, хотя бы несходный с клавиром, но исправляющий имеющиеся здесь неясности, то мои вставки надо уничтожить, так как мой принцип – держаться авторской партитуры и ничего не менять, кроме явных ошибок, пропусков или несоответствий. В данном же случае, без указанных изменений, пожалуй, не обойтись!? Б. А. [далее нрзб]». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 61.

Одновременно с этим письмом Вы, вероятно, получите и официальный вызов в Москву из Музсектора. Не отвечал Вам потому, что благодаря праздничным дням не мог поговорить с Юровск[им], теперь все как будто налажено. С нетерпением буду ожидать Вас.

Теперь еще вот какое дело: я не могу предоставить Вам комфортабельное место для остановки, но если так просто, без всяких фиглей-миглей, то очень рад был бы приютить Вас у себя. Если не так, может быть, будет Вам сие удобно, как где-либо в другом месте, но зато тепло и уютно во всех отношениях – положу Вас на свой диван, сам же переберусь на свою излюбленную кушетку. Ну а для дела это будет просто клад. Итак, предлагаю Вам жарить прямо ко мне.

Ни о каких делах не пишу, так как надеюсь, что Вы [все-]таки приедете через несколько дней к нам.

Передайте мой искренний привет всем Вашим. Жду! Жду!

П. Ламм

1929

78. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 1.

[Детское село], 3 января 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

Сегодня я получил вызов из Музсектора, но в Консерватории и в Театре такие сложные события, что мне сейчас не вырваться ни за что. Мечтаю вырваться в понедельник 7/1. Не сердитесь, милый, и потерпите. Право, я не капризы развожу и от себя не завишу. Остановлюсь у вас с превеликим удовольствием (вспомним Париж!) и боюсь только стеснить вас. Нарком писал мне, что хочет со мной видиться по возвращении своем в Москву из Сибири. Не вернулся он? Хорошо бы мне соединить в одной поездке и дела с вами, и с Музсектором, и свидание с ним. К большой своей радости я получил партитуру

«Бориса». Счастлив. Поблагодарите о[т] меня Юровского. Получил также «Песни и пляски смерти», «По грибы» etc. Очень хорошо.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

79. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 3–3 об.

[Детское село], 7 января 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

Не сердитесь. И сегодня не смогу выехать. Приезд Вышинского⁵³² в Ленинград сбил мои предположения. Я отпихиваюсь руками и ногами от консерваторских реформ, но больше нельзя: сегодня, а вероятно и завтра заседания Правления с ним и отказаться невыносимо. Вообще, все каникулы сплошные заседания. Кроме того, приехал Мейерхольд⁵³³ и завтра в театре заседание по «Игроку» – если не буду, скажут потом, что я не поддержал Прокофьева. Оссовский, прослышав, что я собираюсь в Москву, возопил, что у них 6 месяцев не собиралось жюри по обсуждению сочинений (и опять, как оказывается, из-за меня). Заседание назначено на среду 9/1, а 13/1 уже мой большой доклад в театре о загр[аничной] поездке. Придется выехать или 13/1 или 14/1 и задержать начало моих лекций. Опять беда. Но я приеду обязательно. Мне до зарезу нужно видеть вас, Юровского etc., так что описать невозможно. Не слышно ли о возвращении Наркома? Дело в том, что если бы он меня вызвал, то никто бы не смел мешать мне уехать – поездка рассматривалась бы как командировка, а я бы совместил два дела. Есть просьба: не вышли ли еще выпуски истории музыки Финдейзена? У меня два первых. Попросите Музсектор поскорее выслать мне остальные, если они вышли. В пришедшей на той неделе посылке их не было. Очень прошу вас справиться. Привет.

Ваш Б. Асафьев.

⁵³² Вышинский, Андрей Януарьевич (1883–1954) – государственный и партийный деятель. В описываемое время возглавлял Главное управление профессионального образования (Главпрофобр; 1928–1930), был членом коллегии Наркомата просвещения РСФСР (1928–1931), заведующим учебно-методическим сектором Наркомпроса, заместителем председателя Государственного ученого совета.

⁵³³ Мейерхольд, Всеволод Эмильевич (1874–1940) – театральный режиссер, актер, педагог.

80. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 5.

[Детское село], 15 января 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

Получили ли Вы два моих письма? Последнее неделю тому назад, где я писал Вам, что для того, чтобы мне выехать, необходимо через кого-л[ибо] напомнить А.В. Луначарскому, что он хотел меня повидать после своего возвращения из Сибири. Надо, чтобы он меня вызвал – тогда только мне возможно будет уехать без большого ущерба. Иначе не выбраться. Не сердитесь, родной мой. Я сам рвусь в Москву, но ничего не могу поделать. На прошлой неделе долго ждали визита Вышинского в Консерваторию, и я, как член Правления, не мог уехать. Теперь в четверг выборы. Что касается остального, то я не буду вас стеснять. Я совсем забыл, что еще в прошлом году моя хорошая знакомая Н.Л. Гродзенская⁵³⁴, выйдя замуж и перебравшись в Москву, взяла с меня слово, что я остановлюсь у них. Там есть место – настолько, что никаких затруднений не будет. Если же мы в один из вечеров заработаемся, то останусь.

81. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1173.

Москва, 17 января 1929 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

Оба Ваши письма и, наконец, сегодня третье, я получил, не отвечал же Вам потому, что ждал Вас увидеть лично. Об вызове Вас Луначарским Вы мне писали как об нечто желательном, а не необходимом, как пишете мне сегодня. Об желательном вызове наркома я говорил с Юровским, он обещал написать соответственное письмо наркому – но через день сообщил мне, что письмо у него не клеится, и что лучше Вам самим написать об этом наркому. Посмотрев на

⁵³⁴ Гродзенская, Надежда Львовна (1892–1974) – музыкальный педагог и теоретик музыкального образования.

календарь, я увидел, что до Вашего отъезда я не успею Вам об этом сообщить, а потому и не писал о том, что мне сказал Юровский. Сам я в Наркомпросе не бываю, т. к. бывать мне сейчас как-то мало удобно из-за тяжбы моей с театрами. Вы, вероятно, знаете, что в Губернском суде я дело блестяще выиграл, но театры подали кассацию в Верховный суд (дело там будет слушаться 28[-го] с[его] м[есяца]). Со слов директора театра Александровского мне известно, что и нарком и Свидерский⁵³⁵ (Главискусство) предложили театрам подчиниться решению Губсуда, но кассацию они подали до этого предложения. В двух словах, театры хотят использовать кассацию как средство вымогательства – все упрощают меня скинуть за прошлое и ближайшее будущее – на что я, понятно, не соглашаюсь, но а они не берут обратно кассацию – думается, что они возьмут ее обратно в последние дни. Если же нет, то будем судиться дальше. Итак, что касается вызова наркома, я лично сделать что для Вас не берусь – может быть, Вы последуете совету Юровского и сами напишете об этом Наркому.

Другие Ваши поручения (в частности, о Финдейзене) я сейчас же передал в Музсектор Сереже и, вероятно, все это уже сделано.

А все-таки приехать Вам в Москву очень необходимо. Я говорю это далеко не только из личной заинтересованности – желая покончить дело с «Хованщиной», хотя и этот вопрос очень важен и отсрочка его решения может иметь чреватые последствия – мне почему-то кажется, что наш Большой театр, получив здоровенную нахлобучку за свою прошлогоднюю постановку этой оперы, решил исправить это дело и поручил кому-либо порыться для них в автографах Мусоргского у Вас в Публичной библиотеке – таким шагом они многое могут нам напакостить. Но не это одно говорит за необходимость Вашего приезда. На мой взгляд, Ваше долгое отсутствие, всяческие отсрочки по сдаче Ваших работ делает то, что в Музсекторе начали забирать верх враждебные Вам влияния, особенно милейший Ваш André, действующий через свою обворожительную Юлечку [Ю.Л. Вейсберг. – В.А.]. Как пример укажу, что он-

⁵³⁵ Свидерский, Алексей Иванович (1878–1933) – государственный и партийный деятель. В 1928–1929 гг. – член Коллегии Наркомпроса СССР, начальник Главискусства.

таки урвал «Записки» Глинки. О Ваших книгах я слышал отзыв, как о нечто мифическом и «столь давнишнем», что даже заглавия забыты. Вы знаете, я не любитель сплетен, и на них обычно не обращаю никакого внимания, ну, а Вам все-таки очень рекомендую побывать в Москве – береженого и Бог бережет – так-то. Моего приглашения остановиться у меня обратно не беру – ну а если Вы остановитесь где-либо в ином месте, то в обиде не буду – повторяю, в этом отношении действуйте как Вам удобнее. От брата из Женевы получил письмо, он спрашивается, как Вы живете и просил напомнить Вам об обещанных книгах «Вашей музы», говоря высоким «штилем».

Если выиграю процесс и получу некоторую сумму презренного – лучше скажем, бумажек, то мечтаю дернуть к Вам в Питер – очень жажду повидать и Вас, и Ваших, особенно Ирину Степановну – которой прошу передать мой самый искренний привет. Напишите кратко, чем кончились Ваши консерваторские дела, у нас все еще только собирается комиссия – причем все время варьируется ее состав.

Ну, будьте здоровы, напишите, когда приедете. Крепко целую.

П. Ламм

Финдейзен Вам послан.

82. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 7–8 об.

[Детское село], 19 января 1929 года

Сейчас получил ваше письмо, дорогой Павел Александрович. Спешу ответить. Все, что вы пишете о Музсекторе, я предчувствовал. Поэтому, не обвиняя меня в мании преследования^{*)}, вникните во все последующее содержание моего письма. Я – в здравом уме и твердой памяти. Я знаю, что я навлек на себя «родовую месть». Я одинок. Здесь меня грызут со всех сторон. Одни разрывают со мной отношения за то, что я не сочувствую их честолюбивым планам (Щербачев), другие рвут дружбу за то, что я посмел один раз печатно высказать свое неодобрение их дирижированию (Дранишников) etc. Лежат доносы о моем

обогащении. Строчатся сплетни, etc., etc. Ярываюсь на части, и, все время мучительно обороняясь, чувствую, что, обладая чуткой совестью, ошельмован как небесовестнейший. Значит, пришла пора выступить на свет André и Юлечке, а мне уйти и замолчать. Только пощадили бы люди и не дали сдохнуть бы с голоду. Но думаю, что и на этом не остановятся. Итак, ваше письмо помогло мне.

Я, посоветовавшись с женой, пришел к решению, которое уже все последнее время во мне складывалось. Вас же прошу помочь мне и поддержать.

1. От «Хованщины» я решительно отказываюсь. Я не в состоянии буду выдержать тот натиск злобы и мести, который возникнет тотчас же. Еще итоги борьбы за «Б[ориса] Г[одунова]» не прошли даром, и я попал в категорию шарлатанов и взяточников. Довольно с меня. Кроме того, я плохой музыкант и не мастер оркестра. Единственный, кто может сделать «Хованщину» – это М.О. Штейнберг, как ученик и друг Р[имского]-Корсакова и большой мастер. Я вовсе не иронизирую. Я даже боюсь советовать предложить Дранишникову. Хотя, что простят ему, не простят мне. Думается, что Юровский будет только доволен таким оборотом дела. С того момента, как в изданиях Мусоргского начнут принимать участие его «наследники», – воцарится наконец-то полное спокойствие. Редактирует же André письма М[усоргско]го? Так почему же Штейнберг не может сделать «Хованщины». Он же не был и против «Б[ориса] Г[одунова]»! Это негодяй Асафьев так подстроил дело, чтобы оскорбить святую память Н.А. Р[имского]-Корсакова. Хотите, я поговорю со Штейнбергом сам? Я убежден, что он согласится.

2. То, что «Записки» Глинки попали в надежные руки А.Н. Римского-Корсакова, меня радует. Правда, четыре года назад он предлагал мне это сделать, и, когда я предложил свой план, он сказал, что «надо делать все проще», т. е., на мой взгляд, халтурнее. Но я смиряюсь и тут. Значит, стране нужна деятельность Андрея Н[иколаевича], а не моя. Значит, Музсектор ему больше доверяет. Как муз[ыкальные] произведения Вейсберг свежее всего, что пишется в Ленинграде, так и научные (подлинно научные) работы ее мужа ценнее моей дилетантской болтовни.

Я рад, что «Записки» Глинки наконец-то переиздадутся, принимая во внимание полезность трудов упомянутых лиц, и я, не желая никому стоять на пути, я прошу вас помочь мне выпутаться из тяжелого, не дающего мне покоя положения с Музсектором. Я прилагаю вам для прочтения мое письмо к Юровскому. Из него вы поймете все. Вся моя двухгодичная большая работа о Стравинском погибла в «Тритоне» (в лже-кооперативной лавочке, кот[ору]ю я создал для своего обогащения!!..), моя история музыки загублена Оссовским (на нее потрачено три месяца отпуска без содержания? и взамен получен аванс в 300 р[ублей], всего же полгода работы). Ясно, что какую бы книгу я [ни] написал, она будет ошельмована. Книгу о стиле р[усской] оперы в задуманном виде писать нельзя – я это теперь вижу. Идеи же о форме запишут из лекций моих в своих тетрадях мои ученики. Чтобы осуществить выплату Музсектору, мы с женой решили сжаться в трех комнатах и отказаться от части квартиры. Если будет нужно – продадим рояль. Просьба моя к вам – поддержать перед Юровским мой план, а если он по формальным соображениям не подходит, то поискать какой-л[ибо] другой выход, ибо больше я не могу мучиться. Я почувствую свободу, когда начну уплачивать свой долг, и когда никто уже не посмеет говорить о моем шарлатанстве и пр[очем]. Помогите мне, буду очень, очень благодарен. Хорошо было бы, если бы вы, как деловой человек, сами бы поговорили с Юровским, передав ему письмо мое. Нет. Тогда просто опустите письмо заказным в почтовый ящик. Привет.

(*) Все, что идет дальше – увы, реальность. Кошмарная, но правдивая.

83. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 10.

Детское село, 5 марта 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

Это письмо вручат вам мои хорошие соратники по Институту Зинаида Викторовна Эвальд⁵³⁶ и Евгений Владимирович Гиппиус. Хорошо бы, если вы [их] использовали на предмет доклада – им есть что порассказать в вашей комиссии по русской музыке, если только в ее ведение входит и народное творчество и – быт, в условиях которого оно творится.

О себе скажу вот что:

1. По приезде очень хворал,
2. Задыхаюсь в ленингр[адском] болоте и начинаю серьезно «примеривать» проект ваш о переезде в Москву.

3. Беспokoюсь из-за неполучения от вас известий о судьбе предполагаемой работы над «Хованщиной». Я уж так теперь вдумался в нее, что боюсь, не вышли ли какие-л[ибо] затруднения в Коллегии – это было бы досадно!

Привет вам и вашим. С удовольствием вспоминаю «московское время». Ваш Б. Асафьев. Привет от Ирины Степановны.

84. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1174.

д. Игнатовка, 21 августа 1929 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович,

На этих днях получил от Сережи известие, что Вы окончили свои работы по «Воеводе» – не могу утерпеть, чтобы не написать Вам по этому поводу хоть несколько приветственных слов. Так радостно, что именно Вы закончили эту вещь – большой праздник для всех почитателей Чайковского. Страшно буду рад присутствовать при ознакомлении с Вашей работой. Теперь с осени нужно нажат[ь] все пружины, чтобы издать эту оперу.

Ну а я после сумбурной весны удрал сюда в деревню, где потихоньку начинаю опять принимать человеческий облик. С «Хованщиной» Музсектор поставил меня в самое нелепое положение – говорят, что во многом виноват я

⁵³⁶ Эвальд, Зинаида Викторовна (1894–1942) – музыковед-фольклорист, переводчица. Ученица Б.В. Асафьева.

сам, так как весьма, говорят, не предупредительно беседовал с членами Комиссии – ну, право, до чего же противно говорить и кого-то ласковым тоном убеждать, что «Хованщина» достойна издания, что действительно надежные лица взялись за нее и т. д. – гнусность какая. На компромиссное решение, вроде, мол, представить на суд Комиссии партитуру картины из оперы я, понятно, пойти не мог. Юровский и Агния⁵³⁷ просили меня Вам не писать, надеясь как-нибудь уладить дело, ну до сих пор и улаживают, а я же по отношению к Вам оказался в пиковом положении⁵³⁸ и, каюсь, предлагал все бросить и позорно скрыться в деревне. Может быть, все это и к лучшему.

Сейчас с Мусоргским вообще дело обстоит плохо из-за процесса Бесселя с Оксфордским издательством. Писать об этом не буду – слишком все грустно⁵³⁹ и глупо⁵⁴⁰.

Летом порядком работал над партитурой «Русалки» (к ноябрю думаю эту работу кончить), всякие корректуры по заданиям Музсектора. Для души же переложил в 8 рук X симф[онию] и все 3 сюиты Ник[олая] Я[ковлеви]ча – надеюсь осенью с Вами их сыграть. Через ½ недели мои уже перебираются в город, ну и я вскоре за ними. Летом частенько вспоминал прошлое лето, а ведь не плохо было, чорт возьми. Думается, и Вы уносились воспоминаниями туда же. Ну, а где Вы сейчас? Как поживает Ирина Степановна и все Ваши домочадцы? Будет настроение, напишите мне пару строк, а главное, сообщите, какую епитимью Вы возложите на меня за все весеннее – ох, что-то страшновато мне. Но, право, во многом я не чувствую себя виновным, и повторись это – все сделал бы так же. Противно мне хвалить и себя, и Вас, и наше общее дело над Мусоргским.

⁵³⁷ Алявдина, Агния Алексеевна – пианистка, педагог, музыковед, музыкальный редактор, переводчик.

⁵³⁸ Пиковое положение – неприятное, затруднительное положение. Остаться (оказаться) при пиковом интересе – потерпеть неудачу в чем-либо, остаться ни с чем.

⁵³⁹ В оригинале – «гнустно».

⁵⁴⁰ См. *Тетерина Н.И.* Право собственности на "Бориса Годунова": Oxford University Press против W. Bessel & Co (по архивным материалам РГАЛИ и публикациям французской прессы) // Российско-Британский культурный диалог: Русская музыка в Великобритании – Британская музыка в России: Сборник по материалам Международной научно-практической конференции / Составители: Артамонова Е.А., Лукина Г.У., Табачникова О.М. М.: ГИИ, 2020. С. 215–225.

В Москве я бывал только часовыми наездами и сейчас плохо в курсе всех музыкальных дел и новинок – кажется, веселого мало – посмотрим, что даст осень и зимняя чистка Консерватории. Осенью думал побывать у Вас в Питере, нужно кое над чем поработать, да и Вас всех повидать давно уже пора.

Ну, не очень браните. Пишите в Москву. Крепко Вас обнимаю и целую. Обо многом треба поговорить.

П. Ламм

85. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 12.

Детское село, 27 августа 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

То есть никак ни единого разу вас не бранил, а только удивлялся (поняв все без всяких пояснений) почему вы – «ау! смолкли». Досадно было, что даром пропал большой заряд, к[отор]ым вы меня так славно зарядили. Вышла бы оркестровка!!! Прошлое лето, конечно, вспоминаю. Как чувствую себя сейчас – и говорить не хочется. «Воеводу», сделал, разумеется, вчерне, нужен общий совет, а один эпизод в дуэте не выходит – не то получилось, что хочется. Все лето работал непрерывно. Сейчас хочу отдохнуть, т. е. уехать с женой, а то она сама на себя не похожа. Обнимаю вас крепко. Последний раз в феврале как-то еще крепче Парижа сдружился с вашим нравом. А помните «площадь согласия» etc., etc.???!! С Мусоргским скверно. Я еще из заграницы предупредил Юровского, что дело серьезно. Привет вашим. Целую. Ирина [И.С. Асафьева] и Зоя Степ[ановна] [З.С. Хозяшева] кланяются.

86. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 14.

28 сентября 1929 года

Я буду в Москве 6-го в воскресенье и приеду с поезда прямо к вам, и, если поезд придет не очень поздно, то – заеду с Ириной Степановной. Я хочу ее

уговорить остаться в Москве со мной на день-на два, но не знаю, можно ли в Москве достать в какой-л[ибо] гостинице комнату? Не затруднит вас в воскресенье по т[е]л[е]ф[ону] справиться в нескольких гостиницах о комнатах?? А я вам позвоню с вокзала. Еще есть возможность, но я забыл т[е]л[е]ф[он] Надежды Львовны Вольф (Гродзенской), которая похитила меня от вас в феврале. Живет она в Б. Новинском пер[еулке]. Т[е]л[е]ф[он] на ее мужа Вольфа. Если бы вас не затруднило, то позвоните ей и спросите – может она приютить кого-л[ибо] из нас двоих или нет? Ну, ладно, там увидим. Во всяком случае, хоть на один час, но увидимся. Целую. Привет. Ваш Б. Асафьев.

87. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 15–16 об.

Детское село, 1 октября 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

Спасибо за письмо. Посылаю С[ергею] С[ергееви]чу Попову новый проект реставрации дуэта из «Воеводы». Я уже писал С[ергею] С[ергееви]чу, какие у меня были основания попытаться «поднять» Олену!

С Мейерхольдом у меня действительно был тот разговор, о котором вы пишете. Смысл был такой: еще год без друзей в мертвом городе – и от меня не останется ничего, т. е. или сердце не выдержит, или я постарею настолько, что лучшее, что во мне есть – доверчивая душа и беспокойная мысль – сгинет. Но. Мечтая с ним о переезде в Москву, я мечтал, и только. Я же знаю, что в Москве, несмотря на положительные стороны для меня (пульс жизни и моральная поддержка нескольких людей), меня ненавидят не меньше, чем в Ленинграде. Иванов-Борецкий, весь ВАПМ⁵⁴¹, Веприк⁵⁴², Чемоданов⁵⁴³ etc., наконец бекмессер⁵⁴⁴ Жилиев – это такая сила, к[отор]ая загрызет меня. Поэтому-то, в

⁵⁴¹ ВАПМ – Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов

⁵⁴² Веприк, Александр Моисеевич (1899–1958) – советский композитор и педагог. Профессор Московской консерватории.

⁵⁴³ Чемоданов Сергей Михайлович (1888–1942) – советский критик, редактор журнала «Музыкальная новь».

⁵⁴⁴ Сикстус Бекмессер – действующее лицо в опере Р. Вагнера «Нюрнбернские мейстерзингеры», городской писарь. Имя «Бекмессер» стало нарицательным в значении: мелочный педант, зануда, критикан.

минуту отчаяния открывшись Мейерхольду, я не стал толковать на ту же тему с вами. Кроме того, вам нездоровилось, и были свои заботы. Но теперь, поскольку вы сами задели сию проблему, я побеседую с вами на сей счет, чтобы отвести душу, ибо в реализацию я не верю. Я видел вашего директора⁵⁴⁵. Какова его совесть и внутренний мир, я не знаю. Но три часа, которые я провел с ним, были приятны: мне показалось, что я побывал в Европе. По-видимому, он был изумлен перед моей культурой, знаниями и здравостью точек зрения, но поражен депрессивным моим состоянием. Он сказал, что то, о чем он свободно говорит со мной, об этом он может только «шепотом» говорить в Моск[овской] консерв[атории] с некоторыми профессорами по ист[ории] муз[ыки] etc., но что они прочно засели за красными лозунгами и их не ругают. Подробности было бы долго передавать. Но расскажу только самое пикантное: после того, как он признал филистерство у общих наших «друзей», после того как он выругал «чемодановщину», после того, как согласился с моими взглядами на форму и содержание, на историю музыки etc., etc. – он обругал Игоря Глебова. Тогда я ему представился, как этот самый Игорь Глебов. Tableau!⁵⁴⁶ Оказалось, что ему успели обрисовать этого И[горя] Г[лебова] в том свете, какой выгоден обрисовавшим, но забыли предупредить, что проф[ессор] Б. Асафьев и И[горь] Г[лебов] – одно лицо. Ну, словом, получился конфуз. Все же он имел мужество сознаться в своем, ну как сказать, легковерии что ли. Какой же вывод из всего этого, если вычесть просто любезность и т. п. вещи с его стороны? Я думаю, что какое-то зерно сомнения в том, действительно ли я такой формалист, негодяй и т. д., как ему меня обрисовали – запало ему в голову. Если бы какой-л[ибо] близкий Пшибыш[евскому] человек или влиятельное лицо вроде Мейерхольда сумели бы взрастить это зерно и доказать, что полный смысл для культуры спасти то ценное, что есть во мне, пока еще не поздно – то может быть, он рискнул бы за меня побороться. Но кто может поддержать меня в его (Пшиб[ышевского]) мнении? Во всяком случае, скажите Мейерхольду, что я очень благодарен ему за добрые

⁵⁴⁵ Речь о директоре Московской консерватории в 1929–1931 гг. Болеславе Станиславовиче Пшибышевском (1892–1937).

⁵⁴⁶ Tableau (франц.) – картина. Восклицание: «Вот так картина!».

чувства ко мне и умоляю его убедить высокие круги, где у него есть знакомства, что для власти есть полный смысл вытащить меня из болота, пока во мне есть что-то живое, и попробовать меня на новом месте. Только об одном вас прошу, П[авел] А[лександрович], не очень накидывайтесь на меня за мою мнительность, что у меня-де мания преследования etc. Мне в самом деле очень тяжело и силы мои уходят ежедневно. Целую вас. Привет всем вам от нас обоих. Олечке скажите, что «Рабочий и Театр» накануне конца, что из него и из «Жизни Искусства» должен образоваться какой-то новый полезный орган, и что поэтому подписка пока не имеет смысла. Если же ей что-л[ибо] еще хочется достать в Ленинграде – пусть без церемоний напишет. Пришлю все, что смогу. Виктору Анд[реевичу]⁵⁴⁷ привет и скажите ему, что Толстого мне еще не шлют. Должен ли я что-л[ибо] предпринять? Ваш Б. Асафьев.

Р. S. Да, возвращаюсь к «Воеводе». В моем представлении я теперь хорошо слышу Олену, а когда играю, то получается та драмат[ическая] напряженность и то чувство мучительного сострадания и ожидания развязки, которое должно быть у М[арьи] Власьевны. Очень хотелось бы убедить вас и С[ергея] С[ергееви]ча, что теперь, на мой взгляд, вышло то, что нужно, т. е. я приблизился к Ч[айковско]му в реставрации с значительной точностью.

88. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1175.

Москва, 30 октября 1929 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

Вместо телеграммы

Сейчас встретили Серг[ея] Серг[еевича] Прокофьева, он приехал в Россию недели на две-три (максимально) – предполагает побывать у Вас в Ленинграде. На вокзале был и Мейерхольд – он очень жаждет Вашего приезда в Москву, а так как

⁵⁴⁷ Наумов, Виктор Андреевич (? – 1937). Друг Мясковского и Ламма. Сотрудник редакции первого ПСС Л.Н. Толстого. Вероятно, речь о присылке 1 тома ПСС, вышедшего в 1928 году.

в письме к Сереже [С.С. Попов] Вы писали, что может быть сами привезете отрывок из «Воеводы», т. е. что у Вас самих были причины думать о поездке сюда, то вот я и решил Вам написать эти пару строк для информации. Остановиться понятно (запросто) можете у меня.

У Прокофьева будут переговоры с Большим театром (где теперь работает и Мейерхольд как консультант) – подробностей понятно не знаю, а ждать некогда, т. к. письмо задержится. Мейерхольд говорил со мной (был страшно мил и любезен) о желательности Вашего переезда на жительство в Москву (Вы якобы, говорил он, к этому склонны). Я вскользь высказал мысль об «обмене» по линии консерватории – он сразу понял и ухватился за эту мысль. У Вас был наш ректор – были ли у Вас с ним какие-либо беседы? Советую действовать осторожно, предварительно все обсудив здесь в своей компании. Очень тороплюсь – сегодня у меня очередная музыкальная «среда» – вероятно будем играть для Прокофьева Сюиты-развлечения и т. д. Крепко целую, привет Ирине Степановне и всем домочадцам.

Повторяю: приезд Прокофьева, переговоры с Мейерхольдом, консерватория и т. д. – может быть, надумаете и приедете повидать нашу компанию?

П. Ламм

89. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 17.

Детское село, 3 ноября 1929 года

Дорогой Павел Александрович!

Умоляю вас или Олечку скорее протелеграфировать Dawnes [так. – В.А.] Times, New York⁵⁴⁸ от имени Игоря Глебова просимое им дать на ту сумму, на какую он хочет, ибо вряд ли на телеграфе захотят принять телеграмму на большую сумму за его счет. Дело в том, что у меня нет ни даты, ни программы представления у Станиславского, афишу Мар[иинского] театра тоже кто-то спер,

⁵⁴⁸ Речь об Олине Даунсе (Olin Downes) – музыкальном критике газеты New York Times.

а исторические даты одни делу не помогут, да они и у вас еще в большем порядке. Очень прошу, помогите. Ваш Б. Асафьев.

90. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 19.

Детское село, б. д.

Телеграмма

Три первых акта инструментованы. Асафьев.

1930

91. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 20–21.

Детское село, 10 апреля 1930 года

Ваше письмо, дорогой П[авел] А[лександрович], меня очень порадовало. На вас я не гневался. Я отлично понимал, что трудно писать, когда на душе тяжело. О «Хов[анщине]» писал прямо Юровск[ому], а не вам, только в целях большей конфиденциальности, и чтобы не опередил кто-л[ибо] из посторонних делу. В Дирекцию все передал. Надеюсь скоро побывать в Москве, хотя – очень не хочется (это не значит, что не хочу видеть друзей). Что касается вашего приезда, то, конечно, все будут рады. Но надо подумать о помещении для вас: у нас теперь Жакт⁵⁴⁹, нас уплотнили жестко (т. е. можно было бы оставить за собой излишки, но карман не позволяет), кажется то же и у Дранишникова. Пес знает, как тут быть. А тратиться вам на помещение – это скверно. Ведь Музсектор не раскошелится. Ну, что-либо еще подумаем. Только сообщите, когда думаете выбраться. Меня звали в Большой театр – я не рискнул. Звали в Совфил⁵⁵⁰ – не рискнул. Вытерпел с декабря столько, что удивляюсь своему организму: часто прихварываю, и все же не до конца. А все-таки старею не по дням, а по часам.

⁵⁴⁹ Жилищно-арендное кооперативное товарищество.

⁵⁵⁰ Государственное акционерное общество «Советская филармония»

Сб[орник] о Мусоргском получил. Зачем на таком видном месте моя статья о драматургии М[усоргско]го? Ведь это предполагалось как эскиз. Досадная и очень опечатка с неупоминанием о С. Радлове на стр[анице] 242. Откуда В.В. Я[ковле]в взял, что новая постановка «Б[ориса] Г[одунова]» Радлова и Дранишникова? Кошмар.

Привет вашим от меня и И[рины] Ст[епановны]. Очень часто о вас вспоминаем. О Женеве вам-то мечтать можно. Желаю удачи. Любящий Б. Асафьев.

92. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 23–23 об.

Детское село, 29 апреля 1930 года

Дорогой Павел Александрович!

1) Увы, Юровский либо не читает моих писем, либо за что-то на меня сердит. Я дважды или трижды умолял об оттисках «Хованщины». Как без них распределять работу, когда В.А. Дранишников понятия о «новой» «Хов[анщине]» не имеет и верит мне на слово. Из-за отсутствия хотя бы одного-двух актов оттисков я не могу ниск[олько] показать в театр (ни к Директору, ни в Худож[ественно]-Полит[ический] совет), ибо мне хоть и верят на слово, но желают хоть взглянуть или услышать. Вчера я опять не пошел в Совет. Попадет или исключат. Кстати, между нами, в Совете театра в качестве представителя от Музсектора орудует так, по-моему больше заинтересованный в заказе опер представителям ВАПМ'а и обвинявший меня и Дранишникова в неправильном пути театра (это после «Бориса»-то!!!), чем в «Хованщине». Хорошенькое дело.

2) Договор?! Почему бы вам его не взять, не подписать и не послать спешной почтой мне или Вл[адимиру] Александровичу?! Разве это нельзя? Или на здешнее отделение Музсектора. Что тут сложного? А что касается плана работы, то надо так: я делаю инструментовку карандашом, эскизно, и по мере выполнения передаю Вл[адимиру] А[лександрови]чу [Дранишникову], на отделку, просмотр, и выполнение тех мест, которые у меня не будут выходить.

Потом сделанное переходит к вам.

3) Радлов болен. До его выздоровления вряд ли вам стоит приезжать.

Нежный привет вам и вашим от жены и меня. Жду оттисков и «залинованной» нотной бумаги. Ваш Б. Асафьев⁵⁵¹.

О распределении сумм – это дело не мое. Решайте вы и Дран[ишниковым] (напишите ему) или пусть решает Юровский.

93. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 25.

Детское село, 11 мая 1930 года

Дорогой Павел Александрович!

Корректурные оттиски получил. Итак, начинается новая «серия» переписки – теперь по поводу «Хованщины», как в свое время по «Б[орису] Г[одунову]». На первый раз немного: на стр[анице] 97⁵⁵² (I акт) заметили ли вы опечатку в последнем такте:

[Нотный пример 13]



* *ges* восьмая вместо четверти! Или так уже напечатано?!

II акт, стр[аница] 144, посл[едний] такт:

[Нотный пример 14]

⁵⁵¹ Дальнейший текст приписан на полях.

⁵⁵² Номера страниц и тактов, упоминаемые здесь и далее, соответствуют изданию клавира «Хованщины» под редакцией П.А. Ламма. См.: *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 2. Хованщина: Народная музыкальная драма: В 5-ти д. / Составил и проработал по автографам композитора Павел Ламм; Под общей редакцией Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мяковского. М.: Музгиз; Вена: Универсальное издательство, 1932.



* Есть ли точка? У меня в оттиске очень неясно.

Больше опечаток пока не заметил.

Обдумывая инструментовку, чертыхаюсь: Р[имский]-К[орсаков] завяз в ушах со своей красотой и пошлыми «приводами» к доминантсептаккорду. Мусоргский мыслит ладово, а этот учитель тонально. Вступление до того трудно, что даже не могу учухать замысел М[усоргско]го. Чую, что совсем иное, а где зарыта собака, не могу найти. Привет. Ваш Б. Асафьев.

94. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/1176.

Москва, 1 июня 1930 года

Дорогой Борис Владимирович!

Письмо Ваше от 11 мая получил, ждал, что вскоре последуют другие письма со всякими нотабенами [*лат. nota bene*] по поводу клавира «Хованщины» – но видимо или клавир не плохо прокорректирован, или Вы по уши завязли во всяких весенних зачетах, как аз многогрешный. Замеченные Вами опечатки, вернее опечатку (во втором случае повинен оттиск) отметил (знаете, мне до сих пор не сделали добавочных оттисков – хорошо, что я не стал их ждать и послал Вам свой). Клавир не печатается, пока я не закончу всей оперы, что будет уже после моей поездки в Ленинград – а потому всякие поправки возможны.

Страшно интересно будет следить за ходом и успехами (в которых я ни одной минуты не сомневаюсь – у Вас на такие дела чертовски тонкое чутье) Ваших работ над партитурой.

А уши таки приходится здорово промыть и прочистить от Корсаковщины – в «Хованщине» я сам еще от этой болезни (ой, какая тяжелая болезнь)

окончательно не излечился – то здесь, то там чувствуешь, что сидят проклятые бактерии и пожирают или силятся пожрать здоровый организм.

Приблизительно через неделю я освобождаюсь в Консерватории и, значит, буду свободен. Мне бы хотелось немного очухаться и потом уже ехать в Питер для работы с Вами и в Публ[ичной] библ[иотеке]. Напишите Ваши соображения по сему случаю – пишите на имя Сережи для передачи мне. Необходимо выяснить и все пункты договора с Музсектором. Подумайте и о том, где мне остановиться – может быть, в доме Кубу⁵⁵³? Только там вряд ли можно будет получить хоть крохотную комнатку.

В Консерватории у нас творятся чудовищные дела – детали выяснятся за лето. Твердо решил уйти К.С. Сараджев – вероятно, весь дирижерский отдел будет с его уходом раскассирован⁵⁵⁴. Нельзя ли устроить его к Вам в консерваторию – жаль, если такой чудесный музыкант и полезнейший педагог останется не у дел – подумайте об этом – у нас же Персимфанс лишает возможности вести какую-либо дирижерскую работу – чорт знает что.

В «Хованщине» сдал в гравировку 3-ье и 4-ое действия – ох, что-то будет с 5-м действием – где находится «любобное отпевание» – оно написано и в природе существует – но где?!? – придется перерыть весь архив Римского[-Корсакова] и присных с ним.

Очень тороплюсь, а потому кончаю. Привет всем Вашим, Ирине Степановне в особенности.

Обнимаю и целую,

П. Ламм

95. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 26.

Детское село, 16 июля 1930 года

Дорогой Павел Александрович!

⁵⁵³ Комиссия по улучшению быта ученых.

⁵⁵⁴ Раскассировать (от нем. kassieren – уничтожить) – расформировать, ликвидировать.

Не сердитесь, что покидаю вас. Уж так приходится. Чувствую, что если не встряхнусь, то сил не хватит не только на «Хованщину», но и на всякую другую всячину. Куда поеду еще не знаю. Пришлось двинуться в Москву по вызову Б[ольшой] Сов[етской] энциклопедии. Желаю вам блестяще выполнить все задуманное. Ваш Б. Асафьев.

96. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 27.

Детское село, 15 сентября 1930 года

Дорогой Павел Александрович!

Очень кстати вы написали. Во 1) шлю вам письмо Гинзбурга из Берлина, к[оторо]е прошу по ознакомлении мне вернуть. Хорошо, если бы вы ему написали, что найдете нужным. Вкратце мой ответ ему таков: главное лицо в деле «Хов[анщины]» П.А. Ламм, мое же дело скромное – я инструментую. Поэтому советую немедленно писать Ламму. Что касается всяких сведений, советов и т. п. исследовательского и театрально-постановочного порядка, то – да, я знаю Мусоргского и «Хованщину» не плохо, но никаких сведений и указаний давать не могу и не имею права. Если Правительство в лице Наркомпроса, Главнауки или Главискусства мне разрешит это – я к услугам театра. Рекомендую через полпредства обратиться в Наркомпрос. О самой «Хов[анщине]» написал, что разница большая, а о моем принципе работы – не модернизировать текста музыки.

Надо вам сказать, что это не первая весть из Берлина. Вот бы вам поехать!..

2) Дело с «Хов[анщиной]» у нас плохо. Музсектор спит – ни клавира, ни хоровых партий нет. Радлов болен и нет плана постановки. Свяжав себя с его постановкой и намерениями, я связан по рукам и ногам. Не инструментую. Кроме того, оказалось, что, не имея в руках целого, т. е. хотя бы четырех актов, – никуда не двинуться. У меня бездна вариантов в голове. Впрочем, если все сдвинется, если театр заработает, получив клавиры, и партии хоровые и роли – я успею. Дело только в письме.

3) Напишите подробнее, что такое в Музсекторе⁵⁵⁵. Корректуры я кончил. Теперь пишу (кое-что из обязательств по Музсектору). Тут говорят, что вместо Юровского будет Верхотурский⁵⁵⁶. Кто это? Быть может, тогда вся затея с «Хов[анщиной]» лопнет, и договора с нами не заключат? Тогда я прав, что не пишу инструментовки?

4) За «Сорочинскую» страшно рад. А Шебалин⁵⁵⁷ работает? А театр заключил договор на обе оперы?

5) В Консерватории – туман. Лично пока ничего скверного не ощущаю, но как работать, чтобы работать серьезно – не знаю: сплошные перемены.

Что же делать с 5 действием?^{*}. Советовать Радлову ставить без него? Да, ведь у Радлова только I акт либретто – я не ошибаюсь? Надо доставить ему остальные. «Линовку» III-го акта жду. Жду корректуру IV-го!

6) В Москву пока не вырваться. Всякой работы по горло. Передайте сердечный привет всем. Здесь говорят, что Пшибышевский берет от нас в Москву Щербачева и Оссовского?! Обнимаю вас. Б. Асафьев.

*Если 5 действие оставить по Римскому[-Корсакову] – то стоит ли переинструментовывать все. Не заказать ли Штейнбергу – добавления?!

97. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

⁵⁵⁵ С.С. Попов в письме Б.В. Асафьеву от 16 сентября 1930 года подробно описывает ситуацию в Музсекторе Госиздата: «Никаких договоров с театром Музсектор не заключил, т. к. вся беда в сроках, которые мы сами не знаем. На днях Пав[ел] Ал[ександрович] будет говорить с Юровским, тогда напишем дополнительно. Надо иметь тут в виду массу превходящих моментов: Нотопечатня стояла 2 мес[яца] вместо одного, как предполагалось раньше. Разумеется, переправившись в новое помещение Нотопечатня не может никак наладить правильно своей работы, все хромает. Да там она не господин положения, а пасынок (я разумею 1-ю Образцовую типогр[афию], в помещение которой переехала Нотопечатня). Есть еще некоторые другие существенные минусы производства. Надо иметь также в виду, что в Музсекторе идет реорганизация (это строго только между нами). Будет опять Госуд[арственное] Муз[ыкальное] Изд[ательств]во. Во главе будет правление из 3-х человек. Председатель правления коммунист. Членом правления, может быть, останется Юровский. Вы поймете, что сейчас очень трудно добиться даже свидания с Алекс[андром] Наумович[ем]. Он все время занят на различных заседаниях. Подала заявление об уходе из Музсектора Агния Алексеевна Алявдина, но пока еще не ушла, т. к. не находят никак ей заместителя или заместительницы. Может быть, придется уйти и мне (это опять-таки строго между нами)». Попов С.С. Письмо Б.В. Асафьеву от 16 сентября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 43 об. – 44.

⁵⁵⁶ Гайсинский, Адольф Григорьевич (псевд: Верхов А., Верхотурский А.) (1870– 1933) – революционер, журналист, музыкально-общественный деятель. Директор Музгиза.

⁵⁵⁷ Шебалин, Виссарион Яковлевич (1902-1963) – композитор, педагог. Ученик Н.Я. Мясковского. Входил в ближний круг общения П.А. Ламма. Оркестровал и досочинил недостающие сцены к опере М.П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 30–31.

Детское село, 5 октября 1930 года

Хочется написать вместо дорогой Павел Александрович – Чорт Иванович. Не сердитесь, но право свинство – молчать. Я даже не знаю, дошло ли мое письмо или нет. Главное: либретто для Радлова? Есть оно? Если у вас абсолютно нет времени допереписать 2, 3 и 4 (и 5) акты, то как быть? Я боюсь выпускать из рук свои корректуры, пока еще нет договора у Дирекции Театров с Музсектором. Кроме того, у нас новый директор⁵⁵⁸, что не к лучшему, ибо ему до Мус[оргско]го дела, по-видимому, нет. Неважно и в Мих[айловском] театре: опасно захворал Самосуд⁵⁵⁹. Это очень, очень неприятно. Повод к моему письму следующий: я получил нотную тетрадь III акта и корректуру IV-го. Знаете, чортушка, вот теперь, когда «выгрываюсь» в музыку шаг за шагом, вижу, что я болван неотесанный. Я воображал, что сыграв у вас в неск[олько] приездов клавир по полтора раза – что я уже познал «Хов[анщину]». Чорта с два! Ничего не познал. Ни беса лысого. Ведь она-то, «Хованщина», куда глубже, сочнее, мудрее, суровее – и что всего хуже (для меня как оркестратора) – проще, аскетичнее. Нет, вы не поймете моих воплей. Слышите! Что ни фраза, то уму не постижимо, какое вникание в самую-то суть человеческую. Я понимаю [Н.А.] Римского[-Корсакова]. Он со своей учительской психикой просто пошел на удочку: дай подчищу и подкрасу. И если бы знали, как действительно легко тут чистить и красить. Прямо домик с мезонином и садик можно соорудить, и цветочки воткнуть, куда следует. Любопытно, как это Римский[-Корсаков] ничего не услышал, ну ничего и ничего кроме секст- и квартсекстаккордов. Понятно, что ему было тоскливо возиться с таким пустым с точки зрения симфониста и инструменталиста сопровождением. Мне вот 4 акт казался менее всего тронутым учителем чистописания. О ужас! Он зверски исказил все, начиная с первого хора. А пляска?! Чорт возьми, она же совсем, совсем иная, вовсе иная. Тут никакими

⁵⁵⁸ Бухштейн Вениамин Соломонович (1888–1938) – музыкально-общественный деятель.

⁵⁵⁹ Самосуд, Самуил Абрамович (1884–1964) – дирижер, педагог, виолончелист. В 1918–1936 – художественный руководитель и главный дирижер Малого академического театра оперы и балета (ныне – Михайловский театр). С 1929 года также преподавал в Ленинградской консерватории.



Наверху соль³ или ми³?

Т. е.:

[Нотный пример 16б]



М. б. и ми, и соль, но М[усоргский] обычно писал удобно для рук, а тут как «скакнуть» на соль³? И если соль³, то надо поставить бекар, к[оторо]го у вас нет.

Там же страница 281, такт 12 снизу:

[Нотный пример 17]



Это верно: фа-бекар – фа-диез – си – ре? Или до-бекар – фа-бекар? Или до-бекар – фа-диез, но си – фа-бекар?



Вообще эти «огоньки»

мелькающие

очень лукавы!

2 картина стр[аница] 301 такт 3 нет точки:

[Нотный пример 18]



Вот пока все. За сроки не боюсь. С каждым днем я все яснее и яснее слышу отдельные куски в оркестре. Умоляю, линуите IV акт. Я инструментую отдельными «бросками» и «мазками» в разных актах. Поэтому шлите IV-й! Скорее, скорее. Работа над «Х[ованщиной]» одна радость! Это не то, что книжки и статьи. О, чорт, зачем я бросил сочинять музыку.

Всем привет. Вас целую.

Ваш Б. Асафьев

98. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 33–35.

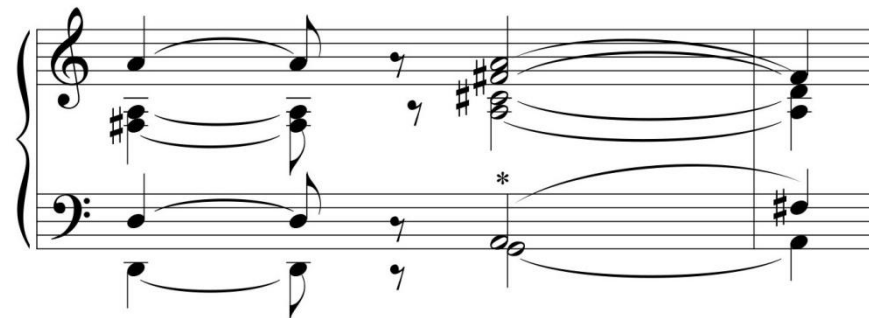
Детское село. Б. д.

П[авел] А[лександрович],

Сегодня нашел у себя пометки, к[оторые] я делал во время оркестровки. Посылаю вам для сведения на всякий случай. Либретто получил. Ваш Б. Асафьев.

1) 3 акт, стр[аница] 205, от [цифры] 30, 4 и 5 такт⁵⁶⁰.

[Нотный пример 19]



*ля идет в фа-диез?

⁵⁶⁰ Справа от нотного примера надпись рукой П.А. Ламма – «верно».

Не описка ли у М[усоргско]го? Ведь в аккорде уже есть *fis*? Я делаю так:
[Нотный пример 20а]

Конечно, можно еще придать [так. – В.А.] фаготы:
[Нотный пример 20б]

2) 3 акт, стр[аница] 227, последняя строчка, первый такт – нет фа-бекар в
басах⁵⁶¹.

Напечатано:

[Нотный пример 21а]

Надо:

[Нотный пример 21б]

3)⁵⁶² Будете ли отмечать в предисловии расхождение оркестровой редакции
с клавиром (хор стрельцов)?

3 акт, стр[аница] 228, [цифра] 74, 8 такт – пропущена лига в
ф[орте]п[иано]⁵⁶³.

⁵⁶¹ Поперек текста замечания Б.В. Асафьева надпись рукой П.А. Ламма – «исправлено».

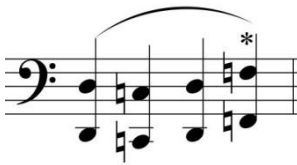
⁵⁶² Далее авторская нумерация прерывается.

[Нотный пример 22]



3 акт, 243 [страница], от [цифры] 99 такт 4. Не поставить ли бекар в басах *, а то впереди фа-бемоль, хочется инстинктивно и здесь взять его⁵⁶⁴.

[Нотный пример 23]



То же такт перед [цифрой] 102⁵⁶⁵.

[Нотный пример 24]



IV акт, вторая картина, два такта перед [цифрой] 16. [Страница 294. – В.А.]

[Нотный пример 25]



* не си-диез?⁵⁶⁶

2 акт

⁵⁶³ Под замечанием Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «моя ошибка». Поперек всего текста этого замечания надпись рукой П.А. Ламма – «исправлено».

⁵⁶⁴ Слева от замечания Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «нужды нет, т. к. в правой руке бекар». Поперек всего текста этого замечания, также рукой П.А. Ламма, надпись «исправлено».

⁵⁶⁵ Под замечанием Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «это нужно».

⁵⁶⁶ Справа от нотного примера надпись рукой П.А. Ламма – «верно».

Стр[аница] 142, первый такт. Нет обычного для этой фразы *sf* на третьей доле такта? Так и надо??⁵⁶⁷

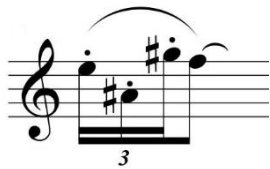
1 акт

Цифра 1, такт 5 сравнить фигуру с такой же цифра 2, такт 5: вторая доля второй раз *staccato*, а первый раз *legato*?⁵⁶⁸

[Нотный пример 26а]



[Нотный пример 26б]



Стр[аница] 104 – вместо 3/2 стоит 6/8 (третий такт)⁵⁶⁹.

I акт, страница 93, [цифры] 114–115, 5–7 такты. Лиги:

[Нотный пример 27а]



а дальше лиги:

[Нотный пример 27б]



⁵⁶⁷ Под замечанием Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «моя ошибка».

⁵⁶⁸ Под замечанием Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «верно».

⁵⁶⁹ Под замечанием Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «моя ошибка».

?⁵⁷⁰

IV акт, Пляска персидок

[Цифра] 20, первый такт:

[Нотный пример 28]

* нет ми-диеза⁵⁷¹

IV акт, стр[аница] 293, перед [цифрой] 14, второй такт:

[Нотный пример 29]



* в первом случае терция в терцию

** во втором – терция в унисон

Это верно?⁵⁷²Как же это получилось: «Верх» поднялся – по-немецки Aufgestanden?⁵⁷³Верх – Царский дом, т. е. дворец XVII в. в Москве⁵⁷⁴.

99. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 37.

⁵⁷⁰ Под замечанием Б.В. Асафьева приписка рукой П.А. Ламма – «моя ошибка». Поперек нотного примера 15а надпись рукой П.А. Ламма – «исправлено».

⁵⁷¹ Поперек нотного примера 16 надпись рукой П.А. Ламма – «исправлено».

⁵⁷² Слева от нотного примера надпись рукой П.А. Ламма – «верно».

⁵⁷³ Реплика 2-го стрельца в первом действии «Хованщины». В вышеупомянутом издании клавира под редакцией П.А. Ламма немецкий перевод этой реплики исправлен следующим образом: «Auf die “Hohen”!» (страница 13, такт 11).

⁵⁷⁴ Поперек всего текста этого замечания надпись рукой П.А. Ламма – «исправлено». В конце всего текста этого письма надпись рукой П.А. Ламма – «просмотрел ошибки».

Детское село. Б. д.

Телеграмма

Выезжаю 28 [28.11.1930. – В.А.]. Асафьев.

100. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр.42. Л. 10.

Москва, 2 декабря 1930 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

Получив в ответ Вашу телеграмму о том, что 28/XI Вы выезжаете сюда, я, понятно, перестроил все свои планы и отложил поездку к Вам. Но Вы не приехали, потому ли, что сессия Гус'а отложена или расхворались не на шутку – не знаю. Вот уже 4-й день, что мы Вас тщетно поджидали – ни слуху, ни духу. Колебался в ту и другую сторону и решил наметить на 6-е число мой отъезд в Питер. Меня гнетет эта неизвестность с Вами и дело с окончанием «Хованщины». В Музсекторе мое положение все еще не выяснено, настроение по сему случаю скверное и вообще вся работа валится из рук. Физически чувствую себя также не в своей тарелке – в общем все нудно и скучно. Сережа все еще без места, возможно, что завтра вопрос о поступлении его на новую службу будет решен⁵⁷⁵. Был в концерте В.А. Дранишникова, зашел и в артистическую, он был оживлен и мил, но о делах ни слова – ну и я, понятно, молчал – пикантно! О всяких музыкальных делах мечтаю переговорить с Вами при личном свидании, которое, надеюсь, в самое ближайшее время состоится.

А пока желаю Вам более веселого и бодрого настроения, чем у всей нашей компании.

Крепко обнимаю и целую,

П.А. Ламм

Привет всем Вашим.

⁵⁷⁵ В связи со сменой руководства С.С. Попов был вынужден покинуть Музсектор Госиздата.

Пшибышевский, узнав от меня, что Вы приезжаете, просил передать, что очень желает с Вами видеться!

101. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 39.

Детское село, б. д.

Дорогой Павел Александрович!

Я не мог выехать из-за припадка (сердце и переутомленность). Простите, что подвел вас. Рассчитываю выехать 3 или 4 декабря. Но вам, если вы торопитесь в Ленинград, советую меня не ждать. К сожалению, с остановкой на улице Желябова⁵⁷⁶ плохо. Во 1) они теперь сами не на даче, во 2) им пришлось отказаться от комнаты из-за лишней площади. Досадую, но помочь вам не могу. Итак, если сможете, то не уезжайте из Москвы до 4–5-го. Обо мне не беспокойтесь. Я ищу себе [нрзб], чтобы не беспокоить вас. Ведь теперь это все – хлопотно, и я хочу не обременять вас. Не сердитесь – это так надо. Нежный привет. Ваш Б. Асафьев.

1931

102. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 1.

Детское село, 12 января 1931 года

Дорогой Павел Александрович! Думаю, вы теперь уже получили материалы по «Хованщине», которые после двухдневных розысков удалось обнаружить в целости и сохранности. Сам Радлов в Москве и, конечно, забыл про все мои просьбы (я ведь теперь не нужен!). Ну, ладно, все хорошо, что хорошо кончается. Простите только за случившуюся задержку: не мог же я знать, когда отдавал переписать копию для Радлова, что все сложится совсем иначе, чем думалось. Материалы из рук помощника Радлова никуда не уходили и интереса ни в ком не

⁵⁷⁶ Современное название – Большая Конюшенная улица.

вызвали. Я все еще не могу начать заниматься в ЛГК [Ленинградская государственная консерватория. – В.А.], здорово простудился, да и устал. Когда вернулся домой – тогда только почувствовал утомление. Сердечный привет вам и вашим, всем к вам заходящим и т. д. и т. д. Нежно вспоминаю Москву (за исключением холодов). Ваш Б. Асафьев.

103. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 2–3.

Детское село, 14 января 1931 года

Дорогой Павел Александрович! Телеграмма пришла вчера поздно вечером. Никак не могу придумать сжатого ответа. Поэтому обращаюсь к услугам спешной почты. Итак:

1. Если мои промахи велики или совершенно непоправимы – то шлите назад всю партитуру с обозначением всех промахов. Я тотчас сделаю заново все, что нужно.

2. Если дело идет пока о 4 акте, то не пришлете ли просто перечень промахов, и я с клавиром здесь в руках постараюсь вспомнить инструментовку и изложить вам письменно свои соображения.

3. Если даже 4-й акт плох, то шлите партитуру. Лучше с оказией в здешнее отделение Музгиза. А если почтой, то тоже на здешнее отделение Музгиза – а не на Детское [Село]. Иначе пройдет много времени. Поправлю и привезу сам, если к тому времени меня вызовет Б[ольшой] театр и пустит ЛГК. Впрочем, на сутки-двое всегда смогу съездить.

4. Телеграфируйте, когда пошлете, а также – означают ли вопросы безнадежные промахи и полный крах (тогда я не понимаю, что со мной сделалось, и в своем я был уме, когда оркестровал) или это действительно только вопросы в силу того, что работа была сделана единым натиском.

Тогда еще ничего опасного нет – оттого я и просил о просмотре вас и Ник[олая] Як[овлеви]ча, чтобы выиграть время. Во всяком случае, очень волнуюсь и ругаю себя, что не остался еще дня на два (но я боялся расхвораться у

вас), чтобы выверить вместе. Но я так верил, что IV акт благополучен. Вот черт, что я натворил?? Значит, конец мне как музыканту и первый мой опыт возродиться в музыке – провал. Телеграфируйте, в чем дело, и шлите партитуру. Перед отправкой советую еще позвонить Кубацкому⁵⁷⁷ и справиться, на какие числа они собираются меня вызвать и собираются ли? Во всяком случае, я думаю, я успею получить партитуру (всю или 4 акт) и привезти с собой. Привет. Ваш Б. Асафьев.

104. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 5–5 об.

Детское село, 1 февраля 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Сегодня первый день каникул и я могу сесть за письмо к вам. Вчера только получил корректуру V-го действия и нотную бумагу. Сегодня же сяду инструментовать и, сделав это, рассчитываю поехать в Москву. Ваше «спешное» получил на шестой день и все время ждал партитуры, но, увы, она так и не пришла. Беспокоюсь. В чем же дело? Все знаки, вопросы и *NB*, о которых вы пишете, я оставлял в партитуре вполне сознательно в расчете на милостивый или немилостивый взор Ник[олая] Я[ковлеви]ча, или Конст[антина] Солом[оновича], или Шебалина, т. е. на просмотр и их решение, ибо все эти места были для меня сомнительными. Уезжая из Москвы я так и понимал положение дела, т. е. что мы договорились, что Ник[олай] Я[ковлеви]ч⁵⁷⁸ или Сараджев или Шебалин взглянут и помогут мне. Вот отчего я так взволнован телеграммой. Да я и теперь в недоумении. Конечно нельзя в Музсектор отдавать с вопрос[ительными] знаками, но что же такое произошло после моего отъезда, что оказалось невозможным исправить мои «недомолвки в партитуре»? Ведь я столько лет не инструментовал.

⁵⁷⁷ Кубацкий, Виктор Львович (1891–1970) – виолончелист, дирижер. Солист оркестра Большого театра.

⁵⁷⁸ Среди писем Б.В. Асафьева к П.А. Ламму вложена записка Б.В. Асафьева к Н.Я. Мясковскому: «Дорогой Н[иколай] Я[ковлеви]ч! Принес вам два акта “Хованщ[ины]”. Хотел показать сам, но совсем забыл, что вы сегодня у Держановских. Имейте в виду, что Хов[анщина] – черновик, что я не касался ее с того момента, как сделал. И потому не ругайтесь. Задача была трудная, а вот когда я с Ламмом слегка проглядывал партитуру, мне она показалась слишком аскетичной. Ну, ладно. Спешу. Обнимаю вас. Пишите. Б. Асафьев». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 8. Б. м, б. д.

В принципе я знал, что делаю, на каждом шагу, но технические промахи у меня же могли быть. И кому же мне было здесь показывать. Дранишникову? Штейнбергу? Впрочем, думаю, что последний не отказал бы мне в просмотре. Но я не думал, что мне откажут в просмотре московские друзья, близкие мне люди. Повторяю, я и теперь в недоумении. Я ждал партитуры все время. Теперь я не знаю, сдана ли она в Музгиз или вы ждете меня? Не лучше ли, все-таки, мне получить ее здесь и посоветоваться о сомнительных местах со Штейнбергом, хотя это было бы для меня лично нелегко предпринять. Но, быть может, партитуру кто-нибудь привезет с okazji? На почту рассчитывать не приходится. Не надо мне было увозить партитуру в Москву, не просмотрев всего. Но ведь я думал, что чужой глаз надежнее. Ну, словом, ругаю себя и волнуюсь.

Получили ли вы материалы ваши по «Хованщине»? Я их послал почти тотчас по возвращении.

Как видите, в Б[ольшой] театр меня не вызвали. Я очень обижен. Это после всех разговоров, милых фраз etc. Зачем? Ведь сами же они посылали телеграмму, в Детское, когда я еще был в Москве, потом сами настаивали на приезде. Я же не навязывался. Ничего не понимаю. Из радиоцентра тоже не звука. Пшибышевский тоже ни слова. У нас все время зверски холодно. Работать трудно (дома). В Консерватории хаос и тоже холодно. Привет. Буду ждать ответа. Ваш Б. Асафьев.

105. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 9.

Детское село, 20 февраля 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Проснулся наш Мар[иинский] театр. Директор вспомнил о Мусоргском и письменно спрашивает меня, как обстоит дело с материалом. Не можете ли вы узнать в Музгизе, когда можно получить для театра:

1. клавиры
2. хоровые партии
3. роли

4. орк[естровые] голоса

Сообразно срокам здесь решат, что делать. Если не вы, то может из Музгиза мне кто-ниб[удь] ответит. Тревожу вас, п[отому] что в Музгизе теряют письма и не отвечают. Получили ли V акт? Неужели и там..??? Каникулы просидел в Д[етском] с[еле] почти не двигаясь. Хорошо бы если удалось вдвинуть «Хованщину» в наш театр. Впрочем, лично я там не бываю. Привет. Ваш Б. Асафьев.

P. S. А что Берлин?.. Как мое предисловие?

106. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80 Л. 11–12⁵⁷⁹.

Детское село, 5 марта 1931 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

1. Большую часть ваших указаний принял во внимание, кое-где я все-таки увлекся, а кое-где нахожу, что вы слишком строги, но все же теперь сделал в точности по Мусоргскому. Вам придется теперь чистой резинкой еще раз пройти по партитуре, чтобы стереть ваши заметки. У меня зверски грязная!! *As-dur*'ный эпизод – цифра 41 – мне кажется не я выдумал. Посмотрите оркестровку М[усоргско]го этой песни. Если там нет *Timpani*, то голоса и фигурации наверно есть. Я не мог выдумать, а только пересадил в другую тональность. Если же я ошибаюсь – снимите все, кроме *tremolo* струнных и дело с концом. Нашел кое-где ошибки. Поправил. И почему вы мне не присылали акт за актом после вашего просмотра. Я же просил, когда в Б[ольшом] театр[е] поднадули, да и здоровье, и серьезное положение в ЛГК, не пускали в Москву. Пришлите с кем-ниб[удь] через Музгиз еще какой-л[ибо] не сданный акт. В сутки выправлю, напр[имер] IV-й?! Пятого не надо.

2. Пришлите клавир Хов[анщины] как только выйдет, и не вышло ли за

⁵⁷⁹ К письму приложена записка Б.В. Асафьева в Музгиз: «Партитуру III действия «Хованщины» прошу срочно доставить на окончательную редакцию П.А. Ламму (Москва, ул. Герцена, д. 13 кв. 18), т. к. партитура эта была доставлена мне в г. Ленинград на кратчайший срок для некоторых переделок согласно желаниям и указаниям редактора. Б. Асафьев. 5/III 1931 г. P. S. Очень прошу доставить мне от Ламма еще IV акт для просмотра, но не почтой, а оказией». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 13.

это время чего-ниб[удь] из Мус[оргско]го. Ведь Музгиз не пришлет.

3. Как обстоит дело с деньгами за Хов[анщину]?
4. Как с материалом для театра (я писал вам)
5. Как Берлин (Хов[анщина]). Кончено?
6. Спишите с моих рукописей даты окончаний и начал каждого акта кроме III-го. Мне хочется сохранить на память. Привет. Б. Асафьев.

Agitato почему струнные и откуда голос: я хотел, поручив басовый голос всем струнным (как это я часто делал и благодаря чему удавалось найти оркестровое голосоведение М[усоргско]го, подготовить:

[Нотный пример 30]



через *crescendo* струнных на *f* (фа), но раз это вам кажется субъективным, я в точности осуществляю голосоведение клавира, хотя, конечно, звучность будет хуже. Лично я думал, что «классическим басом» – струнные в три октавы – я много мест прямо-таки «спас», не нарушая замысла М[усоргско]го и, в сущности, не прибавляя ничего, а только восполняя, или вернее выявляя в оркестре ф[орте]пьянный внутренний бас (в ф[орте]п[иано] он есть благодаря обертонам). Но всюду в таких местах вы пишете: откуда голос?! Я все эти места изменил, т. е. вернул к пустоте (видимой, на самом-то деле голоса, к[оторы]е я «обнаруживал», звучат) клавира. Но это здесь я убрал, в IV акте, а ведь у меня этот бас струнных был проведен как принцип всюду, и я хорошо помню, что еще в декабре, в 1 раз показывая партитуру, объяснял «свою находку». Что теперь делать, не знаю! В особенности я часто пользовался этим приемом во II акте⁵⁸⁰.

107. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

⁵⁸⁰ К письмам Б.В. Асафьева П.А. Ламму этого периода, хранящимся в РГАЛИ, также приложена телеграмма Б.В. Асафьева Н.Я. Мясковскому: «Занят пятым актом умоляю вас Сараджевым внести партитуру Хованщины изменения какие найдете необходимыми точка. Неужели промахи столь серьезные что нельзя ничего сдать Музгиз Асафьев». РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 15.

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80 Л. 16.

Детское село. Б. д.

1) № моей сберкнижки? Списываю с обложки, я не знаю, какой из этих двух номеров нужен.

Сберегательная книжка. Серия 3. 25517 (чернилами) №0764195.

Государственная трудовая сберегательная касса № 2/25.

2) Получили ли вы мой черновой эскиз предисловия к партитуре «Хов[анщины]», к[отор]ый я предоставил на ваше суждение. Боюсь, оно пропало, если пропало письмо с просьбой срочно прислать партитуру. Беда. Не знаю, как восстановить.

3) Получили ли вы в свое время в[аши] материалы о «Хованщине» (которые спокойно и ни для кого недоступны) лежали у помощника Радлова и которые я послал вам.

4) Неужели Музгиз не мог ответить даже на столь скромную просьбу, как приблизительный срок возможности получения материалов? Ведь это же канитель. Запрос же от нашего театра о «Хов[анщине]» был сделан еще в прошлом году. Значит, надо начинать все с начала?

5) Не осталась ли у вас случайно копия моего договора с Музгизом о «Хованщине». Решительно нигде не могу найти. Не знаете, можно достать вторую? Если это тоже канительно, то не надо.

б) Прилагаемое письмо передайте Сараджеву. Я не знаю его адреса.
Б[орис] А[сафьев].

108. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 17–18 об.

Детское село, 13 марта 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Наконец пришло в[аше] письмо. Спасибо, все-таки гора с плеч (то, что вы получили III акт).

Итак, судя по в[ашему] письму, моя работа по «Хов[анщине]», т. е. инструментовка, провалилась. Мне это ясно. Как в доме повешенного не говорят о веревке, так, когда сообщают, что я сам отнесся строже к III акту, чем другие, когда просмотр только только отдельных моментов I акта потребовал трех вечеров и т. д. – и когда за все 3 месяца, что партитура уже известна близким людям, не слышишь самого главного: удачно или нет, хорошо или нет, что удалось, что нет – и только слышишь молчание, разгадать положение дела нетрудно: провал. Виноват, что пока был в Москве, не нашел времени и не умолил вас, Н[иколая] Я[ковлевича], Сараджева, Шебалина просмотреть работу в общих чертах при мне. Но, никогда не страдая самонадеянностью, я думал, что при наличии отдельных промахов, у меня был верный ход, что М[усоргско]го я как будто знаю, а главное, что своих инструментовок я никогда не проваливал, хотя бы уже потому, что начатки грамоты инструментовочной у меня твердые. Конечно, если бы я раньше знал, что Берлин не торопит, я бы переделал все. О том, что я просил вас прислать I и II акт, я вам писал и говорил Гиппиусу. Либо он напутал, либо затерялось письмо. Тел[еграм]ма Мясковскому, а не вам, дана без какого-л[ибо] заднего умысла. Я не мог не попросить еще раз письменно о том же, о чем просил в Москве устно. Да и что тут такого: в юности я просматривал же партитуры Н[иколая] Я[ковлеви]ча, и он мои. Я забыл про расстояние между нами теперь. Именно, когда из Б[ольшого] театра не пришло вызова, я надеялся, что в течение февраля после просмотра вашего я успею еще просмотреть сам партитуру в случае опасности. Но что ж делать – такова судьба, моя просьба не дошла до вас. Да и все равно: если уж вторично мной просмотренный третий акт оказался неудачным, то, повторяю, провал мне ясен. Зачем только вы меня щадите и не пишете прямо, вместо слов о том, что я был строже к себе. Эх, недаром я так боялся браться и так долго не решался приступить к этой страшной работе. Не сумел себя одернуть вовремя. То, что исполняется вступление – нелепость: это же не концертный номер. Вся инструментовка рассчитана на театральное вступление, как введение в сцену. Единственная выгода, что вы услышите, и что можно будет этот труднейший эпизод выправить, если расчет

мой окажется ошибочным. Все, что пишете о высокой меди у меня в Хов[анщине] мне непонятно. Такова медь в «Борисе». Впрочем, самое высокое место у трубы *con sordina* я снял (оно прозвучало бы как раз не напряженно, а изысканно – и потому я это снял). Заглянули ли вы в партитуру М[усоргско]го Песнь Марфы? Мне интересно, приснились ли мне фигурации деревянных, и голоса, поддерживающие мелодию

[Нотный пример 31]



на фоне *tremolo*? Или это память удержала от [Римского-]Корсакова? Или так у Мусоргского? Я говорю о повторяемой Марфой в сцене с Сусанной мелодии песни. Жаль, что вы не написали мне об этом. Я хотел бы проверить себя. То, что оказались вопросы и в отношении V акта, меня очень огорчает и еще более подтверждает сознание провала. Мне казалось, V акт удался. Я старался сделать его возможно проще, аскетичнее, я думал, что запрятал свой вкус далеко. Интересно, что там не удалось. Ну что ж, в итоге мне остается поблагодарить вас, Шебалина, Н[иколая] Я[ковлеви]ча за помощь, за просмотр. Извиняться бесполезно, ибо сделанного не вернешь. Может быть, что л[ибо] когда-н[ибудь] я сумею сделать для вас троих в благодарность за потраченное время. В Москву я не поеду. Не на что и – тяжело на душе. В Л[енинградской] Г[осударственной] Консерватории после чистки положение еще хуже, чем до и во время. Мое положение отчаянное: я пока оставлен, но уволен Гинзбург, еще один «ученик» «нечаянно» обмолвившийся, будто музыковедч[еское] отделение готовит музыковедов-суррогат. Ну, это, конечно, дело его совести, обмолвился он или нет, мне же от этого не легче, тем более, что он считает, что уволить должны были меня («за его обмолвку»??) и желает, чтобы я в таком смысле подал заявление, как зав. отделения приняв вину на себя. А я никак не могу принять такой обмолвки. Словом, нервы заострены, сна нет, сердце болит – уж очень обидно и больно. Я все свои соки отдавал ЛГК и вообще ученикам. Писать уж больше не

могу. Каяться не хочу, не перевоспитать, жить же надо, ибо на ЛГК уже не надеюсь. Привет. Ваш Б. Асафьев.

109. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 20.

Детское село, 14 марта 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Вот правильный номер моей сбер[егательной] книжки:

Государственная Трудовая Сберегательная Касса № 225 (при Всеросскомдрамсоюзе, Ленинград). Серия III, номер 0229029/305.

Привет. Ваш Б. Асафьев.

110. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. ед. хр. 80. Л. 21–22.

Детское село, 20 марта 1931 года

Дорогой П[авел] А[лександрович]!

Партитуры IV и V актов получил. Совершенно подавлен *NB* и вопросами в V акте. Как я мог пойти на эту работу! Пометки касаются мест, которые я считал за азбучные истины и думал, что делаю наверняка, ибо подобные места всегда звучат. Значит, это не годится для М[усоргско]го, значит, я идиот и ничему в М[усоргск]ом не научился. За два такта до [цифры] 3 вы ставите под вопрос оркестрово-педальные кларнеты, тут же следующие два такта вы считаете слабым бас контрабасов?! Как же так? Ведь сплошь и рядом контрабасы ведут бас одни! И в следующих тактах стоит ? о басах. Но как быть без них (цифры 3–4). В цифре 7 я совсем не понимаю вопроса. Очевидно вас удивляют все педали оркестровые у духовых. Но как же быть без них? Я не могу не давать этих внутренних педалей там, где чувствую, что поддержка необходима. На стр[анице] 18 партитуры стоит ваша сноска: см. стр. 15? Не понимаю. Тут играют одни струнные. Что плохого?? Это цифра 12.

Цифра 15 пятый такт: с каких пор фагот между двух *corni* звучит слабо?

Ц[ифра] 16 как *oboe* удвоенный *clarinetto* слабо?? *) [Примечание Асафьева, отмеченное им знаком (*), см. в конце данного письма. – В.А.]. Почему плохи flauti в цифре 18.

[Нотный пример 32]



Цифра 19. Где басы? Какие? Откуда? и т. д. и т. д. На мои два вопроса (об альтах в песне княжича и трубах в [цифре] 32 ответа нет). Вы противник pedalного баса у *Timpani* и *pizzicato*. С огорчением, но уберу всюду, хотя думаю, что для Мусоргского pedalный бас у *Timpani* и акцентные *pizzicato* не так уж произвольны. Не сковываете ли вы меня клавиром больше, чем это допускает оркестровая азбука?! Во всяком случае, вы – решающий голос, как знаток Мусоргского, и я попытаюсь сделать еще суше и строже... Боюсь только, что за снятием педали могут получиться провалы. Там, где вам кажется, что я прибавляю от себя внутренние педали, – там я только спасаю положение. Ну, словом, попробую, хотя, я в отчаянии.

Ваш Б. Асафьев.

P. S.

Странно, повторяю, что никто не ответил советом на мои вопросы – *NB* в партитуре. Я знаю, что никому не хочется принимать участие в неудачной работе, но я думал, что хоть на мои-то вопросы будет совет. Еще раз простите за все хлопоты, к[оторые] вам доставляю. Постараюсь впредь не обременять. Вам и без них своих хлопот довольно.

* то же в цифре 19

111. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 24.

Детское село. Б. д.

Дорогой Павел Александрович!

Ваша последняя телеграмма привела меня в сравнительно уравновешенное состояние. Шестиглазая надежная корректура – это лучше моих слепых глаз и лучше зрячих глаз Штейнберга, к которому пришлось бы обратиться. Все-таки, жаль, что не прислали партитуры. Вина тут одного черного человечка, которого я просил (ибо он ездил из Лен[инградского] Муз. Гиза и в Главный Муз. Гиз) привезти партитуру.

Присутствие мое теперь считаю излишним и, пользуясь отъездом Гиппиуса, спешу послать вам V акт. Думаю, что тут правок будет немного, сомнения мои обозначены *NB*.

Посылаю вам проект предисловия. Исправьте, добавьте все, что найдете нужным и пришлите мне. А если нечего добавлять, то перепишите на машинке и отдайте в Музгиз⁵⁸¹.

О себе писать нечего. Трудно, как и всем вам.

Спасибо «тройке» за дружескую помощь.

Ваш Б. Асафьев.

P. S. По части партитурных исправлений:

а) Штрихи (как мы договорились с Н[иколаем] Як[овлевичем]) оставлять как *legato* Мусоргского там, где нет необходимости выделить штрихом фразировку.

б) тубы не вводить

в) я не боюсь давать вступление инструменту, только что сыгравшему какую-л[ибо] часть фразы

г) во вступлении я ничего не мог выдумать в спорном месте с кларнетом. Но вносить *pizz.* не хочу. Пусть лучше останется кларнет.

112. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 25.

Детское село, 21 марта 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

⁵⁸¹ Местонахождение проекта предисловия к партитуре «Хованщины», написанного Асафьевым, неизвестно.

В дополнение ко вчерашнему письму очень просил бы вас выяснить также вопрос о «Борисе Годунове». Помните, вы мне говорили, что Музгиз отказывается в дальнейшем выплачивать за материал. Чем вы с ними кончили в этом деле? Имейте в виду, что я в данном вопросе последую за вашим решением. Кроме того, мне хотелось бы знать, какова была сумма за 3 года (с 1928) отчислений на мою долю. Музсектор об этом никогда не извещал меня. Как бы это узнать? Я думаю, что эти деньги и идут на покрытие чего-либо.

Привет. Простите за беспокойство. Ваш Б. Асафьев.

113. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 13.

Москва, 22 марта 1931 года

Машинописная копия

Дорогой Борис Владимирович,

Вчера под вечер получил Ваше спешное письмо от 20 марта. Постараюсь хоть кратко ответить Вам на Ваши запросы.

Сегодня выходной день у всей верхушки Музгиза, а потому не с кем говорить о финансовых вопросах – все это понятно форменная чепуха и понятно на подобные открытки из финансовой части не стоит обращать никакого внимания – здесь просто невероятная несогласованность одного отдела Музгиза с другим, т. е. редакция и техническая часть не дает финчасти справок о заказанных работах, о заключенных договорах и т. д. Завтра я, к сожалению, весь день занят в Консерватории, но послезавтра я буду в Музгизе и в два счета урегулирую все Ваше дело, с соответствующим нагоняем финчасти за подобные открытки. Но в общем в Музгизе невероятный хаос и ожидать выполнения с его стороны своих обязательств приходится весьма долго и с большими разговорами – очень все это скучно. Но принимать подобные открытки всерьез понятно не стоит – плюньте на это дело, а открытку бросьте в корзинку для печи.

Теперь к большим вопросам, относящимся к партитуре «Хованщины». Предпоследнее Ваше письмо, то, в котором было и письмо к Сараджеву я также получил – письмо передал по назначению. Но об инструментовке.

У Вас есть одно странное качество, получив письмо начать строить на нем всякие предпосылки, недоговоренности, предположения, строя такие предпосылки, Вы забываете текст самого письма и, делая выводы, не замечаете, что делаете их на основании не письма, а собственных Ваших предположений.

Начну с самого начала. Когда у меня возникли вопросы, относящиеся к 1-му и 2-му действиям, я высказал Вам в письме, что у меня есть серьезные вопросы и просил Вашего телеграфного ответа, как быть – посылать ли Вам эти партитуры в Питер, или просмотреть их в Москве. Вы на это ответили телеграммой не мне, а Мясковскому. И в этом случае совершенно не важно кому Вы ответили, а важно, что Вы ответили. Вот текст телеграммы: занят пятым актом умоляю вас Сараджева внести партитуру Хованщины исправления какие найдете необходимыми. Неужели промахи столь серьезны что нельзя ничего сдать Музгизу. Текст телеграммы ясен. Вы просите на месте исправить и передать Музгизу, а не посылать Вам в Питер. Эту Вашу просьбу мы и выполнили как умели. При этой работе мы рассматривали, как я Вам писал, не всю партитуру, а только те [Далее текст обрывается – В.А.].

114. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 14–14 об.

Москва, 7 октября 1931 года

Машинописная копия

Дорогой Борис Владимирович, а Вы все продолжаете отмалчиваться – что это значит? Вот уже недели две как я написал Вам первое письмо за этот сезон – видимо здорово завалены и увлечены работой. А я, вот, опять должен обратиться к Вам с деловыми предложениями. Дело вот в чем:

Музгиз опять вернулся ко мне в деле выборки и редакции вокальной литературы иностранных композиторов. На этих днях я заключаю с ним договор

на такую работу в части издания романсов Шумана и Грига. Все издание будет вновь гравироваться, при чем, так как оно представляет преимущественно интерес для России, то будет издаваться только на русском языке, при чем все переводы стихотворений будут сделаны заново. Издания будут выходить выпусками – Циклы будут издаваться само собой разумеется тетрадами, но и отдельные романсы также (по новой методе – с которой я кстати сказать не очень-то согласен) – также будут выходить в томовом издании, т. е. целый ряд песен, расположенных в хронологическом, вернее опусном, порядке, будут автоматически соединяться в тома. Музгиз решил каждому автору предпосылать предисловие, говорящее о том почему для нас важен и нужен такой то композитор в целом – в данном случае речь идет о Шумане и Григе. Такое предисловие, идеологически твердо выдержанное, должно быть размером около 2–3 страниц нотного томового формата, т. е. около четверти листа книжного (10.000 знаков) – понятно эта цифра условная и может быть изменена и в ту и другую сторону, по усмотрению пишущего предисловие. Кроме того к отдельному тому – если он содержит в себе скажем определенный цикл (*Dichterliebe* [нем. «Любовь поэта»⁵⁸²] у Шумана) еще желательно особое предисловие, говорящее именно о данном цикле – это предисловие может быть более мелкого размера.

Мое предложение привлечь Вас к этой работе встретило большое сочувствие в Музгизе и мне поручено запросить Вас, не согласились бы Вы взяться за это дело. Так как работа эта особого вида, то и гонорар будет особый, т. е. сильно повышенный, не менее 500 рублей за лист. Подробно финансовую сторону мы выясним в Музгизе, как только получится Ваш ответ в принципе. Музгиз, я думаю, в этом деле пойдет на высокие условия, т. к. очень заинтересован, чтобы именно такой человек как Вы взяли бы за это дело.

Кроме этих двух композиторов (Шуман и Григ) я должен сделать выбор из сочинений Шуберта, продолжить Гуго Вольфа, да если бы пожелал, мог бы взять и Брамса. Шуман и Григ взяты в первую очередь только потому, что эта работа в

⁵⁸² «Любовь поэта» – вокальный цикл Р. Шумана на стихи Г. Гейне. Издано Музгизом под редакцией П. Ламма с предисловием Б. Асафьева: *Шуман, Роберт* (1810-1856). Песни для голоса с фортепиано. Тетр. 2. Любовь поэта: Ор. 48: Цикл песен на слова Г. Гейне / Пер. В.Н. Аргамакова / Ред. Павла Ламм. М. : Гос. муз. изд-во, 1933.

части выборки мною уже давно была сделана и была одобрена соответствующими комиссиями Музгиза.

Вот, дорогой Борис Владимирович, пораздумайте-ка это дельце – очень и очень надеюсь, что ответ Ваш будет благоприятен, и что интересное это дело мы с Вами двинем вовсю. Само собой разумеется, что план издания я Вам немедленно сообщу – надеюсь, Вы его критически просмотрите и, может быть, внесете еще какие либо ценные исправления, главным образом добавления.

Атмосфера на музыкальном фронте все более и более сгущается, раскаты приближающегося грома явно слышны и там и здесь – на мой взгляд Вапм в ближайшем будущем будет низведен с командных высот и займет подобающее ему место. В консерватории в ближайшем времени должен произойти сильный поворот в академическую сторону – говорят резолюция коллегии Наркомпроса по докладу Пана вышла весьма ругательная.

Я лично сильно занят «Саламбо» – все издание этой вещи совершенно прояснилось, добрую половину я уже совершенно приготовил к изданию.

Имеете ли Вы следующие издания М[усоргско]го: 1. Юные годы, 2. Сцена торга из Млады, 3. Марш князей и жрецов оттуда же, 4. Скерцо – партитура, 5. Интермеццо – партитура, 6. Картинки с выставки, 7. Песня Марфы – партитура, 8. Ночь – партитура, 9. Гопак – партитура, и, наконец, 10. – Юбилейный сборник романсов.

Клавир «Сорочинской» отправился в гравировку, то же два последних выпуска романсов.

115. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 26.

Детское село, 16 октября 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Не писал вам. п[отому] что долго и скучно сообщать о многом скверном. Кое-как прозябаю. Конечно, нагружен сверх меры. Поэтому скрипит весь организм.

Переданное вами предложение Музгиза, конечно, интересно. В итоге работы над предисловием у меня могло бы получиться исследование по социологии германской и австрийской песни, т. е. Lied. Но, увы, на ближайшее время я связан сложным обязательством перед театром. Пришлите, все же, план (пусть сжатый), а главное, сообщите сроки. Тогда будет виднее. Что касается финансовой стороны, то сумма меньшая, чем 250 р[ублей] за предисловие от 10000 до 15000 знаков мне не улыбается. Причина простая: при моей привычке при каждом новом задании подходить к исследуемому явлению, пусть очень мне знакомому, – подобные «мелкие» работы все равно являются выжимками из обстоятельной предварительной рекогносцировки (пример предисловие к книге Курта, когда потребовалось не только знание Баха, но классической муз[ыкальной] литературы о нем, не говоря уже об истории и т. д. и т.д.).

Никаких «новинок» Мусоргского, начиная с клавира «Хованщины», так и не присланного мне, я не имею. Репетиции «Сорочинской [ярмарки]» идут хорошо⁵⁸³. Я еще не слышал. Правда ли, что Шебалин оркестровал «Иванову ночь», как здесь со мной спорят? т. е. что дан не подлинник?

Посоветуйтесь с [нрзб] вот в каком деле: возможность есть устроить коррект[ировочную] репетицию т. е. проигрывание «Хованщины» в оркестре Мих[айловского] театра. Даст ли для этого случая Музгиз материалы? Выгода не только для меня, но и для Музгиза: проверка партий. Привет. Ваш Б. Асафьев.

116. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 28.

Детское село, 23 октября 1931 года

Дорогой Павел Александрович! Сейчас из здешнего Музгиза мне сообщили, что моя книжка о Григе, последняя из былых обязательств, заслужила в Москве нелестный отзыв и печа[та]ться не будет. Это, после того, как рукопись держали почти год (с января 1931). Теперь я жалею что поспешил с ответом вам и, кроме

⁵⁸³ Речь о постановке «Сорочинской ярмарки» в редакции В.Я. Шебалина в МАЛЕГОТе (Михайловском театре) в 1931 году.

того, писал недавно т. Верхотурскому. Могут подумать, что я навязываюсь со своей персоной. Ну, словом, этим моим письмом совершенно «снимается» мое последнее письмо к вам в его деловой части: никаких желаний печататься в Музгизе у меня больше нет. Привет. Ваш Б. Асафьев.

117. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 15.

Москва, 24 октября 1931 года

Машинописная копия

Дорогой Борис Владимирович,

Письмо Ваше от 16 с[его] м[есяца] шло ко мне почему-то невероятно долго – я получил его только несколько дней тому назад.

По поручению Музгиза могу Вам сообщить относительно предисловий к романсам иностранных композиторов следующее (подробно буду говорить пока что только о Шумане, работа над которым уже идет полным ходом):

1. Все издание решено объединить в два тома, в каждом из которых будет находиться Ваше предисловие, говорящее о вокальном творческом наследии того композитора: его ценность, значение для русской публики и т. д., в том же предисловии Вы, может быть выделите несколько слов специально раз[б]ору его циклов, а именно *Dichterliebe* [нем. «Любовь поэта»], *Frauen Liebe und Leben* [нем. «Любовь и жизнь женщины»], а также песням на слова из Вильгельма Мейстера.

2. Ваше денежное условие (250 р[ублей] за 10.000 – 15.000 знаков) Музгиз акцептует.

3. Срок сдачи этих предисловий – конец ноября с[его] г[ода] – все издание должно в самом начале декабря уйти в производство.

Вот Вам сжатый проспект издания:

I том

Op. 24 № 1. *Morgens steh' ich auf*, № 2. *Es treibt mich hin*, № 4. *Lieb' Liebchen*, № 5. *Schöne Wiege*, № 9. *Mit Myrthen*⁵⁸⁴.

Op. 25 № 1. *Widmung*, № 3. *Der Nussbaum*, № 7. *Die Lotosblume*, № 11-12. *Lieder der Braut*, № 14. *Hochländisches Wiegenlied*, № 15. *Aus den hebräischen Gesängen*, № 21. *Was will die einsame Träne*, № 24. *Du bist wie eine Blume*⁵⁸⁵.

Op. 35 № 2. *Stirb, Lieb' und Freud'*, № 8. *Stille Liebe*, № 10. *Stille Tränen*, № 11. *Wer machte dich so krank*, № 12. *Alte Laute*⁵⁸⁶.

Op. 36 № 2. *Ständchen*, № 4. *An den Sonnenschein*⁵⁸⁷.

Op. 37 № 1. *Der Himmel hat*, № 3. *O ihr Herren*⁵⁸⁸.

Op. 39 № 1. *In der Fremde*, № 3. *Waldesgespräch*, № 5. *Mondnacht*, № 10. *Zwielicht*, № 12. *Frühlingsnacht*⁵⁸⁹.

Op. 42 – Цикл *Frauen Liebe und Leben* [«Любовь и жизнь женщины», ст. А. фон Шамиссо]⁵⁹⁰.

Op. 48 – Цикл *Dichterliebe* [«Любовь поэта», ст. Г. Гейне].

II том

Op. 40 № 2. *Muttertraum*, № 3. *Der Soldat*, № 4. *Der Spielmann*⁵⁹¹.

Op. 45 № 3. *Abends am Strand* [«На взморье вечером», ст. Г. Гейне]

Op. 49 № 1. *Die Beiden Grenadiere*, № 2. *Die Feindlichen Brüder*, № 3. *Die Nonne*⁵⁹².

Op. 51 № 1. *Sehnsucht*, № 2. *Volksliedchen*⁵⁹³.

⁵⁸⁴ Песни из цикла «Круг песен» соч. 24 на стихи Г. Гейне: 1. «Утром я встаю...»; 2. «К любимой мчат меня мечты»; 4. «Прижмись поскорее к груди моей»; 5. «Светлых снов моих могила»; 9. «Гирляндой из мирт, глициний и роз».

⁵⁸⁵ Песни из цикла «Мирты», соч. 25: 1. «Посвящение» (ст. Ф. Рюккерта), 3. «Орешник» (ст. Ю. Мозена), 7. «Лотос» (ст. Г. Гейне), 11-12. Две песни невесты (ст. Ф. Рюккерта): «О, родная, ты не верь», «Дай делить любовь мне с другом», 14. «Колыбельная песня горца» (ст. Р. Бернса), 15. «Скорбит душа» (из еврейских песен Байрона), 21. «О чем, слезинка, тоскуешь» (ст. Р. Бернса), 24. «Как утро ты прекрасна» (ст. Г. Гейне).

⁵⁸⁶ Двенадцать стихотворений Юстинуса Кернера, соч. 35: 2. «Умри, моя песня и радость», 8. «Тихая любовь», 10. «Тихие слезы», 11. «Кто сжег очей твоих лазурь?», 12. «Старая песня».

⁵⁸⁷ Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Р. Рейника, соч. 36: 2. Серенада, 4. «О, солнца свет».

⁵⁸⁸ Двенадцать стихотворений Ф. Рюккерта «Весна любви», соч. 37: 1. «Туман уронил слезинку одну», 3. «Певец».

⁵⁸⁹ «Круг песен» на стихи Йозефа фон Эйхендорфа, соч. 39: 1. «На чужбине», 3. «Встреча в лесу», 5. «Лунная ночь», 10. «Сумерки», 12. «Весенняя ночь».

⁵⁹⁰ В переводе В. Аргамакова, использованном в издании под редакцией П. Ламма, этот цикл озаглавлен «Женская любовь и жизнь».

⁵⁹¹ Пять песен для голоса и фортепиано: 2. «Сон матери», 3. «Солдат», 4. «Музыкант» (все три – на слова Г.Х. Андерсена в переводе на нем. А. Шамиссо).

⁵⁹² Романсы и баллады для голоса и фортепиано: 1. «Два гренадера» (ст. Г. Гейне), 2. «Братья-враги» (ст. Г. Гейне), 3. «Сиротка» (ст. А. Фрелиха).

Op. 53 – Цикл *Der Arme Peter* [«Бедный Петер», ст. Г. Гейне].

Op. 57 – *Belsazar* [«Валтасар», ст. Г. Гейне].

Op. 64 № 2. *Das Verlassene Mägdlein* [«Покинутая девушка», ст. Э. Мерике].

Op. 74. [№ 10.] *Der Kontrabandist* [«Контрабандист», ст. Э. Гейбеля].

Op. 79 № 13. *Der Sandmann* [«Сон пришел», ст. Г. Клетке]⁵⁹⁴.

Op. 90 № 1. *Lied eines Schmiedes* [«Песня кузнеца», ст. Н. Ленау]

Op. 95 – три песни с арфой⁵⁹⁵.

Op. 96 № 1. *Nachtlied* [«Ночная песня», ст. И. Гете].

Op. 98 – Песни из Вильгельма Мейстера: № 1. *Kennst du das Land*, № 2. *Was hör' ich draußen vor dem Tor*, № 3. *Nur wer die Sehnsucht kennt*, № 4. *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, № 5. *Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen*, № 6. *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, № 7. *Singet nicht in Trauertönen*, № 8. *An die Türen will ich schleichen*, № 9. *So lasst mich scheinen*⁵⁹⁶.

Op. 107 № 4. *Die Spinnerin* [«Пряха», ст. П. Хейзе].

Op. 119 № 2. *Warnung* [«Предостережение», ст. Г. Пфарриуса].

Op. 139 № 7. *Ballade* [Баллада старого певца: «В высоком зале сидел король Зигфрид», ст. Л. Уланда].

Op. 142 № 4. *Mein Wagen rollet* [«В повозке тихо еду», ст. Г. Гейне].

Новинки Мусоргского я Вам завтра вышлю бандеролью из своих экземпляров. Ваш вопрос об «Ивановой ночи» мне непонятен – Шебалин инструментовал то, что Мус[оргским] было написано за полгода до смерти для «Сорочинской». Вопрос о проигрывании Хованщины передал Юровскому – ответ еще не имею – дело сложно потому, что партии всей оперы не расписаны.

⁵⁹³ Песни и напевы для голоса и фортепиано: 1. «Желание» (ст. Э. Гейбеля), 2. «Народная песенка» (ст. Ф. Рюккерта).

⁵⁹⁴ Ламм ошибочно указывает номер этого сочинения в опусе 79 – 13. Правильно – 12. Эта же ошибка сохраняется при издании. Также в издании имеется опечатка в фамилии автора стихов – Г. Кетке, правильно – Клетке.

⁵⁹⁵ Три напева из «Еврейских песен» лорда Байрона для голоса и арфы: 1. «Дочь Иевфая», 2. «Луне», 3. «Герою».

⁵⁹⁶ Песни и напевы на стихи из «Вильгельма Мейстера» И. Гете: 1. «Ты знаешь край?», 2. «Баллада арфиста», 3. «Кто знал тоску, поймет», 4. «Кто хлеб слезами не кропил», 5. «Сдержись, я тайны не нарушу», 6. «Кто одинок, того звезда», 7. «Полно петь, слезу глотая», 8. «У дверей, как скромный нищий», 9. «Я покрасуюсь в платье белом».

118. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 30–31.

Детское село, 31 октября 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Вчера я получил с почты: «Картинки с выставки», «Юные годы», «Гопак», «Ночь» (парт[итуру]), Скерцо (парт[итуру]), Сцена торга (4 руки), Торж[ественный] марш (парт[итуру] и 4 руки), «Исходила младешенька» (парт[итуру]). Спасибо!

Это все, что вышло? А «Хованщина»?!

С колоссальным удовольствием просмотрел «Картинки с выставки». Очень убедительно сочно и ярко. «Юные годы» – теперь – просто клад для изучения Мусоргского.

В одном из предисловий вы делаете ссылку на «Письма и документы М[усоргско]го» под ред[акцией] А.Н. Р[имского]-Корсакова⁵⁹⁷. Эта книга вышла? Как ее достать? Ведь сюда ничего не доходит из самого хорошего. Помогите раздобыть.

Не давал ли я вам «Сцену Хиври и Афанасия Ивановича» [из оперы «Сорочинская ярмарка» – В.А.] в изд[ании] Бесселя под ред[акцией] Каратыгина? (у меня ваш Григ нем[ецкая] биография). По части оркестровки Шебалиным «Ночи [на Лысой горе]» я сам напутал и задал вам нелепый вопрос. Извиняюсь. Будет ли издаваться печатный клавир «Сорочинской» с вашим предисловием?

Касательно проигрывания «Хованщины» я писал вам потому, что думал – это и вас заинтересует, и просил нащупать почву. Теперь дело обстоит так: «Хованщину» хотят исполнить в Мариинском театре концертным образом. Интересно ли это Музгизу и предоставит ли он материал и за сколько? Конечно, Музгизу придется партии расписать, но перед этим я хотел бы пересмотреть всю партитуру здесь. Мне кажется, что Музгиз выиграл бы от всего этого замысла:

⁵⁹⁷ *Мусоргский. М.П.* Письма и документы: С прил. подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизд. сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / Собрал и приготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. Москва; Ленинград: Гос. музейное изд-во, 1932.

пересмотр плюс исполнение (т. е. уже конкретная проверка). Опять-таки повторяю: пишу об этом вам, полагая, что вам это небезразлично. Писать прямо в Музгиз не хочу: во 1) оттуда плохо отвечают на письма, во 2) туда, по выяснению, можно будет обратиться офиц[иальным] путем от театра. Как только получу клавир – буду играть «Хованщину» директору театра.

Над Шуманом думаю. Трудно. Полагаю, что вам надлежит включить в цикл и Брамса, несмотря на вашу нелюбовь к нему. Мне это было бы интересно, т. к. если бы у меня получилась работа о германской Lied в социологическом плане, то – Шуман, Шуберт, Григ, Вольф без Брамса – недостаточно.

Юровскому еще не писал. Хотя бывший здесь Рабинович⁵⁹⁸ разговаривал со мной вежливо, все-таки, наглый поверхностный музгизовский отзыв о моей работе о Григе, в котором меня не только не удостаивают степени попутчика, но уверяют, что я даже не способен уяснить себе что есть крупная и мелкая буржуазия и т.д. и т.д., – отзыв этот убеждает меня в том, что вряд ли я имею право братья за «идеологически-выдержанные» предисловия. Пока не «подписываюсь» и под другими предложениями, идущими от Музгиза по линии книжной. Не лучше ли мне не писать, если писать, как я могу и умею, – нельзя. Быть поддельвающимся социологом-дилетантом противно, а меня не признают за истинного социолога, даже если бы я говорил то, что верно и отвечает марксизму-ленинизму. Словом, мне надо еще кое-что взвесить и обдумать, прежде чем писать Юровскому.

Моя нагрузка в ЛГК, увы, оказалась большой и ответственной, хотя я и взял только чтение партитур. В театре – тоже. Но главная работа – над балетом – еще впереди (клавир и оркестровка): я еще только-только собрал материал, да и то, кажется, придется съездить в Москву еще кое-что посмотреть⁵⁹⁹.

Ну вот, кажется, все. Привет. Ваш Б. Асафьев.

119. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

⁵⁹⁸ Рабинович, Давид Абрамович (1900–1978) – музыковед. В 1931–1933 гг. – заведующий книжной редакцией и заместитель управляющего издательства Музгиз.

⁵⁹⁹ Речь о работе Асафьева над сочинением балета «Пламя Парижа».

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 33.

Детское село, 10 ноября 1931 года

Дорогой Павел Александрович!

Пришло в[аше] большое письмо. У меня требование из Москвы на срочный выезд, а я не могу выбраться. Думаю 15–16 ехать. Если не выберусь – то буду вам отвечать подробно. Пусть пока Юровский не посылает договоров.

«Хованщину» жду, теперь спокоен – уверен, что получу.

Брамса делать надо, Шуберта – само собою разумеется.

Все ваше присланное играл. Никаких дефектов не заметил.

Насчет проигрывания «Х[ованщины]» все выясню и, вероятно, привезу офиц[иальную] просьбу.

Нежный привет вам и вашим. Б. Асафьев.

120. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 35–35 об.

Детское село, 24.11.1931

Дорогой Павел Александрович!

Увы, утешить вас нечем. Главное: нездоровится. Со дня на день думаю выехать, и ни с места. А между тем бездна вопросов по Шуману, без чего не выходит предисловие. Беда в том, что думаешь, что знаешь то, о чем и что, знаешь чуть не с детства (глупо составила фраза, но смысл, именно, таков). Конечно, я знаю Lieder Шумана, а вот теперь, когда я должен методически разобраться в этом громадном лирическом наследстве – я заблудился. План ваш, к[оторы]й во мне не вызывал возражений, кроме незначительных недоумений, теперь вызывает их много. А почему? – спросите вы – Да, потому что я никак не могу найти хвост, за к[оторы]й можно уцепиться и поехать. Я думал, грешным делом, пойти от песенной тематики, но тематика штука хитрая. В прежнее время я двинулся бы по тематике психологической (изнутри) и великолепно бы распутал все. Теперь этого делать нельзя. Но объективных социальных тем, как известно, у Шумана нет. Тогда я решил идти от поэтов (хотя циклы у Шумана насквозь

субъективно-психологичны). Но тут новая беда: издание разве за исключением Шамиссо и Гете (часть шуманизированной лирики которых совпадает с циклами, попавшими целиком в ваш [нрзб] – опус 42 и [нрзб]), – строится не по выявлению сполна лирики поэтов, как она воплощена Шуманом. Это и хорошо и плохо. Ну, тут еще много можно толковать, а время не ждет. Вы писали, что в конце ноября надо все сдать, а я, дай Бог, в конце ноября, вытолкнусь в Москву. Но конец-то уж на носу. Значит, вернее, самое начало декабря. Правда, написать предисловие недолго, но как заказать себе – «вот к такому-то числу распутай всю эту механику»!?

Как видите, я заблудился. Правда, бывают чудеса, когда вот эдак блуждаешь, блуждаешь, а потом сразу, бух за стол, и все вышло. Увы, что-то теперь не «чудесится». Словом, чувствую угрызения совести, о которых считаю должным вам отрапортовать. Поговорите с Александром Наумовичем [Юровским], как быть и что делать. Каков «крайнейший» срок.

Представьте, не могу нигде раздобыть opus'a 139⁶⁰⁰. Остальное все есть дома. Хотя II том песен в изд[ании] Брейткопфа пропал, я восстановил его в части отдельными выпусками. Не достать ли еще в Музгизе случайно op. 139, и нет ли там II тома (Breitkopf, Volksausgabe [*нем.* популярное, дешевое издание], № 1341). Тогда купите для меня и держите у себя. Впрочем, это утопия найти в Музгизе в 1931 г[оду] брейткопского Шумана.

«Хованщину» наконец-то получил, а то до сих пор питался чужим экземпляром. Не давал ли я вам в бесселевском издании каратыгинскую редакцию сцены Хиври и Афанасия Ивановича? Куда-то задевалась. У меня есть ваша книга (Григ). Ну, привет. Ваш Б. Асафьев.

1932

121. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

⁶⁰⁰ По всей видимости, речь о цикле Р. Шумана «Проклятье певца» на стихи Л. Уланда для голоса, хора и оркестра, op. 139.

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 37–37 об.

Детское село, 08 февраля 1932

Дорогой Павел Александрович!

Правда ли, что вышел 2 том песен Мерике – Вольф[а]⁶⁰¹? Здесь нет. Если да, очень прошу, достаньте и пришлите. Досадно, если я уже упустил. С предисловием к Шуману ни чорта не выходит. Не отказаться ли? Или еще можно потянуть, авось, вытанцуется?

С Совфилом – по-прежнему: прошу помещения, указывая на библиотеку, без которой я работать не могу. Из Консерватории, кажется, меня вытаскивают (Наркомпрос). Начинаю чувствовать себя москвичом (на 1/3 или на 1/2 трудно сказать). Напишите мне в двух словах, в чем фокус сценического конца на *pp* последнего акта «Сорочинской» у Немировича. Помню, что хорошо придумано, а в чем суть (после того как цыган подносит Хивре цветок) забыл. Напомните. Мне это надо. И еще: в самых сжатых и общих словах, не можете ли сказать, как представляется вам «новый Игорь»? Иначе трудно вести агитацию за это дело. Еще, если будете в Музгизе, спросите у Алекс[андра] Наумовича, мыслимо ли послать в Цюрих клавир посл[еднего] изд[ания] «Бориса [Годунова]» и «Хованщину», т. е. имеются ли экземпляры и сколько это будет стоить. Мне необходимо отдарить Гандшина за его посылку мне интересной книги о Верди. Деньги привезу. Там же, если можно, узнайте, сколько стоит подписаться здесь, т. е. в Москве, на ж[урнал] «Пролетарский музыкант» для Праги, и куда слать деньги. Из всех просьб самая спешная касается «Игоря». Остальное, при случае, когда будете в Музгизе.

Нежный привет всем вашим и вам от нас троих. Ваш Б. Асафьев.

P. S. Если будете посылать Мерике – Вольфа, присоедините обещанный экземпляр сцены Хиври и Афанасия Ивановича (Бессель). У меня нет этого куса «Сорочинской» в каратыгинской редакции. Не вышло ли чего новенького из вашего Мусоргского.

⁶⁰¹ «Песни Мерике» Г. Вольфа в редакции П. Ламма были опубликованы Музсектором Госиздата (Музгизом): Тетрадь 1 – в 1929 году, тетрадь 2 – в 1930 году.

122. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 39.

Детское село, 10 февраля 1932

Дорогой Павел Александрович! Я достал в Ленинграде II том песен Мерике – Вольфа и потому моя просьба (к вам послал письмо) отпадает. Напишите, как самочувствие Ник[олая] Я[ковлевич]а. Нежный привет. Б. Асафьев.

123. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 40–41 об.

Детское село, 2 апреля 1932

Дорогой Павел Александрович!

Три дня тому назад кончилось мое затворничество и отчужденность от людей: с 16/II по 30/III сплошь (за исключением двух дней, не больше) высидел я за инструментровкой. Счастлив и доволен времяпрепровождением, хотя сейчас и представляю из себя выжатый лимон, а то и просто окурок, сижу без денег, не могу взяться ни за какую работу, потерял все житейские путеводные нити и т. д. Словом, богема (только не в Париже и не по Пуччини). Но и вы хорош. Обо мне забыли.

Ну, теперь начинается мольба: совершенно серьезно я в отчаянии. Я не умею писать, не знаю, как и что писать (разумею Шумана). Я каюсь в своем легкомыслии. Но кто из нас неповинен в этом преступном свойстве. Каюсь. Но посоветуйте, что делать. Побеседуйте еще с Юровским. Очень прошу. Деньги я верну (не сейчас, конечно): кстати, чем кончилась история с контрактом «Бориса»? Там так ничего и не «[нрзб]»?! Но это не важно. Важно избавиться от Шумана. Ничего не выходит. И не в переутомлении тут дело. Я не хочу вас огорчать, но приходится отказаться – не выходит.

Прочие мои дела обстоят неважно. Бумага от Наркомпроса о назначении меня директором Филармонии позволяет мне в любой момент покинуть

консерваторию. Фактически я там уже два месяца не работаю. Но в «директоры без помещения» я не еду. И так, один театр. На литер[атурный] заработок надеяться не приходится. Значит, пока туго, и вся надежда на балет: коли его не провалят я спасен. Ирина Степановна все время хворает. Жестокая жизнь подтачивает и это замечательное душевным своим богатством существо. Держусь только тем, что приучил себя всегда ждать худшего, а не лучшего, поэтому все, что мало-мальски сносно, не кажется только, а ощущается как вполне приемлемое.

Купил, все-таки, Мусоргского: Письма и документы собрал и обработал А.Н. Римский-Корсаков. Неужели нельзя было додуматься до какого-л[ибо] иного слова на обложке – вместо «обработал». Книга произвела на меня впечатление отвратительное. Нового я ничего не нашел. Два-три ценных письма к Никольскому и Шестаковой, в сущности, повторяют уже известные из других писем композиторские *credo*. Остальное новое – мелкие записочки. Но основная досадность – это перегрузка писем примечаниями, в к[отор]ых опять и опять б[ольшей] частью пересказывается все уже давно сказанное, напечатанное и перепечатанное, там же где начинается залезание в психологию – там из всех щелей лезет уютное «[2 слова нрзб]», но тем более прилипчивое мещанство. Брр..... Но хуже всего – это словечко «обработал» на обложке. Право, все, что от Келдыша в книге – лучше, п[отому] что это прямолинейный, геометрический детерминизм, имеющий за собой политическую философию, определенную и четкую.

Ну, а как сборник? т. е. II том «Мусоргский»?⁶⁰² К счастью я убедился, что вышедший сборник писем ничуть не опровергает моей состарившейся, но подрумяненной статьи об эстетич[еских] воззрениях М[усоргско]го. И то хлеб.

А Толстого мне так и не шлют. Очевидно хлопоты приветливой Олечки успехами не увенчались. Софье Алек[сандровне]⁶⁰³ приветы. Вас целую. Развяжите мне узы шумано-григовские.

⁶⁰² Второй том сборника статей ГАХН о Мусоргском в итоге вышел в свет уже после расформирования ГАХН: М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша, Вас. Яковлева. М.: Гос. Муз. изд-во, 1932.

Ваш Б. Асафьев.

Р. S. В Музгиз писал – ни звука. Знают ли там мой новый адрес? Почта нашего Д[етского] С[ела] бюрократична и требует точности.

124. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 43–44 об.

Детское село, 9 апреля 1932

Дорогой Павел Александрович!

Очень большое спасибо за письмо, доброе и обстоятельное. К сожалению, должен ответить сжато: стиснут временем. Театр торопит сдачей партитуры в переписку, а мы кусаемся с Владимиром Александровичем из-за орк[естрового] стиля каждого номера. Но кусаемся мирно, тем более что после грызни добрейшая Мария Александровна изымает из своего хозяйского склада какие-то волшебные наливки своего изготовления!.. Теперь о делах: я не виноват – я очень хорошо помню, что написал вам о получении сцены из «Сорочинской». Сборника же пока не получил.

В критике сборника писем считаю себя правым. Вовсе не спорю, что книга полезная и нужная, но когда в последний год пятилетки борьбы за Мусоргского появляется издание: Мусоргский. Письма и документы. Собрал и обработал А.Н. Римский-Корсаков (это на обложке, а в самой книге все письма тонут в массе плохих, психологических, холодно бессердечных пояснениях и объяснениях, и все в учительском тоне), когда, повторяю, появляется такое издание – я не могу не ругаться. Но, конечно, не буду ругаться нигде, исключая писем с немногими друзьями.

«Немировичей», умоляю, повидайте и объясните. Еще немного пусть подождут. У меня будет перерыв в работе между сдачей партитуры для переписки и корректурными репетициями. Ведь судьба балета – и моя судьба. Честное слово, я не ломаюсь. Сам хочу попасть в Москву как можно скорее. Но вот судите: 11/II начал оркестровать, 23/III кончил. Дней 7–8 просматривал написанное и

⁶⁰³ Ламм, Софья Александровна (1884?–1961) — младшая сестра П.А. Ламма.

выправлял уже по партитуре клавир, затем возился с отдельным вокальным-аусцугом и с переводчиком текстов – и вот уже апрель. 6/IV просмотрел с Дран[ишниковым] I акт, выправил его и сдал. Сегодня просмотрели III акт. Завтра его правят, 11-го сдаю. Ну, еще надо дней пяток на просмотр II и IV актов. Оркестровка балета дело паршивое, специфическое. Оперу делать легче, там есть «пустоты», тут же нельзя упускать из оркестра мускульного напряжения. Вероятно, числу к 20-му я попаду в Москву, если вырву из грошевого театр[ального] жалованья деньги на балет, ибо сижу без гроша (но зато и без Консерватории). С Юровским вы, все-таки, побеседуйте. Писать ему нет времени – ведь надо писать сложное дипломатическое письмо. Крайний срок? Ведь, черт знает, может быть, сдав балет, я что-либо соображу, в один присест, за вашим письменным столом. Я попробую на днях еще раз поиграть Шумана⁶⁰⁴. Нежный привет вам и вашим от Ирины Степановны (хворь ее сложная – тут и сплошь гриппозное состояние, и что-то от тягостей жизни – и вот это-то и волнует меня). Целую. Ваш Б. Асафьев.

125. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 46–46 об.

Детское село, 4 мая 1932 года

Дорогой Павел Александрович!

Выручите: из-за праздника не мог достать переписчика. Покажите в Музгиз рукопись, пусть прочтут, и если это подходит – то дайте переписать за мой счет. Как видите, я по черновику восстановил, очевидно, пропавший подлинник. Оттого много правок. Чтобы не задерживать, посылаю в этом виде: вы мой почерк разберете. На почту подал заявление, но вряд ли что выйдет – уже не первый раз серьезная пропажа. Я вижу, что целый ряд одновременно посланных (я посылаю из Д[етского] С[ела]) писем им не дошли, напр[имер] Затаевичу⁶⁰⁵ (он обычно

⁶⁰⁴ Первая тетрадь Песен Р. Шумана в редакции П.А. Ламма с предисловием Игоря Глебова (Б.В. Асафьева) была опубликована Музгизом в 1933 году.

⁶⁰⁵ Затаевич, Александр Викторович (1869–1936) – музыкант-этнограф, композитор.

аккуратно отписывает о получении), или дошли с сильным опозданием. [Нрзб] пишет, что получил мое письмо через две недели по отправке.

Вслед напишу еще. Привет. Ваш Б. Асафьев.

1933

126. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 48.

Детское село, 2 января 1933 года

Дорогой Павел Александрович!

С Новым годом. Привет всем вашим, Н[иколаю] Я[ковлеви]чу, Атовмьяну⁶⁰⁶, Сергею Сергеевичу [Попову] и др. Почти весь декабрь прохворал. Ирина Степановна тоже. Словом – кисло. Поэтому я не писал и ничего не мог делать. Числа 7–8 января думаю дня на три выехать в Москву для встреч и бесед. Крепко жму руку. Ваш Б. Асафьев.

Р. S. Не увидите ли случайно Старокадомского⁶⁰⁷. Скажите, что я приеду.

127. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 49–49 об.

Детское село, 29 января 1933 года

Дорогой Павел Александрович!

Говорил с Дирекц[ией] Мар[иинского] т[еатра] об «Игоре» и «передвижении» на год ближе бородинской даты. Увы, это не возмутило движения воды, но, все-таки, кажется, на ближ[айшее] время «Игоря» переставлять не будут. Это все-таки крайне важно для в[аших] целей. С помещением для Вас пока ничего не выходит. Я в Ленинград еще не переезжаю:

⁶⁰⁶ Атовмьян (Атовмян), Левон Тадевосович (1901–1973) – советский музыкально-общественный деятель, композитор, педагог. В 1929–1933 годах занимал посты ответственного секретаря секции композиторов и члена президиума Всероссийского общества драматургов и композиторов. В 1932–1935 годах был председателем Московского горкома композиторов.

⁶⁰⁷ Старокадомский, Михаил Леонидович (1901–1954) – композитор, органист и педагог. Преподавал в МГК им. П.И. Чайковского оркестровку.

квартиру предложили сырую, тесную и далеко от театра. Теперь любопытный вопрос: к нам приехал от в[ашего] имени некто по фамилии Яскевич⁶⁰⁸. Он сказал, что потерял в[аше] письмо, но вообще рассказывал о моск[овских] музыкантах (напр[имер], о Ник[олае] Як[овлевиче]) много, из чего видно, что он всех знает. Ирина Ст[епановна] его приютила, дала денег. Я дал ему рекомендацию для заработка, потом меня облаяли все, кого я просил: говорят, замучил?! Кто это? И действительно ли он от вас? Да, еще он говорил, что в поезде у него украли письма и деньги, что он приехал учиться в нашу Консерваторию *etc.* Сперва дело было без меня (я был у вас же в Москве) – он появился голодный и озябший. При вашем магическом имени Ир[ина] Ст[епановна], не спрашивая письма, попросила у соседей разрешения переночевать на их койке, накормила, дала денег (дважды). Кто сей?! Интересно. Ну, а в остальном все идет, как и у вас. Все кланяемся вам и вашим.

С приветом, Б. Асафьев

Р. S. Делаете ли вы Грига? Правда ли, что Юровский назначен на «мой» пост в Б[ольшом] театре?⁶⁰⁹ Я не рад за него, но искренне рад, что тем дело кончилось. Досадно только, что я так и остался ленинградцем. Кто же в Радио? Прошу вас, пришлите мне адрес, фамилию, имя-отчество пианиста театра Вахтангова. Мне надо ему писать, а я забыл все.

128. Б.В. Асафьев – П.А. Ламму

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 51–52.

Детское село, 25 марта 1933

Дорогой Павел Александрович!

Прочтите это хамское извещение и, умоляю, выручите меня. Кроме тетради романсов Грига я решительно не помню, что я еще мог взять из Нотницы. Зав. Нотницей я не знаю. Извещений никаких не получал. Но может быть я забыл и что-л[ибо] когда-ниб[удь] взял?? Узнайте если будете в эти дни в Музгизе и

⁶⁰⁸ Неустановленное лицо.

⁶⁰⁹ В 1933–1935 гг. А.Н. Юровский был заведующим музыкальной частью ГАБТ.

сообщите, о чем идет речь. Числа 3-4 апреля я собираюсь в Москву. Приложенное письмецо вручите Верхотурскому – я хочу, чтобы оно дошло.

Может быть, речь идет о рукописи партитуры «Хованщины»? Но там надо сделать ряд переделок. Убедите их, т. е. Музгиз, что нельзя же через три года, при постоянной прогрессии знаний о Мусоргском, не сделать новой редакции инструментовки.

Ну, словом, я не знаю, в чем дело, но дико расстроен этим извещением, совпавшим со всякими гадостями тут.

В несостоявшемся до сих пор вызове Вас я не виноват. Помеха идет оттуда, откуда я ожидал, но сам не верил своим догадкам. Не от Радлова, а от Дранишникова.

Извещение юрисконсульта сохраните мне на память⁶¹⁰. Приеду – возьму. Чорт меня драл, что я мог кроме Грига у них взять?!

Как у Сергея Сергеевича дело со сводкой партитуры Мельника?? Надо ли ему заказать? Кстати, скажите Сергею Сер[геевичу], чтобы он позвонил Макашину⁶¹¹ и попросил бы его сохранить мне гетевский № «Лит[ературного] Насл[едства]»⁶¹². Тут нигде не достать. Я все-таки хочу купить и привезу деньги (кажется: 30 р[ублей]). Или уже № распродан? Как здоровье Ник[олая] Я[ковлеви]ча? Пишу обо всех в письме к Вам, п[отому] что некогда писать отдельно. Привет вашим. Целую. Простите за беспокойство.

Ваш Б. Асафьев.

1948

⁶¹⁰ К письму приложено извещение следующего содержания: «Настоящим Государственное Музыкальное Издательство ставит Вас в известность, что Заведующ[ая] Нотницей официальным донесением сообщила, что Вами были взяты из Нотницы ноты и несмотря на письменное требование не возвращаются. Ставлю Вас в известность, что в случае невозвращения взятых Вами музыкальных произведений в трехдневный по получении настоящего письма срок против Вас будет возбуждено уголовное дело как за присвоение социалистической собственности. Юрисконсульт Музгиза /Зильберштейн/ 22.III.33» (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 80, Л. 53).

⁶¹¹ Макашин, Сергей Александрович (1906-1989) – литературовед.

⁶¹² Литературное наследство [И.В. Гете]. Том 4/6 / План тома, лит. ред., подбор. ил. и оформ. И. Зильберштейна, С. Макашина, И. Сергиевского; Обл. работы И.Ф. Рерберга. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. Наряду с литературоведческими статьями в этом томе содержится статья С.С. Попова «Гете в русской музыке» и составленный им же Библиографический указатель «Русская музыка на тексты Гете».

129. П.А. Ламм – Б.В. Асафьеву

РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 16–17 об.

Москва, 11 февраля 1948 года

Автограф

Дорогой Борис Владимирович,

пересылаю Вам клавир «Воеводы» и очень прошу Вас обратить Ваше внимание и творческую инициативу на следующие места:

I действие

1) стр[аница] 35 – 6-й такт до [29] – мною произвольно вписана партия Мар[ьи] Вл[асьевны].

2) стр[аница] 47 – 2-й и 4-й такт верна ли нота до в партии Недвиги.

3) стр[аница] 77 2–8 такты вписана мною партия Мар[ьи] Вл[асьевны].

4) стр[аница] 81 [102] до [104] [вписана мною партия Мар[ьи] Вл[асьевны]].

5) стр[аница] 82 [105] 4 такта [вписана мною партия Мар[ьи] Вл[асьевны]].

6) стр[аница] 108 до [155] мною вписана партия Воеводы – меня смущает тесситура.

7) стр[аница] 112 весь № 8 – думается, что до цифры [164] поет один Воевода – а дальше аккомпанемент карандашом взят мною из оркестровых партий, все, что написано чернилами имеется в автографах, но при этом партии солистов могут быть переносимы к разным исполнителям: например у меня написано в цифре [164] что поет Мар[ья] Вл[асьевна], но возможно, что это поет Настасья; карандаш в партиях это мои собственные измышления, с которыми прошу Вас не считаться.

8) стр[аница] 135 – почти весь номер требует Вашей творческой работы – текст имеется только тот, что вписан мною карандашом и чернилами, с цифры [189] до [194] все имеется; с цифры [194] до [196] нужно вписать партии мужского хора. Дальше с [196] до конца действия – реприза начала номера, несколько расширенная.

II действие

1) стр[аница] 71 [цифра «1» расплылась, возможно неправильно прочитана –В.А.] рассказ Олены требует Вашего творчества, полный текст я написал сверху карандашом (карандаш в ее партии – это мои измышления, не считайтесь с ними). Думается, что Мар[ья] Вл[асьевна] никаких реплик не подает. С цифры [97] все имеется.

2) стр[аница] 80 – весь номер ни текста, ни намеков на партии солистов не имеет – а музыка хороша и просто скупюровать этот номер было бы преступлением – всецело полагаюсь на Вашу и память и изобретательность.

3) стр[аница] 93 до конца действия нужно вписать в хоре партию альтов.

Ну вот и все.

Вчера в театре у Немировича – все ухватились за эту оперу, особенно Самосуд (кстати он мне сказал, что 2-я часть «Войны и мира» пойдет – что это – факт или дипломатия?) – будут звонить Вам – вести переговоры о сроках, гонораре и т.д. – не забудьте вопроса о гонораре – пусть плотят.

А между прочим – не взять ли в оборот Музгиз на предмет срочной гравировки клавира и партитуры? Театр будет действовать через Комитет по делам искусств – лично с Лебедевым⁶¹³ – Немировичи боятся, как бы не перехватил постановку Большой театр, на что я неизменно подавал реплику «возможно».

Ну, всего наилучшего, простите, что пишу так грязно, но страшно спешу, т. к. все время мешают студенты.

Привет Вашим.

П. Ламм

Если что-либо найдете необходимым исправить в клавире, то прошу очень отметить – я все немедленно сделаю.

⁶¹³ Лебедев, Поликарп Иванович (1904–1981) – партийный и государственный деятель. В 1948–1951 гг. – председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР.

С.С. Попов – Б.В. Асафьеву

Москва, 30 апреля 1927 г[ода]⁶¹⁴

Автограф

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

По поручению Павла Александровича говорил с А.Н. Юровским по поводу Вашей просьбы о продлении срока на представление заказанных Вам Музсектором книг⁶¹⁵ на 2 месяца и желании заняться партитурой «Бориса» с тем, чтобы подготовить ее к сдаче в июне. Юровский не имеет ничего против, и в начале будущей недели мы Вам пришлем официально уведомление с договором для подписи продления срока представления книг, а пока пишу Вам эту открытку, чтобы Вы могли спокойно распределять свое время. Об авансах тоже не беспокойтесь – ничего возвращать не требуется. Простите, что застрял с ответом на Ваше последнее письмо. Надеюсь Вас повидать в следующем месяце, быть может, в Клину? Поздравляю с прошедшим праздником. Желаю скорейшего выздоровления и сил для окончания всех намеченных работ. Большой поклон Вашей супруге. Крепко жму руку.

Ваш С. Попов

Москва, 2/VI [19]27 [года]⁶¹⁶.

Автограф

Дорогой и многоуважаемый Борис Владимирович.

Письмо Ваше получил вчера, придя со службы. Вчера же отправил открытку Вашу на имя Павла Александровича, приписав его дачный адрес. Постараюсь завтра в Издательстве исполнить все Ваши поручения и тогда отвечу Вам подробно обо всем. Сейчас же хотелось бы только напомнить Вам о партитуре «Бориса», которого с нетерпением ждут в издательстве для того, чтобы срочно

⁶¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 2. На почтовой карточке.

⁶¹⁵ Речь идет о книгах: *Глебов И.* [Асафьев Б.В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930; *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Перевод с немецкого Зинаиды Эвальд, под редакцией Б.В. Асафьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931.

⁶¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 3. На почтовой карточке.

приступить к расписыванию оркестровых голосов и переписке самой партитуры для Мариинской оперы. Черкните, пожалуйста, пару строк, когда ее можно ждать, или приедете ли Вы с ней сами? Очень рад был узнать, что Вы поправились после болезни и приступили к своим работам. Желаю полного успеха во всем, а главное здоровья и бодрого настроения. Крепко жму руку.

Ваш С. Попов

Москва, 9/VI [19]27 [года]⁶¹⁷.

Автограф

Многоуважаемый и дорогой Борис Владимирович,

Получил Вашу открытку от 5 июня и пришел в панику. Вы ничего не пишете, когда можно рассчитывать приблизительно на получение от Вас партитуры «Бориса». Между тем, у нас в Музсекторе строили все планы на том, что партитура его будет получена от Вас в первых числах июня, и из такого расчета был составлен договор с ГАТОБ'ом и был разработан план кампании по срочной расписке партий (оркестровых) и переписке самой партитуры с тем, чтобы приготовить весь нотный материал к 25 августа с[его] г[ода].

Умоляю прислать к 20 июня хотя бы часть партитуры (желательно пролог и все 1-ое действие), иначе я теряю всякую надежду на выполнение договора с ГАТОБ'ом и возможность окончания к сроку работ по приготовлению всего нотного материала оперы для театра.

Буду с нетерпением ожидать от Вас успокоительной весточки.

Уважающий Вас

Ваш С. Попов

Москва, 14/VI [19]27 [года]⁶¹⁸

Автограф

Многоуважаемый и дорогой Борис Владимирович,

⁶¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 4. На почтовой карточке.

⁶¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 5. На почтовой карточке.

Поручение Ваше относительно партитур опер Чайковского выполнил. Вам будут высланы за счет Вашего авторского гонорара парт[итуры] «Пиковой дамы» (мал[ый] форм[ат]), «Снегурочки» и концерта Прокофьева со скидкой в 50%. Приблизительно это выразится в сумме $28.15+28+4=60$ р[ублей] 15 [копеек].

Жду с нетерпением от Вас сведений насчет «Бориса». Как только получу их, сейчас же напишу Павлу Алекс[андровичу], когда ему надо будет приехать с дачи в Москву, чтобы держать корректуру расписанных партий (для печатания литографским способом). Если же Вы собираетесь сами приехать, то напишу и о дне Вашего предполагаемого приезда, чтобы повидаться и обсудить все вопросы, которые встретятся с распiskой голосов и партитуры. Будьте добры, дорогой Борис Владимирович, черкнуть мне при случае также, чем кончилась работа Мейлгайлisa [Мелнгайлisa. – В.А.] в Публичной библиотеке. Очень любопытно бы было знать, в каком роде он там работал над рукописями Мусоргского.

Простите, что надоедаю Вам с «Борисом» и с другими просьбами.

Уважающий Вас С. Попов

Москва, 14/VI [19]27 [года]. 6 час[ов] веч[ера]⁶¹⁹

Автограф

Многоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

Сегодня утром в изд[ательст]ве отправил Вам открытку, а придя домой, нашел Ваше заказное письмо. Все разъясняется. Я спокоен и очень благодарю Вас за подробное изложение хода работ, из которого мне ясно, что все в порядке вещей, и что я могу рассчитывать на получение к 20 июня части партитуры, чтобы приступить к ее расписыванию и переписке. Пошлю Ваше письмо к Павлу Ал[ексан]др[овичу], чтобы и он мог успокоиться. Постараюсь завтра же выяснить все с Вашим гонораром по журналу и, если не будет поздно, добавлю к готовящейся Вам посылке с партитурами еще и нужные Вам клавиры («Дон Жуана» и «Бала-маскарада»). В виду Вашего письма мой утренний запрос к Вам относительно партитуры «Бориса» отпадает, и Вы просто не отвечайте мне на эту

⁶¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 6. На почтовой карточке.

открытку. Спешу отправить Вам эту открытку, чтобы Вы знали, что письмо Ваше получил, все знаю, и что новый мой (утренний) запрос может быть оставлен без внимания.

Ничего особенно интересного в музыкальной жизни не слышно. По-видимому, наступило обычное летнее затишье. Шлю привет и пожелания всяких успехов в работе. Не откажите передать мой низжайший поклон Вашей супруге, по-видимому, принимавшей участие в отправке мне Вашего письма (адрес на конверте написан не Вашей рукой).

Уважающий Вас С. Попов

4/VII [19]27 г[ода], Москва⁶²⁰

Автограф

Многоуважаемый Борис Владимирович,

Подтверждаю получение от Вас через управление Ленинградских театров 2-х посылок с партитурой «Бориса Годунова», из которой 2 тома уже просмотрены Павлом Александровичем и сданы в расписку, а остальные поступят к нему для просмотра в ближайшие дни.

Музсектором заказаны для переписки две оркестровки оперы: одна для Ленинградского Актетра, другая – для Оперной Студии в Москве (имени Станиславского). С последней заключен договор на 3 года.

Готовый к услугам,

Уважающий Вас,

С. Попов

Москва, 26 июля 1927 г[ода]⁶²¹

Автограф

Многоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

⁶²⁰ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 10. На почтовой карточке.

⁶²¹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 11–12 об. В правом верхнем углу приписка карандашом рукой Б.В. Асафьева: «Акцент \wedge = ритмический. Он может быть и на *pp* (цифра 14 в сцене у Вас[илия] Бл[аженого]), а не только вместе со *sf*».

Прямо не знаю, чем объяснить Ваше молчание на все мои запросы по почте и телеграфу (из Музсектора) относительно партитуры «Бориса». Нет ни обещанной к 20 июня части партитуры, ни строчки, объясняющей, когда можно рассчитывать все получить и отчего происходит задержка в работе (как мне теперь рисуется картина, после свидания и переговоров с Павлом Александровичем, единственный способ ускорить работу – это совместное Ваше свидание с ним и просмотр всех разночтений клавира и партитуры).

Я же поставлен в самое безвыходное положение в Издательстве по части расписывания оркестровых партий и копирования партитуры. Задержка дальнейшая в получении партитуры лишает Издательство возможности приготовить к сроку весь оркестровый материал для Мариинского театра. Не имея от Вас сведений о партитуре, не знаем, писать ли отказ Мариинскому театру в поставке оперного материала к сроку по договору или просить возможной отсрочки в виду задержки в получении партитуры для расписывания и на какой срок?

В довершение всех моих бед сегодня приходил представитель от Оперной Студии Станиславского относительно возможности получения оперного материала по «Борису» (по оригинальной авторской редакции) и спрашивал, какой будет крайний срок в сдаче театру-студии этого материала. Что я должен говорить? Разумеется, уже к 1-му сентября не поспеть. Я говорю уже о 15 сентября, но и в этом не уверен. Все зависит от Вас. Жду с нетерпением ответа.

Простите, что надоедаю с одним и тем же бесчисленное количество раз. Но Вы понимаете все мои затруднения.

Искренно Вас любящий и уважающий С. Попов

P. S. Ведь вопрос относительно того, какой редакции Мусоргского держаться при разночтениях в партитуре и клавира был выяснен в письме Павла Александровича с моей припиской⁶²² (получили ли Вы его?). Там ведь

⁶²² Речь о письме П.А. Ламма Б.В. Асафьеву от 19 июля 1927 года. РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 612. Л. 11–14 об.

объяснялось, что основной канвой является клавир⁶²³. Поэтому я этот вопрос здесь обхожу, хотя знаю все Ваши затруднения в этом отношении по Вашему письму, которое читал и Павел Александрович и на которое он написал Вам свой подробный ответ.

Москва, 21/VIII [19]27 г[ода]⁶²⁴

Автограф

Многоуважаемый и дорогой Борис Владимирович,

Простите, что ограничиваюсь в этом письме только деловой стороной, т. к. пишу на службе перед отправкой Вам партии просимых Вами нот и не имею времени, чтобы сосредоточиться для других вопросов, о которых бы хотелось поговорить с Вами, придется их отложить до следующего раза.

Итак, посылаю Вам через экспедицию Музсектора:

Клавиры с пением опер:

1. Моцарт. «Дон Жуан»
2. Ипполитов-Иванов. «Измена»
3. [Ипполитов-Иванов] «Оле из Нордланда»
4. Танеев А. «Метель»
5. Симон. «Песнь торжествующей любви»
6. Отд[ельные] №№ из оп[еры] «Сон наяву» Верстовского
7. [Верстовский] «Тоска по родине», его же.

Прилагаю также счет на Ваше имя из «Международной книги», где я получил все клавиры для Вас, т. к. они оказались там много дешевле, чем у нас в Музсекторе, несмотря на 50% скидку у нас; правда, экземпляры не совсем новые, но зато много дешевле, почему я их и взял. Стоимость их 17 руб[лей] 69 коп[еек] – записали Вам на открытый счет в «Международной книге». Думаю, что Вы меня не поругаете за такую комбинацию.

⁶²³ Тут С.С. Попов не совсем прав. Принцип П.А. Ламма заключался в том, чтобы всегда придерживаться последнего авторского варианта текста. В зависимости от того, с какой конкретно сценой оперы он работал, это мог быть или клавир, или партитура.

⁶²⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 13–14.

Отдельные №№ из опер Верстовского с трудом разыскали в разных местах и посылают Вам от Музсектора. Стоимость их с 50% скидкой отнесена за счет причитающегося Вам авторского гонорара и записана по книгам в бухгалтерии Музсектора.

К сожалению, не мог нигде достать:

Верди. «Бал-маскарад» (нет даже в Нотнице Музсектора)

Вильбоа. «Наташа»

Даргомыжский. «Эсмеральда» (отд[ельные] №№)

Из «Эсмеральды» можно было бы сделать для Вас копии с экземпляров, имеющихся в Муз[ыкально]-Теоретич[еской] библи[отеке], Нотнице и у меня, если бы Вы пожелали, но боюсь, что выйдет дорого, т. к. переписчики берут по 1 р[убль] 35 коп[еек] за лист (=4 стр[аницы]). Я же сейчас не могу Вам сообщить, сколько листов в 3 известных мне напечатанных №№ «Эсмеральды» (Марш, дуэт и ария). Постараюсь написать Вам другой раз, когда побываю во всех библиотеках и соберу сведения о количестве листов всех №№.

Очень волнуемся из-за пропажи последней посылки с партитурой «Бориса Годунова» (Пролог и I действие).

Если не найдется, придется Павлу Ал[ексан]др[овичу] приниматься вновь за переписку и редактирование вместе с Вами.

Договор со Студией Станиславского подписали. П[авел] А[лександрович] пишет Вам по этому поводу подробно.

Кончаю. Спешу запечатывать письмо.

Всего хорошего, жму крепко руку.

Уважающий Вас, С. Попов

P. S. С 1-го августа собираюсь в отпуск. Буду жить у П[авла] А[лександровича] на даче под Тучковым на Москве-реке.

Москва, 27 июля 1927 г[ода]⁶²⁵

Автограф

Многоуважаемый и дорогой Борис Владимирович,

Сегодня, наконец, мы с Павлом Александровичем получили на Главном почтамте злополучную посылку с партитурами пролога и 1-го действия «Бориса Годунова». Это было целое событие после месячных ожиданий, тревог и волнений, постоянных корреспонденций, и под конец даже телеграмм. Вынужденные, в конце концов, добиться хоть какого-либо определенного ответа насчет посылки: потеряна ли она почтой или существует, и где, – мы написали письмо в Ленинградское отделение Музсектора, объяснив подробности всех наших безрезультатных писаний и запросов до сего времени. И вот вчера мы получили, наконец, спешной почтой от нашего Ленинградского представителя, определенный ответ: посылка лежит в Главном почтамте в Москве и вы ее не получаете (?) – все по телеграфной справке из Московского почтамта в Ленинград. Имея под рукой данные такого сорта и сведения о № квитанции, по которой посылка была отправлена Упр[авлением] Гос[ударственных] Ак[адемических] театров в Ленинграде, и № телеграммы Мос[ковского] почтамта, отвечавшего на запрос из Ленинграда, удалось сегодня, после часового ожидания для справки, получить эту столь долгожданную посылку. А знаете чья вина? Не почтамта, нет. Отправителя. Можете себе представить, как был написан адрес на посылке и на почтовом извещении? Вот, что было написано (Передо мной лежит мешковина, в которую была зашита посылка и на которой был написан адрес). Москва, центр, Неглинный д. № 14, Сергею Сергеевичу гр. Попову! – И только. – Понятно, что почтальону в домоуправлении д[ома] 14 по Неглинной дали справку, что такое лицо у них не проживает. И вот пошли дальше справки через адресный стол, где сообщили, что Поповых Сергеев Сергеевичей много. Скоро ли добрались бы до настоящего, неизвестно.... В виду моего письменного объяснения на почтамте, с меня ничего не взяли за хранение посылки сверх положенного срока, а то может быть пришлось бы платить больше, чем стоила самая отправка.

⁶²⁵ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 16–17 об.

К счастью, за все время отсутствия 2-х партитур «Бориса» мы могли переписывать, расписывать и печатать голоса по другим 3-м партитурам остальных действий. Но время уже близилось к скорому окончанию с работой над ними, а посланных 2-х партитур все не было.

Были страхи, что они затеряны и надо начинать всю работу сначала: опять восстанавливать по разным копиям, а потом ловить Вас для редактирования...

Павел Александрович очень волновался, т. к. эта непредвиденная работа выбивала его из всех планов, а главное возникали материальные затруднения. Я же очень беспокоился, что Музсектор не успеет приготовить к сроку весь нотный материал для двух театров, с которыми были заключены письменные договоры (один с неустойкой с нашей стороны). Юровский хотел уже писать в театры особые бумаги с объяснениями, что мы не можем поспеть в срок с нотным материалом из-за потери части партитуры (проредактированной). Слава Богу, теперь это, кажется, не придется делать. Надеемся, что все успеют сделать к сроку (т. е. переписать всю партитуру в 2-х экз[емплярах], расписать партии струнных на камень⁶²⁶ литографскими чернилами и напечатать и расписать обыкновенными чернилами все остальные голоса в 2-х экземплярах).

Очень досадно, что Вам не удалось закончить всю редакторскую работу совместно с Павлом Александровичем. Для этого потребовалось бы не так уж много времени, а теперь из-за этого могут быть некоторые досадные промахи...

Но довольно обо всем этом. Партитура нашлась, страхи прошли, вопрос исчерпан до поры до времени.

Еще одна к Вам просьба. Мы в комиссии при Академии⁶²⁷ возимся с воспоминаниями Смоленского⁶²⁸. Читали весной несколько докладов, предстоят еще несколько осенью. Копию воспоминаний Вы нам прислали, но ничего не сообщили: у Вас ли оригинал и сохранился ли он вообще? Это важно знать, т. к.

⁶²⁶ Литографский камень – отшлифованная пластина камня, на которую наносится исходное изображение для печати литографий.

⁶²⁷ Комиссия по изучению русской музыки при Государственной академии художественных наук.

⁶²⁸ Воспоминания С.В. Смоленского были опубликованы лишь в 2002 году. См.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки; Подгот. т-та, вступит. ст., коммент. Н.И. Кабановой; Науч. ред. М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002.

мы не знаем, следует ли относиться к копии как к уникалу или, в виду наличия оригинала, она такого значения не имеет? Не откажите при случае разъяснить эти наши сомнения.

В заключение позвольте пожелать всего хорошего и рассчитывать, что Вы или приедете в недалеком будущем в Москву, или черкнете пару строк по всем накопившимся вопросам и делам.

Я собираюсь с 1-го августа поехать на дачу к П[авлу] А[лександровичу]. Ему же, бедняге, приходится частенько оттуда приезжать для разных корректур с партитурами и партиями «Бориса». Я же надеюсь сидеть на даче безвыездно.

Крепко жму руку. Поклон Вашей супруге.

До свидания.

Уважающий Вас

С. Попов

15/II 1928 Москва⁶²⁹

Автограф

Дорогой Борис Владимирович,

Только к 2-м часам сегодня успели отпечатать и сброшюровать Ваш сборник⁶³⁰. Я, было, уже отчаялся поспеть с ним ко дню 1-го представления «Бориса». Случай с оказией в Питер помогает мне доставить нужное количество экземпляров для продажи в театре 16-го февр[аля].

Если бы Вы знали, сколько было хлопот и волнений со сборником! Из-за противной почты, доставившей мне Ваш срочный пакет с последней корректурой 4-й статьи только в 3 часа дня в понедельник, мне не удалось внести в корректуру 3-го листа сборника (начало 4-й статьи) Ваши поправки (лист уже печатался). Пришлось ограничиться только 4-м и ½ 5-го листа, да и то только теми поправками, которые не должны были влиять на верстку (т. к. все листы были уже сверстаны). Сидел за корректурой в типографии до 6 час[ов] вечера. Все уже

⁶²⁹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 19–19 об.

⁶³⁰ Глебов И. [Асафьев Б.В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1928.

разошлись. Сдал все дежурному наборщику, который ковырялся до 11 час[ов] веч[ера] и не успел все сделать. Уже на следующее утро срочно доканчивали корректуру без меня, и без моего просмотра сдали в печать, т. к. иначе не успели бы всего отпечатать к среде. Этим объясняются некоторые ошибки в тексте (одна очень досадная).

Посылаю Вам экземпляр сборника (остальные 25 авторских Вам передаст Е.Б. Ельяшевич), куда я внес в последнюю Вашу статью все поправки Ваши из корректуры. Вы увидите, что удалось исправить и чего не удалось. Простите, если вышло не все хорошо. Очень пришлось торопиться. Из-за этого и внешность сборника не совсем такая, какая бы она должна быть. Не важная обложка, в конце нет чистых страниц, книжка сшита нитками вместо проволоки и т. п.

В чтении корректур мне помогал В.В. Яковлев. Если бы не он, то мне бы очень туго пришлось, т. к. я мог читать корректуры только по вечерам и по ночам. Пишу Вам обо всем этом потому, чтобы Вы не очень строго судили за недостатки издания. Боюсь, что А.Н. Юровский будет не очень им доволен.

Выторговал у нашего Торгового отдела 20 коп[еек] при назначении цены за экземпляр, чтобы при продаже книги в театре можно было за 1 р[убль] иметь и программу, и книжку. Думаю, что цена в 80 коп[еек] будет много доступнее, чем 1 рубль.

Желаю успеха спектаклю и чтобы все Ваши труды, положенные к его осуществлению, не пропали даром, а принесли бы большую пользу делу пропаганды подлинного Мусоргского. До свидания! Крепко жму руку.

Искренно уважающий и любящий Вас С. Попов

P. S. Не откажите передать прилагаемое письмо Павлу Александровичу.

Москва, 7/VI 928 г[ода]⁶³¹

Автограф

Дорогой Борис Владимирович!

⁶³¹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 23–23 об. Письмо на бланке Музсектора Госиздата.

А.Н. Юровский поручил мне просить Вас сообщить нам Ваш ответ по следующему делу (в возможно скорый срок). Венское Универсальное Издательство обратилось в Музсектор с предложением об издании Вашего сборника статей «К восстановлению “Бориса Годунова” Мусоргского» в немецком переводе и просило, в случае согласия на то Музсектора, запросить Вас, не будут ли у Вас какие-либо пожелания внести изменения или дополнения в тексте сборника. Перевод будут делать в Вене, а печатать его будут в Москве в Музсекторе. Если бы у Вас оказались какие-либо пожелания в этом отношении, то не откажите сообщить их нам в самом срочном порядке, а также указать, к какому сроку Вы могли бы сделать необходимые изменения в сборнике, если таковые окажутся нужными по Вашему мнению. Универсальное Издательство просило прислать все их в Вену, чтобы руководствоваться ими при переводе. Они там знают, что Вы собираетесь ехать в конце июня за границу и надеются повидать Вас и поговорить лично о переводе. Кажется, это все. Итак, дорогой Борис Владимирович, прошу Вас очень написать нам по этому делу Ваши соображения елико возможно скоро, о чем просил также и А.Н. Юровский, а также и те изменения для сборника, если разумеется они покажутся Вам необходимыми.

Любящий и уважающий Вас С. Попов

P. S. Простите, что пишу на бланке Музсектора, но нахожусь в Издательстве и очень тороплюсь как всегда, а почтовой бумаги под рукой нет.

Москва, 17/IV 29 г[ода]⁶³²

Автограф

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович,

Сердечное Вам спасибо за телеграмму и за письмо, в которых Вы сообщали мне нужные сведения об изданиях по вопросу местохраниения автографной партитуры «Бориса» Мусоргского. Я еще до получения Вашей телеграммы нашел подходящие сведения в «Музык[альном] Совр[еменнике]» (посв[ященном]

⁶³² РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 24.

Мусоргскому), но мне все хотелось иметь еще какие-нибудь дополнительные сведения из других изданий, более определенного характера. Приехавший из Питера Ник[олай] Яковл[евич] сообщил мне, наконец, о том издании, которое мне так нужно было вспомнить, а я никак не мог сам. Я разумею статью В. Стасова об исполненных на Имп[ераторских] сценах операх в России, та самая, о которой Вы с Н[иколаем] Я[ковлевичем] вспомнили у Вас в Детском селе⁶³³. Теперь всех сведений из этих 2-х изданий, как мне кажется, будет вполне достаточно для Оксфордского изд[ательст]ва, и теперь только вопрос с посылкой им заверенных выписок из этих изданий, т. к. книги все библиографические редкости, и посылать экземпляры их туда не возможно (пользуюсь для выписок собственным экземпляром).

Еще раз очень и очень благодарю Вас за все хлопоты для меня по этому делу. Как идет работа по восстановлению «Воеводы»? Слышал в Музсекторе, что Вы для этого затребовали еще некоторые издания. Желаю успешного окончания. Крепко жму руку.

Любящий и уважающий Вас С. Попов

17/VII 28 г[ода], Москва⁶³⁴

Автограф

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович,

Я бесконечно виноват перед Вами, что до сих пор не написал Вам, в чем очень прошу меня снисходительно извинить. Не буду объяснять всех причин моего долгого молчания, мало меня оправд[ыв]ающих, но психологически неизбежных, а только признаюсь, что я совершенно болен во всех отношениях (и сенная лихорадка, и прочее), и это обстоятельство может до известной степени объяснить Вам как мое состояние, так и продолжительное молчание.

Прости[те], что вскрыл Ваше последнее письмо на имя В.В. Яковлева, без

⁶³³ Вероятно, речь об издании: *Стасов В.В.* Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII-м и XIX-м столетиях. СПб.: Ред. «Рус. муз. газеты», 1898.

⁶³⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 27–28 об.

чего бы я не смог сейчас Вам ответить на Ваши вопросы, но Брагинский⁶³⁵ сказал мне, что Вы разрешили это сделать, если В[асилия] В[асильевича] не будет в Москве. И действительно многих нет в Москве. Все разъехались кто куда. Юровский на 1 ½ месяца на Кавказ, Ламм тоже за границу, В.В. Яковлев, Н.Я. Мясковский – на даче, Юргенсон – в отпуску и т. д.

Рассчитывали здесь (до разъезда всех) очень на Ваш приезд в Москву, как Вы сначала предполагали и писали, имея намерение⁶³⁶ путем личных переговоров выяснить многое. Но теперь приходится на Вашем приезде в Москву⁶³⁷ поставить крест и стараться хоть вкратце ответить Вам на все (если что будет не ясно в письме, Вы меня извините).

1. «Песни и пляски смерти» Мусоргского в новом издании Музсектора, печатаемые под совместной фирмой Музсектора с Универс[альным] Изд[ательст]вом в Вене, до сих пор еще не вышли из печати и не зарегистрированы за границей, как это обычно делается для всех совместных изданий. Поэтому дать разрешение на публичное их исполнение за границей по новому изданию без согласия Универс[ального] Изд[ательст]ва Музсектор не имеет возможности. Единственно что Музсектор согласен сделать, идя навстречу Вашему желанию исполнить «Песни» в Зальцбурге обязательно по новому изданию, – это послать корректурные его оттиски в Унив[ерсальное] Изд[ательст]во в Вену с просьбой выдать их Вам для исполнения на месте, если только со стороны Универс[ального] Изд[ательства] не будет к этому препятствий. Корректурные оттиски будут посланы на этих днях, как только их заготовят в Нотопечатне (только что возобновили работы после месячного перерыва). Распоряжение об оттисках сделано⁶³⁸.

2. Просимые Вами издания: оркестр[овой] партитуры симфонии Шостаковича, 1-го выпуска писем Бородина и книжки о Василенко под редакцией В. Яковлева – посылаются Вам с Брагинским.

⁶³⁵ Неустановленное лицо.

⁶³⁶ Слова «имея намерение» вписаны поверх строки вместо зачеркнутого «рассчитывая».

⁶³⁷ Слова «в Москву» вставлены над строкой.

⁶³⁸ Предложение приписано позднее.

3. Про музыкальный журнал «Филомен» не приходилось ни читать, ни слышать, тем паче видеть. Полагаю, что такой журнал в 30-х гг. в Москве вовсе не выходил. Это мог быть только какой-нибудь альманах или что-нибудь в этом роде. Если В[асилий] В[асильевич] что-либо знает о таком издании, он Вам напишет после получения Вашего письма, которое я ему передам, когда он вернется с дачи (у Троицы).

4. С вопросом об издании Вашей брошюры о «Борисе Годунове» на немецком языке дело обстоит следующим образом. Вся переписка об этом с Унив[ерсальным] Изд[ательст]вом шла через наш Торговый отдел. Мне поручил Юровский только узнать от Вас Ваше принципиальное согласие и выяснить, что Вы хотели бы изменить в брошюре для немецкого перевода. Ваше письмо по этому делу я передал Юровскому в предположении, что переписка будет по-прежнему вестись Торговым отделом, и что Вам будет дан ответ своевременно (сам я был в то время занят срочной работой по издательству). Оказалось, что Юровский, будучи сам тоже очень занят перед своим отъездом в отпуск, ничего не сообщил в Торговый отд[ел] по Вашему письму и только перед самым своим отъездом вернул его⁶³⁹ мне с очень неопределенным ответом по существу Ваших вопросов. Я узнал в Торговом отделе, что на днях они получили из Вены от Дзимитровского (Унив[ерсальное] Изд[ательст]во) письмо, в котором он по этому поводу пишет следующее: «Я принял к сведению, что Вы согласны⁶⁴⁰ издать на немецком языке брошюру о “Борисе Годунове” (Глебова). Но т. к. Глебов в течение июля месяца приедет к нам, то я вместе с ним договорюсь и о результате Вас осведомлю»⁶⁴¹.

Сегодня, наконец, мне удалось уговорить оставшееся в Музсекторе начальство написать Вам официальный ответ по этому делу, который должен дать Вам возможность договориться с Унив[ерсальным] Изд[ательст]вом, при личных переговорах в Вене, об издании перевода брошюры⁶⁴².

⁶³⁹ Слово «его» вписаны поверх строки вместо зачеркнутого «письмо».

⁶⁴⁰ Зачеркнуты слова «перевести на не...».

⁶⁴¹ Дальнейший текст написан другими чернилами.

⁶⁴² Дальнейший текст приписан на верхнем поле страницы.

Очень тороплюсь закончить письмо, чтобы передать Брагинскому. Еще раз очень прошу меня извинить за долгое молчание и недостаточную энергию в проведении в Музсекторе Вашего дела с брошюрой (переводом)⁶⁴³.

P. S. Дорогой Борис Владимирович, хотя в написанной Шульгиным бумаге на Ваше имя имеется указание на оплату редакторского и переводческого трудов, но размеры эти взяты из существующего тарифа по обычным у нас уплатам. А.Н. Юровский об этих тарифах ничего не говорил, и, если они покажутся Вам слишком малы, не обижайтесь, пожалуйста, а просто напишите в ответ Ваши соображения. С. П.

Желаю счастливого путешествия, отдохнуть, освежиться и набраться новых впечатлений. Жму крепко руку.

Любящий и уважающий Вас С. Попов.

P. S. Ничего не пишу о «Воеводе» потому, что, как мне говорил Ламм, он сообщил Вам все необходимое по этому поводу.

8/VII 30 г[ода] Москва, Музсектор⁶⁴⁴

Автограф

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

Техническая редакция Музсектора просит Вас очень прислать не позже 13 июля все 12 корректурных листов Вашей работы «Музыкальные формы»⁶⁴⁵, которые были Вам посланы: первые шесть листов 11/VI, затем два листа 17/VI и, наконец, последние четыре листа 18/VI. Их очень необходимо получить и отправить в типографию до 15 июля, иначе будет большая задержка с дальнейшими корректурами или с печатанием книги. О Курте⁶⁴⁶ боимся напоминать, там ведь 144 гранки! Работа по корректуре громадная! С[о] своей

⁶⁴³ P. S. приписан на полях лл. 27 об. – 28 об.

⁶⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 42.

⁶⁴⁵ Глебов И. [Асафьев Б.В.] Музыкальная форма как процесс. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930.

⁶⁴⁶ Речь о книге: Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Перевод с немецкого Зинаиды Эвальд, под редакцией Б.В. Асафьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931.

стороны очень беспокоюсь за книжку о симфоническом творчестве Н[иколая] Я[ковлевича] М[яковского]. Успеет ли мы ее отпечатать к сроку? Какие у Вас виды на ее присылку для печати? Кстати, слушал вчера в Сокольническом концерте под управлением Шейдлера⁶⁴⁷ струнную симфониетту Н[иколая] Я[ковлевича]. Восхищался музыкой вместе со своими компаньонами. Звучало все очень не плохо, несмотря на неудовлетворительные акустические условия веранды (теперь закрытой). Публике Симфониетта, видимо, понравилась. Аплодировали особенно много после вариаций, которые обещают сделаться популярными (доступными) для публики. Спасибо большое за Вашу помощь и советы по библиографии о Мусоргском, которые Вы сообщили мне через П[авла] А[лександровича]. Рассчитываю Вас поэксплуатировать еще через него же для этой же цели. Передал ли Вам П[авел] А[лександрович] переписанное переложение 2 ½ частей 2-й симф[онии] Чайковского? Заплатил я за переписку 23 рубля. Будьте добры их передать П[авлу] А[лександровичу], который привезет их мне. Крепко жму руку.

Любящий Вас С. П.

Москва, **16.09.1930**⁶⁴⁸.

Автограф

Мой свободный день (Единственно когда я могу свободно распорядиться временем и писанием писем)

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

Получил Ваше письмо, посланное со спешной почтой и исполнил все ближайшие Ваши поручения, а теперь отвечаю Вам и постараюсь дать Вам подробный отчет по всем интересующим Вас делам.

Письма к Юровскому и Громану⁶⁴⁹ передал по назначению. С Юровским не пришлось говорить по поводу Вашего письма, а Громан говорил со мною о Вашей

⁶⁴⁷ Шейдлер, Георгий Георгиевич (1899–1932?) – дирижер.

⁶⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 43–44 об.

⁶⁴⁹ Соловцов, Анатолий Александрович (псевд. А. Громан, А.Г. Громан-Соловцов, Ганс Сакс; 1898–1965) – музыковед. В указанный период работал редактором в Музгизе.

просьбе вернуть Вам для исправлений Вашу статью во 2-м выпуске сборника о Мусоргском⁶⁵⁰. Он просил меня переговорить с Вас[илием] Вас[ильевичем] Яковлевым, взять у него Вашу статью и послать Вам. Хотя он и говорил, что со статьей Вам можно не торопиться, так как 2-й выпуск будет печататься только в 1931 г[оду] (по его предположению), но, быть может, удастся начать набор и раньше, а потому крайне желательно, чтобы рукопись всегда была на месте и была бы готова для сдачи в печать. Необходимо также учесть все предварительные стадии подготовки книги для печати (не говоря о редакторском просмотре для некоторых мыслей для предисловия), как напр[имер] цензурный просмотр, техническое оформление книги, посылку рукописи в тиражно-калькуляционную комиссию и т. п., и чтобы все эти процедуры не задержали срочной сдачи книги в набор. Поэтому большая просьба, если получите рукопись, то не задержите, пожалуйста, ее исправление и пришлите поскорее обратно.

Вашу корректуру книги о форме просмотрел подробно, руководствуясь Вашими листками и исправлениями, вместе с помощником Зав[едующего] техн[ической] редакцией Музсектора по книжной части. Все Ваши поправки будут исполнены. Техническая редакция потребовала еще одну корректуру, которую я с удовольствием проверю, о чем и сговорился с Зав[едующим] техн[ической] ред[акцией]. Мне очень лестно, что Вы обращаетесь с просьбой помочь Вам в корректуре книги, и очень приятно всегда исполнять ваши просьбы с печатанием Ваших книг и статей, т. к. я очень ценю Ваши работы, поэтому всегда готов помочь Вам насколько позволят силы и умение. Поэтому, дорогой Борис Владимирович, не стесняйтесь, пожалуйста, обращаться ко мне с подобными просьбами. Я буду с охотой всегда помогать Вам. Вот только иногда со мной происходит неприятное состояние духа, когда я не могу совсем писать и отвечать на письма из-за различных волнений и неприятностей в теперешней

⁶⁵⁰ В 1930 году силами членов Комиссии по истории русской музыки ГАХН был опубликован 1-й выпуск из запланированной серии сборников, посвященных наследию Мусоргского (*Мусоргский М.П.* Т. I: Борис Годунов: Статьи и исследования. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1930).

К 50-летию со дня смерти композитора (1931) планировалось издание 2-го выпуска. Однако из-за расформирования ГАХН издание серии прервалось. Материалы, собранные для 2-го выпуска, были опубликованы отдельной книгой: М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша, Вас. Яковлева. Москва: Гос. Муз. изд-во, 1932.

жизни. Тем не менее, для дорогих мне людей я буду стараться выполнить как можно лучше их просьбы. Простите мне мое нескладно-выраженное лирическое отступление. Вы напрасно мучаетесь из-за своих недосмотров. Тот не ошибается, кто ничего не делает. Хорошо, что Вы сами заметили недочеты в корректуре и сообщили нам. Я постараюсь добиться исправления всего, до самых последних мелочей. Я радуюсь, что мы скоро увидим вышедшей из печати одну из Ваших крупнейших и значительнейших работ. Буду надеяться, что эта не из последних, и Вы подарите русской музыке и музыкальной науке не одну еще ценнейшую работу. Теперь в 1-ю очередь инструментовку «Хованщины».

В технической редакции я говорил о необходимости исправления всех Ваших поправок, т. к. Вы являетесь у нас крупнейшим писателем по музыкальным вопросам и неаккуратное исправление всех Ваших указаний недопустимо. Не знаю, насколько признают мой авторитет в издательстве, но, во всяком случае, пока я там служу, я буду добиваться исполнения всех пожеланий авторов, художественные труды которых ставлю очень высоко. Мне кажется, что Вы, Борис Владимирович, по своему высокому авторитету, талантам и знаниям можете свободно требовать исполнения всех Ваших указаний, и мы должны их беспрекословно исполнять. Поэтому будьте спокойны в отношении печатания Вашей книги о форме и продолжайте Ваши другие работы, будучи уверенным, что если понадобится наша помощь (разумею и других москвичей, сочувствующих Вам), то мы охотно поможем Вам.

Теперь о «Хованщине». Пав[ел] Алекс[андрович] Вам уже писал по этому делу. Не знаю подробностей его письма, а потому сообщу Вам что знаю сам.

Корректуру 3-го действия послал Вам, как только узнал о необходимости ее для Вас. Четвертое действие награвировано и первая корректура его уже просмотрена Павл[ом] Алекс[андровичем]. Оно находится в Нотопечатне и исправляется. Ожидаю в скором времени 2-ю корректуру. Как только она будет готова и П[авел] А[лександрович] ее сверит с 1-й, вышлем Вам 1-ю корректуру. На днях будет готова корректура (3-ья) и 3-го действия, и тогда П[авел] А[лександрович] займется для Вас линовкой партитурной бумаги и сделав

переплет пришлет Вам (это каких-нибудь 10–12 дней). С посылкой 3-го действия напутал, по-видимому, я, но не случайно. Мне казалось необходимым Вам послать 3-ье действие до 4-го, которое ко времени получения Вашего письма к Ник[олаю] Як[овлевичу] еще не было готово. Предполагаю, что корректуру 4-го действия самое скорое (но не наверно) можно будет послать числа 21–22 сент[ября].

Хоровые партии переписываются по клочкам клавира (что есть: либо корректура, либо оригинал Павла Алекс[андровича]) для фотографии и печати. Сейчас пишется 3-ье действие, потом дадим 4-ое, а 5-ое как придется писать, когда оно не награвировано еще, – не представляю себе еще.

Клавиры отпечатать когда удастся – не могу даже приблизительно сказать. Это не должно Вас смущать в Вашей работе над инструментровкой. Умоляю Вас не беспокоиться о печатании клавиров, хотя сам не знаю, когда и как все устроится. Не буду попусту Вас смущать сообщением разных затруднений и мелочей. Главное – была бы готова и обдумана предварительно Ваша работа с инструментровкой и поспели ли бы к Вам прислать корректурные оттиски клавира 5-го действия, когда Вы будете кончать в порядке очереди 4-ое действие.

Никаких договоров с театром Музсектор не заключил, т. к. вся беда в сроках, которые мы сами не знаем. На днях Пав[ел] Ал[ександрович] будет говорить с Юровским, тогда напишем дополнительно. Надо иметь тут в виду массу превходящих моментов: Нотопечатня стояла 2 мес[яца] вместо одного, как предполагалось раньше. Разумеется, переправившись в новое помещение, Нотопечатня не может никак наладить правильно своей работы, все хромает. Да там она не господин положения, а пасынок (я разумею 1-ю Образцовую типогр[афию], в помещение которой переехала Нотопечатня). Есть еще некоторые другие существенные минусы производства. Надо иметь также в виду, что в Музсекторе идет реорганизация (это строго только между нами). Будет опять Госуд[арственное] Муз[ыкальное] Изд[ательств]во. Во главе будет правление из 3-х человек. Председатель правления коммунист. Членом правления, может быть, останется Юровский. Вы поймете, что сейчас очень трудно добиться

даже свидания с Алекс[андром] Наумович[ем]. Он все время занят на различных заседаниях. Подала заявление об уходе из Музсектора Агния Алексеевна Алявдина, но пока еще не ушла, т. к. не находят никак ей заместителя или заместительницы. Может быть, придется уйти и мне (это, опять таки, строго между нами).

Ваше письмо⁶⁵¹ мы читали вместе с Павл[ом] Ал[ександровичем]. Он очень рассердился, когда прочел про Ваше предположение дать Штейнбергу доинструментировать недостающие места (и дело с концом). Это можно думать только в таком плохом настроении, в каком Вы писали Ваше срочное письмо. Но этого настроения у Вас, во всяком случае, быть не должно. Мы все, любящие Мусоргского и его дело, должны помнить, что в будущем 1931 году исполняется 50 лет со дня его смерти и что к этой знаменательной дате мы должны сделать максимум для издания его произведений и настоящего окончания всех его недоконченных художественных замыслов. Пусть даже не успеют все это издать сразу и поставить на сцене, но оно должно быть сделано и тогда будет легче добиваться его осуществления в печати и на сцене.

О «Сорочинской [ярмарке]» Вам, вероятно, писал П[авел] А[лександрович]. Он кончил над ней все свои работы, добавив кое-что очень интересное новое (вокальную редакцию «Ночи на Лысой горе» для «Сорочинской»). Сейчас все это у Шебалина, который работает над окончанием оперы по сценарию Мусоргского и должен потом все инструментовать. Вчера П[авел] А[лександрович] говорил подробно об этом с представителем Михайловского театра.

Перехожу к п[ункту] 8 Ваших вопросов – о 2-м вып[уске] сборника о Мусоргском, о котором писал уже в начале письма (когда и как можно будет его печатать). Разумеется давайте вашу статью о мелосе «Хованщины», о драматургии и т. д. Ее обязательно поместим в сборнике. Но имейте в виду сказанное о сборнике в начале письма: чем скорее все будет на месте (здесь у нас) тем легче провести теперь же печатание книги. Конечно, нельзя очень выходить из размеров всего выпуска, а то он уже без того выходит за все законные пределы,

⁶⁵¹ Речь о письме Б.В. Асафьева П.А. Ламму от 15 сентября 1930 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 27.

но во всяком случае Ваши статьи необходимо печатать. Может быть при случае сообщите конкретное о сборничке Ваших статей по «Хованщине» на подобие сборника Ваших статей о «Борисе»?

Книга «Письма и документы» Мусоргского под ред[акцией] А.Н. Римского-Корсакова⁶⁵² печатается в Ленинграде у Вас. Вся корректура в гранках у редактора. Говорить сейчас о получении корректурных оттисков трудно. Типографии очень неохотно дают лишние оттиски, если они не обусловлены предварительным договором, тем более при нынешнем «кризисе» с бумагой (это, разумеется, только благовидный предлог). Самое трудное, что типография в Ленинграде, а потом надо еще говорить с А.Н. Р[имским]-К[орсаковым], – как он посмотрит на это? Можно было бы его обойти, но сами знаете его обидчивость и щепетильность.

О Павле Алекс[андровиче] не пишу ничего, т. к. Вы, вероятно, все уже знаете о нем из его письма к Вам.

По Ник[олаю] Як[овлевичу] могу сообщить, что у него полный альянс с Пшибышевским. Ни о каком «изгнании» его и речи быть не может. Н[иколай] Я[ковлевич] стал теперь ходить преподавать в Консерваторию и находит, что это не так уж утомительно. С Щербачевым слух оказался преждевременным. Может быть, Пшибышевский и говорил с ним, но конкретного сделать ничего не сможет и главное это с приисканием ему квартиры.

Как жалко, что Вы так далеко живете от нас, Вам сочувствующих москвичей. Как было бы хорошо и удобно сноситься, если бы Вы жили здесь у нас! А теперь приходится ограничиваться письмами, которые далеко не так хорошо передают все то, что хотелось бы сказать, а иногда даже могут сбить с толку, если не ясно излагают мысли, особенно у таких плохих писак, как я.

Крепко жму руку. Желаю успехов в работе над «Хованщиной».

Преданный Вам С. Попов.

⁶⁵² *Мусоргский М.П.* Письма и документы: с приложением подробного комментария, хронографа жизни М.П. Мусоргского, писем, адресованных к нему, неизданной сцены из оперы «Млада», указателей, пяти портретов и снимков с рукописей / собрал и приготвил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музейное изд., 1932.

23/IX [19]30 [года]⁶⁵³

Автограф

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

Третьего дня я просмотрел и проверил все корректуры Вашей книги о форме. Все Ваши главнейшие поправки в предыдущей корректуре исправлены. Остались мелкие опечатки, которые я все исправил в корректуре и разрешил печатать книгу после исправления всех ошибок за ответственностью типографии. Думаю, что теперь все будет в порядке, и Вам нечего беспокоиться за опечатки. У Вас в гл[авах]⁶⁵⁴ 8 и 10 одинаковые заглавия, к которым я после совещания с Никол[аем] Яковл[евичем] добавил римские цифры в скобках: (I) и (II), т. к. содержание глав одинаковое, и одна является продолжением другой. Сегодня передал в экспедицию Музсектора для отправки Вам Вашу статью о муз[ыкальной] эстетике Мусоргского, полученную от В.В. Яковлева. Будьте добры не задерживать рукописи и после исправлений прислать скорее обратно, как я Вам уже писал подробно в письме. На днях посылаем Вам для подписи (и для В.А. Дранишникова) договор на инструментовку «Хованщины» после обсуждения его с П.А. Ламмом и А.Н. Юровским. Первый срок сдачи предусмотрен 15 октября. Остальное ежемесячно по актам до 15 февр[аля] [19]31 г[ода] Вчера отнес П.А. Ламму корр[ектуру] 4-го д[ействия] «Хованщины». На днях вышлем и Вам корректурный оттиск, а затем вскоре и наливованную бумагу для партитуры (Павл[ом] Александровичем). Распоряжение о печатании клавира «Хованщины» сделано Юровским: будут печатать поактно. Получили ли Вы мое длинное письмо. Крепко жму руку. Желаю всего хорошего. До свидания.

Преданный Вам С. Попов.

10/XI [19]30 [года]. Москва⁶⁵⁵

Автограф

⁶⁵³ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 46.

⁶⁵⁴ В оригинале: «гл. гл.»

⁶⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 664. Л. 47–47 об.

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Владимирович!

Мне было очень грустно прочесть, что мое последнее письмо (совместное с П[авлом] А[лександровичем])⁶⁵⁶ повергло Вас в полное отчаяние. К сожалению я сам сейчас нахожусь в таком тяжелом душевном состоянии по случаю известного Вам, из письма П[авла] А[лександровича], вынужденного моего ухода из Музсектора, что просто не нахожу слов, чтобы ободрить Вас и каким-нибудь образом вывести из Вашего трудного положения. Перед своим уходом из Музсектора я видел и читал Ваше письмо к Юровскому. Кажется оно произвело должное впечатление и во всяком случае послужило толчком к продвижению дела с «Хованщиной». Как пойдет дальше – не знаю, т. к. не буду уже в состоянии принимать участие в этом деле.

Не могу Вам больше ничего писать по делу «Хованщины», т. к. оно слишком больно меня бьет по обнажившимся нервам.

Чтобы как-нибудь успокоиться, ухватился с большим удовлетворением за Вашу просьбу – иметь копию с Есауловского романа⁶⁵⁷ – и вчера вечером сделал ее для Вас. Может быть, присылкой копии я доставлю Вам небольшое удовольствие, – это для меня сейчас будет значительной радостью. Как бы мне хотелось теперь заняться также восстановлением партитуры «Мельника»⁶⁵⁸ и составлением по ней⁶⁵⁹ клавираусцуга с тем, чтобы послать Вам для приготовления к печати «настоящей»⁶⁶⁰ сводной редакции (московской и петербургской) под Вашей общей редакцией. Вы сообщаете мне, что писали Юровскому о «Мельнике», но он меня ничего об этом не запрашивал. Вообще с момента моего увольнения он меня совсем не вызывал, и это меня очень обидело и огорчило. Сам сейчас к нему идти не могу, надо пройти чувствам обиды и огорчения. Но было бы очень досадно, если «Мельник» минует меня. У меня

⁶⁵⁶ Письмо С.С. Попова и П.А. Ламма Б.В. Асафьеву неизвестно.

⁶⁵⁷ Есаулов (Петров), Андрей Петрович (ок. 1800–1850-е) – русский композитор, автор нескольких романсов на слова А.С. Пушкина. Какой именно романс интересовал Асафьева, не установлено.

⁶⁵⁸ Вероятно, речь о комической опере «Мельник – колдун, обманщик и сват».

⁶⁵⁹ «по ней» – вставлено вверху строки.

⁶⁶⁰ «“настоящей”» – вставлено вверху строки.

сейчас такое чувство, что я никому не нужен и все меня забыли: я какой-то изгой, которому нет места на земле.

Простите, что так много пишу о себе и надоедаю Вам своими жалобами, когда Вам и без того нелегко.

Хотел Вам сделать посылкой копии романса удовольствие, но, кажется, испортил его своим письмом-приложением.

В заключение отвечаю Вам на Ваши вопросы в P. S'ме к Вашему письму. Полного, невысокого роста человека, блондина с красивыми усами, в Музсекторе зовут Иван Тимофеевич и фамилия его Викулов. Относительно денег за переписку отрывков из 4-х ручного переложения 2-й симфонии Чайковского (1-я ред[акция]) я спрашивал П[авла] А[лександровича] (Я его в свое время просил сообщить Вам, когда он был в Питере, сумму и получить ее для передачи мне). Он говорит, что денег от Вас не получал. Переписка стоила 22 рубля.

Дорогой Борис Владимирович, П[авел] А[лександрович] еще надеется, что дело с Мусоргским у него с Музсектором скоро устроится, и тогда и «Хованщина» придет к скорому концу. Пятое действие у него готово совсем для гравировки (в том виде, как это ему удалось собрать, без 3-х главных отрывков, о которых я Вам писал), он только ждет ответа от Юровского. Получили ли Вы либретто, которое я еще отправлял в день моего увольнения. Сообщите, пожалуйста, в письме к кому-либо (Ник[олаю] Як[овлевичу], П[авлу] А[лександровичу] или мне), подписали ли Вы договор с Музсектором на партитуру «Хованщины» (совместно с П[авлом] А[лександровичем] и Дранишниковым)? Как решили поступить с партитурой, написанной Вами: будете ли ее присылать П[авлу] А[лександровичу]?

Всего хорошего. Крепко жму руку. Не унывайте! Мой глубокий поклон Ирине Степановне и большая ей благодарность, что помнит меня.

Любящий Вас и уважающий С. Попов.

В.А. Дранишников – Б.В. Асафьеву

Ленинград, 24/XII [19]26 [года]⁶⁶¹

Автограф

Дорогой Борис Владимирович, фотографии для Вас заказал, и как только получу, то не замедлю послать по указанному адресу, только не знаю, от чьего имени? Напишите. André так постарался, что похвалил Попову-Журавленко⁶⁶² в «Хованщине», а она и не думала петь, т. к. пела Талонкина⁶⁶³ и на генеральной реп[етиции], и на спектакле, вот так номер!!! Луначарского статья замечательна и произвела надлежащее впечатление в «сферах»⁶⁶⁴. Что касается филармонии, то, по-моему, надо уходить, чем скорее, тем лучше, ибо мне представляется, что «современное» Правление не внушает «радужных» перспектив, а в конечном итоге из Вас сделают «вешалку для белья», что Вас, безусловно, не должно интересовать, фактически помочь уже ничем нельзя, т[ак что] не мешайте телеге катиться под откос. За партитуру «Бориса» надо браться, ибо все равно мы находимся в такой стадии, что отказ от работы будет истолкован как капитуляция перед Р[имским]-К[орсаковым], и тогда уже никакой газетной полемикой дела не спасти, фактически в процессе работы все равно придется сталкиваться с «партитурой», так лучше это сделать своевременно, а не post factum среди улюлюканья и злорадства врагов; если моя помощь будет необходима, то с полной готовностью я согласен рабо[та]ть.

Сейчас опять занялся [нрзб], вообще же прихожу к мысли что надо меньше дирижировать, т. к. это безумно мешает работать по композиции. Радлов что-то непонятен в отношении «Воццека»? До сих пор не нашел художника и вообще как-то избегает встреч и разговоров со мной. Во всяком случае, я начинаю подумывать о Николае Петрове⁶⁶⁵, что Вы думаете по этому поводу? 2-го января идет «Байка»⁶⁶⁶. В успех ее не верю, во всяком случае, приезжайте послушать.

⁶⁶¹ Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/694.

⁶⁶² Попова-Журавленко, Антонина Ивановна (1896?–1981) – оперная и камерная певица (сопрано).

⁶⁶³ Талонкина, Евгения Ивановна (1892–1942) – оперная певица (сопрано).

⁶⁶⁴ *Луначарский А.В.* Подлинный «Борис Годунов» // Красная газета. 1926. № 302 (1306) от 17 декабря.

⁶⁶⁵ Вероятно Петров, Николай Васильевич (1890–1964) – театральный режиссер.

⁶⁶⁶ «Байка про лису, петуха, кота да барана» И.Ф. Стравинского.

Всего доброго,

В. Дранишников⁶⁶⁷

Думаете ли Вы что-нибудь о будущем сезоне и что предложить из новинок?

В. Д.

Ленинград, 29/ХП [19]26 год⁶⁶⁸

Автограф

Дорогой Борис Владимирович, прежде всего, поздравляю Вас с Новым годом и желаю, главным образом, здоровья.

Не могу не поделиться с Вами моим возмущением на то, что делается в Москве; после того, как «ученые» музыканты Москвы отвергли редакцию Ламма и высказались за «всемирно» признанную редакцию Р[имского]-К[орсакова], о чем услужливо писали «Кр[асная] Газ[ета]» в своей заметке; теперь же я узнаю, что вставляется сцена у Василия Блаженного в оркестровке Ипполитова-Иванова? Что же это такое? Зачем же Ламм дает свой материал для разбазаривания? Ведь всякий компромисс в этом вопросе, я считаю невыгодным для нашей идеи, к тому же мысль о «скверной» оркестровке Мусоргского постепенно внедряется в сознание «тупых» масс, с легкой руки хныкающего André. Кроме того, меня почти официально запрашивают относительно готовности к сроку партитуры и хоровых голосов, ибо мысль поставить «Бориса» в X г[одовщину] Октября по-видимому получает реальность, т[ак] что хор начнет заниматься «Борисом» после «Спартака», т. е. примерно в первых числах мая 1927 г[ода]. Отзыв о «Спартаке» передал Раппопрту⁶⁶⁹ – нахожу его достаточно определяющим смысл постановки. Клемперер не приедет и «Фиделио» не пойдет. Главные персонажи «Войцека» [«Воцека». – В.А.] – увлекаются, остальные скандалят и

⁶⁶⁷ Дальнейший текст приписан на обороте л. 1.

⁶⁶⁸ Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/695.

⁶⁶⁹ Раппопорт (Раппапорт) Виктор Романович (1889–1943) – режиссер, драматург. С 1923 года главный режиссер ГАТОБ.

отказываются, меня это не трогает, единственно, что страшно, это “Hauptmann”⁶⁷⁰, ибо Большаков⁶⁷¹, Ершов⁶⁷², Кабанов⁶⁷³, Артамонов⁶⁷⁴ – отказались, остался один Каплан⁶⁷⁵. Радлов со мной никаких бесед не ведет, хотя он окончательно утвержден как режиссер «Войцека» [«Воццека»], а потому художника до сих пор не знаю. По-видимому, Радлов занят сейчас или «карьерными» соображениями, или ищет «денег», не понимаю. В театре решили издавать журнал исключительно для внутреннего общения работников, причем сотрудники предполагаются также из театра, я написал «скандальную» статью о состоянии музыкально-театральной критики в Ленинграде. «Байка», по-моему, много потеряла от вовлечения певцов в действие, т. к. самое страшное, что потерялось «слово», а во-вторых оперные певцы во главе с Ершовым нарушают хореографический рисунок неорганизованными *mis' en scen'*ыми [мизансценными. – В.А.] отсебятинами типично оперного пошиба. Что касается иностранной оперы, то это неизбежно (если конечно Сергей Прокофьев не написал «Огнен[ого] Анг[ела]»), т. к. предполагается в новой постановке «Борис» и «Онегин», отсюда вторую оперу Чайковского («Чародейку») продвинуть будет очень трудно, и если не Прокофьев или «Мавра», то иностранец будет неизбежен, к этому надо быть готовым. Сейчас только что звонил Радлов, художник будет Левин⁶⁷⁶, меня это очень обнадеживает. Для Коутса⁶⁷⁷ хотят все-таки «Кавалер роз», я это очень поддерживаю.

Ну, пока, кажется, все выболтал, да, Бруно Вальтер⁶⁷⁸ предполагается для гастролей в «Пиковой даме».

Всего доброго. Целую.

Ваш Владимир Дранишников.

⁶⁷⁰ Hauptmann (нем.) – Капитан (действующее лицо оперы А. Берга «Воцтек», тенор).

⁶⁷¹ Большаков, Григорий Филиппович (1904–1974) – оперный певец (тенор).

⁶⁷² Ершов, Иван Васильевич (1867–1943) – оперный певец (драматический тенор), педагог.

⁶⁷³ Кабанов, Александр Михайлович (1891–1942) – оперный и камерный певец (тенор).

⁶⁷⁴ Артамонов, Николай Степанович (1875–1971) – оперный певец (лирико-драматический тенор) и педагог.

⁶⁷⁵ Каплан, Эммануил Иосифович (1895–1961) – режиссер музыкального театра, педагог, певец (тенор), архитектор-художник, исследователь.

⁶⁷⁶ Левин, Моисей Зеликович (1896–1946) – художник-постановщик, режиссер.

⁶⁷⁷ Коутс, Альберт Карлович (англ. Coates, Albert; 1882–1953) – дирижер, композитор.

⁶⁷⁸ Вальтер, Бруно (Walter, Bruno; 1876–1952) – оперный и симфонический дирижер, пианист.

Ленинград, 6/IV [19]27 г[ода]⁶⁷⁹

Автограф

<...>

Относительно «Бориса», то никто не знает и не подозревает о том, что партитура и клавиры находятся у меня, тем более что в театре, после того как Экск[узович] дал возможность Коутсу открыть купюры в «Китеже», сделанные мною осенью по настоятельной просьбе Экск[узовича] и, таким образом, еще раз спокойно «предал» меня идеологически перед «носителями истинных традиций русской оперы» и создал возможность «варягам» спасти русское оперное произведение, тогда я через Раппопорта просил огласить в печати причины купюр, но это, конечно, сделать побоялись, и вопрос так и повис в воздухе, вплетая лавры спасителя русского искусства в венок «варяга». После этих комбинаций я твердо заявил, что никакой идеологией в театре я не занимаюсь, и ничего делать по «Борису» не намерен, т. к. у меня абсолютно нет гарантии в том, что на будущий сезон после громадной работы по воссозданию подлинного «Бориса», «варяги» в конце сезона по личной прихоти (с благоволения Экск[узовича]) [не] вернутся опять назад к Корсаковской редакции «Бориса», т. к. полная беспринципность и художественно-идеологическое безличие прорастают в театре махровым цветом, отсюда ясно, что я начну работу по «Борису» в театре только при условии приказа.

Правда, все вышеприведенное относится исключительно к моему официальному отношению к театру, но отнюдь не ко всему тому, что мы с Вами делаем сообща. Относительно количества клавиров, то потребуется, по-видимому, 18–19 клавиров, считая, что будут сделаны всем партии в тройном комплекте; хоровых партий надо по 25 экзempl[яров] на голос, причем 1-е и 2-е одноименные голоса должны быть выписаны в одной партии, вот точное хозяйство по «Борису». Теперь, что касается картин «Коронации» и «Кромы», – то действительно это возбуждает у меня серьезные опасения, особенно

⁶⁷⁹ Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/698.

«Коронация», в таком виде это звучать, как следует, не будет, что здесь надо сделать, это конечно можно выяснить только при личном свидании. <...>

Ленинград 23/IV [19]27 г[ода]⁶⁸⁰

Автограф

<...>

Относительно «Бориса», то никто не знает, что партитура у меня, но тем не менее ко мне пристают все с вопросом: «что же делается по “Борису”». Я отсылаю всех к Вам (т. к. Вы живете за городом – это безопасно), я поясняю, что Экс[кузович] должен лично заключить условия с Музсектором, что будет означать, что идеологически он втянут в «орбиту» работ по «Борису», а то я боюсь, как бы не повторилась история с купюрами в «Китеже», когда Экс[кузович] между двумя внутренними [нрзб] спокойно торгует и продает как людей, так и «идеологию» театра [нрзб].

Крепко целую. Ваш В. Дранишников.

Ленинград 26/VI [1927]⁶⁸¹

Дорогой Борис Владимирович. Я жестоко виноват перед Вами, что не повидал Вас перед отъездом на Восток, но так как я получил командировку в Москву на «Бориса», то все пошло вверх тормашками. Вернулся я из Москвы 18/VI, а на 20/VI у меня был здесь заказан билет, и, ничего не успев сделать, я пустился в путь-дорогу и очутился на Каспии, на персидской границе, среди довольно-таки диких «[нрзб]», но я начинаю задумываться серьезно над своим «тяготением» к Азии, по-видимому, в моей крови изрядное количество «татарщины», ибо чувствую себя как рыба в воде, слышал настоящего восточного певца, это почти кастрат, поет прямо-таки на невозможном регистре замечательные колоратурные импровизации, т[ак] что «Hauptman[n]» детский лепет в смысле тесситуры.

⁶⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 551. Л. 1 об.

⁶⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 551. Л. 3.

Привет И[рине] С[тепановне]. Крепко целую. Дранишников.

12/IX [19]27 г[ода]⁶⁸²

Дорогой Борис Владимирович!

Я в Ленинграде, после моих путешествий в Персию с хождением пешком, с котомкой за спиной, по изумительно-живописной Военно-Осетинской дороге, прошел 305 верст, подымался на 3000 метров на перевалах, видел ледники, изумительные водопады, своеобразный быт и музыку Востока, чудесное вино и пр., пр. и... сразу же попал в переделку: партитура «Бориса» переписана с массой ошибок, и при том многое не сходится с клавиром, я уже начал корректуру с оркестром и целый ряд мест оставляю под знаком вопроса, нам необходимо экстренно видется – иначе катастрофа, т. к. певцы тоже приступили к разучиванию.

Ваш Дранишников. Прив[ет] Ирине Степановне.

Б. д.⁶⁸³

Дорогой Б[орис] В[ладимирович]. Вы же должны знать, что я единственный, который неизменно, безоговорочно реализовал всю Вашу писательскую деятельность, переписывал 6-ть лет тому назад за свой счет партитуру Прок[офьева] и др., навлекая на себя «гнев» как публики, так оркестра, и даже теперешних ваших соратников, Малкова⁶⁸⁴, и пр. В театре я шел до разрыва с Дирекцией, оркестром и труппой в вопросах «Воццека», и всегда «идея» для меня была дороже карьеры, моя практически-пропагандистская работа у Вас налицо, но неужели же даже неудача художественная, есть основание для «общественного» мнения, неужели же в работе у всех всегда бывают и должны быть «удачи»? Конечно нет, ибо тем мы и живем, что, делая, ошибаемся – но все-таки это не основание, чтобы в такой «опасный» момент «реакции» политично

⁶⁸² РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 551. Л. 4.

⁶⁸³ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 551. Л. 5–8.

⁶⁸⁴ Малков, Николай Петрович (1882–1942) – музыкальный критик.

было бы скомпрометировать передового работника, думаю, что даже в смысле тактики это неверно.

В плане же личном, Ваша солидарность с Березовским⁶⁸⁵, Музалевск[им]⁶⁸⁶, Вайнко[по]м⁶⁸⁷ и т.д. конечно для меня крушение, ибо идти с ними ни при каких обстоятельствах не могу, вплоть до необходимости покинуть Ленинград. Моя работа «тихое» сопротивление продолжается, полное непонимание задач театра, необходимо не щадить постановщика в целях выпрямления линии театра, даже жертвой «Отелло»

С Раппопортом ничего не произошло, его «тихое [нрзб]» грозит гибелью для производств[енного] плана театра и прямая угроза «Игроку» в смысле времени.

[Ленинград, 4.VI.[19]30 г.]⁶⁸⁸

Доверенность

Настоящим доверяю вести переговоры и заключить переговор с Музсектором Госиздата по вопросу об оркестровке оп[еры] «Хованщина» Мусоргского, а также и получение денежного аванса, – Борису Владимировичу Асафьеву.

Дирижер Госоперы в Ленинграде

Владимир Дранишников.

4.VI.[19]30 г[ода]

Подпись Владимира Дранишникова удостоверяю. Секретарь Месткома [нрзб].

Ленинград, 14/II [19]32 г[ода]⁶⁸⁹

Автограф

⁶⁸⁵ Богданов-Березовский, Валериан Михайлович (1903–1971) – музыковед, композитор, педагог.

⁶⁸⁶ Музалевский (Бунимович), Владимир Ильич (1894–1964) – музыковед и педагог.

⁶⁸⁷ Вайнкоп, Юлиан Яковлевич (1901–1974) – музыковед.

⁶⁸⁸ Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/700.

⁶⁸⁹ Музей ГАБТ. Рукописный фонд. ГАБТ КП-3500/702.

Дорогой Борис Владимирович, получил Ваше письмо 13-го.И.[19]32 г[ода], как видите, почтовые состояния не совпадают, «на сегодняшний день», с географическими и топографическими данными, здесь какая-то «неувязка», а может быть и «уклончик».

По поводу Ламма могу сказать следующее: за последний период времени я твердо убежден в громадных «коммерческих» талантах Ламма и сильно сомневаюсь в его научной, изыскательской базе, чему много способствовала моя непосредственная с ним работа по «Борису», его сентенции по поводу Вашей инструментовки «Хованщины» и, наконец, «Сорочинская ярмарка», к тому же Шебалин в «Сорочинской» показал образцы антитеатральной сухости, сведя всю музыку к чему-то невообразимо скучно-серому, однообразному показу всех неудавшихся оркестровых приемов Мусоргского, я полагаю, что такой метод «реставрации» вряд ли может увлечь ГАТОБ, а, кроме того, не думаю, чтобы Бородину впрыскивание Ламмо-Шабалиновской эссенции пошло на большую пользу, все же «секреты» Ламма о «плаче» Бородина правда имеют под собой уж слишком наивно-циничный и ярко выраженный «коммерческий» характер. Театр же Немировича с этой задачей не справится, а право первенства в этом вопросе, при таких «слагаемых», право, не имеет никакого значения, ведь от того, что театр «Станиславского» поставил авторского «Бориса» никакого реального значения для утверждения принципа Мусоргского для культуры СССР вообще, и для Москвы, в частности, это не сыграло; лить же воду, при современном состоянии общественной критики, на мельницу Ламма, да еще при условии «подозрительного» Бородина, вряд ли стоящая для нас задача, а потому подождем!! Я страшно тронут Вашей заботой о моем «Фуэнте-Овехуна»⁶⁹⁰, но твердо убежден, что не стоит мешать Крейну⁶⁹¹ еще раз сесть в лужу с большой оперой на такой остро-динамический сюжет, что же касается до моей личной работы над этим материалом, то это меня несколько не остановит от дальнейшего

⁶⁹⁰ «Фуэнте Овехуна» (*исп.* “Fuenteovejuna”; *рус.* «Овечий источник») – пьеса испанского драматурга Лопе де Вега (1562–1635). Вероятно, В.А. Дранишников работал над музыкальным произведением на этот сюжет.

⁶⁹¹ Крейн, Александр Абрамович (1883–1951) – композитор. Автор балета «Лауренсия» (1939) на либретто Е.М. Мандельберга по пьесе Л. де Веги «Фуэнте Овехуна».

развития его, хотя по целому ряду причин я не собираюсь опубликовать его в ближайшее время; относительно названия моего имени, то сделайте так, как Вы найдете это для себя более целесообразным. Последнюю «Кармен» гнал из-за усталости и с примесью некоторого рекордсменства, что, конечно, не является для меня мерилom для этого произведения. Вот, что надо делать в первую голову: «Кармен» и «Руслан», а потому радуюсь Вашей книжке о Бизэ⁶⁹² [так. – В.А.] с отрывками из «Кармен», это, несомненно, увлекательно. Похитонов работает с Книпером⁶⁹³, а Винер⁶⁹⁴ [с]сорится с Ельциным⁶⁹⁵; думаю, что при всей Вашей беспредельной любви к Ельцину, Вы совершили ошибку, «сосватав» ему «Онегина»⁶⁹⁶, ведь нового Чайковского надо искать в эмоциональном напряжении, а отсюда необходима способность к широкой и острой импровизации, что еще до сих пор я не могу найти в способностях Ельцина. Я сейчас с удовольствием делаю «Жизель», очень ловко инструментованная штука. Привет Ирине Степановне. Крепко целую. Желая ясной головы при оркестровке Вашего «Триумфа»⁶⁹⁷.

Ваш В. Дранишников⁶⁹⁸

Напишите мне, кто такой Н. Марков, пишущий в «Рабочем [и] театре». Думается мне, что Вам пора уходить из Консерватории, об [чем] хотелось бы лично поговорить.

П.А. Ламм – М.-Д. Кальвокоресси. Переписка

Москва, 6 марта 1928 года⁶⁹⁹

Машинописная копия

Профессору М.Д. Кальвокоресси

⁶⁹² Кармен. К премьере в Гос. Малом оперном театре 16 января 1933 г. Л.: Изд. Гос. Малого оперного театра, 1933.

⁶⁹³ Неустановленное лицо.

⁶⁹⁴ Винер (Виннер), Александр Борисович (1896–1984) – театральный режиссер, педагог. В начале 1930-х годов – режиссер-постановщик ГАТОБ.

⁶⁹⁵ Ельцин, Сергей Витальевич (1897–1970) – оперный дирижер и педагог.

⁶⁹⁶ Речь идет о постановке оперы «Евгений Онегин» в 1932 году в ГАТОБ. Режиссер А. Винер.

⁶⁹⁷ Неустановленное сочинение.

⁶⁹⁸ Дальнейший текст написан на полях л. 1.

⁶⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 276–276 об.

Лондон

Глубокоуважаемый профессор

Несколько дней тому назад Музсектор послал Вам последние страницы корректуры клавираусцуга «Бориса Годунова» с моими поправками. Очень извиняюсь, что задержал несколько эти корректуры, но главная задержка произошла при получении Вашей посылки на таможне. Кроме того я 2 недели провел в Ленинграде, где 16 февраля состоялась премьера постановки «Бориса» в бывшем Мариинском театре в моей редакции. Впечатление от постановки и успех были громадны.

При сем пересылаю Вам четыре (4) страницы корректурных оттисков, «замеченные опечатки и добавление вариантов», которые будут вложены в русское издание «Бориса». Очень желательно, чтобы и для издания Оксфордского Университета были сделаны соответствующие вкладные листы⁷⁰⁰. Обращаю Ваше внимание на то, что кое-какие опечатки мне удалось исправить в Вашем издании еще в корректурах, а потому вкладные листы для Вашего издания необходимо будет несколько сократить, выпустив то, что уже было мною исправлено.

Несколько недель тому назад мною в Ленинграде были обнаружены у частных лиц еще несколько автографов Мусоргского, относящихся к «Борису» – нового они правда не дают, но мелкие варианты все же необходимо будет во втором издании отметить, а также добавить пропущенные мелкие отклонения и варианты, так что второе издание клавираусцуга будет мною дополнено и исправлено.

Прошу Вас обратить внимание на следующее: В Вашем издании, в некоторых местах, имеются иностранные обозначения темпов, поставленные в прямых скобках – не нужно ли будет специально оговорить в предисловии к Вашему изданию, что темпы, поставленные в прямые скобки, не есть вымысел

⁷⁰⁰ Речь идет об издании: *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А.С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов. Клавираусцуг для пения с фортепиано / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Из-во Оксфордского ун-та, 1927.

редактора, а являются переводом с русского языка, т. е., что в данных случаях мы имеем дело с обозначением Мусоргским темпов только на одном русском языке.

Если не ошибаюсь, в корректурных оттисках мною на странице 318 (нашей нумерации) [реплика] хора «кормилец Батюшка, подай Христа ради» внесено примечание, говорящее о том, что в определении темпа ALLEGRO, A DOPPIO PIU VIVO у автора вкралась опечатка – прошу Вас все это мое примечание аннулировать, так как оно не правильно, можно оставить только последние слова примечания:

♩ = предыдущей ♩

Очень прошу Вас также прислать мне корректуру предисловия и титульного листа Вашего издания для просмотра.

При выходе в свет издания прошу Вас, лично для меня, прислать один экземпляр.

Простите, что беспокою Вас этими делами и прошу Вас принять мои уверения в глубоком почтении и уважении Вам.

Москва, 6 марта 1928 года.

Адрес – через Музсектор Госиздата для передачи Павлу Александровичу Ламм.

14.3.[19]28 [года]⁷⁰¹

[П.А. Ламму]

5 Bramerton Street, London SW3

Автограф

Глубокоуважаемый Профессор!

Я очень благодарю Вас за любезное письмо и 4 страницы с корректурами. Я передал и эти страницы, и содержание Вашего письма к *Oxford University Press*, и все будет деланно, как Вы желаете. Корректур предисловия и титульный лист уже посланы Вам.

⁷⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 277–278.

Я был чрезвычайно рад получить Ваше письмо; уже давно тому назад я обещал себе после окончания работы над «Борисом» писать Вам и крепко поздравить Вас за великолепную Вашу работу – я не могу выразить своего удивления и радости.

Теперь, кажется, Вы собираетесь редактировать «Хованщину». Я страшно нетерпелив знать все и о другой опере Мусоргского. Но я боюсь, что это не будет скоро! Если Вам, когда-нибудь, возможно будет писать мне об обстоятельствах дела, о Ваших изобретениях и т. д., я буду очень благодарен. И, когда Вы думаете, что я что бы [то] ни было здесь для Вас делать могу, тогда прошу, только пишите мне.

И пошлю Вам некоторые статьи, мною написанные о новом «Борисе».

Извините, прошу, что я так неправильно пишу по-русски – и принимать, прошу, уверения в глубоком почтении и уважении.

Преданный Вам,

М. Кальвокореси [так. – В.А.]

[Москва, 4 апреля 1928 года]⁷⁰²

Машинописная копия

Профессору М.Д. Кальвокоресси

Лондон

Очень был тронут получить столь для меня лестное письмо Ваше. Корректуру предисловия и титульного листа просмотрел и никаких существенных ошибок или погрешностей в них не нашел – поэтому прошу Вас проверить текст на месте и приступить к печатанию. Надеюсь в ближайшее время получить известие, что кливираусцуг вышел в свет. Горжусь, что моя скромная работа над «Борисом» нашла Ваш отклик. Очень прошу Вас прислать мне один экземпляр клавира Вашего издания, причем очень хотел бы, чтобы на этом экземпляре была Ваша подпись, а также других ответственных работников Вашего издательства, принимавших участие в издании этого произведения. Не можете ли Вы также

⁷⁰² РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 364. Л. 279–280.

отдать этот экземпляр у Вас в переплет – мне бы очень хотелось сохранить его как память о первой совместной работе – простите, что утруждаю Вас подобной просьбой.

Мои работы над редактированием «Хованщины» закончены, но я несколько задерживаю сдачу этой работы в гравировку, так как все еще надеюсь отыскать не хватающих 3-х страниц клавира. Страницы эти относятся все к последнему действию и имелись у Мусоргского. Результаты этих работ превзошли все мои ожидания – мне удалось отыскать то, что считалось якобы только в проектах, и вообще Мусоргским не было написано – «Хованщину» можно считать законченной оперой, за исключением конца 2-го действия, а также последнего куплета заключительного хора раскольников в последнем действии. К сожалению, вся опера, за исключением 4-х номеров, не инструментована Мус[оргским], и сейчас я занят тем, чтобы установить принципы этой инструментовки – в этой работе главное участие принимает Игорь Глебов (Б.В. Асафьев).

Этой весной я предполагаю написать большой доклад по этой опере, но, к сожалению, масса работы все мешает технически привести это желание в исполнение.

Очень интересные результаты дали мои изыскания в области романсного творчества Мус[оргского] – могу смело сказать, что романсов Мус[оргского] мы не знаем или знаем только в очень приблизительном виде – рука друга-редактора ходила по ним с неменьшим старанием, чем, скажем, по «Борису». Очень жалею, что по причинам, от меня не зависящим, эти мои работы не будут изданы совместно с Вашей уважаемой фирмой – но дело это не в моем ведении, т. к. все права на переиздание и переуступку такового мною переданы Музсектору. Пока мною закончены и сданы в печать циклы – «Песни и Пляски смерти», «Детская», «Без солнца» и вскоре будут изданы еще 13 романсов. По мере выхода их в свет я буду счастлив немедленно переслать Вам печатный экземпляр.

Если Вас что-либо особенно интересует в моих работах над Мусоргским, то сообщите мне, я охотно информирую Вас, на сколько это будет в моих силах.

Вскоре начнут снимать копию с партитуры «Бориса» для Вашего издательства – посмотрите, какая это прекрасная партитура – думаю, что выход ее в свет произведет у Вас большую сенсацию.

Еще раз благодарю Вас за Ваше любезное письмо и прошу Вас принять уверение в моем глубоком уважении и почтении преданный Вам

[П. Ламм]

Москва 4 апреля 1928 г.

Б.В. Асафьев – А.Г. Лундину

7/VIII 1939 г[ода]⁷⁰³

Машинописная копия

<...>

Затем, в свое время, когда я был влиятелен в прессе (так я теперь объясняю, а не потому что меня ценили как друга, музыканта и знатока Мусоргского), ко мне по многим поводам обращался редактор академ[ического] издания Мусоргского, и я даже считал себя в числе, если не членов редакт[орской] коллегии, то хотя бы сотрудников. Теперь не только меня исключили и не упомянули (очевидно я хуже стал знать Мусоргского), но мне не послали ничего, даже экз[емпляра] музыки «Саламбо», который я с трудом достал в Ленинграде. Опять-таки, пишу Вам об этом только, чтобы Вы знали, что в свое время в движении за познание Мусоргского я сыграл некоторую роль. Не подумайте, что я прошу о включении меня в редакцию акад[емического] издания. Нет, нет и нет. Но я бы только просил Музгиз, в В[ашем] лице, высылать мне либо налож[ен]ным платежом, либо на какой-либо из ленинградских магазинов для меня (а я уж выкуплю!) все, что выходит Мусоргского и о Мусоргском, которым я по-прежнему очень интересуюсь. Все вышедшее сейчас я уже имею, но Вы не

⁷⁰³ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 478. Л. 6–9.

поверите, с каким трудом я, например, достал нужнейшую мне переписку Мусоргского и Голенищева-Кутузова. <...>⁷⁰⁴

⁷⁰⁴ На обратной стороне листа две приписки карандашом рукой И.С. Асафьевой. В левом верхнем углу: «Копия письма Асафьева к Лундину август 1939 г[ода]». Ниже по центру: «Сколько Борис терпел от завистливых людей. Много они ему портили в жизни. Его силы и энергию в работе поддерживало Наше Дорогое Правительство».

Приложение 2: Документы творческой деятельности

Н.Г. Виноградов-Мамонт. Режиссерская разработка оперы «Борис Годунов» (1925)

Н.Г. Виноградов-Мамонт

«БОРИС ГОДУНОВ» А. Пушкина, [М.] Мусоргского и Н. Виноградова.

(Эскизы постановки)

[1925]⁷⁰⁵

[1]⁷⁰⁶

«БОРИС ГОДУНОВ» – на сценах Академических Театров идет в редакции Римского-Корсакова и в постановках, оставшихся по наследству от театра императорского.

Постановки талантливые, с хорошим подбором артистического персонала. Но и актеры-певцы и декоративное убранство и режиссерская работа – являются типичным порождением эпохи императорской оперы.

Буйную, хаотическую народную драму Мусоргского – придворный театр превратил в трагедию царской совести. Московский люд времен смуты подан в православно-самодержавных тонах и розово-славянофильском стиле.

Подлинный Мусоргский «ершился», не поддавался такой передаче. Понадобилась редакция Римского-Корсакова, который не только причесал золотым гребешком буйные вихри Мусоргского, но разрушил конструкцию трагедии.

Редакция Римского-Корсакова и постановка «Бориса Годунова» были сделаны с таким мастерством и созвучием своей эпохе (т. е. 1890–[19]17 г[оды]), что нам до сих пор трудно отказаться от блестящих форм придворной оперы и свежими глазами изучать подлинного Мусоргского.

⁷⁰⁵ Год создания (в квадратных скобках) указан научными сотрудниками архива, составлявшими опись поступивших материалов. В самой машинописи датировка отсутствует.

⁷⁰⁶ В машинописном экземпляре, хранящемся в РГАЛИ, нумерация разделов нарушена: цифры либо пропущены, либо перепутаны. Нумерация разделов в настоящей публикации сделана В.А. Александровой.

Римский-Корсаков не только редактировал, но и «обрабатывал» Мусоргского. Внимательное изучение поправок показывает, что редактор соблюдал строгую систему в исправлениях. Не менее Мусоргского влюбленный в до-петровское время, он органически иначе смотрел на древнюю Русь и Московское Царство.

Разница между ним и Мусоргским такая же, как и в живописи между В. Васнецовым и [В.] Суриковым, М. Нестеровым и [М.] Врубелем (Богатырь и Пан), Константином Маковским (Поцелуйный обряд) и А. Рябушкиным. Т. е. у первых – стилизация и барское любование древностью сквозь прекрасную романтику; у вторых – подлинное проникновение в варварское средневековье, грубое Московское царство, полное жестокости, коварства, хамства и вместе с тем буйно плещущее борьбой и страстями, захватывающими своей первобытной дикостью, гигантским размахом, а иногда и высоким духовным просветлением.

[2]

Для Римского-Корсакова – Старая Русь – благостные святые, покорные и благодушные Берендеи, успокоенная новгородская вольница, безобидно-глупые или ласковые цари (даже Грозный дается в минуты «совестливые»). И все это задавлено сказочной пышностью, застывшей красочностью, роскошью нарядной, но пассивной звучности. За этим покровом нет поражающих страстей, нет борьбы, вызова, дерзновения. Непрерывная, нарядная, стройная текучесть Римского[-Корсакова] – как бы останавливает движение на сцене и зовет любоваться «стилизованным фарфором древнего славянства».

Такое мировосприятие являлось современным эпохе официального славянофильства.

Неудивительно, что при столкновении с «Борисом», Римский[-Корсаков] (как и большинство современников) почувствовал Мусоргского дикарем, варваром, неучем, которого надо исправлять и воспитывать (т. е. повторилась

история столкновения Вольтера с Шекспиром⁷⁰⁷). Римский-Корсаков сгладил все контрасты, уничтожил ряд «диких» аккордов, бесподобно передающих хаос Мусоргского, заполнил паузы непрерывной текучестью (а Мусоргский на них строил весь эффект, например, сцены в келии), просто вычеркнул ряд изумительно-театральных мест (например, фразы Шуйского – Борису), наконец, переставил сцены и закончил оперу не «Кромами», а смертью Бориса.

[3]

Редакция Римского-Корсакова позволила Императорским Театрам поставить «Бориса». Но мастера придворного театра продолжали чистку Мусоргского. Особенно ярко это проявилось в сценических образах «Бориса». Возьмем хотя бы мелкую, но типическую деталь: хозяйка корчмы. Корчма на Литовской границе – в первые годы XVII столетия. Притон разбойников, перебежчиков, авантюристов, неразлучных с вином и саблей.

Олеарий⁷⁰⁸ отмечает то всеобщее и наглое распутство, которым отличались русские женщины в Москве, в теремах, в деревнях. Чего не ждать от корчмарки, которая, конечно, в силу своей профессии не могла остаться дамой-недотрогой. И Мусоргский наградил ее яркой песней, явно эротического содержания.

Но в придворном театре – неудобно выводить такую фигуру. Взамен мы видим – милую, добрую, стыдливую даму из института благородных девиц. Также трактованы и другие персонажи. Добродушные пристава, готовые, однако, повесить любого прохожего, комические пьяницы – монахи, почему-то озверение под Кромами и т. д.

⁷⁰⁷ Один из серьезнейших споров в истории мирового театра, в результате которого творчество У. Шекспира посмертно заняло ведущее место в мировой драматургии. См.: *Кагарлицкий Ю.И.* Шекспир и Вольтер: История одного спора // Уильям Шекспир — материалы о жизни и творчестве. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-volter2.html> (дата обращения: 08.12.2020).

⁷⁰⁸Олеарий Адам (нем. Adam Olearius; Адам Ольшлегель, 1599–1671) – немецкий путешественник, географ, ориенталист, историк, математик и физик. Будучи секретарем посольства, посланного шлезвиг-голландским герцогом Фридрихом III к московскому царю и персидскому шаху, записал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия. Полный русский перевод этих заметок был впервые опубликован в 1870 г.: [*Олеарий А.*] Подробное описание путешествия голландского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1637 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием / Пер. П.П. Барсова. М.: ОИДР, 1870. Книга была заново переведена (с небольшими сокращениями) и напечатана в 1906 г. А. М. Ловягиным: *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Введ., пер., примеч. и указ. А.М. Ловягина. СПб.: А.С. Суворин, 1906. Впоследствии этот перевод выдержал несколько переизданий.

Самая жестокая расправа была произведена над «народной трагедией». Народ превращен в стадо глупых и покорных Митюх, охотно подчиняющихся сравнительно вежливому приставу.

Императорские поста[но]вщики не дали толпе ни ясного сознания, ни угнетенного рабства: они взяли «благодушествующую» середину, милых и скромных мужиков, безразличных к судьбам государства. На фоне такой толпы – яркая, волевая, «царственная» фигура Бориса. А раз царь (хотя бы Годунов) – дать ему все атрибуты величия и духовной высоты. Дали. Вот тут-то и выяснилось, что сцена под Кромами, где покорные Митюхи – вдруг выросли в богатыри с ясным социальным сознанием, – срывает весь эффект царственной смерти Бориса. Оставалось: либо выбросить сцену под Кромами, как практиковалось в императорских театрах, либо не давать ее – финальной сценой, как спланировал Римский-Корсаков (*в этом и заключался главный смысл обработки Римского[-Корсакова]: разрушалась народная драма и создавалась царская трагедия*)⁷⁰⁹.

Словом, и Римский-Корсаков, и придворные режиссеры, и императорские актеры выполнили поставленные задачи и дали прекрасный спектакль «Бориса», яркий по мастерству и сильный созвучием *своей эпохе*.

[4]

Революция смела славянофильские традиции, уничтожила «розового» мужика, взорвала стилизацию, научила ценить хаос, глубину, мощь, конструктивную стройность, вызов, борьбу, мятеж и крепкую реалистическую правду. Варвар и неуч Мусоргский стал нам ценен именно своим варварством, могучим размахом динамических страстей, и мощным реализмом. Там, где видели неуклюжесть и неумелость «неуча», мы находим достижения гения. На очереди стоит главная задача: отрешиться от царской трагедии «Бориса» и воссоздать на сцене «народную драму» подлинного Мусоргского. Тогда советский репертуар получит первую революционную оперу.

⁷⁰⁹ Здесь и далее публикатор сочла возможным заменить авторское подчеркивание на курсив. Слова «народная» и «царская» в оригинале подчеркнуты дважды.

[5]

Мусоргский написал подзаголовок: *народная драма*⁷¹⁰, т. е. такое произведение в котором центром и вожаком являются не отдельные персонажи, а народ, то бушующий в формах толпы, массы, то выглядывающий под масками отдельных «ро[л]евых» фигур.

Преследуя эту цель, композитор не побоялся заново переkreить Пушкина: широко развил пролог, наскоро набросанный Пушкиным, и ввел эпилог – сцену под Кромами, которую сам задумал и написал. Эти сцены – народное море, взорванное великой московской смутой. На этом море возвышаются два острова: московско-византийской (сцены Борисовы) и западной культуры (польский акт). Сцены в келии и в корчме связаны с народными [сценами]; как отдельными персонажами (Варлаам, Мисаил), так внутренней формой.

Новейшие историки (Платонов⁷¹¹) раскрывают нам, что суть смутного времени, конечно, не в преступлении Бориса (да и было ли оно), а в социальной борьбе бояр, мелкопоместных служилых людей и крестьян-холопов. История самозванцев, смена рыжего на черного, показывает, что никто из тогдашних людей не верил в самозванца и не нуждался в его личности. Самозванец был важен, как борец против Годунова – этого ставленника и вожака средних служилых людей, и как знамя, носитель идей близких крестьянству. Такое отношение народа к самозванцу тонко выражено Мусоргским: под Кромами первыми славят царевича Варлаам и Мисаил, т. е. те, которые лучше всех знают о самозванстве.

Для Мусоргского также интересен не Борис и не самозванец (оба они играют проходящие роли, но не первенствующие), а важна масса, стихия – то

⁷¹⁰ Жанровый подзаголовок «народная драма» у Мусоргского отсутствует. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам // Наследие М.П. Мусоргского. Сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 70–71.

⁷¹¹ Платонов Сергей Федорович (1860–1933) – русский и советский историк, педагог. Исследователь периода Смутного времени в истории России. К началу 1920-х гг. относятся следующие труды историка: *Платонов С.Ф.* Борис Годунов. Пг.: Огни, 1921; *Платонов С.Ф.* Смутное время: очерк истории внутреннего кризиса и общественной борьбы в Московском государстве XVI и XVII веков. Петербург: Время, 1923.

окованная азиатской деспотией (пролог), – то разгулявшаяся в зареве социальных пожаров (Кромы).

Основная задача постановщика подлинного Мусорского – выявить массу, в ее колоссальной амплитуде от гнета азиатской деспотии до буйного, стихийного мятежа, нараставшего через сдвиги, взрывы, крушение и гибель главной препоны – Царя Бориса.

Этот основной тонус постановки диктует и формы. Первое внимание массе, хору. Но хор не может быть ни случайным сбродом поющих людей, из которых каждый пытается играть, кто во что горазд, – ни историко-этнографической выставкой русской старины. Здесь хор – организованная, волевая, целеустремленная масса, сознательно творящая действия. Эта масса никогда не действует единолично, а всегда монолитом, группой, цепью, звеном, роем. Декоративное облегчение хора (костюмы, предметы в руках хориста) также должны дать не пестроту и суматоху случайно сошедшихся красочных групп, а строгую подчиненность общему динамическому красочному замыслу (цветовая полифония, красочный контрапункт). Тем более, игра и движение хора и хористов подчиняются строго написанной партитуре. Словом – хор в «Борисе» живой, цветущий красочными одеждами и поющий оркестр, столь же сложный и строго организованный, и также точно исполняющий режиссерскую партитуру. Взгляд на хор, как на организованную массу, действующую группами, а не лицами, – заставляет принять монументальный стиль постановки, столь родственной Мусоргскому, т. е. стремление к могучей фреске, яркой динамике, большим масштабам, простым, но чрезвычайно выразительным массовым движениям и т. д., с полным отказом от излишней детализации, украшений, раздробления красок и жеста.

Прообразом такой постановки служат иконописные фрески XV–XVI в[еко]в, идеалом – монументальные формы будущего театра пролетариата.

[6]

Могучий пролог открывает действие *народной* трагедии.

В густом синем небе («на краю небес») высится трех-ярусный холм хора, с зажженными свечами, словно шапка Мономаха, придавленная сверху приставами.

Хор большими массивами окрашен в основные цвета радуги (в иконописном толковании). Каждый массив, построенный на своем принципе движения и действия, представляет ту или иную «социальную» отрасль московского люда.

(Ярусы холма – грубо и весьма условно выражаясь «классы» московского царства, т. е. бояре, служилый люд и крестьяне; раскраска в каждом ярусе социальные элементы данного класса).

«Крайнюю левую» занимает разгульная вольница, готовая вспыхнуть мятежем [так, – *В.А.*] (та, которая в последней картине поет: «Гайда, разгулялась, расходилась удаль молодецкая»). Среди них Варлаам и Мисаил.

На противоположной правой стороне степенный московский люд. С ним – Пимен, будущий летописец.

Центр занят взбаламученным народом. Его сознание только что просыпается. Игры боярских и служилых верхов ему не понятны. Эта группа заперта каликами переходжими и юродивыми – в железных колпаках.

От группы к группе перебегают взволнованный мятежествующий Григорий Отрепьев.

Пристава – разгул средневековой власти, жестокой и коварной, – прохаживаются на верху, иногда своими яркими кафтанами врезаюсь в нижние ярусы. Центр задавлен ими. «Правых» они не трогают, – на «левых» обращена их ненависть.

Характер народных фигур ближе к Сурикову, чем к Нестерову, т. е. полны могучих людей, диких, первобытных страстей и московского своеобразия XVII века.

Толпа не забитая, не до конца угнетенная веригами и властью, и чувствующая свою мощь и близость смуты.

Митюхи и др[угие] голоса – отнюдь не глупо и не безразлично, а с большой иронией оценивают комедию «всенародного» избрания на царство».

«Ладно, мол, выбирайте, а там посмотрим, что будет». Вслушайтесь в фразу: «Царя на Руси хотим поставить» (в оркестре [здесь и далее отточия оригинала, – В.А.] сколько в ней едкой насмешки).

Щелкалов – ярый представитель московского служилого класса. Отказ Бориса для него скорбен и страшен: не будет Борис царем – служилые люди снова растоптаны боярами. В образе Щелкалова необходимо дать яркий тип московского служилого человека, из молодого, рвущегося к власти класса, полного энергии и духовных сил, но с ясным отпечатком своего класса (будущий – московский бюрократ времен царя Алексея Михайловича).

После выхода Щелкалова, Мусоргский ставил ремарку: «Народ в недоумении». Действительно, народ недоумеваает от непонятного ему перевода царской комедии – в «печаль на Руси».

Только самые консервативные слои народа, а с ними калики перехожие и юродивые. Тронулись и пошли круговым шествием, обходя ярусы и поднимаясь по ступеням вверх, собирая свечи хора и вновь спускаясь вниз, в синюю глубину – в монастырь.

Тьма. Пауза.

Вторая картина – при ярком освещении сцены («полиелей»⁷¹²). Красное небо (не небо зари, а излюбленный иконописцами ярко-красный декоративный фон) и затейливая конструкция золотых куполов (т. е. стремление дать конструктивно-монументальный образ Москвы, развернутой дальше).

Трех-ярусный холм, озаренный светом, блещет как пирамида, ярко-горящих радуг, радужных столбов (краски сочетаются в гармонии. Под Кромами те же цветовые группы строятся на резкой дисгармонии, хаосе красок и красочных вихрей).

Выход бояр, духовенства и московских чиновных людей. Бояре – не забыть – в опале. Да и сами не очень скрывают своего отношения к выскочке Борису. Зато они заискивают перед народом – одевают его подарками. Один Шуйский –

⁷¹² Полиелей – наиболее торжественная часть воскресной или праздничной утрени. Во время этой службы зажигаются все лампы в храме.

вырвался из боярской группы и с чрезмерной, гадливой, театральной угодливостью служит Борису.

Духовенство, в полную противоположность юродивым, каликам и монахам пименовского типа – упитано, чревоугодно, подобострастно, – словно Варлаам и Мисаил, наряженные в азиатско-византийскую пышность. Всем распоряжаются – военные и чиновные люди Борисовской партии – еще неизнеженное властью, высокомерное мелкопоместье, крепко схватившее в свои руки московское государство.

В начале радужный холм стоит неподвижно. С ударами великого звона – народ волнуется, наседая друг на друга, пытается лезть наверх. Цветовые столбы колеблются, группы мнутся – получается перебой красок и движений, динамически равнозначущий великому звону (простейший вид гармонии искусств⁷¹³).

Выход Бориса и шествие построены на движении по спирали вверх при динамически-движущихся в разных направлениях декоративных установках (материалы: жезль, медь и др.), передающих «Кремль Златоверный» [Златоверхий? – В.А.], конечно, не натуралистический. (Если в театре имеется вращающаяся сцена, то движется и радужная пирамида).

Борис вышел. Народ в стихийном волнении выплеснул на его путь юношу (лицом схожего с Дмитрием) – Гришку Отрепьева и подчеркнул движением юродивых с бряцанием вериг. Борис остушился, содрогнулся... «Скорбит душа... Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце...».

Борис наверху спирали – на колоссальной высоте, венчая многоярусную шапку Мономаха. Гудят колокола. А внизу раскачиваются радужные столбы, того и жди – взбушует народ и рухнет вся пирамида Мономахова. Только силы азиатской деспотии – пристава, стрельцы и служилый люд в последний раз сдерживают Московское царство от смуты великой.

⁷¹³ В фонде Н.Г. Виноградова-Мамонта в РГАЛИ имеется документ, озаглавленный «Состояние современного театра, оперы и балета», в котором он излагает свой взгляд на необходимость синтеза искусств в музыкальном театре. См.: РГАЛИ. Ф. 2542 Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 11–14.

Народный пролог окончен. Но Мусоргский не сразу переходит к царским и польским сценам. Первый акт он посвящает тому же народу, но не массе, а отдельным персонажам, неразрывным с народной стихией.

Таковыми являются: Пимен, Варлаам, Мисаил, хозяйка корчмы. На их фоне разворачивается будущий вожак народный в первый период смуты – самозванец.

Московская Русь распадается на два лагеря: буйный, полный разгула (некуда силушку девать и пропадает она по кабакам царским) и смиренный, отшельнический, когда дикие страсти задавлены веригами и земными поклонами. Мусоргский отобразил оба стана: первый в корчме, второй – в келии Пимена.

Картина первая. Ночь. Монастырский собор (Разрез по иконописному принципу). Мерцает золото и краски фресок, освещенные луной, лампадами и паникадилами. Узкая лестница снизу вверх, сияющая росписью.

А внизу, задавленная каменными сводами, в глубокой пещере – келья Пимена. Огромный Спас «ярое око»⁷¹⁴, написанный на транспаранте, одевает почти всю келию. В келье – гроб – ложе Пимена, аналой с лампадой и скамья (словно плаха), на которой беспокойно, мятежно спит свесясь головой Григорий.

Оркестр – бурное море пережитой большой жизни, полной страстей, безумств и борьбы.

Пимен – не смиренный высохший инок, лишенный желаний и жизни, у которого в жилах не кровь, а елей (таким его изображали императорские театры, сообразуясь со своими идеалами). По Мусоргскому Пимен пытается задавить свои страсти, иначе они взорвут его богатырский, но дряхлеющий организм. Свою дикую страсть, мятеж и буйство он перенес в духовное житие, – в свою летопись, в свой донос в вечность на Бориса. Он близок к иноку Пересвету (никого могучее не нашлось в рати Донского, когда татарский богатырь бросил вызов русскому воинству), патриарху Никону, и старцу Филофею – этому национальному публицисту, проповеднику мессианской идеи, – «Москва – третий Рим».

⁷¹⁴ Оплечная икона Иисуса Христа, отличающаяся особо строгим, пронизательным выражением глаз.

Пимен еще не разорвал с миром. Он живет московским величием и судьбами народными. Он достиг не малой высоты духовной, – и умеет передать высокую святость иконописного образца (по которому и тело иноческое преображается. По канону иконописному – голова укладывается во всей фигуре семь раз).

«Еще одно...последнее сказанье»...

Наверху – в соборе – тени иноков в полунощной пантомиме.

Здесь сложная сценическая партитура:

1. Пимен пишет донос в вечность на Бориса.
2. Григорий видит мятежный сон, пророчествующий о его будущем конце.
3. Отшельники – и от себя и от Пимена и от Григория – молятся (словами, специально подобранными Мусоргским: «Дух лжемудрия лукавый отжени от чад Твоих»).

На этом хоре Григорий падает вниз со скамьи и ступеней – просыпается (смятенный вещим сном) и слышит покаянные песнопения...

Гришка Отрепьев по Мусоргскому – образ, заряженный необычайной динамикой, с большим расчетом на крупнейшее и разностороннее актерское мастерство. Григорий – талантливый московский человек, которому тесно в пределах Борисова царства. В нем кипит вулкан страстей и желаний, поджигаемый размахом мысли и крепостью воли. (Пимен в молодости, вероятно, был таким же Григорием. Оттого они понимают хорошо друг друга). Озарит такого человека – большая идея, – он направит свою страсть на служение высокому, неземному. Подхватит вихрь случайностей, – он станет типичным средневековым авантюристом.

В начале сцены он в хаосе мыслей и желаний. Он ищет ту точку опоры, которой он смог бы повернуть мир. Пимен наталкивает его на образ Дмитрия.

Воспоминание о встрече с Борисом вновь рисуется разгоряченному мозгу (Зрителю это воспоминание покажем «монашеской пантомимой» наверху – в соборе).

«Бежать, бежать за стены монастырские, в мир», подслушать народные чаяния, начать смуту великую, «взойти на престол» – вот рой мыслей Григория. Динамо – заряжена – самозванец стал непрерывно действовать. От послушника-юноши (пролог), от инока (сцена в келии), Мусоргский (и Пушкин) проводят его через пьяный разгул, в Польшу, в расцвет ренессанса и заканчивает образ царевичем на коне. Такой размах роли требует действительно большого разнообразия (особенно пластического). Самозванец – апофеоз актерского творчества, он сам воплощение прекрасного и гибкого актера на сцене истории.

От мира успокоенных, задавленных страстей, т. е. по прологу – правой группы – Мусоргский сразу бросает нас в левый лагерь, – в мир разгульной вольницы, бежавшей из Москвы в Литву или на Дикое Поле⁷¹⁵. Григорий из келии попадает в пьяную корчму, как Фауст в Ауэрбаховский погреб.

Сцена в корчме – пир разгула, жирных красок, и дикая схватка скифов, где шутка перемешивается с кровью. Пьянство и убийство. Пляска и смерть. Зритель не знает: смеяться или ужасаться.

Столбовая дорога. На ней красуется царская застава с дубинами. А ватаги «вольных людей» бегут из Москвы в Литву, пробираясь по лесам, озерам и болотам.

На юру⁷¹⁶ – корчма – не то избушка на курьих ножках, не то карусель, жирно расписанная – под московское и литовское письмо (комическая какофония стилей). Стоит и вертится в разные стороны, зазывая прохожих. А у порога разбитная хозяйка, «вдовушка вольная», в ярко расписанном сарафане – штопает старую душегрейку, распевая задорную и похабную песенку о селезне.

Одни прохожие (у Мусоргского ремарка: грубый смех и говор) промахнули. Зато Варлаам и Мисаил увидели и прельстились. Григорий нехотя пошел за ними. Хозяйка, увидя старцев, раскаялась «в помыслах и житии греховном». А Григорий ей приглянулся. Она за ним увивается и охотно дорогу показывает (В

⁷¹⁵ Дикое поле – историческая область неразграниченных и слабозаселенных причерноморских и приазовских степей между Днестром на западе и Доном и Хопром на востоке.

⁷¹⁶ Юр – бойкое место, торг, базарная площадь.

этот момент корчма – карусель так поворачивается, что в фокусе хозяйка, самозванец и дорога. Пьяные монахи в тени).

Хозяйка же помогает Григорию выскочить в финале сцены.

Варлаам – «[в оригинале пропуск слова, – *В.А.*] поп», пустосвят, воплощенная стихия пьянства, обжорства, лени и распутства. Все свойства его природы настолько грандиозны, что зрителю уже не смешно, а страшно. Варлаам не верит «ни в сон, ни в чох», ярко борется за жизнь и ждет не дожидается кровавого разгула смуты.... «Как во городе было во Казани» – этот вакхический азиатский гимн крови, и взрыв рисует нам черные стороны ожидаемой смуты.

Самозванец впервые заглянул в эту черную бездну, которая потом поглотила и Бориса и его самого, и ужаснулся. Оттого он – «не подтягивал и не потягивал».

Варлаам страшен и увлекателен. С пьяным умилением ходит за ним и следит в необыкновенном экстазе восхищения – Мисаил, этот русский Санхо-Панчо [Санчо Панса? – *В.А.*] московского Фальстафа.

Пьяный разгул начался. Корчма-карусель закружилась в вихре Варлаамовской песни.

Пристава заметили корчму. Направляются к ней. На словах: «как Заставы» Григорий увидел приближающихся представителей власти.

Пристава – постарше – вошли в корчму. Остальные – помоложе остались снаружи, подглядывать да учиться, как старшие грабят.

Пристава не добродушные ребята. Разбойничьей повадкой требуют выкупа или неумолимо бросают петлю на шею.

Григорий, роль которого особенно сложна в этой картине, ведет превосходную актерскую игру. Беглый монах, – он уже и выправку приобрел мирянина. Весело и ласково приударил за хозяйкой. Расспросил о дороге. Песня Варлаама смутила его и захватила своей широтой. Вдруг пристав.... Вербка почти на шее.... Блестящая авантюрная идея озаряет его. Он любит опасность и сам бросается к ней. «Я грамотен». Выступает уже в новой маске и смело ведет роль. Когда обман раскрыт, – смелым ударом ножа и отчаянным прыжком решает

судьбу столкновения. Прыгая с карусели корчмы, попадает на спины подглядывающих приставов. Резкими пинками разбрасывает их наземь и скрывается.

Корчма-карусель – нелепо вертится с нелепо завязнувшими в дверях и окнах фигурами Варлаама, Мисаила и приставов.

[8]

Переходим к «индивидуальным» сценам.

На фоне закипающей смуты, непрерывного бегства в Литву (потому мы и показали столбовую дорогу), Мусоргский дает нам Бориса не в царском величии, а в семье, раскрывая сердце и думы царицы.

Борис – «половинный» царь. Не прироченный, а «избранный» (и мы видели как). Не средневековый московский царь, а жаждущий европейского просвещения. С боярами и холопами – грозен, а в семье и милостив и чадолобив и нежен. Прав... («не я, воля народа»), убив Дмитрия, а мучается. История рассекла его топором на-двое и мечется он с кровоточащей раной, – не приставая ни туда, ни сюда. В обстановке и быте царской семьи – Мусоргский очень ярко показал эту отчужденность и половинчатость Бориса, а за ним Федора и Ксении.

Ксения – не чисто русская девушка, а с большой примесью татарской крови. Она награждена глубокой страстью, большим нравственным величием, чистой и нерусской волей. Ей не только чужды, но и отвратительны советы мамы.

Она умна, чутка и умеет умерять свое горе, встретив отца и зная его муки. Она уже тронута западной культурой и ей душно в московском тереме.

Федор весь в сетях западной учебы и культуры. Куранты, глобус, чертежи – его поэзия. Он горячо любит сестру. С первых же аккордов 2-го акта он пытается отвлечь Ксению от тоски и плача. Чем [пытается отвлечь]. Вперемежку западными новинками и московскими сказками.

Но Федор и Ксения во враждебном лагере. Только с отцом они чувствуют себя спокойно. Кругом – враги. И первая из них мама. В театре принято изображать мамку вроде Пушкинской Арины Родионовны. А между тем русская

история и литература показывают всякий раз сводню, развратницу, корыстолюбивую убийцу и т. д. Достаточно вспомнить историческую Волохову⁷¹⁷ или обеих мамок в трилогии А. Толстого⁷¹⁸. Да и откуда же мамке быть другой. Она воспитывалась в дворцовых любоблюднях, видя коварство, лесть, угодливость, чванство и др[угие] пороки, гнездящиеся в царских палатах.

Мамка Мусоргского – выросла при царе Иване – Борис ей ненавистен, как царь неприрожденный, неугодный боярам, да еще проводник новых западных идей. Куранты, глобусы, чертежи хуже чертей для нее.

Ее грубому мозгу непонятна тоска Ксении и восхищение Федора.

В такой враждебной обстановке, в полном одиночестве живет царская семья. На грани двух миров, средневековья и новых столетий, культуры византийской и европейской. Несчастья, упавшие на долю Бориса и его семьи своеобразно преломили западную науку через московские восприятия: Борис приспособил «механику немецкую» – к гаданьям о своей судьбе.

А трагедия раненой совести – отрезает второй акт от московского быта и придает ему значение всечеловеческое.

Как показать всю сложность этого действия, не теряя отчетливости.

Строим конструкцию по общей форме напоминающую сферу, купол и часть огромного глобуса. В самой сфере – вырезана дворцовая комната – яркий продукт московско-византийской культуры. Центральное место занимает глобус (хрустальный, изнутри разноцветно освещенный) и куранты. Здесь действует мамка, Ксения и Федор. Вверху, над обобщающей сферой – медленно движется по спирали, тянущейся от угла сцены по своду ввысь – астрологическая башенка. В ней Борис и звездочеты. Кудесники, по движению башенки, открывают ему созвездия – в разнообразном сочетании, предоставленные зрителю сквозь призму астрологических мифов.

При таком построении – показываем:

1) синтез культур московской и западной

⁷¹⁷ Волохова, Василиса (упомин. в 1591 г.) – мамка (няня) царевича Дмитрия Углицкого, сына Ивана Грозного.

⁷¹⁸ Историческая драматическая трилогия А.К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870).

2) переводим (но не отрываем окончательно) московскую трагедию во всечеловеческую

3) подчеркиваем тоску и одиночество Годунова и

4) внимание всего акта удерживаем на Борисе.

Оттолкнув астрологические приборы, Борис спускается вниз по лестнице и входит в комнату.

Сцена Бориса и Федора. Сын объясняет отцу: «чертежи земли московской». Борис в ответ: «Учись, Феодор. Когда-нибудь и скоро, может быть, тебе все это царство достанется. Учись, дитя». И сейчас же начинает рассказывать сыну – кому же больше. Кругом враги. – О муках своих.

Обычно во время монолога: «Достиг я высшей власти», Феодор уходит в страхе. В театре все пугаются Бориса. Испуг мамки понятен, но страх детей... они так любят отца, – а он к ним столь нежен.

Однако, по Мусоргскому Борис произносит этот монолог при сыне после фразы «О, Господи Боже мой» – раздаются крики мамок за сценой и Борис приказывает сыну: «Узнай, что там случилось». Это место и дальнейшая сцена рассказа о попке и ответ Бориса: «Мой сын, мое дитя родное, с каким искусством, как бойко ты вел свой рассказ правдивый» и т. д. (сцена сделана для контраста с предыдущей), – ясно показывают, что Мусоргский отнюдь не рассчитывал на *одиночество* Бориса. Одиночество он припас для финала акта («Уф, тяжело... Дай дух переведу» и т. д.), где Борис втайне, только самому себе признается в убийстве Дмитрия.

Если Федор, устрешенный одним видом отца, – ушел, то как же посмел такой робкий царевич три раза ослушаться приказания, брошенного царем в минуту гнева и тревоги, да еще при Шуйском.

Ясно, что расчет Мусоргского (а он хорошо знал и чувствовал сцену) падал на произнесенные [слова] «Достиг я высшей власти» при сыне, – *и сыну*. Отсюда два вывода. Первый: Федор не тот «пужливый» каким мы его видим в театре. Федор – Борисовой крепкой воли и горячей крови. Большого ума, просветленного знанием. Иначе Борис не позволял бы ему присутствовать на

государственных докладах и беседах. А перед смертью не давал бы столько точных и разнородных наставлений. Нигде в предсмертной сцене – Борис не сомневается в крепости и зрелости сына. Из исторических источников мы знаем, что мужчины Федорова возраста не плохо владели оружием и волей (Пример: Иван Грозный, Петр Великий). Следовательно, от существующего образа надо отказаться и перейти на другой.

Второй вывод: если Борис произносит при сыне и *сыну*, то внешняя и внутренняя планировка этой сцены резко изменяется.

Царь открывает сыну с полной доверчивостью свое сердце. Негодует, сетует, томится, ищет сочувствия у юного Федора. Он не признает вины за собой.

«И в лютом горе, ниспосланном Богу
 За тяжкий *наш* (а не мой) грех в испытании,
 Ценой всех зол меня нарекают.
 Клянут на площадях имя Бориса».

В чем *наш* грех, т. е. грех всей Руси. В убийстве Дмитрия. Убийство было, но не убил Борис Годунов. И только от большой совести его тяготит «дитя окровавленное». Борис говорит обо всем сыну, ища поддержку и внутреннего оправдания в его невинных глазах, но не открывает всей тайны. Федор колеблется. Он любит отца и верит ему, но сомнения прокрадываются в его душу. Борис поймал это сомнение. Вот почему он отправляет Федора при словах Шуйского «Дмитрия воскреснувшее имя». Вспыхнувшая тревога подтверждает Федору правильность его подозрений. В четвертом акте Борис, уже раскрытый сыном, больше не хитрит. «Не спрашивай, мой сын, каким путем я царство приобрел. Тебе не нужно знать». Т. е. ты уже знаешь сам (иначе было бы странно, что все Московское государство говорит о преступлении Бориса, под этим знаменем возникает мятеж, а умирающий царь умалчивает наследнику о таком важном факте).

Такой анализ показывает, что Борис занесший ногу над бездной, не чувствует приближающейся беды. Он еще ищет сочувствия и оправдания. В конце акта и в 4-ом действии он совершенно одинок: даже сына станет избегать. Перелом

решает сцена с Василием Шуйским. Укоренившийся на русской сцене образ Вас[илия] Шуйского – тип не русский, а Шекспировский. Это – Полоний, но не Шуйский. У Пушкина действительно лицо Шуйского заимствовано, вернее, навеяно Шекспиром. Но Мусоргский лучше чувствовал Московскую Русь и перерисовал князя Василия. Чрезвычайно интересна характеристика Шуйского в устах Бориса:

(Шуйский входит).

Борис – продолжает сыну –

Бойся Шуйского наветов коварных,
Советник мудрый, но лукав и зол.

Шуйский:

Великий Государь, челом бью.

Борис:

А, Преславный вития.
Достойный коновод толпы безмозгой,
Преступная глава бояр крамольных,
Царского престола супостат.
Наглый лжец, трижды клятву преступивший,
Хитрый лицемер, льстец лукавый,
Просвирня под шапкою боярской,
Обманщик, плут....

И затем выпущенное из первоначального либретто место:

Шуйский:

При царе Иване (упокой, Господи, его душу)
Шуйские князья не тем почетом отличались.

Борис:

Что. Да царь Иван Вас[ильич] Грозный
Охотно бы завел с тобой иную речь.
Не раз бояр крамольников он тешил.
Потешил бы тебя посохом железным.

Почетной плахою уважил....

А мы не грозны:

Нам любо миловать надменного холопа.

Шуйский (со скрытою злобою):

Царь...

Борис:

Что.... Что скажешь Шуйский князь

Шуйский (смиренно):

Царь. Есть вести, и вести важные и т. д.

Эта характеристика меняет Шекспирово-Пушкинский образ Шуйского-Полония. По Мусоргскому Шуйский коварный, уличенный крамольник, но умен, лукав и зол. Можно добавить, «дерзок». Обратите внимание на ремарки Мусоргского (их нет у Пушкина «со скрытой злобой», «дерзко»). А «дерзко» Шуйский отважился сказать такую реплику:

Да, государь.

В Литве явился самозванец.

Король, паны и папа за него.

Одна эта маленькая сцена уже заставляет зачеркнуть обычно елейный тип Шуйского – Полония, Шуйский – борец из рода волевого, дерзкого, хищного. Лавируя среди убийств, крови, московской лжи и хамства, князь Вас[илий] Шуйский надевает много личин (в том числе и елейную). Основная цель его – захватить престол. По своей «породе Рюриковой» он не может скрывать этой цели: никто не поверит. Он идет к ней – окольными путями, хищнически бросаясь на жертву когда только возможно.

С Годуновым он мало хитрит: слишком умен царь. Шуйский дерзко вонзает в него когти: он знает половинчатость Бориса, знает его тайны и бесцеремонно, хищнически терзает ее. Мусоргский подчеркивает эту наглую смелость Шуйского. Обратите внимание на знаки, рассеянные в клавире фразы:

Но от тебя таить не смею,

Что если дерзости исполненный бродяга

С Литвы границу нашу перейдет,
 К нему толпу быть может привлечет, –
 идут на пианиссимо.

Следующая фраза «Дмитрия воскреснувшее имя» – сразу форте, т. е. фраза вьется, как победное знамя, вонзается как сверкающий меч. Рассказ об углических убийствах весь протекает пианиссимо, и только одну фразу Мусоргский выделяет кресчендо и высокой тесситурой. Это фраза «Глубокая страшная зияла рана».

Дерзость Шуйского проявляется и в наглой лжи. Например, место, выпущенное Римским-Корсаковым (его нет и у Пушкина):

И ты не веришь мне.
 Уже усомнился в преданном рабе твоём,
 И казнь лютою стращаешь.

Почему Шуйский так вызывающе ведет атаку. Потому что Борис зашатался, потерял опору еще задолго до вести о самозванце. Он унижается до заклинания Шуйского, пытается оправдаться перед ним, закрепить в его глазах право на престол. В этой сцене надломленный Борис – жалок – а Шуйский высокомерен, т. е. центр тяжести перемещается по сравнению с общепринятым толкованием.

Указанные поправки позволяют ослабить царскую трагедию, низвести ее с высоты, с «божественного величия», и тем ярче заблещет народная трагедия.

[9]

Польские сцены написаны Пушкиным с большой силой и благородством стиха. Знаменитая сцена у фонтана – одна из лучших в трагедии. Но Мусоргский почти заново написал текст этого акта, изменив характеры самозванца и Марины. Мусоргский наградил самозванца русскими народными стихами и усилил любовную страсть настолько, что Григорий сам впутался в сети иезуита. Тоска, которая звучит в мелодиях Григория с первых тактов, разливается могучей рекой в сцене у фонтана. Московский человек вырвался из душной келии и купается в волнах красок и звуков другой, свободной культуры, опьяняясь то сценами

любви, праздниками, танцами, пантомимами, то картинами предстоящих битв и славы.

Московский монах встретился с культурой ренессанса.

В этом смысл польского акта: дать стихию Ренессанса. В постановке подчеркиваем праздничный дух Ренессанса. Уборная Марины в Сандомирском замке – громадное зеркало, обвитое орнаментами горящих свечей и люстр. Вправо и влево системы боковых и внутренних зеркал и на них удары желтых и голубых прожекторов. (Вся конструкция занимает не более трех планов). Марина и девушки «балерина и кордебалет», т. е. сцена передает не натуралистические приготовления к балу, а самый процесс «одевания» превращен в сюжет для танцев с пантомимой.

Для второй картины: «Сад. Фонтан. Лунная ночь». Центральное зеркало, обвитое орнаментами свечей и люстр, убирается. Системы боковых и внутренних зеркал раздвигаются в стороны и в глубину (на семь планов), по принципу анфилады, и освещаются специально расположенными прожекторами. Среди них фонтан, выбивающий воду через особые формы на выход пантомимистов. Выносят факелы, декоративное убранство, бутафорию и на высоких копьях – тюлевые плащи, с блестящими вытканными звездами. Эти плащи на копьях строятся так, что в ансамбле получается – ночное звездное небо. Располагаются гости и смотрят пантомиму «Венчание Марины и Дмитрия в Московском Кремле», прерываемую репликами и сценами хора.

Давая контраст между сценами Москвы и Ренессанса, Мусоргский не идет до конца. В главных персонажах таится борьба «возрождения и средневековья». Такая путаница стилей понятна у самозванца. У Марины борьба ярче и сложнее.

В опере «Борис Годунов» принято играть Марину Пушкина, а не Мусоргского. Однако при внимательном анализе видно, что эти Марины не схожи. Пушкинская Марина надменна и честолюбива. За честолюбием не видно искреннего порыва и страсти. Как только царевич признался ей в самозванстве, – она готова разорвать с ним. Только политика и расчет заставили «забыть самозванство».

По Мусоргскому Марина любит Григория искренно и нежно. Она знает, что «он» проходимец московский, самозванец, «но сумеет преобразить его в “Мстителя Грозного, беспощадного, в Божий суд и Божью кару”». Черта, резко противоположная Пушкинской.

Марина Мусоргского – умная, красивая женщина, разбуженная праздничным вихрем Ренессанса. Жажда славы, величия, большого дела и мысли – влечет ее, московский проходимец увлекает ее несбыточной судьбой и гордым замыслом. И она идет за ним последовательно и решительно, отдавая ему любовь и мысли.

Но эта свободная сильная женщина ренессанса – еще наполовину в когтях средневековья. Появляется Рангони, и побеждает ее волю. Характерный момент: женщину ренессанса не запугаешь муками ада. Но как только грозит хотя бы мнимая опасность *красоте*, она склоняется в суеверном страхе.

Рангони – яркое отображение римских первосвященников; целиком покоится на средневековой демонологии, а формы принял «ренессанса и гуманизма». Соединение демонической схоластики, стальной воли, иезуитской изворотливости и театрально-пышных форм католицизма XVII века – дают интересный портрет Рангони.

[10]

Четвертый акт – акт катастроф. Развязка царской драмы и последний взрыв народной трагедии. Для Мусоргского смерть Бориса – не самодовлеющая сцена, а лишь подход, подготовка к сцене под Кромами. «Кромы» вот высший взлет трагедии. Остальные акты – по[д]катывание волн к этой бушующей высоте.

Такое взаимоотношение сцен заставляет показать в первой картине четвертого акта не только боярскую думу и судьбу Бориса и народные массы.

На первом плане строим крыльцо Грановитой палаты. На нем появляются в нужные моменты народ (и Пимен).

Во втором ярусе – палата. Большой стол, напоминающий Рублевские формы, крытый алым сукном. Из палаты ведет лестница вверх в терема. Справа и

слева, у кулис покатые, спиралевидные плоскости. Левая вниз – к народу, правая – в терема.

В начале действия волнуется толпа у красного крыльца (В том же делении, как и в Прологе). Наверху – в палате – заседают бояре.

Шуйский выводит Пимена, оставляет у крыльца и проходит по лестнице в палату, приветствуемый частью толпы. Стрельцы оттесняют народ из поля зрителя.

Бояре группируются в два лагеря. Один – старых князей «породы древней». Другой – из ставленников Бориса. Они-то и говорят: «Жаль Шуйского нет князя; хоть и *крамольник*, а без него, кажись, не ладно вышло мнение».

«...Чур. Чур...». Борис выходит спиной, почти скатывается с верхней лестницы.

Бояре великородные – внутренне злорадствуют. Бояре Борисовы – искренно соболезнуют.

«...Ой душно...Душно... Свету...». – Смятение в палате. Напор народа у крыльца. Борьба стрельцов с толпой.

«Оставьте нас...Уйдите все». Борисовы бояре поднимаются по правой спиралевидной площадке – в терема, великородные – по левой – к народу, а Шуйский выходит на крыльцо и организует толпу.

«Звон. Погребальный звон...».

С верхней лестницы спускаются иноки. Борисовы бояре и монахи в надгробном плаче. Пимен – с высоко поднятой «грозной» десницей.

Входит Шуйский и бояре великородные, почти не скрывая своего торжества. Им кричит Борис: «Повремените, я царь еще». Падает.

Шуйский подошел к окну, махнул платком. Толпа безмолвно заволновалась, подняла топоры и замерла, скованная ударами погребальных колоколов.

[11]

«Кромь» – финал и девятый вал – народная драма Мусоргского. Масса, расправляющая свои богатырские плечи в предыдущих актах, здесь бушует во

всю ширь и мощь. Нет героев. Нет единиц.... Действует стихийный монолит, вулкан, извергающий лаву, море, разбившее берега.

Конструкция сценической площадки должна предоставить массе самые разнообразные, самые неожиданные плоскости и повороты в ширину, глубину и высоту. Притом же необходимо ярко выделить центр площадки там, где появляется самозванец.

Пользуемся тем же декоративным принципом новгородской фрески. Центр сценической сферы, на высоте 7 арши[н], на задних планах занят закрытыми воротами города (Кремля). От них ступени вниз. Слева – с 10-ти аршинной высоты бежит дорога, к правому углу, круто поворачивая у рампы, на суфлерскую будку. На завороте – пень. Справа, с 6-ти аршинной выси спускается более отлогий и спокойный по ритму путь, проходя по дорожке на противоположный угол (левый от зрителя). На подъемах от земли к обеим дорогам расположены самые разнообразные плоскости различных наклонов, углов и ритмов, дающих строить массу как угодно.

Ночь. Крики. По левой дороге бежит толпа, бросив боярина наземь, пинком, кулаками и ногами заставляя катиться вниз. Внизу сажают на пень. Разводят костры, кружат хоровод, который разгулявшись широкими кругами разбегается на обе дороги (в пределах первых планов).

В средней части левой дороги (т. е. выше хоровода) – часть толпы по-скоморошьему пародирует боярские и царские встречи и иллюстрирует содержание хоровых песен.

После финальной славы, хор бросается с поднятыми кольями, дубинами и топорами на Хрущова и тащит его вверх по правой дороге, накинув на шею веревку.

От центра, т. е. от городских ворот вниз по ступеням юродивый с мальчишками бежит на первый план. На те же ступени юродивый и встречается [так, – В.А.].

Варлаам и Мисаил являются с высоты левой дороги. Толпа перебегает к ним и строит у наклона левой дороги изломанную пирамиду масс, по

дисгармонии красок, вечно мятежествующим группировкам и острым формам резко отличающуюся от гармонии Мономаховой шапки в прологе (Принципы красочных одежд те же).

Варлаам и Мисаил как пророки анархии, как лава, выплеснутая массой, заражают толпу дикой стихийной удалью и разгулом.

Хор «Гайда, разгулялась, расходилась удаль молодецкая». Ломаются группировки, гуляют вихри по спиральям и наклонам, – сбрасываются вниз отдельные хоровые массивы и, наконец, вся масса в буйном беге ринулась вперед – на Москву.

Выход иезуитов – с правой дороги (они же развязывают Хрущова).

На темпе⁷¹⁹ распахнулись ворота городские и там, на золотом ярко-горящем фоне – на белом коне – Дмитрий, с развевающимся крылом красного плаща (тема древне-иконописного Георгия Победоносца).

От Дмитрия идут вниз по ступеням мимо юродивого воины, с «революционными» хоругвями и стягами.

Массы вооружаются чем попало. Строят свои «дикие» отряды и бегут вверх по дорогам и на зрителя, поворачивая по левой дороге в левую же кулису первого плана.

Взрывы. Набат. Зарево. Юродивый – один на фоне зарева и набата – медленно пробираясь от городских ворот к рампе – на хрущевский пень.

Занавес.

И. Глебов. Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде (1928, первая редакция статьи)

[Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?] Казалось бы, вопрос этот лишен всякого смысла. Свыше пятидесяти лет

⁷¹⁹ В клавире оперы «Борис Годунов», изданном В. Бесселем в 1874 г., в этом месте присутствует темповое обозначение *Alla marcia*.

тому назад в России эпоха народничества обусловила издание гениальной по новизне и силе выражения народной музыкальной драмы «Борис Годунов»⁷²⁰. Опыт Мусоргского оказался настолько впереди своего времени, что через двадцать приблизительно лет после его осуществления понадобилось редакторское вмешательство Римского-Корсакова⁷²¹, чтобы приспособить партитуру Мусоргского к вкусам театральной публики и пышному стилю барокко «последней империи». Для этого вся музыка «Бориса» подверглась суровому педагогическому просмотру и была *приглажена* соответственно музыкально-теоретическим воззрениям и техническим приемам Римского-Корсакова – композитора с яркой и сильной индивидуальностью. Если смотреть на всякое музыкальное произведение, не касаясь его интонационной природы (т. е. характера и смысла звучания каждой ноты), и ограничиваться только формально-тектоническими воззрениями, то, конечно, безразличным для жизни и судьбы чьего-либо сочинения является факт большего или меньшего, вольного или невольного изменения мелодики и гармонической ткани, урезывания и сокращения эпизодов и сцен, наконец, превращения аскетически суровой фактуры произведения в роскошную и пышную и т. д. Все это делалось во имя удобства и легкости исполнения и постановки, и ради популяризации музыки Мусоргского, чей талант всегда признавался, но чье право говорить своим собственным языком было взято под сомнение за его якобы безграмотность. Что же получилось? Получилось блестящее историческое театральное представление с фигурой кающегося злодея Бориса на первом плане с его пышным коронаванием и не менее пышной кончиной. Народная драма отошла на задний

⁷²⁰ В прижизненном издании оперы «Борис Годунов» (СПб.: Бессель, 1874), так же как и в сохранившихся документах Мусоргского, жанровый подзаголовок «народная музыкальная драма» отсутствует. П. А. Ламм указывает на это обстоятельство в письме Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года: «Имейте в виду, что нигде я не встречал того, чтобы Мус[оргский] называл “Бориса [Годунова]” народной музыкальной драмой – так ее окрестил Стасов и присные с ним, но сам Мус[оргский] этого не делал». Ламм П. А. Письмо Б. В. Асафьеву от 13 января 1928 года. РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278; РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1. Однако Асафьев, комментируя это замечание, сообщает: «Стасов говорил, что это название М[усоргско]го, а что в театре “Б[ориса] Г[одунова]” назвали “оперой”». РНММ. Ф. 171. Ед. хр. 1278. Поскольку в 1904–1906 годах Асафьев действительно много общался с В. В. Стасовым и почерпнул от него ценные сведения о творчестве композиторов старшего поколения, которых сам Асафьев не застал, этим словам, по всей видимости, можно доверять.

⁷²¹ Мусоргский М. П. Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (По Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского / В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: W. Bessel & C^o, 1896.

план. Народ как актуальный элемент был смягчен и облагорожен. Благодаря изменениям характера хоров Мусоргского, благодаря перестановке сцены под Кромами, как раз все главное в этой многострадальной опере было заслонено не главным, но зато выигранным. Нет спору, опера «Борис Годунов» Мусоргского – Римского-Корсакова является в полной мере ярким и художественно законченным произведением, но не надо путать ее с подлинной народной музыкальной драмой того же названия, задуманной и выполненной в ряде вариантов самим Мусоргским. К счастью для Римского-Корсакова его редакция «Бориса» встретила широкое и общее признание. Этому помогло еще то обстоятельство, что одна из сильных ролей Шаляпина – роль царя Бориса была выучена артистом именно в корсаковской редакции. Гастроли Шаляпина за границей содействовали успеху и популярности оперы. Но мало-помалу интерес к артисту сменился интересом к композитору, а потом в связи с ростом этого интереса возникло стремление к знакомству с «Борисом» Мусоргского в его подлинном виде. До сих пор этому стремлению удовлетворял неряшливо изданный полный опечаток клавираусцуга оперы, появившийся еще при жизни автора⁷²². Десятилетняя годовщина Октябрьской революции открывает новые пути к познанию музыки Мусоргского: Музсектором Госиздата под редакцией П. А. Ламма выпускается в свет клавираусцуг и готовится к изданию партитура «Бориса Годунова», в которых сведено воедино все, что было создано Мусоргским под этим титулом⁷²³. Свод всего материала показывает, с одной стороны, что до сих пор мы знали едва ли более двух третей всей музыки «Бориса», а с другой – что среди этих двух третей мы не знали многих ценнейших вариантов. Мало того, все материалы по «Борису Годунову» в целом разворачивают перед изумленным взором и слухом каждого, кто интересуется

⁷²² *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М., [1874].

⁷²³ *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинками, сценами, фрагм. и вариантами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Из-во Оксфордского ун-та, 1927; *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4: Борис Годунов: Опера в 4-х д. с прологом / Под ред. Б. Асафьева и Павла Ламма. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

музыкой Мусоргского, такой размах и такое богатство художественно драматургических замыслов – что становится ясным простой факт: предвидения композитора опередили не только свое время и свою среду, но даже вкусы ближайших к нему поколений. Понятно, поэтому, что и Римский-Корсаков, как опытный мастер и как человек своей эпохи, приспособляя «Бориса» для сцены, сделал всего на всего лишь рациональный отбор, основываясь на последней далеко не полной редакции автора и взглянув на свою задачу очень просто: как на обработку хорошего зря залежавшегося материала. Ревниво, однако, следя за точным выполнением всех авторских предписаний в своих партитурах и оберегая каждую ноту, ибо он не мог не знать как великий музыкант значения точной интонации.

Римский-Корсаков не церемонился с Мусоргским и во имя формального голосоведения, казавшегося ему единственно рациональным и непреложным голосоведением, не стесняясь изменял фактуру Мусоргского и выравнивал все, что казалось шероховатым и резким. При этом он абсолютно не считался с эмоциональной стороной музыки «Бориса» и как бы считая, что содержание и форма в музыке вещи настолько друг к другу безразличные, что можно безнаказанно уложить в прокрустово ложе правоверной его теории и его личной практики – замыслы композитора совсем иных воззрений, иного музыкального типа и темперамента, иного душевного склада. Мне кажется, что слава Римского-Корсакова ничуть не пострадает оттого, что роль его в отношении Мусоргского – при всем признании его искреннего желания помочь покойному другу – нельзя будет считать бесспорно неувязимой.

Он в гордости своей прошел мимо простой истины: если допустить, что Мусоргский не имел своей техники, то техника Римского-Корсакова, будучи формально приложена к материалам Мусоргского, неизбежно превратит их в совсем иной вид. Добро бы Мусоргский не имел своего лица, тогда с его пассивным и нейтральным музыкальным материалом можно было бы делать что угодно. Но там, где сталкиваются две сильные индивидуальности, нельзя ожидать беспристрастного разрешения «редакторской проблемы». Кто-либо из

двух пострадает. Пострадал Мусоргский (правда – после своей смерти). Но, в итоге, «Борис Годунов» Римского-Корсакова, как я уже говорил, вызвал симпатии и интерес к подлинному Мусоргскому, и диалектика как всегда оказалась права: именно то художественное явление, которое, казалось бы, должно было окончательно победить своей своевременностью другое, якобы недосказанное и рационально-неорганизованное, – на самом деле способствовало возрождению первоисточника. Это вполне естественно: наша эпоха слышит музыку Мусоргского без каких-либо посреднических услуг, потому что мы переросли формально-эстетские воззрения на музыкальную технику и теорию композиции. Мусоргский казался своей эпохе безграмотным и беспомощным, потому что он стремился передать своей музыкой то, что было чуждо большинству людей. Он искал новых форм и новых средств выражения, потому что привычные тогда формы, средства и приемы мешали произвольному и непосредственно-искреннему его общению с людьми через музыку. Те же «правила», которые помогли Римскому-Корсакову свой совсем иной (в сравнении с Мусоргским) запас материала использовать на много лет, – те правила теснили воображение Мусоргского и искажали его замыслы.

Попробуйте-ка язык Тургенева приложить к языку Гоголя или синтаксис Толстого к синтаксису Достоевского – что получится? А ведь русский язык один и тот же у них у всех. Только бездушный и мертвый формализм в музыке может мириться с якобы единой «теорией» для всех веков, времен, народов и людей...

Все сказанное совсем не умаляет пользы работы Римского-Корсакова, и его редакция «Бориса Годунова» может жить, пока ей живется, так же как сам Римский-Корсаков не отрицал права на существование за авторским подлинником. Скажу больше: в сущности, обо всем этом и толковать бы много не следовало, если бы противники и враги Мусоргского, под видом якобы защиты и любви к его музыке, [не] начинали⁷²⁴ каждый раз спора о том, кого надо предпочесть Мусоргского или Римского-Корсакова, как только где-либо поведется речь о возможности исполнения подлинного «Бориса» и

⁷²⁴ В оригинале: «начинают».

восстановления авторской концепции. Стыдно за то, какое умственное убожество, провинциализм и интеллигентское мещанство находят еще себе место в музыкальных кругах под видом охраны русской музыкальной культуры и традиций. Никому, например, в голову не придет доказывать, что нельзя исполнять неоконченную симфонию Шуберта, или что публикуемые новые неизвестные варианты или неизданные самими авторами произведения Пушкина, Толстого и других поэтов и писателей не предназначены для всенародного пользования, ознакомления и чтения, а должны быть известны только узкому кругу специалистов. Стоило же только возникнуть идее полного собрания сочинений Мусоргского, стоило Акопере⁷²⁵ пожелать поставить подлинного «Бориса» по сохранившимся авторским материалам, включая полную партитуру, как начались нелепейшие возражения: помилуйте, композитор сам исключил то-то и то-то, помилуйте, он не знал музыкальной грамоты и еще на смертном одре хотел поучиться, помилуйте, разве можно идти против высокого авторитета Римского-Корсакова и т. д., и т. д. Странное дело! Большая часть писем Мусоргского к Стасову содержат вопли затравленного художника и резкие выпады его против музыкального формализма, схоластики и косности, а нас заставляют верить устным преданиям о безразличии Мусоргского к переделкам его музыки, об отсутствии у него слуха, о добровольных сокращениях, о его технической беспомощности и т. п.! При этом, любопытно, что нигде нет указаний на многие действительно важные и существенные черты в жизни и творчестве Мусоргского, а тщательно сохраняются и поддерживаются сведения, умаляющие его дарования. Психологически положение тут ясное: когда так называемый период дилетантизма «могучей кучки» уступил место усвоению техники, а потом постепенному образованию композиторской школы Римского-Корсакова и впоследствии беляевского кружка, – Мусоргский оказался на старых, а, в сущности, передовых позициях, тогда как Римский-Корсаков уступил требованиям времени и постепенно усвоил и привил своей школе музыкально-охранительные тенденции. В своем творчестве он продвигался последовательно-

⁷²⁵ Государственный академический театр оперы и балета (ныне – Мариинский театр).

эволюционно, но в музыкальных воззрениях и в педагогике замкнулся в магический круг дедукций. Педагогом он стал и по отношению к Мусоргскому и его наследию. Притом, как это обычно бывает с великими самоучками, он поверил в усвоенную им теорию творчества и мастерства столь убежденно и столь бесповоротно, что стал считать ее альфой и омегой всего музыкального искусства, породив тем самым ряд схоластов в музыке. Повторяю, ничего оскорбительного для Римского-Корсакова тут нет. Он действовал искренно и не мог бы действовать иначе, в целях саморазвития и самосохранения. Ограничение и сужение юных стремлений и отказ от идеалов могучей кучки обусловило рост его творчества. Склонный к рассудочности он абсолютно не понимал характера и склада творческой личности Мусоргского, для которого не существовало в музыкальном творчестве никаких предвзятостей и который шел от непосредственно эмоциональных стимулов через наблюдение за интонациями людей к осмысленной, как он сам говорил, мелодии, творимой говором человеческим.

Мусоргский – импровизатор. Он никогда не следовал идее законченной и завершенной формы. Его интересовал самый процесс звукооформления, понимавшийся им как правдивое воплощение в музыке душевной жизни. Достаточно знать эскизы Мусоргского, чтобы понять, что всякие разговоры о том, можно ли или нельзя исполнять якобы им самим исключенные эпизоды и сцены или якобы незаконченные им вещи, – просто досужая болтовня. Мусоргский, как импровизатор, сочинял вариант за вариантом и шел от варианта к варианту, каждый очень тщательно записывая. Его рукописи – каллиграфичны. Но, знакомясь с вариантами отдельных эпизодов на сцене в его операх или с вариантами романсов, никогда нельзя утверждать, что вот какой-то вариант как последний является законченным и завершенным. Можно выбрать и предпочесть тот или иной из них другому. И только. Потому что, если бы Мусоргский почему либо еще раз вернулся бы к данному замыслу, – он сделал бы его по-новому и оставил бы еще один не менее совершенный вариант. В этом отношении богатое поле для исследований являют рукописи романсов Мусоргского. Но несомненно,

что так же сочинялся и «Борис». Можно вскрыть одну за другой авторские редакции оперы, но нельзя сказать, что лишь известная нам по клавиру 1874 г[ода] редакция имеет право быть исполненной – даже если отказаться от корсаковской метаморфозы «Бориса». Значит ли это, что у Мусоргского в воображении не было некоей идеальной драматургической концепции оперы? Нет, не значит. Таковая концепция несомненно была, и если сравнивать первоначальную редакцию с позднейшей, то в первоначальной с гораздо большей четкостью и проницательностью поставлены и намечены вехи народной драмы, чем это оказалось впоследствии. Но о драматургической концепции оперы речь будет впереди. Здесь же, возвращаясь к вопросу о присущей Мусоргскому манере сочинять, мне хочется указать еще на одно важное обстоятельство: для Мусоргского, по-видимому, не существовало единого только и возможного решения проблемы «музыкализации» данного текста, ситуации, сцены или душевного состояния. Или если существовало, то скорее в виде предчувствуемого идеала или временного удовлетворения достигнутым (как личного, так и похвалы друзей), чем в виде строго рационального замкнутого и теоретически правильного построения. Иначе говоря, не какая-либо объективная музыкально-эстетическая норма была для него критерием завершенности, а непосредственно субъективное ощущение соответствия между вызываемым музыкой волнением и динамикой передаваемого ею эмоционального состояния. В большей степени это и было желанной ему *правдой*. Таким образом, варианты воплощения одних и тех же заданий могли возникать в Мусоргском в силу ощутимой им неадекватности музыки с вызвавшей ее эмоцией. Но при изменчивости душевной жизни эта адекватность могла оставаться беспредельно искомой и недостижимой. Поэтому, строго говоря, любая концепция при импровизационном процессе оформления в состоянии превратиться в длительную художественную проблему воплощения – в глубоко жизненное задание в течение большого периода времени (так и произошло с «Хованщиной»).

Какие же выводы следует сделать из всего сказанного о творческом процессе у Мусоргского? Во-первых, то, что для суждения о музыке Мусоргского

(в особенности, анализа ее), надо прилагать иные критерии, чем для музыкальных произведений композиторов рационалистического толка. Во-вторых, то, что при воспроизведении его сочинений нельзя ограничиваться формальным отношением к делу и брать последнюю редакцию как за основную, одобренную автором, ибо *все варианты* всегда правдивы и ценны, так как, в сущности, вполне законченных и окончательно завершенных произведений у Мусоргского не было и быть не могло. В этом отношении музыкальное творчество являлось для него целиком жизненным процессом. Все обвинения Мусоргского в том, что он легко менял под воздействием чьим-либо и по собственному побуждению отдельные моменты и значительные куски в своей музыке теряют всякую опору, как только отнестись с вниманием к его композиторской природе и перестать применять к нему мерки, снятые с других. Именно, странно было бы, если бы Мусоргский не мог бы изменять или сам бы упряился: душевная жизнь настолько многообразна, и одно и то же жизнеощущение имеет столько нюансов и степеней, что может получить в музыке N'ый ряд отражений. *Мусоргский, испытывая на других людях, и особенно на тех, кому он верил*, силу впечатления, производимого тем или другим звуко сочетанием и убеждаясь, что оно не достигает желанной ему цели, не отказывался от новых вариантов. Только и всего. Но бывало ли это всегда, во всех случаях – сомнительно. Лично я думаю, что у Мусоргского были и такого рода находки, в которых он не сомневался раз навсегда и ни перед кем не сдавался, но опять таки не из согласованности с какой либо объективной нормой, а по внутреннему убеждению. В письмах к Стасову можно по этому поводу найти много ценных указаний.

Возвращаясь теперь к «Борису», как к концепции импровизационного порядка, остается признать полную возможность выбора вариантов среди всего сохранившегося материала для нового сценического оформления. Никакого правонарушения здесь нет, поскольку каждому ряду перемешанных редакций, вариантов и планов самого Мусоргского присущи своеобразная свежесть, оригинальность и экспрессия и поскольку нет никаких оснований держать под спудом и прятать от широких масс драгоценные страницы самобытной сочной

музыки великого русского композитора. И конечно сценических оформлений «Бориса» на основе различнейшего отбора материала может существовать сколько угодно. Я бы сказал, что в этом даже содержится большое преимущество для режиссеров, так как, благодаря ряду вариантных концепций, смягчается скованность режиссерского воображения, ощутимая при постановке опер абсолютно завершенных. Лично мне кажется, что можно вполне мыслить «Бориса» как произведение не «замкнутой» формы, как и большую часть произведений Мусоргского и что столь же можно предположить, что если бы еще при жизни композитора возникла бы в театре мысль о новой постановке «Бориса» – он, безусловно, внес бы еще и еще изменения и добавления⁷²⁶.

Тем не менее, несмотря на запутанность вопроса о составе авторских редакций «Бориса», вследствие перестановок и *наслоений*, первоначальная руководящая концепция драмы вскрывается довольно четко и может служить в качестве направляющей и регулирующей схемы при постановке оперы в условиях желательности приближения к первоидею композитора и использования неизвестной публике, но сочной и выразительной музыки. Смысл этой первоначальной концепции, вкратце, сводится к следующим положениям: актуальное участие народа угнетенного, недовольного, голодного и бунтующего в развитии действия оперы; сильное драматургическое значение персонажей – представителей народа (Митюх[а] и Юродивый) в сравнении с их урезанной ролью в последней редакции; возвышение фигуры Пимена до политического вождя; избегание лишних, отвлекающих внимание от главной нити развития драматического действия, бытовых эпизодов, как то игры в хлест и рассказа о попиньке и отсутствие польских сцен; большая активность Шуйского – сильного, равного Борису врага – и выделение антитезы: выскочка Царь Борис и озлобленный народ, тогда как в дальнейшей жизни оперы центр тяжести драмы перенесся на трагедию совести Бориса (в особенности, в редакции Римского-Корсакова и в трактовке Шаляпина). Эта антитеза является решающей в

⁷²⁶ Эти идеи были впоследствии раскрыты автором в рамках отдельной статьи. См.: Глебов И. [Асафьев Б. В.] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // Глебов И. [Асафьев Б. В.] К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сборник статей. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 3–11.

предпочтении уклона на первоначальную редакцию, так как, благодаря ей, опера «Борис Годунов» становится действительно единственной по своему своеобразию и мощности выражения *народной музыкальной драмой*, а сценическое оформление ее получает глубокое социальное значение. Эта же антитеза дает максимум драматургического напряжения в развитии действия и углубляет динамику спектакля. В целом, все указанные положения в достаточной мере оправдывают постановку «Бориса» в подлинном виде. В достаточной мере, а не вполне – если бы к ним не присоединялось еще одно решающее обстоятельство: замечательная музыка, именно, тех эпизодов и сцен, которые подчеркивают и актуальную роль массы и основную антитезу царя и народа. В самом деле, совершенство и социальная значимость драматургической концепции еще не причина обращения к первоисточнику, если бы музыка не поддерживала этого обращения. Но тут перед нами полное совпадение интересов театральных и музыкальных. Музыка всех не шедших до сих пор эпизодов и сцен не только не уступает остальной известной музыке, но в заключительном эпизоде первой картины пролога и в сцене у собора Василия Блаженного достигает непревзойденной самим Мусоргским концентрации драматического действия при крайней простоте средств и лаконичности языка. Продолжает оставаться загадочным факт исключения из поздней редакции «Бориса», именно, конечного эпизода первой картины пролога, в котором содержатся важные для всего развития народной музыкальной драмы положения, а также указанной сцены у собора. Единственно правдоподобным объяснением изъятия является, на мой взгляд, безусловная невозможность проведения этих сцен сквозь тогдашнюю цензуру, и Мусоргский еще до представления в оную, вероятно, по чьему либо совету срезал конец первой картины пролога, где народ, после крестного хода, весьма иронически обсуждает происходящие события, и сцену у Василия Блаженного, где голодный московский люд требует у царя хлеба и где юродивый кидает Борису в лицо обвинение в убийстве («нельзя молиться за царя Ирода»).

Если к неизвестной до сих пор музыке указанных и еще других моментов оперы присоединить музыку известную только в редакции Римского-Корсакова, а

теперь воспроизводимую в ее подлинном оригинальном и самобытном облике – в том облике как она звучала при жизни Мусоргского, то необходимость новой постановки «Бориса Годунова» именно в этом виде становится очевидной. Пора музыке Мусоргского отвечать самой за себя. Наша эпоха не нуждается в смягчении и подкрашивании сурового и терпкого языка, свойственного Мусоргскому, так же как не нуждается она в пышном оркестровом наряде глубоко несвойственном аскетической фактуре подлинника. «Борис Годунов» по природе своей опера вокальная. Оркестр в ней ни в каком случае не должен играть доминирующей и внешне декоративной роли. В данном отношении, «Борис Годунов» антивагнеровское произведение. И успех его на Западе несомненно связан с падением интереса к вагнеровским синтетическим драмам. «Музыка будущего» склонилась перед правдивой эмоциональной музыкой русского музыканта-драматурга. Мелос Мусоргского и жизненность его музыкальной речи, суровая величественная простота монологов Пимена, суровая скорбь Бориса, сочность диалога в корчме, стихийная сила хоров в сцене под Кромами – все это поражает своей безыскусственностью, соединенной с эмоциональной убедительностью и своей импровизационной неожиданностью и, скажем смело, своей иррациональностью в том смысле, в каком иррациональна вся наша душевная жизнь. Как и в остальном творчестве Мусоргского, вокальность «Бориса Годунова» не отвечает обычным представлениям об оперной вокальности итальянско-кантиленного и виртуозного «концертирующего» стиля. «Борис Годунов» стоит в принципе гораздо ближе к музыкально-драматическим опытам флорентийцев начала XVII века и Монтеверди. Мелос «Бориса» оправдан интонациями человеческой речи и гениальным чутким претворением динамики народно-песенной стихии. Римский-Корсаков, понижая в целях якобы удобства tessitura хоров и выравнивая хоровое песенно-мелодическое голосоведение Мусоргского в угоду формальным правилам, тем самым вносил разлад в самое ценное во всей фактуре оперы – в ее глубоко правдивую вокально-интонационную сферу, напряжение которой ослабевало как раз в самые яркие моменты. Впечатление от звучности хоров в сцене под Кромами в их подлинном

виде по силе своей совпадает с впечатлением, получаемым от «звучности» живописи после расчистки икон! Иначе я не могу выразить сущности этого впечатления. Сцена под Кромами далеко не единственный пример, и подобных «интонационных открытий» можно встретить на протяжении всей оперы сколько угодно, чем и измеряется интенсивность вокальной звучности «Бориса» и раскрывается поразительное чутье Мусоргского в данном отношении. В [18]70-х годах, когда европейская опера целиком подчиняется инструментализму, русский композитор, наоборот, строит все драматическое действие на вокальной динамике и песенно-повествовательной мелодической линии и подчиняет ей все остальные элементы композиции. Мало этого, он стремится к тому, чтобы мелос его был жизненным, т. е. правдивой музыкальной речью, отображающей эмоциональные состояния, а не общеевропейской италянизированной мелодией, представляющей собою оторванную от непосредственных жизнеощущений нейтральную интонационную сферу. И Мусоргский победил.

Резюмирую теперь вкратце все существенные доводы в защиту исполнения оперы «Борис Годунов» согласно подлинной авторской партитуре. Прежде всего, самым существенным доводом является довод здравого смысла: нет никаких оснований прятать в пыли архивов вовсе не архивную музыку великого самобытного, признанного всем культурным европейским миром композитора. Признание и известность Мусоргского и интерес к его подлинным произведениям столь выросли, что всякое опекуновство над музыкой Мусоргского должно быть снято, и тогда легенда о его технической беспомощности и неумении выразить свои мысли сама собой забудется. Подлинная партитура «Бориса Годунова» вовсе не заключает в себе страниц, неудобных для исполнения. На сценах европейских театров идет немало опер, оркестровая сторона фактуры которых оставляет желать много лучшего рядом с «Борисом». У нас достаточно указать на «Демона» Рубинштейна, против которого не выступают ревнители пышной и блестящей вагнеро-штраусовской оркестровой фактуры и инструментовки Римского-Корсакова. Поскольку «Борис Годунов» является всецело вокальной оперой (т. е. действительно оперой), в которой песенная стихия и музыкально-речевая

интонация в виде диалогов и монологов оказываются доминирующими и руководящими элементами композиции, постольку ни в каком случае нельзя ставить в упрек Мусоргскому аскетизм оркестровки и простоту в выборе и использовании инструментальных средств выражения. Никак нельзя сказать, про оркестр «Бориса Годунова», что это беспомощный и хаотичный оркестр. Содействуя вокальному рельефу и будучи мягкой, а также достаточно гибкой и чуткой в психологическом отношении, инструментовка Мусоргского не является, поэтому, пассивным аккомпанементом и достаточно определенно раскрывает ход драматического действия. Если не подходить к оркестру Мусоргского с точки зрения декоративно-театрального или монументально-симфонического вагнеровского инструментального ансамбля и оценить в нем все, что отвечает данному замыслу, – то нет оснований считать авторскую партитуру «Бориса» препятствием к постановке оперы в ее подлинном виде. Музыка «Бориса» – вся в живом звучании и театральном действии. Никакие формально-тектонические тенденции ей не свойственны. Поэтому любителям зрительного созерцания музыкальных построек с ней делать нечего. Значит, нельзя представлять себе существование полного собрания сочинений Мусоргского и в частности издания полного «Бориса» в музейно-исследовательских интересах. Каждый театр, достигший высокой степени развития, а таким является современный русский театр, должен радоваться возможности постановки музыкального произведения, которое содержит в себе элементы социальной драмы. Именно, таким произведением и является «Борис Годунов» в авторской концепции, поскольку здесь народные массы действительно активно участвуют в развитии действия и поскольку вся музыка задумана в театральном плане и вне театрального оформления немислима. Как опера, в которой носителем драматического действия выступает вокальное начало не в концертно-виртуозном преломлении, а в значении музыкально-эмоциональной речи, «Борис Годунов» наряду с «Хованщиной» и фрагментом «Женитьбы», предстает перед всем культурным миром как самообытное и оригинальнейшее, лишенное какой бы то ни было доли подражательности, художественное завоевание русской музыки. Спрашивается,

почему же это единственное в своем роде произведение должно жить в приспособленческом облике? Почему в то же время повсюду в Западной Европе, да и у нас в области литературы, считается совсем не зазорным делом собирать, издавать и знакомиться с каждым вновь найденным отрывком великих писателей? Почему же на Западе происходит то же самое в отношении реликвий выдающихся музыкантов, а мы, обладая подлинным Мусоргским, должны стыдиться якобы корявости и терпкости его самобытного музыкального языка и слушать его произведения в чужой редакции, автор которой не удовлетворяется чисто редакторской ролью, а будучи сам великим музыкантом вносит в композицию иной характер и иной колорит и дает иное направление драматической концепции. Отрицать это – значит думать, что в музыке можно безнаказанно для стиля ее изменять интонации и ритмы, сохраняя лишь формальное сходство. Увы, именно в отношении музыки Мусоргского, при ее исключительной самобытности, всякое превращение редакторского корректирования в самостоятельное исправление приводит к нежелательным результатам: к замене оригинала его бледным отражением. Кто этого не слышит и не понимает, тот просто неспособен ценить подлинного Мусоргского или же привык ко всякой музыке подходить с одной и той же формальной меркой.

В заключение укажу в кратком перечне на существенно новое (неизвестное), что мы имеем в музыке «Бориса Годунова» при постановке оперы в авторской концепции, помимо того, что с нее снимается весь чуждый привкус, привнесенный дружественной рукой редактора.

Первая картина пролога получает логическое смысловое завершение, благодаря целиком сохранившейся народной сцене. Это стимул к дальнейшему разворачиванию действия в плане музыкальной народной драмы. Ничего «безграмотного» в музыке данного заключительного эпизода нет. Наоборот, поражает мастерство, с каким Мусоргский пользуется уже ранее введенным материалом и строит лаконичную выразительную коду на постепенном затихании. Сцена коронации предстает в совершенно новом облике – это вовсе не пышное и радостное празднество, а подневольное славение, подневольное

торжество. «Быть худу» – таков смысл всей концепции. Народ величает царя по указке и величает вяло и неохотно. Дальше в сцене в келье вырастает значение Пимена, как политического врага Бориса, благодаря неизвестному до сих пор драматическому рассказу его об угличском деле. Напряженная, ярко динамичная и образная музыка этого рассказа принадлежит к лучшим страницам оперы. Сцена в корчме звучит в подлинной редакции грубее и сочнее. Сцена в терему предварительной редакции представляет собою в сравнении с известной редакцией этой сцены с играми и рассказом о попиньке и курантами – выдающуюся по драматическому напряжению и концентрации вступающих в столкновение сил. Текст следует пушкинскому. Все лишнее, мешающее выявлению основного конфликта, исключено. За причитаниями Ксении и «уроком географии» следует непосредственно трагически насыщенный монолог Бориса с упором на антитезу: царь-выскочка и озлобленный народ, а не на личную трагедию совести Бориса-убийцы. Этот монолог, таким образом, тесно связан с доминирующей линией всей драмы от народного недовольства в первой картине пролога через подневольную коронацию и политически-агитационный рассказ Пимена о событиях в Угличе. От этого же монолога и следующего за ним остро отточенного диалога Бориса Годунова с Шуйским ведет нить к исключительно сильной и волнующей народной сцене у собора Василия Блаженного. Столкновение Бориса с Шуйским в диалоге предварительной редакции нисколько не уступает их знаменитой беседе в известной редакции. Но здесь оба врага в равной мере сильны, потому что лаконизм, терпкость и чеканность диалога усугубляют напряженность момента, обнажая сущность конфликта, благодаря переводу его в плоскость социально-политической борьбы. Ни тени и ни следа расслабленности и слащавости. Никакой подмены столкновения за власть состраданием к преступнику, замученному совестью. Рассказ Шуйского об убитом царевиче дышит в предварительной редакции жутью, своим жестоким реализмом и деловитой трезвостью в соединении с мстительным старческим лукавством построенный на панихидно-елейных интонациях, рассказ этот, на мой взгляд, превосходит тот же эпизод в известной

редакции. Налет мистицизма в сочетании с мелодраматическим пафосом присущий отчасти музыке этой сцены, как она идет обычно, здесь в предварительной редакции окончательно стирается. Монологи Бориса звучат суровее и властнее. Степень напряженности интонации значительно повышена. В сравнение с этой редакцией, раскрывающей перед нами иную неизвестную в большей своей части музыку, основная известная редакция при всей своей выразительности и богатстве материала кажется расплывчатой, недостаточно сконцентрированной. Конечно, происходит это от вставок, интересных в бытовом отношении и музыкально вкусных, но мешающих развитию драматической коллизии. Подобного рода вставки и, кроме того, повторяю, уклон в сторону французской романтической мелодрамы в характеристике Бориса (затравленный совестью и галлюцинациями, но вызывающий сожаление злодей), несмотря на прекрасную музыку заметно снижает социальную ценность драматургического плана. Тем не менее, будучи теперь освобождена от внесенных редактором изменений и восполненная к тому же исключительно сильными речитативами, сцена эта – даже при всех излишних подробностях и уступках чувствительной театральности – волнует своей глубоко человеческой проникновенной эмоциональностью. О следующей сцене у собора Василия Блаженного уже не раз мною было упомянуто. Это центр основной коллизии, высшая точка антитезы: царь и народ. Вслед за столкновением с Шуйским Борис оказывается здесь лицом к лицу с[о] своим более страшным врагом, от которого нельзя отделаться внутренне-дворцовыми репрессиями, – с голодным московским людом. Ясно, что сцена эта безусловно необходима в развитии действия. До сих пор остававшаяся неизвестной музыка ее отличается бесспорными достоинствами и одному только Мусоргскому свойственным умением воплотить переживания масс с исключительной правдивостью и художественной простотой. Отметим кстати, что оркестровое введение, с которого начинается данная сцена, сходно по характеру мелодического движения с некоторыми эпизодами из «Майской ночи» и «Млады» Римского-Корсакова.

В дальнейшем развитии своем действие стремится к катастрофе. После сцены у Василия Блаженного следует сцена заседания боярской думы и смерти Бориса. В ней также имеются страницы новой неизвестной музыки. Особенно ценно то, что найден и включен на свое место «манифест Бориса», сообщаемый Щелкаловым в самом начале картины и содержащий оповещение о самозванце. Таким образом, осмысливается начальная фраза хора: «что ж, пойдем на голоса бояре», тогда как до сих пор она возникала неизвестно почему. Противники Мусоргского говорят, что не следует включать то, что было сокращено самим композитором. Но причины сокращений совершенно бессмысленных с драматургической точки зрения (вроде выкинутого рассказа Пимена об Угличе, сцены у Василия Блаженного и изъятие указанного только что манифеста) остаются неизвестными. Ведь и «Руслана» сокращали с «согласия» Глинки! Так неужели же восстановления сцен и эпизодов, музыкально-ценных и драматически *необходимых*, являются преступлением против воли автора? Какая трогательная заботливость о композиторе после его уже давней смерти, о композиторе, затравленном жизнью и не понимавшей его целей и стремлений культурной средой! Но тогда надо прекратить всякие посмертные издания и сжигать рукописи, чтобы не оскорблять авторитет вольных или невольных душеприказчиков. К счастью, требования жизни не позволяют считаться с косными убеждениями, и растущий интерес к каждой строчке, оставшейся после писателя, всегда их побеждает. То же и в музыке.

Восстановление полного музыкального текста «Бориса Годунова» напоминало собою что-то вроде известной детской игры в складывание из разнородных отрезков цельной картинки. Когда все отрезки оказались найденными и каждый занял соответствующее ему место, оказалось, что тот «Борис», к которому все привыкли, был картинкой со многими зияющими пропусками лишь формально-подретушированными. Кроме того, вся картина была покрыта как бы слоем лака, покрыта очень тщательно и с большим рвением и старанием – с неменьшим, чем в недавнем еще прошлом ревнители благолепия покрывали добротной «естественной» живописью, заштукатурив старинные

росписи, или зарисовывали древнее письмо на иконах. «Правильность» рисунка и перспективы, человеко- и правдоподобие, внешний лоск и блеск временно побеждали сердца «предстоящих» мещан, но конечная художественная победа осталась не за ревнителями! Также точно была «зализана» музыка «Бориса», и такие точно люди не хотели слышать и замечать пронизательности, чуткости и своеобразного мастерства Мусоргского, не чуждаясь, однако, заимствований от него. Теперь наступает иное время: выбора нет и те, кто действительно любят, ценят и понимают Мусоргского – не могут не принимать всех его произведений в их подлинном виде. Раз вникнув в этот своеобразный мир музыкального творчества, невозможно от него оторваться, как нельзя вернуться к конфектной зализанной живописи. Редакция Римского-Корсакова – исторически неизбежный факт приспособления – сыграла свою роль и, диалектически последовательно, возбудила живой интерес к Мусоргскому «без лака». Способна ли будет современная музыкальная культура принять и ассимилировать живую музыкальную речь Мусоргского, покажет близкое будущее. Это своего рода экзамен на зрелость! Славу же Римского-Корсакова в достаточной мере поддерживают и увеличивают его собственные великие произведения, и ее, конечно, не убудет от того, что рядом встанут в своем подлинном виде оперы композитора «косноязычного» для формалистов, а для всех музыкантов, лишенных школьных предрассудков, великого и правдивейшего русского художника-реформатора.

Приложение 3: Документы служебной деятельности

А.Н. Римский-Корсаков: письма и документы (1931)

Меморандум к истории печатания книги «Мусоргский. Письма и документы»⁷²⁷

Автограф. Б. д.

1. Договор заключен А.Н. Римским-Корсаковым с Музсектором 1 марта 1927 г[ода].
2. Рукопись представлена для предварительного ознакомления осенью 1928 г[ода].
3. Возвращена с замечаниями редакционного сектора зимой 1928 г[ода].
4. Подверглась дальнейшей авторской обработке зимой и летом 1929 г[ода].
5. Возвращена снова в Музсектор для рассмотрения цензурой осенью 1929 г[ода].
6. Возвращена из цензуры в конце 1929 г[ода] или в начале 1930 г[ода] с ничтожными исправлениями.
7. Сдана Ленингр[адским] Музсектором в печать (Печатный двор) весной 1930 г[ода].
8. Набиралась весной, летом и осенью 1930 г[ода].
9. Правилась в гранках и верстке летом, осенью и зимой 1930/[19]31 г[ода].
10. Вытребована завед. Музгизом в Москву в начале 1931 г[ода].
11. Подверглась редакционному просмотру по предложению зав. Музгизом и сокращению в мелочах со стороны тов. Келдыша и возвращена в Ленинград ранней весной 1931 г[ода].
12. С мелкими возражениями автора возвращена в Москву при служебной поездке тов. Иохельсона⁷²⁸ весной 1931 г[ода].
13. Возвращена, после обсуждения совместно тт. Иохельсоном и Келдышем, автору для окончательной правки в верстке (весной 1931 г[ода]).

⁷²⁷ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел VI. № 2. Л. 1–1 об.

⁷²⁸ Иохельсон, Владимир Ефимович (1904–1941) – музыковед, композитор.

14. Сдана в правку (весной 1931 г[ода]).

15. Во время правки востребована внов[ь] (в пятый раз!!) в Москву завед. Музгизом.

16. Возвращена вновь в Ленинград на ответственность т. Иохельсона и Сергеева⁷²⁹, и снова отправлена в Москву⁷³⁰.

<...>

Памятка⁷³¹

Под влиянием воздействия со стороны нескольких видных лиц (в частности, Ел[ены] Дм[итриевны] Стасовой⁷³²), Музгиз взял назад свои требования и согласился печатать мою книгу «М.П. Мусоргский. Письма и документы» полностью (с мелкими изъятиями), о чем т. Верхотурский, будучи в августе в Ленинграде, сообщил уполномоченным мною лицам (я был в то время в отсутствии) В.Д. Комаровой-Стасовой и Ю.Л. Вейсберг. С ними же он договорился и об остававшихся спорных вопросах. Главным из них был вопрос о напечатании письма № 57 полностью, но позади всего текста книги с сопроводительной статьей т. Келдыша. Это изъятие письма из общего контекста было мотивировано Музгизом желанием непосредственно противопоставить неблагоприятному впечатлению от грубо-шовинистических выходов Мусоргского исчерпывающее, четко-марксистское освещение.

Т. Вейсберг тогда же поднимала вопрос о фиксации этих условий на бумаге, но это было Музгизом замято. Ныне же издательство, грубо нарушая договоренность, отказывается печатать полный текст письма и ограничивается статьей т. Келдыша (с цитатами и пересказом письма), в которой мотивирует этот отказ грубостью выходов Мусоргского. Таким образом, вновь делается попытка – на этот раз уже прямо недобросовестная – испортить книгу нелепым прятанием под сукно одного из важных документов.

⁷²⁹ Вероятно Сергеев, Алексей Алексеевич (1889–1958) – музыковед, заведующий политредакцией Музгиза.

⁷³⁰ Далее зачеркнуто: «где и лежит без движения».

⁷³¹ КР РИИИ Ф. 8. Раздел IX. № 137. Л. 2.

⁷³² Стасова, Елена Дмитриевна (1873–1966) – революционерка, деятель международного коммунистического, женского, антивоенного и антифашистского движения. Племянница В.В. Стасова.

На срочное письмо мое по этому поводу т. Верхотурскому, посланное 20/IX с. г[ода], я, как это водится в Музгизе, ответа не получаю.

А. Римский-Корсаков

Заявление в Правление Музгиза⁷³³

В ПРАВЛЕНИЕ МУЗГИЗА

Москва, Неглинная, 14

ЗАЯВЛЕНИЕ.

Книга «М.П. Мусоргский. Письма и документы», представленная мною в Музсектор Гиза, согласно договора, еще в 1927 г[ода], после ряда просмотров, принятых к сведению замечаний и официальных разрешений (политконтроль и редакционный орган Музсектора), была сдана в набор и доведена до верстки зимой 1930/31 г[ода]; весной же, после повторного просмотра и новых замечаний, на этот раз уже не Музсектора Гиза, а Музгиза, – целиком заново переверстана и приготовлена к печати. В этой, уже заключительной стадии, книга снова была вытребована в Москву, где опять столкнулась с неожиданными затруднениями: Музгиз, по новым указаниям политконтроля, предлагает на этот раз изъять в корректуре отдельные места писем уже самого Мусоргского, или (что, по словам т. Иохельсона, даже предпочтительнее) убрать из книги целиком около одиннадцати писем, заключающих эти места.

В целях уточнения и развития высказанных мною устно тов. Иохельсону возражений, считаю необходимым заявить следующее.

1. Письма М.П. Мусоргского представляют собою высоко ценный и актуальный для советского научного музыкознания исторический памятник и, как таковой, должны быть напечатаны с максимальной научной тщательностью и полнотой.

⁷³³ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел IX. № 139. Л. 3–4.

2. В согласии с этим, книга «М.П. Мусоргский. Письма и документы» задумана и осуществлена в текстологическом отношении как строго научный труд, а самое издание книги связано, по желанию Музсектора Гиза и с согласия Правления Государственной Публичной Библиотеки в Ленинграде с именем этой последней, как учреждения, хранящего публикуемые документы и пользующегося авторитетом чисто научным в деле разработки памятников письменности.

3. По своему содержанию книга «М.П. Мусоргский. Письма и документы» представляет собою собрание материалов, цель которого, как это ясно высказано в предисловии, послужить основой для дальнейшей научно-исследовательской музыковедческой работы. Поэтому, ущерб, который был бы причинен этой книге на пути цензуры самих писем Мусоргского, явился бы подлинно-вредительским в отношении всякой будущей серьезной работы по Мусоргскому.

4. Как первое издание писем Мусоргского, осуществляемое в Советском Союзе, книга «М.П. Мусоргский. Письма и документы» не только подводит итог всем прежним частичным изданиям и журнальным публикациям этих писем, но и существенно дополняет их рядом новооткрытых документов. Намеченные политконтролем сокращения писем Мусоргского, относящиеся, к тому же, без исключения, к письмам, уже ранее полностью, хотя и не всегда с достаточной научной точностью, опубликованным (№№ писем: 14, 18, 19, 38, 39, 56, 57, 143, 181, 182, 216), с точки зрения действенности такого приема ретуши явились бы ни чем иным как «хитростью» страуса, прячущего перед опасностью свою голову в песок; вместе с тем, эти сокращения могут легко послужить поводом к справедливым упрекам в желании фальсифицировать истинное лицо Мусоргского.

5. Это лицо музыкального бунтаря, ненавистника самодержавия, певца двух эпох, насыщенных революционным брожением, борца в своем искусстве за угнетенных и обездоленных, настолько ярко вырисовывается на страницах его писем, что никакие частичные проявления идеологической нечеткости и обмолвок – преходящая дань эпохе и среде – исказить этого облика не могут. Для

диалектического же подхода и исторического анализа эти частности могут представлять несомненный интерес.

6. Изъятие некоторых писем целиком, помимо всего сказанного, явилось бы варварством и в том отношении, что из-за нескольких, неприятно звучащих на наше ухо слов и досадных фраз, выкинутыми оказались бы в высшей степени характерные и содержательные страницы документов, технически же это повлекло бы за собою разрушение всей сложной постройки книги – результата нескольких лет труда, так как через всю книгу проходит в огромном ряде внутренних ссылок и указаний единая нумерация писем и документов. О трех обстоятельнейших указателях, однажды уже переработанных наново при вышеупомянутой переверстке книги, не приходится и говорить.

7. В заключение считаю необходимым отметить, что некоторые новые поправки в комментарии к письмам носят характер частью исключительно стилистических (вроде замены слова конкретный словом фактический и т. д.), частью прямо загадочных по произволу (вроде вымарки начисто благодарственных строк по адресу лиц, всячески содействовавших работе редактора) или упразднения в первых строках предисловия редактора слова русский в выражении «гениальный русский композитор»; частью, наконец, явно тенденциозных, каковы поправки, стремящиеся вытравить из Комментария всякое упоминание о личных провалах в жизни Мусоргского (напр[имер], о его алкоголизме) или попытки затушевать отдельные выражения самого Мусоргского, приводимые в Комментарии (как, напр[имер], слова «Светлое Христово Воскресенье», играющие роль даты в подписи, сделанной Мусоргским на фотографической карточке).

Ввиду всего изложенного, считаю совершенно необходимым пересмотреть вопрос об изъятии части содержания из текстов писем Мусоргского и категорически настаиваю на напечатании книги в неискаженном виде, в частности также и на восстановлении вымаранных в порыве явно головотяпского рвения деталей комментаторского текста, которые еще два месяца тому назад не вызывали никаких возражений со стороны того же Музгиза.

Андрей Римский-Корсаков.

Ленинград, 1931 г....

Советский пр. 48/2, кв. 10А, Тлф. 535-15.

Сопроводительные письма к заявлению в Правление Музгиза

А.Н. Римский-Корсаков – И.В. Сталину⁷³⁴

Машинописная копия

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович,

Зная Ваш широкий интерес к вопросам музыкальной и театральной культуры и несравненную авторитетность, которой пользуется Ваше мнение и слово и в этой области, позволяю себе довести до Вашего сведения инцидент с печатанием в Музгизе под моей редакцией первого полного собрания писем гениального русского композитора М.П. Мусоргского. При сем прилагаю копию моего заявления в Музгиз (Москва).

Ленинград, 1931, 28/V.

А.Н. Римский-Корсаков – А.М. Горькому⁷³⁵

Машинописная копия

Глубокоуважаемый Алексей Максимович,

Следя за Вашим отношением к многообразным литературным и научным вопросам, возникающим и столь по новому разрешаемым в СССР, и хорошо зная тот замечательный объективизм, который Вы проявляете в своих суждениях о советской печати, я считаю своим долгом привлечь Ваше внимание к инциденту с печатанием в Музгизе под моей редакцией первого полного собрания писем гениального русского композитора М.П. Мусоргского. При желании Вашем более подробно познакомиться с моей книгой, титульный лист которой и оглавление,

⁷³⁴ КР РИИИ. Ф. 8. Раздел IX. № 136. Л. 2.

⁷³⁵ Там же. Л. 3.

вместе с копией моего заявления в Музгиз при сем прилагаются, я готов предоставить Вам немедленно ее для прочтения.

Хочу надеяться, что Вы, по старой памяти, не откажете мне в Вашей высоко авторитетной поддержке в той форме, в которой найдете нужным.

В почтительном ожидании Вашего ответа,
с глубоким к Вам уважением.

А.Н. Римский-Корсаков – А.С. Енукидзе⁷³⁶

Машинописная копия

Ленинград

16/VI [19]31 [года]

Глубокоуважаемый Амель Софронович,

Зная Ваш широкий интерес к вопросам музыкальной культуры, я позволяю себе довести до Вашего сведения инцидент с печатанием в Музгизе под моей редакцией обширного собрания писем гениального русского композитора М.П. Мусоргского. При сем, как материал, прилагаю копию с моего заявления в Музгиз. Должен прибавить, что палки в колеса этого дела, вставляемые Музгизом, легко могут дать неожиданный эффект – заставить тип[ографию] «Печатный Двор» разбросать набор (35 печ[атных] листов), так как книга, приготовленная к печати ко дню 50-летия со дня смерти Мусоргского (в марте [19]31 г[ода]) лежит в наборе до сих пор.

Хочу надеяться, что в этом деле, имеющем чисто общественный интерес, Вы не откажете мне в Вашей высоко авторитетной поддержке в той форме, в какой найдете нужным.

С глубоким уважением.

Адрес: Ленинград, Советский 48, кв. 10^А.

Тел. 535–15.

А.Н. Римский-Корсаков – А.Г. Верхотурскому⁷³⁷

⁷³⁶ Там же. Л. 7.

Машинописная копия

20.IX.31.

Уважаемый товарищ!

Из текста письма М.П. Мусоргского под № 57, приготовленного у вас в Москве для печати и присланного сюда при сопроводительном письме за подписью тов. Рабиновича, явствует, что, вопреки отчетливой договоренности, достигнутой при свидании с Вами в Ленинграде уполномоченных мною тт. Вейсберг и Комаровой (на основании чего мною и было телеграфно дано согласие на Ваши условия), ныне, вместо подлинного текста письма плюс комментарий т. Келдыша, напечатание которых было Вами гарантировано, – вновь предлагается напечатать некий пересказ письма Мусоргского, одобренный комментарием. Ставя Вас о такой перемене в известность и категорически протестуя против этой новой попытки сорвать издание я прошу Вас самым настоятельным образом срочно (по телеграфу) уполномочить меня в контакте с т. Йохельсоном использовать присланный текст для комментария к письму, самое же письмо напечатать позади текста с этим комментарием, как то было договорено лично с Вами.

Столь же категорически должен протестовать против попытки нарушения договора по этому изданию (см. п. №), выразившейся в устранении с титульного листа научной марки Государственной Публичной Библиотеки. Прошу аннулировать срочно и этот совершенно непонятный произвол.

Пользуюсь случаем, чтобы обратить Ваше внимание на тот факт, что корректура книги «Мусоргский. Письма и документы» вот уже целый месяц как лежит без движения в цензуре Ленгиза. При таком деятельном сотрудничестве органов Ленинграда и Москвы, квалифицированному Вами, как «нужно Музгизу до зарезу», грозит участь быть действительно неминуемо зарезанным.

С уважением

[А.Н. Римский-Корсаков]

П.А. Ламм: «Итоги работ над рукописным наследием Мусоргского». Доклад (1939)⁷³⁸.

Я думаю, что сегодня, в этой аудитории, излишне говорить о причинах, почему рукописное наследие Мусоргского для нас ценно. Излишне говорить о значении Мусоргского как композитора, как бойца за передовое искусство; рассказывать о том, какое значение имеют его народные музыкальные драмы, его романсы и песни. Я думаю, что ни один из здесь присутствующих не станет оспаривать того, что Мусоргскому, безусловно, принадлежит одно из первых мест в блестящей плеяде русских композиторов прошлого столетия.

Мне хотелось бы только отметить один факт, который делает рукописное наследие этого композитора особо ценным для нас, ценнее, чем, скажем рукописное наследие такого гиганта как Чайковский. Этот факт заключается в том, что до начала выхода в свет академического издания Полного собрания сочинений Мусоргского, его сочинения, в подавляющем большинстве своем, были известны в редакторских обработках. Произведения Чайковского издавались при жизни композитора, им самим корректировались – одним словом, выходили в свет в том виде, как этого хотел их творец. Не та участь была уготована творениям Мусоргского.

Главным редактором, выпустившим в свет большинство произведений Мусоргского, был Николай Андреевич Римский-Корсаков. Много писалось, еще более говорилось об отрицательных и положительных сторонах редакторской работы Корсакова. У нас, правда, об отрицательных сторонах больше говорилось, чем писалось. Обусловлено это следующими причинами:

Во-первых, вряд ли у нас найдется музыкант, которого не умилял бы факт, что большой композитор (каким, безусловно, является Корсаков) в расцвете сил многие годы своего творческого труда отдал на то, чтобы редактировать и инструментовать сочинения своего друга.

Во-вторых, почитая Корсакова-композитора, как-то неудобно ругать его за

⁷³⁸ Текст доклада содержится в трех видах: рукописный черновой, машинописный с рукописными правками и стенограмма доклада. За основу взят второй вариант: РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 71–82.

редакторство.

В-третьих, Римский очень болезненно воспринимал критику своей редакторской работы – вспомним его письма к Стасову, и Кругликову, и другим лицам⁷³⁹.

В-четвертых, всякая защита подлинного Мусоргского расценивалась у нас как защита безграмотности, сам же защитник попадал в число лиц, для которых «знания гармонии и контрапункта недоступны» (слова Римского по отношению к Мусоргскому) – т. е. попадал в разряд тупоголовых в музыкальном отношении лиц.

Но там, где эти причины не могли иметь значение, не имели своей силы, о работе Римского писалось очень резко. В 1908 году, когда впервые в Париже ставился «Борис» в редакции Римского, часть критики встретила это исполнение очень враждебно.

Гастон Карро в “La Liberte” писал: «Исправления Римского-Корсакова являются до последней степени ненужной, непонятной и возмутительной вещью, когда-либо сделанной в других аналогичных случаях. Он вытравил из произведения каждую его характеристическую деталь, все, что шло в разрез с его представлением о правильности музыки, логики которой он был понять не в состоянии»⁷⁴⁰.

В “Le Mercur[e] de France” Жан Марнольд объявляет: «Нельзя найти достаточно жестких слов, которыми можно было бы с необходимой точностью оценить нарушение, которое внес в произведение Мусоргского Римский-Корсаков. Неуклюжи и неловки его исправления. Глубоко неверно допускать, что Мусоргский был технически слабым композитором, и что его “Борис” не может исполняться без исправлений Римского-Корсакова. Инстинкт, который руководил его чувством и его гением, был гораздо более прочным, чем любое установленное “правило”. Мы хотим, чтобы в Париже исполнялся подлинный “Борис” и целиком,

⁷³⁹Третий пункт взят из рукописного черновика доклада, т. к. в машинописной версии он не поддается прочтению.

⁷⁴⁰*Carrauld, Gaston. Les Premières: Festival Russe de l’Opera. – «Boris Godunov», opera en trois actes et sept tableaux, de Modeste Moussorgsky, d’après Pouchkine // La Liberté. 1908 (21 mai). P. 2.*

без всяких сокращений»⁷⁴¹.

Выход в свет академической редакции сборника «Песни и пляски смерти»⁷⁴² дал повод австрийскому музыковеду Гансу Редлиху в статье «Возрожденный Мусоргский»⁷⁴³ выступить в печати с подробным анализом этого цикла, и с очень резкой критикой редакторской работы Римского-Корсакова. «Сравнение двух редакций этого сборника – пишет он – приводит к потрясающему выводу: нам дано было узнать и полюбить эти непреходяще-прекрасные, полные всей жутью смерти Песни “в обработке”, которая близка к изуродованию; так как эти песни в тысячу раз прекраснее, смелее, таинственнее, чем этого хотел бы “здравый смысл” застывшего в академической идеологии профессора Корсакова... Во всех решающих местах он направляет вспять все попытки нового композиторского самосознания. На месте прелести диссонирующих гармоний Мусоргского Корсаков водворяет нищенскую прилизанность общепринятого гармонического изложения. Блестящая мелодика Мусоргского, выливающаяся в ходах широкими интервалами, черпающая свою неутомимую силу в песенно-ладовых тонах, обесцвечивается Корсаковым с помощью схоластического принципа мелких ходов: он ввергает нас вновь в область творчества, руководящее направление которого примитивно, в то время как именно Мусоргский первый делает попытки его преобразования. Таким образом, не только настроение и поэтическое содержание песен, но и самый творческий замысел их оказывается искаженным, ибо всякое построение у Мусоргского закономерно само по себе и никогда не зависит от тех рамок, которые ставят правила гармонии романтического XIX века. Опубликование оригинального авторского изложения “Песен и плясок смерти” доказывает, что “дилетант” Мусоргский также и в технически-культурном отношении значительно опередил своего “классически-образованного” современника и товарища по кружку, и не только это, но даже и в смысле внутренней последовательности своих творений был способен на гораздо

⁷⁴¹ Статья была позднее переиздана в составе авторского сборника. См.: *Marnold, Jean*. M. Rimsky-Korsakoff et «Boris Godounoff» // *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*. Paris.: Dorbon-Ainé 1911. P. 274.

⁷⁴² *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 5. Вып. 9: Песни и пляски смерти / Редакция Павла Ламм. М.: Государственное музыкальное издательство; Вена: Универсальное издательство, 1928.

⁷⁴³ *Redlich Hans F.* Moussorgsky redivivus // *Musikblätter des Anbruch*. 1929. № 2. S. 70–78.

большее, чем отсталая ученость»⁷⁴⁴.

В pendant этим жестким по отношению к редакторам критикам (из уст беспристрастных судей) приведу еще одну выдержку (несколько заинтересованного судьи) из статьи, направленную уже против поборников подлинной редакции Мусоргского:

«Ведущиеся ныне работы по восстановлению на русской сцене “Бориса Годунова” в оригинальной авторской редакции несомненно высоко интересны, независимо от общего, конечно, художественного результата этой попытки. К сожалению, при том безмерном “углублении” основного издания, с которым встречаешься на стороне безоговорочных энтузиастов подлинной редакции, не только не приходится ожидать *вполне справедливого и объективного отношения* к делу, совершенному в свое время Римским-Корсаковым, как редактором “Бориса”, но иной раз и становится прямо страшно и за самого Мусоргского: под сомнение ставится и сама авторская редакция 1875 года как художественное целое. Черновики Мусоргского мобилизуются против его же чистовиков. Сводная редакция “Бориса”, высокоценная, как собрание исторических материалов, из которых выросло это гениальное произведение, в устах иных, мало *сведущих информаторов* превращается, как таковая, в самодовлеющую художественную ценность. Между тем, всякому сколько-нибудь знакомому с делом, ясно, что сводить в одно целое разные варианты одних и тех же сцен – задача невозможная без насилия над авторской волей. Мы неминуемо окажемся в области произвольных вторжений личного вкуса, легко могущих затмить собою и редакторские вольности Римского-Корсакова. Не подчеркиваем уже того, что вольности последнего были все же вольностями не рядового музыканта, или досужего умника, а делом видного художника»⁷⁴⁵.

Это написано Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым...

Я лично глубоко убежден в том, что Римский[-Корсаков]:

⁷⁴⁴ В фонде Ламма в РГАЛИ хранится перевод статьи на русский язык, выполненный неизвестным переводчиком. См.: Редлих Ганс. «Возрожденный Мусоргский». Статья. Перевод с немецкого языка. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп.1. Ед. хр. 292.

⁷⁴⁵ Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков в качестве редактора “Бориса Годунова” Мусоргского // Браудо Е.М., Римский-Корсаков А.Н. «Борис Годунов» Мусоргского. М.; Л.: Кино-печать, 1927. С. 40.

Во-первых, безусловно ценил «громадный художественный талант» (слова самого Николая Андреевича) Мусоргского.

Во-вторых, что Римский не очень любил Мусоргского как человека (особенно в последние годы жизни Мусоргского) – во всяком случае, не менее болезненно переживал отзывы Мусоргского о нем, как изменнике «дела Могучей кучки» (эти отзывы он, конечно, не мог не знать), чем переживал Мусоргский злую критику Цезаря Кюи на «Бориса».

И в-третьих, Римский совершенно не уважал в Мусоргском техника композиторского дела, его же новшества просто «ненавидел» и под горячую руку вычищал как редактор все, что хоть отдаленно могло пахнуть новшеством, новаторством.

Не нужно забывать и того факта, что Римский[-Корсаков] в методах своих редакторских обработок произведений Мусоргского явно менялся. Начав в «Борисе» с очень жесткой ампутации всего, что не подходило к канонизированным правилам того времени (самому себе Римским[-Корсаковым] навязанным), Римский[-Корсаков] с годами постепенно освобождал вожжи и дошел, в таком произведении как «Женитьба» (вещь эту он, правда, считал больше курьезным опытом, чем музыкальным произведением, годным для исполнения) почти до корректности академического издания – правда, это имело место только в начале работы – потом привычка профессора взяла свое. В 1908 году мы видим его за восстановлением всяких купюр, сделанных им ранее в «Борисе», и в этих восстанавливаемых местах он уже куда милостивее к разным новшествам Мусоргского.

Еще одну черту в Римском[-Корсакове] мне бы хотелось отметить – это, что он вообще очень резко относился ко всему, что выходило за пределы тех музыкальных правил, в которые он верил в данную минуту. Несколько недель тому назад Болеслав Леопольдович Яворский делился с нами своими воспоминаниями о Сергее Ивановиче Танееве. Говоря о нем, как о профессоре, он упомянул, что Танеев боялся насиловать художественную природу ученика. Как пример профессора другого типа он привел Римского-Корсакова и рассказал о

случае с Иваном Ивановичем Крыжановским⁷⁴⁶. Крыжановский, будучи учеником консерватории. Увлекался всякими изощренными гармониями, его профессор, [Римский-]Корсаков, все это немилосердно вычеркивал. Крыжановский с большой болью в сердце должен был подчинять свое творчество строгим правилам своего профессора. Много лет спустя, находясь случайно в Консерватории, Крыжановский встречает Римского[-Корсакова], идущего в класс на занятия, и просит его разрешения пойти с ним. Корсаков проверял чьи-то сочинения. Крыжановский заметил, что он при этом пропускает такие гармонии, которые раньше им категорически запрещались (пониженная вторая ступень). Он спросил об этом [Римского-]Корсакова, и тот ответил ему, что то было раньше, а теперь он сам их применяет. Крыжановский не выдержал, расплакался и вышел из класса.

Столь же строго, если хотите педантично, относился Римский-Корсаков ко всему, что попадало в поле его зрения. Я приведу один очень показательный в этом отношении пример, а именно: редакторскую работу Корсакова над 2-й симфонией Бородина. Как известно, эта симфония была совершенно закончена автором. После неоднократного прослушивания ее в исполнении, Бородин внес в ее партитуру исправления, которые касались, главным образом, облегчения партии валторн. Эту исправленную, совершенно готовую для издания партитуру, Римский[-Корсаков] берет для редактирования. Я не могу рассказывать вам детально, что и как им редактировано – это увело бы меня далеко от основной темы. Скажу только, что и здесь [Римский-]Корсаков остается верен себе, начав с выправки деталей, он кончает тем, что первую часть на 90 процентов, финал же симфонии весь целиком переинструментовывает. А ведь Бородин в технике композиции ничем не уступал Римскому. Вспомним его первую симфонию, его пляски в «Игоре», его струнные квартеты.

Эта педантичность [Римского-]Корсакова, эта его непреклонная уверенность в правоте канонизированных им правил заслуживает безусловного уважения. Обыкновенно у нас принято в оправдание в оправдание его редакторских работ приводить цитату из его «Летописи»: «если сочинениям Мусоргского суждено

⁷⁴⁶ Крыжановский, Иван Иванович (1867–1924) – физиолог, композитор, музыковед.

прожить непоблекнувшими 50 лет со смерти автора, – говорит Корсаков, – то археологически-точное издание всегда может быть сделано (цитирую в сокращенном виде). В настоящее время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с его громадным художественным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов»⁷⁴⁷. Куда типичнее отзыв [Римского-]Корсакова в письме к Кругликову: «что же касается Мусоргского, то он издается и исполняется только в моей обработке, без чего его сочинений допустить ни на программу, ни в издание нельзя»⁷⁴⁸.

Скажу несколько слов о других редакторах произведений Мусоргского.

Цезарь Кюи наивно и просто подошел к задаче окончания «Сорочинской ярмарки». Эту же работу хотел выполнить Лядов, но, по хорошо известным причинам, бросил в самом начале. Сахновский в 1913 году сделал для Московского Свободного театра из нее полу-оперу, полу-комедию – работа осталась в рукописи.

Серьезно относился к своей работе Каратыгин. От старался в своих редакторских обработках не отходить далеко от подлинника. Мешала ему, во-первых, некоторая боязнь идти беспрекословно за Мусоргским – что-то скажет Римский-Корсаков, авторитет которого был для него незыблем; во-вторых, работал он не непосредственно по подлинникам, а по копиям переписчиков. Поэтому как-то не очень сживался с редактируемыми им произведениями. А в-третьих, тормозом его работ был, безусловно, Бессель с его чисто коммерческими интересами – ему подавай то, что будет иметь спрос на рынке. Не потому ли Каратыгин и был принужден бросить свою работу над «Саламбо», дойдя до больших массовых сцен – да еще изложенных Мусоргским в виде своеобразного клавира-партитуры. Этого Бессель, вероятно, не принял бы к изданию.

О работе Черепнина над «Сорочинской ярмаркой» просто не хочется говорить – у него перемешаны все редакторские обработки и Лядова, и

⁷⁴⁷ Полную цитату см.: *Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни* / Под ред. и с дополнениями А.Н. Римского-Корсакова. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. С. 252.

⁷⁴⁸ Речь идет о письме Н.А. Римского-Корсакова С.Н. Кругликову от 28 октября 1897 года.

Каратыгина, и Кюи, втиснуты туда же «По-над Доном сад цветет» и «прощание Бориса с сыном».

Присочиняя финальный хор раскольников к «Хованщине», Стравинский видимо не ставил себе задачи приблизиться к стилю Мусоргского, а написал на собранные Мусоргским мотивы свободную импровизацию, написал с присущим ему мастерством, но и чисто по-Стравински.

Об инструментаторах: Тушмалове⁷⁴⁹, Сенилове⁷⁵⁰, Цвейфеле⁷⁵¹, Равеле – говорить не буду, т. к. их работа является самостоятельным творчеством, хотя и второго разряда, т. е. в основу которого взято чужое произведение.

Еще учеником консерватории я задался целью познакомиться со всем творческим наследием Мусоргского и, по возможности, не в редакторских обработках, а в авторском изложении. Для этой цели я стал составлять особый каталог сочинений Мусоргского, куда вносил все находимые мной в литературе сведения о написании, издании, исполнении и т. д.⁷⁵² Война на время прекратила эти работы. После Великой Октябрьской революции 1917 года тогдашний, как он сам себя величал, «Нарком по музыкальным делам» – Артур Лурье заинтересовался моей работой. По его предложению мною был составлен план академического издания Полного собрания сочинений Мусоргского с подробным списком всех его произведений. Так как в основу метода моей редакторской работы был положен принцип все вести исключительно по первоисточникам (автографы и первые издания – если таковые издавались при жизни Мусоргского, и, значит, им самим прокорректированные), то я для учета этих автографов завел специальную «книгу автографов». В начале моих работ у меня было зарегистрировано 80 – на сегодняшний же день 426 автографов. Не буду говорить, каким способом я находил эти автографы – это чисто техническое дело.

Надвигавшаяся юбилейная дата – 50-летие со дня смерти Мусоргского (1931 год) заставила меня от теории перейти к практике и с 1927 года я приступил к

⁷⁴⁹ Тушмалов, Михаил Макарьевич (1861–1896) – скрипач, композитор, дирижер.

⁷⁵⁰ Сенилов, Владимир Алексеевич (1875–1918) – композитор.

⁷⁵¹ Горчаков (при рождении Цвейфель), Сергей Петрович (1905–1976) – дирижер, педагог. Ученик К.С. Сараджева.

⁷⁵² Ламм П.А. Каталоги произведений М.П. Мусоргского. Автограф. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 22. [1910-е].

фактической работе по редактированию, т. е. к соединению и обработке собранных материалов. К этому времени мною собственноручно были уже сняты копии со всех известных мне автографов, т. е. весь материал находился у меня под рукой.

Не буду говорить о методах моих редакторских работ, они изложены в моем предисловии к изданию клавираусцуга оперы «Борис Годунов», и, думаю, что здесь присутствующим известны. Укажу только на то новое, что я ввел, в сравнении с заграничными академическими изданиями (Bach-Gesellschaft, Моцарт, Шуберт). Считая, что с одной стороны засекречивание источников академического издания в корне не правильно и с другой стороны возможны невольные ошибки в работе редактора (ведь не ошибается только тот, кто ничего не делает) я решил точно указывать, по каким материалам произвожу свою работу и где эти материалы хранятся (в какой библиотеке, за каким номером). Этого до меня еще ни один редактор не указывал (?). При таком способе работы, если у кого-либо возникнут сомнения в правильности моей расшифровки того или другого места – легко можно проверить мою работу и, если я действительно ошибся, то исправить ее. Далее, в случае нахождения нового автографа, легче будет установить его место и значение для данного произведения.

Перейду теперь к главному разделу моего доклада, к тому, что дало в итоге рукописное наследие Мусоргского. Начну с крупных его сочинений.

«Борис Годунов»

Мне кажется излишним говорить о том, что эта опера занимает одно из первых мест среди всей мировой оперной литературы, что она является непревзойденным образцом народной музыкальной драмы и, как таковая, является той основой, на которой строится наша современная советская опера. Мне вспоминается заседание «оперного комитета» в Государственном Академическом театре оперы и балета в Ленинграде (бывшем Мариинском театре) 19 ноября 1926 года. На этом – третьем по счету – заседании «оперного комитета» этого театра (первое состоялось в 1870, 2-е в 1873 г, на которых, как мы знаем, с треском провалили «Бориса») первым получил слово Борис Владимирович Асафьев. Вот в

кратком изложении содержание его речи: «Прежде всего, необходимо резко отделить “Бориса Годунова” Мусоргского от редакции той же оперы, исполненной Римским-Корсаковым. Теперь, когда Мусоргского знает и любит весь мир, любит его непричесанного и корявого – нет необходимости связывать судьбу “Бориса” с редакцией, не соответствующей основному, гениальному по проницательности, замыслу самого автора. Дело в том, что редакция Корсакова придерживается главным образом авторского клавира 1874 года – тогда как этот клавир уже результат изрядной перекройки, постигшей оперу по разным причинам – перекройки, сделанной под давлением эпохи, не сумевшей оценить и принять работу Мусоргского в полном объеме. Новое академическое издание “Бориса” восстанавливает первую авторскую концепцию целиком, и теперь видно, что ею можно и должно руководствоваться при постановке “Бориса”, вне редакции Римского-Корсакова, потому что, то, что сокращено Римским-Корсаковым, сокращено уже на сокращенном ранее материале. То, что открывается перед нами в первоначальном замысле Мусоргского, меняет все наше привычное представление о “Борисе Годунове” и развертывает гигантски-мощную контрукцию действительно народной драмы, а не одну только личную трагедию царя Бориса. Новые страницы музыки сильны, свежи и ценны в драматическом отношении. Они глубоко и последовательно связывают и восполняют все, что до сих пор в концепции оперы казалось странным и недовершенным. Кроме того, эти страницы так выпуклы в политическом и социальном отношении, так ярко выдают безусловную революционность автора, что никаких сомнений не может быть в том, что в момент своего появления опера не могла быть поставлена в полном виде, и что Мусоргский, сокращая и перекраивая, делал это под тяжелым давлением политического режима, и уже когда кроил, то – разочарованный – резал ради сокращения, во что бы то ни стало. Вот о восстановлении гениальной концепции гениального драматурга, опередившего Вагнера, и идет теперь речь, а вовсе не о предпочтении одной редакции другой. Мусоргский велик и проницателен, и может сам за себя постоять. Его творчество показало свою жизненность. Восстановленный “Борис” столь грандиозная и глубокая

театральная проблема, что только те театральные деятели, которые до сих пор не доросли до понимания принципов современного театра, до идеи об опере как театральной концепции и до оперной формы как таковой, могут равнодушно и холодно пройти мимо великих заданий, встающих перед каждым серьезным оперным театром в связи с драматургией Мусоргского».

Вторым говорил я. В конце моего выступления я познакомил «оперный комитет» (играя на фортепиано) со следующими сценами из «Бориса» в их подлинной редакции: сценой у Новодевичьего монастыря, сценой в келье, сценой в тереме и сценой у собора Василия Блаженного, а также с заседанием боярской думы (с отдельными моментами, характерными для той или иной роли). Выяснилось (с чем были согласны все члены комитета), что музыка означенных сцен безусловно яркая и сочная, что такие важные для хода действия фигуры, как Шуйский и Пимен получают глубокую законченность и округленность, что некоторые партии, например Митюхи, впервые стали сильными ролями, а не обрывочными, недоконченными эскизами, что развитие драматической концепции становится вполне мотивированным и законченным, что уклон действия и характер его получает большую углубленность в сторону социально-политическую, и что именно вновь включенные народные сцены делают оперу высоко ценной и глубоко содержательной в общественном плане, а следовательно вполне отвечающей революционной современности.

Приступая к редактированию «Бориса Годунова» я вполне сознавал всю ответственность задачи – это ведь было первое произведение Мусоргского, подвергавшееся академической редакции, и к тому же его величайшее творение.

Я начал с того, что, так за тактом, нота за нотой сравнил авторский клави́р 1874 года с клави́ром Римского-Корсакова 1908 года, отмечая все изменения, вносимые Корсаковым. Не буду повторять сейчас своей напечатанной статьи «Восстановление подлинного текста “Бориса Годунова”», скажу только вкратце, что все эти изменения я разбил на следующие разделы:

Во-первых, гармонические изменения. Исправления голосоведения, уничтожение параллельных квинт и октав, вставки для модуляции доминантовых

трезвучий последующих тональностей и т. д.

Во-вторых, изменения, вызванные инструментовкой – более полные аккорды, перенесение отдельных музыкальных фраз в другие октавы, изменения нот в фигурациях и быстрых пассажах и т. д.

В-третьих, изменения в партиях хора – замена 4-х голосного сложения 6-ти и более голосным, исправление голосоведения и т. д.

В-четвертых, изменения в партиях солистов – транспонировка целых арий и отдельных мест, даже тактов, пунктиры и т. п. Любопытно отметить, что, будучи врагом всяких отсебятин, Римский[-Корсаков], однако, счел возможным точно интонированные восклицания Бориса в сцене призраков (чур, чур, дитя) или смех Марины в конце ее арии, заменить свободными (кстати, в сцене смерти эти «чур, чур» остались интонированными).

В пятых, метрические и ритмические изменения – насильственное втискивание музыки смешанных размеров в двух- и трехдольный ритм. При этой работе Корсаков разрешал себе вставлять и выкидывать отдельные четверти, мало смущаясь тем, что ударения в тексте слов передвигались с сильных частей такта на слабые. Как пример можно указать на песню шинкарки: «обойми меня, поцелуй меня» и т. д. То же перемещение мы видим в монологе Бориса, в хоре монахов при схиме, в хоре калик и т. д. Эти изменения сын Римского-Корсакова, Андрей Николаевич, остроумно называет «изменения ради упрощения работы дирижера и певцов». Для дирижера это точно значительное упрощение – опера делается «дамой приятной во всех отношениях» – знай, отмахивай себе такты по 2/4. Что бы сказал [Римский-]Корсаков, если бы этот способ облегчения применил кто-либо к его собственным произведениям, ну, скажем, к хору народа в 1-м действии «Садко»: «Будет красен день в половину дня», изложенном в 11-четвертном размере – как приятно было бы этот хор играть и петь просто на 2/4, не нужно было бы и слов для усвоения ритма, придуманных оркестровыми музыкантами.

В-шестых, изменения чисто вкусового порядка – такие, в которых при всем желании нельзя было найти иных объяснений кроме – так Римскому-Корсакову

больше нравилось.

В дальнейших моих работах по академическому редактированию я уже более совершенно не брал в руки обработок Римского-Корсакова, чтобы не сбиваться с пути и не засаривать мозги и уши чуждыми гармониями, ритмами и т. п. Действительно, разве можно назвать редактированием, если в опере, содержащей 4245 тактов, без изменения осталось только 666; 3580 тактов, т. е. около 85 процентов оказались безграмотными и требовали изменений, не правильнее ли работу Римского-Корсакова считать свободной импровизацией!

Покончив сверку клавиров, я принялся сверять так же ноту за нотой, такт за тактом клавир 1874 года с оркестровой партитурой самого Мусоргского и увидел большие разночтения, постепенно начали выявляться разные этапы творчества этой оперы. Но только тогда, когда подробно проработал все, как оркестровые, так и клавирные автографы, мне удалось восстановить все виды авторских редакций «Бориса».

Рассматривая все автографы в совокупности, можно отчасти судить и о том, каким образом Мусоргский производил переработки «Бориса» – здесь главную роль играли: карандаш и ножницы, т. е. Мусоргский просто кроил из прежнего материала новый, вырезал ненужное, вставляя новые куски, остатки же выбрасывал. Но, к счастью, работа эта производилась главным образом над партитурой, писанной на небольших листах нотной бумаги и каждый лист отдельно, не вложенных в тетради. Написана партитура сравнительно широко, а потому выбрасываемые куски не подвергались уничтожению, а просто вынимались, или, чтобы меньше переписывать при поправках, отрезались от второй страницы листа. Вырезанные листы сохранились, и потому, автоматически вставив их в прежнее место, легко восстановить купюры.

Мусоргский сначала писал клавир, в нем он чрезвычайно тщательно проставлял динамические оттенки, всякие ремарки, относящиеся к игре действующих лиц, подробности сценария. В партитуре всего этого значительно меньше. При переписывании клавира для издания, Мусоргский еще сокращает эти мелочи (Римский[-Корсаков], кстати сказать, сводит их до минимума). Особенно

пострадали сценарии, подвергшиеся особенным урезкам.

Еще несколько слов о том, что из себя представляет изданная Музгизом в 1928 году на правах рукописи (литографским способом) партитура всей оперы «Борис Годунов», и почему явилась необходимость в новом издании партитуры (до настоящего времени награвированы и напечатаны Сцена в Корчме⁷⁵³ и Сцена под Кромами⁷⁵⁴). Этот вопрос мне неоднократно задавали.

Восстановление подлинной оркестровой партитуры «Бориса Годунова» является одним их труднейших заданий в деле издания наследия Мусоргского. Объясняется это следующим:

Во-первых – количеством разных редакций – в связи с авторскими переделками.

Во-вторых – очень большим количеством вариантов и эскизов, которые очень трудно указать в партитуре.

В-третьих – несогласованностью партитуры с клавиром – последний подвергался еще большему количеству переделок; и, наконец,

В-четвертых – трудностью в определении того, что должно быть положено в основу издания: клавир или партитура – в «Борисе» налицо и то, и другое, и это не только по отдельным сценам, или картинам, но по отдельным кускам оперы.

При начале работы над партитурой «Бориса» процесс работы осложнялся еще тем фактом, что партитура Мусоргского казалась странной и спорной (в качественном отношении) – борьба за подлинного Мусоргского еще только начиналась. Такое отношение к партитуре неминуемо должно было вызвать и некоторые колебания в работе редакторов (я говорю об Асафьеве и о себе). Я лично (ошибочно) считал нужным, в исполнительских целях, полное согласование партитуры с клавиром и, на основании этого решения, многое в партитуре менял, подгоняя ее к клавиру. Асафьев оспаривал эту мою точку зрения и убедил меня всю работу начать снова – вернув партитуре первоначальный вид, но сам при этом

⁷⁵³ *Мусоргский М.П.* Сцена в корчме из оперы «Борис Годунов»: Для пения с оркестром / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Лондон: Оксфорд. ун-т, 1932.

⁷⁵⁴ *Мусоргский М.П.* Сцена под Кромами из оперы «Борис Годунов»: Для пения с оркестром / Ред. и предисл. Павла Ламма; Нем. текст М. Хубе. М.: Музгиз; Лондон: Оксфорд. ун-т, 1933.

впал также в ошибку, считая нужным особенно рискованные места переинструментировать более общепринятым способом; местами допустить согласование с клавиром, считая, что композитором случайно пропущены отдельные голоса, выдержанные ноты (педали) и т. д. Кроме того, у редакторов не было ясности – как быть в вопросе лиг у струнных, с динамикой в отдельных группах инструментов, с трактовкой различных знаков динамики и т. п., с своеобразной трактовкой меди (главным образом тромбонов) и т. д. Дирижер бывшего Мариинского театра – Владимир Александрович Дранишников, принял деятельное участие в решении этого вопроса – он требовал самой тщательной согласованности клавира с партитурой, но при этом требовал оставления в неприкосновенности партитуры и изменения при согласовании клавира. В этом убедили его начавшиеся оркестровые репетиции, проигрывание оркестром отдельных мест. На этих репетициях стало очевидным, что никакой правки партитуры, на манер Римского-Корсакова, делать не нужно, и что партитура должна быть оставлена неприкосновенной. Выход в свет печатного издания клавира в академической редакции с одной стороны, статьи и личная пропаганда Асафьева с другой, вызвало большой интерес к этой опере и ее подлинной редакции, а также к оркестровой партитуре. Помимо бывшего Мариинского театра, партитуру запросила Оперная студия имени Станиславского, Оксфордский университет и другие (и все это в самом срочном порядке). Музгиз решил издать небольшое количество партитур на правах рукописи, литографским способом. Это издание, помимо вполне естественных при спешке опечаток, грешит, в общем, всеми теми вышеприведенными неясностями и должно рассматриваться как подсобное издание – именно на правах рукописи.

Новое издание оркестровой партитуры «Бориса» построено на принципе оставления в полной неприкосновенности как партитуры так и клавира. Вопрос о согласовании партитуры с клавиром решен мною введением особых значков, отмечающих в партитуре все такты, имеющие существенные разногласия с клавиром, в клавире же введены в примечаниях указания на отклонения, имеющиеся в партитуре.

Перейду к другой опере Мусоргского – к «Хованщине». Эту оперу мы имеем лишь в клавираусцуге, партитура (за исключением небольших отрывков) не была Мусоргским написана. Автографы дают ценнейшие указания, по-новому разъясняют намерения композитора-либреттиста, оправдывают обозначение им всего произведения «народной музыкальной драмой». Новые сцены, немаловажные для общего смысла драматического действия, поднимают активность поведения масс. К таковым относится эпизод «разрушения будки подьячего» в 1-м действии, где так подчеркнуто дано Мусоргским народное нетерпение, критическое отношение к «властям» и «от властей поставленным», меткое обвинение во взяточничестве, самодурстве и т. д., подготовляющее недовольство и волнение. Восстановление подлинного музыкального текста сцены у Василия Голицына сделало вполне понятным «спор князей», существенный во всей задуманной Мусоргским драматургической концепции, а в редакции [Римского-]Корсакова местами теряющий какой-либо смысл. Достаточно привести то место, где Голицын ставит вопрос о «правлении», на который коротко и типично отвечает Хованский: «мое, конечно». С восстановлением залихватской песни Кузьки о «злой бабе Сплетне», подхватываемой всем хором, сцена стрелецких жен, нападающих на своих мужей за их вечное пьянство и разгул, получает громадное развитие, становится более выразительной, связной и содержательной. В следующем действии у Ивана Хованского характерно различие в колорите, сообщенном «пляске персидок»: у [Римского-]Корсакова она подается как эффектный оперный номер (по образцу «Юдифи» Серова), у Мусоргского пляска имеет зловещий, гнетущий характер: подневольные рабыни развлекают своего, встревоженного тяжелыми предчувствиями, владыку. К сожалению, пятое действие оперы даже и в клавираусцуге не закончено композитором. «Заслышав соловьиную песню Андрея Хованского, – пишет Мусоргский Стасову, – раскольница, в саване и со светочем, выходит из скита, покрадывается к Хованскому, а тот, словно его обухом по голове хватили – дурак, не замечает, что готовится в скиту. На любовную тему заклипания раскольница нашептывает ему: «смертный час твой пришел, милый

мой; обойми меня в остатний раз; ты мне люб до гробовой доски; помереть с тобой – ровно сладко заснуть. Аллилуиа» (обходя его и поклоняясь). Нравится всем без изъятия это любовное отпевание и даже мне самому нравится»⁷⁵⁵. Автограф этого любовного отпевания, неоднократно исполнявшегося в концертах Леоновой, до сих пор, к сожалению, не найден. Без этого важнейшего куска оперу все-таки нельзя по-настоящему считать законченной, необходимо продолжать поиски этого ценного автографа. Недописанным остался и заключительный хор раскольников при самосожжении. Работу по инструментовке всей оперы взял на себя Борис Владимирович Асафьев – в настоящее время он занят вторичным пересмотром законченной им полной партитуры этой оперы. Пожелаем ему скорее окончить этот просмотр для того, чтобы можно было услышать исполнение этой оперы целиком на сцене наших театров в подлинном авторском изложении.

О третьей опере Мусоргского, «Сорочинской ярмарке», думается, говорить мне много не придется. Всем здесь присутствующим, вероятно, хорошо известны все перипетии обработок этой оперы – известны работы Лядова, Кюи, Черепнина, Сахновского, Каратыгина. Мне бы хотелось только особо отметить работу Виссариона Яковлевича Шебалина. Раньше, чем приступить к досочинению – им самым тщательным образом были изучены все материалы по этой опере, а также все собранные Мусоргским записи песен – ныне опубликованные в 10-м выпуске 5-го тома Полного собрания сочинений. Цель его работы сводилась к тому, чтобы ни одной ноты не менять у Мусоргского и как можно меньше сочинять новой музыки – эта задача блестяще им разрешена. Инструментуя всю оперу, Шебалин предварительно детально изучил, по имеющимся у меня материалам, оркестровые партитуры Мусоргского, что дало ему возможность не выходить из оркестрового мышления Мусоргского – и эта задача также им великолепно разрешена.

Далее идут незаконченные Мусоргским оперы: «Женитьба», «Саламбо» и «Млада». Оканчивать «Женитьбу» – затея весьма рискованная, ведь для этого пришлось бы смельчаку пройти весь тот путь искания «речевых интонаций»,

⁷⁵⁵ Ламм приводит цитату из письма Мусоргского В.В. Стасову от 2 августа 1873 года. См.: *Мусоргский М.П.* Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Под общ. ред. М.С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. С. 161.

каким шел в этом искании Мусоргский, да при этом не сбиваться с пути. Кроме того, на 11 действующих лиц в этой комедии Гоголя только четверо получили от Мусоргского свою музыкальную характеристику, т. е. почти только одна треть. Рассматривая работу по – я не хотел бы сказать – «досочинению» «Женитьбы», а просто рассматривая сочиненные Ипполитовым-Ивановым два последних действия оперы и сравнивая их с первым действием, можно только сказать словами Прутковка: «не соединяй несоединимое».

Клавираусцуг отрывков из оперы «Саламбо» вышел на этих днях из печати. Всех интересующихся этой «житницей» «идеальной стороны таланта» Мусоргского – так характеризует «Саламбо» [Римский-]Корсаков в своей «Летописи» – отсылаю к этому изданию. Мне хотелось бы только заострить ваше внимание на следующем, очень интересном факте: музыкой из этой оперы Мусоргский воспользовался в своих позднейших произведениях, главным образом, в «Борисе». Вот эти места:

[Далее в тексте доклада пометка: «Предисл[овие] [к] “Саламбо”». – В.А.].

Как видите, всего 18 мест. И вот анализируя эти, если можно так выразиться, пересадки, мы видим, что только три из них подверглись при этой пересадке изменению, остальные же 15 и тонально, и ритмически остались без изменения. Этот факт говорит наглядно о том, что то или другое положение или переживание связано у Мусоргского с известной тональностью. У Мусоргского, грубо говоря, диэзные тональности неизменно ведут к свету, бемольные же, наоборот, к мраку. Разбор музыкального наследия Мусоргского именно с точки зрения того, где и при каком положении действующих лиц встречаются те или другие тональности, мог бы быть темой для специальной работы. Здесь же я ограничусь только несколькими примерами.

Яркий солнечный день, веселье – у Мусоргского излагается, по преимуществу, в *G* или *D-dur*'е. Вступление к Сорочинской (*G-dur*), рассвет на Москва-реке (*D-dur*), хор стрельцов «не было печали» (*G-dur*), игра в хлест также в *G-dur*.

Веселые песни Мусоргский любил излагать в *fis-moll*'е – Песня о сплетне,

Песня Варлаама, Песня Хиври, песня о попиньке.

Вся сцена Хиври с Поповичем идет в диезных тональностях. И только при начале «страхов» у гостей начинают появляться бемоли. В песне «Как во городе было во Казани» только в эпизодах рассказа о бедных татарах, нещадно избиваемых Грозным, есть отклонения в *Ges-dur*. Когда настроение в этой разудалой сцене начинает падать и охмелевший Варлаам затягивает свою унылую песню «Как едет ен», и музыка переходит в *f-moll*.

Мрачные, тяжелые переживания у Мусоргского излагаются по преимуществу в бемольных тональностях: Плач Ксении (*fis-moll*), монолог Бориса и сцена призраков (*es-moll*), прощание Бориса с сыном (*c-moll* и *Des-dur*).

Эти примеры ясно говорят о том, что всякие транспорты произведений Мусоргского неминуемо поведут за собой грубое нарушение музыкальных образов композитора.

С выходом в свет 10-го выпуска 5-го тома – «Записи народных песен, черновые наброски и другие материалы» – закончилось академическое издание вокальных сочинений Мусоргского. Не буду говорить о каждом произведении в отдельности, это завело бы меня слишком далеко – интересующихся отсылаю к самим изданиям. Остановлю Ваше внимание только на следующем:

Работа над первым и вторым выпуском 5-го тома, где помещен сборник песен под названием «Юные годы», знакомит с интереснейшими, находящимися в Париже, автографами Мусоргского из раннего периода его творчества. Кроме того, они же выявляют также методы работы французского исследователя – Лалуа. Оказалось, что в издании этого сборника в его редакции все бывшие ранее изданными романсы и песни были просто напечатаны со старых досок – даже № досок, хотя бы и для отвода глаз, издательство Бесселя не нашло нужным изменить.

По поводу того, что дают автографы вокальных произведений Мусоргского в целом, вспоминаю, как такая чуткая и тонкая исполнительница песен Мусоргского, исключительная художница и рьяная, неутомимая пропагандистка творений Мусоргского как у нас так и за границей Мария Алексеевна Оленина

д'Альгейм, познакомившись у меня с его музыкальным наследием в подлинном виде, высказалась в том смысле, что ей следовало бы начать всю свою артистическую работу трактовки вокальных произведений Мусоргского сначала, и, таким образом, переменить стиль исполнения. Оно и понятно.

Желая передать музыкальной речью все тончайшие переживания человека, все сложнейшие интонации и нюансировки человеческого голоса – Мусоргский не мог пройти мимо способов нотации вокальных партий в песнях и романсах, не подвергнув их детальной разработке. Действительно, в этом отношении Мусоргский производит целый переворот. До него у нас композиторы как-то очень мало или почти вовсе не заботились о нотации движения и динамики в вокальной партии. В лучшем случае в начале романса ставилось какое-либо динамическое обозначение, да изредка к кульминационному пункту вело *crescendo* или вишка. У Глинки мы встречаем общие характеристики исполнения: *grazioso, leggiere, amoroso, dolce, legato, a mezza voce, appassionato* – возможно, однако, что многие из этих обозначений идут не от композитора, а от редакторов: Балакирева и Ляпунова.

У Даргомыжского – «учителя музыкальной правды», как его величал Мусоргский, во всем томе романсов в 209 страниц я нашел только около 60 нюансов; из 59 романсов этого тома половина, 28 романсов, не имеют ни одного оттенка, среди них такие произведения как: «Ночной зефир», «Шестнадцать лет», «Юноша и дева», «Старый капрал», «Палладин», «Титулярный советник», «Свадьба», «Вертоград». В клавире оперы «Каменный гость» оттенки наперечет, вот они:

1-я картина: Монастырская ограда – 4 оттенка.

2-я картина: Ужин у Лауры – 3 оттенка.

2-е действие: На кладбище – 2 акцента.

3-е действие: Комната Донны Анны – ни одного оттенка.

Возьмем теперь один из романсов Мусоргского – хотя бы «По грибы», романс на 4-х страницах – в нем вокальная партия имеет 90 динамических оттенков. Я не имею возможности детально разобрать, какие способы для

фиксации вокальной партии вводил Мусоргский – это тема для специальной работы – укажу только на некоторые из них, по дороге коснувшись кратко и вопроса их исполнения.

Основную динамику данной песни или куска ее Мусоргский обычно точно фиксирует – в том же романсе «По грибы» мы имеем *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*, *f*, *ff*. Основная динамика все время имеет колебания в сторону усиления или уменьшения. Если таковые имеют непродолжительное время действия, то Мусоргский обычно ставит вилки – если же длительное, то предпочитает словесное определение *cresc.* или *dim.*, что, однако, не исключает и вилки, т. е. общая динамика данного места может все повышаться, но при этом повышении будут и свои мелкие падения, или наоборот. Вилки выводят данное место из основной динамики, словесное же определение (*cresc.* или *dim.*) обычно приводит уже к другой динамике, от *piano* к *forte*, или наоборот.

Акцентировку Мусоргский обычно указывает словом *sf*, реже он для этого употребляет вилочку или колпачок. *Sf* должно твердо держаться динамики данного места – это только небольшой акцент в основной динамике.

Количество вилок и способ их исполнения обычно смущает исполнителя – он просто не знает, как за них взяться. В большинстве случаев (если мы не имеем дела со слигованными нотами) вилка сравнительно легко исполнима, если в фокус внимания взять не ее, а то, к чему она ведет, ту гласную, что следует за ней: если вилка раскрывается, то гласная должна быть определеннее по звучанию, яснее; если же вилка закрывается, то гласная несколько затуманивается, прикрывается.

Короткие паузы (обычно восьмые) очень часто встречаются у Мусоргского, и это не только в конце, но и в середине слова. Приведу пример из того же романса: на – беру – скорошень – ко – я – млада – младешень – ка. Исполнение такого места требует от вокалиста очень четкого и ясного произношения слога, идущего за паузой, это, несколько утрированное произношение, тем самым, вызывает некоторый разрыв музыкальной линии, нарушает *legato*, дает паузу. Если подряд несколько слогов должны быть исполнены таким образом, то

Мусоргский обычно заменяет паузы точками над нотой; это мы встречаем в том же романсе на словах: а – те – бе – тре –клятому, бе – ло – ку – дре – ватому.

Где брат певцу дыхание, Мусоргский никогда не указывает – ошибочно принимать паузы за таковые указания. Мусоргский предполагает, вероятно, что певец владеет этим искусством – как пианист педалью; но как многие фортепианные произведения исполнимы только при умении пианиста владеть полупедалью, так и многие романсы Мусоргского требуют от вокалиста умения петь на полувздохах. Без этого умения такие, например, песни, как: «Озорник», «Пирушка», «Светик Савишна» из ритма 5/4 легко меняется на 5 ½ или 6 четвертей. Чтобы избежать этой ошибки, лучше эту вещь трактовать как написанную двутактами – тогда возможно и выполнение вилок (*dim.*), очень капризно начинающихся у Мусоргского то со второй, то с третьей четверти, и вилок (*cresc.*) на первой или второй четверти.

Вернусь, однако, к основной теме моего доклада. Издание в академической редакции всех хоровых произведений Мусоргского, я думаю, должно очень заинтересовать всякого, кто поставит себе задачей изучить ход развития в трактовке хоровых масс такого знатока этого дела, каким является, безусловно, Мусоргский, давшего нам непревзойденные образцы народных хоровых сцен. Не сразу, понятно, дошел Мусоргский до той свободы, до той самостоятельности каждого хорового голоса; не сразу хор его из общей серой массы превратился в живую толпу с ярко выраженными индивидуальностями. Длинен был путь от классически изложенного хора «Эдип» – скажем, до хоровой массовой сцены в «стрелецкой слободе», или до «сцены под Кромами».

Интересно проследить, как в «Иисусе Навине» Мусоргский нагнетает динамику хора. Начав с солиста-баса, он переходит к мужским голосам. Соло альты переключает хор на высокие женские голоса. Бас-соло ведет к объединению всей хоровой массы, достигающей после выкриков «Гой!» при славлении героя грандиозной звучности.

Хотя фортепианные произведения Мусоргского и не являются сильной стороной его творчества, но думается, что издание 8-го тома Полного собрания

сочинений, заключающего в себе все его фортепианные произведения, даст существенный материал для того, кто желал бы проследить начало творческого пути Мусоргского – когда он из блестящего офицера, из салонного пианиста, сочинявшего всякие *Porte-enseigne*, *Souvenir*'ы, *Impromptu* превращается в борца за «жизненную правду» и пишет «Картинки с выставки». Как, под конец своей жизни, теснимый ужасной нуждой, он, ради денег валяя для издателей всякие *Meditation*, *Une Larme*, «В деревне»; наконец, наскоро набрасывает свои впечатления от поездки по Южному берегу Крыма. Все это печальные страницы биографии великого композитора.

Несколько дней тому назад профессору Пекелису посчастливилось приобрести экземпляр польки *Porte-enseigne* – первого сочинения Мусоргского. Переиздание этой вещи, как приложение к 8-му тому, заполнит пробел в этом разделе издания Полного собрания.

Оркестровые сочинения, как вообще оркестровые партитуры Мусоргского – это, к сожалению, тот участок, который тормозит завершение издания Полного собрания сочинений гениального композитора. Новая редакция партитуры «Бориса» только начата изданием, партитура «Хованщины» лежит в рукописи, инструментовки хоров и некоторых романсов также ждут своей очереди, не намечен еще срок издания партитуры «Ивановой ночи на Лысой горе». Все это весьма печальные факты. Правда, есть две причины, объясняющие и отчасти оправдывающие этот прорыв.

Во-первых, еще до сих пор не совсем изжито некоторыми нашими музыкантами сомнение в том, умел ли Мусоргский инструментовать, стоит ли издавать его партитуры. Думается, что исполнение «Бориса» в подлинной редакции, исполнение романса «Звездочка» (как мы знаем, первый опыт инструментовки Мусоргского) и «Ночи», исполнение отрывка из «Саламбо» (сцена в темнице), наконец, исполнение «Ивановой ночи на Лысой горе» явно доказали неверующим неосновательность опасений за Мусоргского как инструментатора.

Во-вторых, колоссальный рост нашего социалистического строительства,

стремительные темпы развития широчайших масс нашего отечества, быстрое внедрение музыкального искусства в эти массы – все это неминуемо вызывает и необычайный рост потребностей на музыкальную литературу. Немудрено, что в издании такого тяжелого раздела, каким являются оркестровые партитуры, Музгиз отстает. Пожелаем же ему поскорее ликвидировать это свое отставание, преодолеть все затруднения. Громадная работа уже проведена Музгизом, осталось последнее напряжение, чтобы закончить академическое издание Полного собрания сочинений – достойного памятника нашему гениальному композитору.

**С.Э. Радлов, В.А. Дранишников, В.В. Дмитриев: доклады о постановке
«Бориса Годунова» в ГАТОБ (1928)**

**Радлов С.Э. Первоначальные соображения режиссуры к монтировочным
работам по «Борису Годунову»^{*756}**

Машинописная копия с рукописными пометами⁷⁵⁷

Берясь за эскизы к «Борису Годунову», художнику, прежде всего, предстоит уяснить себе основные отличия, которые отделяют первоначальную партитуру Мусоргского от «окончательной» редакции Римского-Корсакова.

Мусоргский – это отрицание оперной пышности, нарядной красоты, протест против сусального богатства, отказ от самодовлеющей оркестровой разукрашенности во имя драматической силы хоров и солистов, мощь очень аскетическая, размах громадный в широте и напряжении, но очень скупой и сдержанный на чисто внешние эффекты.

В соответствии с этим в центре замыслов Мусоргского – не блестящие паны, не тяжелая парча боярских нарядов, а жизнь народа, равнодушного,

⁷⁵⁶ СПбГМТиМИ. Отдел рукописей и документов. Ф. 68. Ед. хр. 65.

⁷⁵⁷ Наверху листа приписка рукой неустановленного лица: «Записка С.Э. Радлова. В Художеств[енном] совете, в заседании, состоявшемся в Музее Актёатров, 6 сент[ября] 1927 г[ода], когда обозревались эскизы художников, участвовавших в конкурсе».

насмешливого, угнетенного, голодного, жесткого, веселого. Народ – главное лицо оперы по первоначальному замыслу Мусоргского.

Было бы хорошо поэтому, если бы удалось показать Москву на переломе XVI–XVII вв. не в ее застывшей монументальной пышности, а как бы увиденную глазами заезжих иностранцев (заменив расстояние в три столетия расстоянием пространственным), «татарскую» Византию, смесь роскоши с нищетой, шелков и самоцветов с невылазной грязью, флорентийского зодчества с колпаком юродивого.

При этом следует сразу же упомянуть, что в нашей работе праздно стремиться к документальности исторической. Опера М[усоргского], как и драма Пушкина, сочинена на основе Карамзинской легенды; одной из целей ее было доказать, что только с восшествием на престол Романовых Россия была осчастливлена добрыми и мудрыми монархами. Следовательно, было удобно опорочить и очернить Бориса, [к] которому современная историческая наука в корне переменяла свое отношение.

Таким образом, историческая правда «Бориса» – правда обобщенная, типологическая – взаимоотношений царя допетровской Руси и народа.

Это диктует скорее синтетический, чем аналитический подход к истории.

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ

Главнейшими, принципиальными задачами, лежащими перед художником, следует признать:

1) Новые методы передачи на сцене элементов исторической архитектуры – с отказом от написания архитектурного пейзажа на холсте.

Особенно подчеркнуть следует, что при конструктивном разрешении этой задачи надо столь же опасаться натуралистических моделей зданий, как и вне-изобразительной отвлеченности, которая оказалась бы в резком противоречии со строго сюжетным творчеством М[усоргского].

2) Избежание писанного пейзажа (в саду Мнишек и под Кромами – см[отри] указан[ия] к отдельным сценам).

3) Траптовка интерьеров как замкнутого и узкого сценического пространства, поднесенного к рампе.

4) Разрешение костюма через основные его элементы: покрой, цвет, материал с осторожным введением орнамента (и по возможности без трафаретнейшего украшения русского костюма драгоценными камнями).

ТЕХНИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ МОНТИРОВКИ «БОРИСА ГОДУНОВА»

Спектакль делится на 5 актов следующим образом:

I акт (пролог) Сцена 1-я Двор Новодевичьего монастыря

Сцена 2-я Площадь в Кремле

II [акт Сцена] 3-я Келья Пимена

4-я Корчма

III [акт Сцена] 5-я Терем Бориса

6-я Уборная Марины

7-я Сад Мнишек

IV [акт Сцена] 8-я У Василия Блаженного

9-я Грановитая палата

V [акт Сцена] 10-я Под Кромами

Необходимым условием является такая конструкция декораций, при которой перемены между картинами могли бы длиться как можно меньше. Но следует помнить, что и основные 4 антракта не могут быть слишком затянутыми, ибо при большой длительности самой оперы это грозит провалом спектакля. Таким образом, система перестановок должна быть обдумана художником.

УКАЗАНИЯ ПО ПОВОДУ НЕКОТОРЫХ КАРТИН

В обеих сценах пролога требуется:

I. Возможность такого расположения хора (до 150 человек), чтобы 1) были как можно лучше видны все группы стоящих на сцене (т. е. не все на одном уровне: повышающийся пол, лестницы и т. д.); 2) казалось, что за кулисами мы имеем огромное продолжение этого народа (т. е. ощущение, что нам показывают лишь часть чего-то огромного).

II. В обеих сценах главная мизансцена – проход, в 1-й – калик, во 2-й – коронационной процессии. Композиция сцены должна дать возможность подчеркнуть эти шествия (в особенности коронацию). В коронационной сцене внимание зрителя должно быть направлено на характеры и этнографические особенности участников процессии (быть может, единственное место в опере, где описательно-декорационный момент берет верх над драматическим действием).

Было бы выгодно, если бы первые слова Бориса «скорбит душа» могли петься не очень далеко от рампы и не в лицо всему народу. Народ трактуется как социально однородная масса, не лишенная, однако, индивидуальных характеристик.

Ценно, чтобы композиция сцены могла дать возможность выделения в массе отдельных групп, на которых могло бы сосредоточиться внимание зрителя (Митюх[а] и т. д.).

II-е ДЕЙСТВИЕ. Сцены у Пимена и в Корчме, обе интерьерные, комнатные, тесные и на первых планах. Но на этом кончается сходство. Тут пахнет елеем, там кислыми щами. У Пимена все идет вверх – очень высоко (даже с насилием над исторической архитектурой), в корчме низко и человеческие фигуры очень велики в пропорции с вещами. У Пимена темно и при свете одинокой (но сильной) лампы движения Пимена во время взволнованного рассказа об убийстве, как крылья гигантской птицы на стене. В корчме очень светло (к концу чуть вечерет), за окнами чувствуется пейзаж.

Обе польские сцены – как бы блестящая интермедия. Следует помнить, что они не входили в первоначальный план М[усоргского]. Из пышной оркестровки Римского многое усохнет и сожмется в партитуре М[усоргского]. В сознании зрителя эти сцены должны промелькнуть как комета, а не скрипеть как колымага.

Первая сцена вся – на блеске драгоценностей, на сверкании зеркал, вторая – на 8–10 бьющих алмазными брызгами фонтанах, освещенных разноцветными прожекторами. Зелень деревьев или зелень трельяжей, мрамор статуй, как дополнение к этому. Сложными восьмерками танцуют пары между фонтанами.

Марина и Димитрий – не на всей ширине сцены, а скорее в укромной части сада – больше столкновение двух характеров, чем любовный дуэт.

В обеих картинах легкость «декораций» и предельная пышность костюмов (всех, кроме Димитрия).

III-е ДЕЙСТВИЕ. Ударность сцены у Василия Блаженного – в голодном народе, но не обобщенном, а индивидуализированном. (у М[усоргского] народ есть прежде и больше всего – народная толпа, неустойчивое согласие, быстро рассыпающееся на отдельные голоса из народа. Муз[ыкальный] совр[еменник] 136⁷⁵⁸). Никакой стилизации и старинности. Напротив, с кинематографической реальностью должно вспомниться зрителю голодное Поволжье 21-го года (ср. рассказ Маржерета о съеденном крестьянине – продавце дров⁷⁵⁹). Оборванные, лохматые, струпья на теле, пляска св. Витта – толпа эта (в которой мелькают и отдельные сытые люди) должна гиньольно контрастировать с царским выходом. И опять-таки композиционная задача – подчеркнуть громадность толпы.

ПОД КРОМАМИ. Если в 1, 2, 3 сценах определяющим движением был царский проход мимо народа, в 7[-й] танцы между фонтанами, в тереме метания Бориса от стены, к столу, к стене, то в 10 картине перед нами глумящийся хоровод, кружение разгулявшейся толпы вокруг выше поставленного боярина. Этот глум разрезается проходящими по большой дороге, которая должна очень чувствоваться в этом акте (как бы река и водоворот вокруг Хрущева).

В борьбе с «пейзажной опасностью» может быть имеет смысл дать эту сцену в снегу.

*Дополнительные указания будут разосланы художниками к 9 июля с[его] г[ода].

⁷⁵⁸ Возможно, речь о номере журнала «Музыкальный современник», посвященном Мусоргскому (1917. № 5–6).

⁷⁵⁹ См.: Маржерет Ж. Состояние Российской державы и Великого княжества Московского в 1606 году / Вст. ст. И.Н. Бороздина. М.: Польза, 1913.

**Заседание в Доме Искусств 26 марта 1928 года, посвященное постановке
«Бориса Годунова» в первоначальной редакции Мусоргского. Доклад
С.Э. Радлова**

С.Э. Радлов:

Перед режиссером стояла страшно трудная и не разрешавшаяся до сих пор сколько-нибудь удовлетворительно задача постановки оперы на историческую тему.

Как ставить подобного рода спектакли.

Если задаться целью более или менее точно воскрешать эпоху, нас начинает давить разного рода исторический материал и в погоне за точной реконструкцией прошлого можно потопить спектакль.

В «Борисе Годунове» нам нужно дать эпоху – на рубеже XVI и XVII вв. Первое, на чем останавливается внимание, – костюм. Допустим, что мы его построим в точном соответствии с реальным костюмом данной эпохи. Но ведь нужно иметь в виду и жест, а мы не знаем, как эволюционирует он. Допустим, что мы воспроизведем и жест. В лучшем случае, мы разрешим культурно-просветительную задачу музейного порядка; публика будет смотреть и думать, как это не похоже на нас.

Эту возможность быть подавленным историческим материалом я особенно сильно испытал при постановке «Ода Набунаго»⁷⁶⁰. По японским обычаям, например, если горничная проходит мимо хозяйки, и та обращается к ней с вопросом, она должна сесть на пол; если она этого не сделает, ее рассчитают, ибо говорить с хозяйкой в ином положении считается невежливым. Если бы ввести в постановку подобного рода данные, это было бы точно в бытовом отношении, но это было бы несколько не убедительно в отношении театральном. Что же делать нам? – строить ли прогулку по историко-бытовому музею или попытаться дать то великое, что двигает эпоху. Конечно, последнее! Итак, ставится вопрос, что такое история для художника. Мне всегда казалось, что когда я вижу, например,

⁷⁶⁰ Ода Нобунага (1534–1582) – японский военно-политический деятель.

древний египетский папирус с[о] строками, касающимися игрушек для детей, или памятник вавилонской письменности с данными о банкирских письмах, я чувствую историю. Когда же мне рассказывают в книге о таком-то количестве павших в такой-то битве, это мне представляется сведением очень мало мне нужным.

В отношении «Бориса Годунова» Мусоргского особенно ясно, что стремление к исторической точности привело бы к абсурду. Допустим, что режиссер поставит себе задачу дать на сцене исторического Бориса. Какими же данными следует для этого пользоваться. Исторической новейшей литературой? Но мы теперь уже почти наверное знаем, что Борис не убивал царевича Дмитрия, что это был один из лучших государей, какие были на русском престоле. А перед нами опера, в основе которой – Карамзинская легенда о Борисе-злодее, убийце младенца Дмитрия. Очевидно, что для режиссера возможен один путь – путь обобщенного толкования взаимоотношения царя и народа. Но в таком случае для нас совершенно безразлично в сцене коронации, из какой церкви вышел Борис и в какую пошел, из какого дерева сделаны были те помосты, по которым он шел и т. п.

Что касается работы режиссера совместной с художником, то необходимо сказать, что она в отношении «Б[ориса] Год[унова]» протекала не совсем обычно. В этой опере работа режиссера с определенным художником началась не сразу. Дирекция решила объявить конкурс 4-х художников и затем сделать выбор. Представлялось необходимым формулировать письменно задания режиссера, и им был написан своего рода манифест. Причем режиссеру до результатов конкурса приходилось соблюдать нейтралитет.

Когда конкурс состоялся, лучшими оказались эскизы Дмитриева. Но при осуществлении постановки режиссер и художник, как всегда, потерпели очень много в столкновении с реальными возможностями. Если бы мы захотели все картины обставить конструктивным оформлением, нужно было бы сцену Гатоба

раздвинуть приблизительно до Никольского рынка⁷⁶¹. Отсюда необходимость во многих случаях прибегнуть к холстам.

Что касается костюмов, то здесь был использован прием применения орнамента в очень крупном виде – трактовка, еще не применявшаяся на нашей сцене.

Затем можно отметить, что хотелось сломать отвратительную традицию театральной избы во всю сцену, избы таких размеров, что в ней могут поместиться, по крайней мере, 8 семей. В сцене в тереме – хотелось показать, как московская обстановка давила человека, переросшего современность, гибель западника в азиатских условиях. Относительно сцены заседания бояр, на которую указывали как на не соответствующую действительности, должен сказать следующее: я совершенно убежден, что бояре никогда в заседании не сидели таким идиотским образом, но для сцены сумасшествия Бориса их нужно было посадить так. Вообще в отношении декораций мы держались принципа, что она изображает не место действия, а суть действия.

О работе с коллективом на сцене нужно сказать следующее. Задача была затопить трагедию Бориса в трагедии народа. Это было нелегко. У нас обыкновенно считается, что в массовых сценах все должно быть построено на технике: все должно быть разработано, где кому стоять, когда и как топнуть ногой. При таком отношении становится понятным, что когда на репетицию у Станиславского не пришел статист № 86 из пятого ряда, возникло сомнение, будет ли Станиславский при таких условиях репетировать. С такой работой я в данном случае порвал окончательно.

Большую часть работы с хором я провел за столом, я рассказывал им, что должно получиться, и очень мало манежил их. И оказалось, что коллектив может творить так же, как артисты. На каждой репетиции я получал подарок, каждый раз сцена в Кромах шла с изменениями, и всегда к лучшему. Не было ни одной бестактной выдумки.

⁷⁶¹ Никольский рынок – торговое здание в Санкт-Петербурге по адресу Садовая ул., 62. Расположен в более чем 600 метрах (по прямой) от здания Мариинского театра (Театральная пл., 1).

Там, где требовался музыкой жест коллективный, массовый, так, конечно, все было железно; в других же случаях – свобода. Это наше завоевание.

В заключение необходимо сказать, что Гатоб вполне созрел, чтобы принять новую оперу, которая должна быть построена [на] актере-певце, чтобы музыка оркестра была написана под петое и сказанное слово.

2) Гатоб может передать жизнь коллектива на сцене, опера является самым подходящим видом для передачи этой жизни, это оперой может быть сделано гораздо тоньше и художественнее, чем драмой.

Театр готов – остановка за композитором!

**Заседание в клубе работников ГАТОБ, посвященное постановке Бориса Годунова в первоначальной редакции Мусоргского (19 марта 1928 года).
Доклад В.А. Дранишникова**

Одно из главных возражений противников постановки «Бориса» в первоначальной редакции – то, что музыка этой редакции плохо звучит. Вопросу о звучании В.А. Дранишников и посвятил главным образом свой доклад.

С совершенной очевидностью можно доказать, что звучание в театре и звучание на эстраде – это совершенно различные вещи.

Хорошо известно, что такое звук там-там'а. И, однако, в театре он может употребляться для самых разнообразных целей. В «3-х апельсинах» он употреблен при комическом провале Фаты Морганы, и тот же там-там употреблен в «Борисе» для погребального звона в момент смерти Бориса.

В Баядерке 36 тактов бьет большой барабан. Меня, сказал Дранишников, нельзя заподозрить в пристрастии к музыке этого балета, но я должен сказать, что это место в «Баядерке» дает замечательное впечатление. Невозможно, однако, представить себе 36 тактов барабана на эстраде Филармонии.

Звук упавшего бубна производит досадное впечатление. А в «Петрушке» при последнем вздохе умирающего героя в оркестре бросается бубен на пол, и это

невероятно заостряет впечатление. Вообще понятие звучания очень сложно. «Раймонда» прекрасно звучит. Но есть ли в ней что-нибудь от театра[?]

Конечно, нет. Есть ли в этой музыке что-нибудь специфически средневековое? Нет, и такая музыка может иллюстрировать и такой сюжет, как Пуанкаре заключает мир с Германией.

Протоколы заседаний Художественного совета ГАТОБ с участием Б.В. Асафьева (1929)

Протокол № 21

ЗАСЕДАНИЯ ПЛЕНУМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ОПЕРЫ при
ГАТОБе от 11 апреля 1929 г[ода]⁷⁶²

Присутствовали: ШКАФЕР, КОГАНЕР, ОБНОРСКИЙ, ДУБОВСКОЙ, РАППАПОРТ, БУЦКОЙ, КИРШ, НИКАНОРОВ, КАЧАЛОВ, ВОЛЫНЦЕВА, ЗАПАДИНСКИЙ, ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ, ЭЛЛЕР, АСАФЬЕВ, БАРКОВСКИЙ.

Председатель: БАРКОВСКИЙ.

§1. Слушали: Доклад т. ОБНОРСКОГО⁷⁶³ о репертуаре будущего сезона с содокладом т. РАППАПОРТА⁷⁶⁴ о будущих постановках.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Мы в прошлый раз отложили заседание из-за того, что не присутствовали местные работники: не было АСАФЬЕВА, ГВОЗДЕВА⁷⁶⁵, и ряда специалистов. Сегодня тоже не полно, но вопрос о будущем сезоне мы должны сегодня разрешить, потому что, если мы отложим, нет гарантии, что в следующий раз все явятся, так что я предлагаю сегодня этот вопрос о будущем сезоне решить, а затем поговорить о мероприятиях к тому, чтобы местные

⁷⁶² ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 18–24. Машинописная копия.

⁷⁶³ Обнорский, Борис Петрович (1893–1944) – театральный деятель. Член ВКП(б) с 1920 года. Член редколлегии журнала «Жизнь искусства». Зав. секцией художественной политики Соцкома Института истории искусств. С 1935 года – директор и художественный руководитель Ленинградского Театра рабочей молодежи.

⁷⁶⁴ Раппапорт (Раппопорт), Виктор Романович (1889–1943) – режиссер, драматург. С 1923 года – главный режиссер ГАТОБ.

⁷⁶⁵ Гвоздев, Алексей Александрович (1887–1939) – театровед, театральный критик.

работники присутствовали, хотя бы такие, как РАДЛОВ, АСАФЬЕВ, которые обязаны бывать на заседаниях Совета. В порядке дня у нас сообщение т. ОБНОРСКОГО о будущем сезоне с содокладом т. РАППАПОРТА о новых постановках.

Тов. ОБНОРСКИЙ: У меня сообщение будет очень краткое. Комиссия, которая была выделена Худ[ожественным] Советом, приступила к разработке пятилетки, причем в первую очередь остановилась на вопросе о следующем сезоне. Мы пришли к следующему выводу, что необходимо наметить примерно 5 опер, из которых Худ[ожественный] Совет сделает выбор, так как в течение вряд ли больше 4-х постановок можно будет осуществить. Исходя из тех реальных возможностей, которыми располагает театр, можно план строить следующим образом: во 1-х, необходимо включение двух советских опер. Комиссия обсуждала вопрос о том, что невозможно осуществить две оперы и пришла к такому выводу, что такая возможность является возможностью вполне реальной. Сейчас приступлено к работе над 3-мя операми, составляются либретто и т.д. Эти 3 новые оперы пишутся тт. ДЕШЕВ[ОВ]ЫМ⁷⁶⁶, МОСОЛОВЫМ⁷⁶⁷ и ЮЗИНЫМ [Юдиным⁷⁶⁸. – В.А.]. Кроме того, имеется возможность использования готового музыкального материала для того, чтобы осуществить постановку советских опер. Когда мы останавливаемся на двух постановках опер, то в этом предположении Комиссия не видит ничего утопического. Затем речь шла о старом классическом оперном репертуаре. Здесь Комиссия свой выбор остановила на следующих произведениях: опера «Кармен» в совершенно новой постановке, так сказать, тщательный пересмотр музыкальной партитуры и т. д. Затем встал вопрос, не следует ли включить в репертуар будущего сезона какое-нибудь произведение из

⁷⁶⁶ Дешевов, Владимир Михайлович (1889–1955) – композитор. Речь идет об его опере на либретто Б.А. Лавренева «Лед и сталь» (1929).

⁷⁶⁷ Речь идет об опере А. Мосолова на либретто Я.Л. Задыхина «Плотина» (1929–1930).

⁷⁶⁸ Юдин, Михаил Алексеевич (1893–1948) – композитор и педагог. О каком сочинении Юдина идет речь, установить не удалось. Ознакомительное прослушивание фрагментов этого неустановленного оперного произведения состоялось на заседании Художественного совета оперы при ГАТОБ от 30 мая 1929 года. Протокол этого заседания см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 91–92. В приложении к этому протоколу помещен положительный отзыв Б.В. Асафьева на три оперных сочинения, находившихся тогда в работе: Юдина, Дешеева и Мосолова (Там же. Л. 96–96 об.). Отзыв опублик. в: Материалы к биографии Б.В. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1972. С. 186–187.

цикла классических русских опер. Здесь было несколько кандидатов на включение в репертуар будущего года, между прочим «Садко» и затем «Черевички». Остановившись на «Черевичках» считали, что возобновление «Садко» интереса не представляет. Затем обсуждался вопрос об иностранной опере, которая дала бы возможность, с одной стороны, создать интересный спектакль, а с другой – использовать вокальные силы труппы. Здесь остановились на двух операх: на «Свадьбе Фигаро» и на «Фра Дьябло» [так. – В.А.]. План новых постановок мыслится Комиссией таким образом: осуществляются постановки двух советских опер, затем «Кармен», «Черевички», «Свадьба Фигаро» и «Фра Дьябло». Из этих опер, по мнению Комиссии, нужно сделать выбор для того, чтобы окончательно составить план новых постановок, который придется осуществить в будущем году. Вот, в сущности говоря, та краткая информация о работе Комиссии, которую я могу довести до сведения членов Совета.

Тов. РАППАПОРТ: Вопрос о возобновлении распадается на два: возобновление текущего репертуара, уже готового, не требующего особой обработки, и возобновление более сложных опер, которые идут в текущем сезоне и требуют работы более или менее продолжительной. Из опер текущего репертуара – я предлагал бы поскорее возобновить, за исключением двух опер, идущих сейчас, – «Демона» и «Дубровского», как опер дореформенного периода театра, чрезвычайно отстающих по своей театральной культуре от уровня остальных постановок. Таким образом, предполагается исключение из репертуара двух опер. Остается основной репертуар: «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Псковитянка», «Хованщина»⁷⁶⁹, «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Царь Салтан», «Отелло», «Вера Шелога» и «Севильский цирюльник», «Риголетто» на случай тревожного катастрофического положения в виде запаса. Из основного этого репертуара две оперы было бы возможно, и они заслуживают этого, несколько обновить и подогреть к ним интерес, а именно: «Руслан», который будем иметь в будущем сезоне 500-е представление, ее следовало бы

⁷⁶⁹ Речь идет об имевшейся в репертуаре театра постановке «Хованщины» (в редакции Н.А. Римского-Корсакова).

пересмотреть в смысле купюр и открытия картин, которые сейчас выпускаются и отсутствие которых создает в значительной мере непонятность заключительной картины. Так же следовало бы восстановить и в «Игоре» некоторые картины. Это вопрос я ставлю на обсуждение и полагаю, что театру следовало бы этим делом заняться. В виду того, что выпускаются «Демон» и «Дубровский», и в виду того, что они считаются легкими операми, в репертуаре новыми постановками, которые мы будем иметь, пойдут, в первую очередь, советские оперы, и период подготовки опер обязательно будет требовать наличия легких спектаклей. Как легкий спектакль я считаю очень уместным возобновить «Майскую ночь». Сложность ее возобновления заключается в том, что декорации, костюмы и пр. находятся в Москве. Они были даны в Москву на пользование, но до сих пор нам еще не возвращены. В течение летнего периода следовало бы вернуть этот материал. Это разгрузочный момент. Момент наиболее сложного возобновления – это «Вражья сила», которая опять-таки представляет интерес потому, что у нас имеется обстановка сравнительно очень благополучная, прекрасные декорации, которые лежали неиспользованными, возможность занять сильный состав, Андреев⁷⁷⁰ и др. интересных артистов. Это возобновление сложного порядка, поэтому для того, чтобы осуществить его в будущем сезоне с протекционным успехом, нужно сейчас же организовать рабочую группу, которая занялась бы, в первую очередь, пересмотром музыкального материала, ибо в Комиссии уже было говорено о том, что «Вражья сила» может быть возобновлена только при условии пересмотра музыкальной части. В виду того, что у нас мало опер Римского-Корсакова, и опять-таки здесь возможно возобновление в очень короткий период времени, я предлагаю возобновить «Салтана», так как состав имеется, хор «Салтана» знает и «Салтан» может пойти с 3-х репетиций. «Псковитянка» идет очень редко и ставить ее чрезвычайно опасно. Я предлагаю «Майскую ночь» [в] порядке легкого возобновления, в таком же порядке легкого возобновления

⁷⁷⁰ Андреев, Павел Захарович (1874-1950) – певец (бас-баритон), педагог. Народный артист СССР. Солист театра в 1909–1948 гг.

«Салтана» и сложного возобновления с пересмотром музыкального материала – «Вражью силу».

Тов. РАППАПОРТ на вопросы: Когда я говорю о легкой опере, я подразумеваю и момент вывоза; «Майскую ночь», конечно, можно вывезти в дома культуры и «Салтана», я думаю, труднее, но все же возможно. «Хованщину» и «Салтана» возможно. Из существующих постановок, что было возможно вывозить, мы вывозили, а что невозможно, так невозможным и остается. Что касается исполнителей, то, разумеется, «Майская ночь» имеет у нас полностью состав исполнителей, во «Вражьей силе» возможен состав; в смысле емкости эта постановка обладает в первую очередь колоритностью, чрезвычайно благоприятной занятностью технической части, «Салтан» – большая опера, идущая на подвесных декорациях, особых трудностей не представляет. Несколько труднее «Салтан» для оркестра, но все же не представляет сугубой трудности. Все эти оперы отвечают тем требованиям, которые мы предъявляем к опере. Тяжелые оперы те, в которых мы не можем устраивать оркестровку [оркестровых] репетиций и легкие, в которых возможно эти репетиции устраивать. Что касается легкого балета, то он находится в запасе, потому что он может идти во всех катастрофических случаях, когда у театра нет других выходов, когда необходим совсем короткий спектакль. Скажем, пойдет репетиция новой постановки большой оперы, которая может продлиться до 7 часов. Тогда неизбежно нужно будет их ставить. Затем относительно «Фауста». Постановлением ГУС⁷⁷¹ «Фауст» снят с академической сцены. Исключение сделано для Большого Московского театра, потому что у них постановка была сделана недавно, обошлась чрезвычайно дорого, и из чисто экономических соображений ГУС разрешил эту постановку оправдать. У нас постановка «Фауста» принадлежит к числу самых дореформенных, не отвечающих требованиям современного театра, и, поскольку она интереса не представляет со стороны высокой ценности и актуальности, постольку вопрос об ее возобновлении сейчас не возможен. «Кармен» предполагается как совершенно новая постановка. Декорации для

⁷⁷¹ Государственный ученый совет.

«Вражьей силы» имеются целиком, и костюмы имеются, здесь делать ничего не придется. «Салтан» нуждается в ремонте одной картины, который будет относительно очень недорог. «Майская ночь» – она существует, и в весьма приличном виде, там декорации очень неплохие, но они находятся в Москве. Вопрос, насколько нам удастся ее из Москвы возвратить, но возобновление ее возможно только в том случае, если нам удастся получить инвентарь из Москвы. «Руслан» и «Игорь» имеются, но они не используются. «Руслан» шел в одном из юбилейных спектаклей, и «Игорь» был поставлен, но дело в том, что, конечно, включение в «Игоря» и «Руслана» этих картин удлинит и без того очень длинный спектакль; поэтому здесь имеется известная производственная тяга и [Обрезан низ страницы с последней строкой текста. – В.А.]. [Вклю]чили в «Хованщину» новые картины два года тому назад, и спектакль от этого значительно выиграл. По отношению к «Руслану» у нас просто обязательство к 500-му спектаклю сделать это. До будущего года должны быть включены две советские оперы. Какие оперы будут поставлены, сейчас решать чрезвычайно трудно. Работы МОСОЛОВА, ДЕШЕВОГО [Дешеева. – В.А.] и ЮЗИНА [Юдина. – В.А.] только что начаты. Материал мы будем иметь к началу сезона, и тогда выяснится, на каком из них мы должны будем остановить свой выбор. Постановка должна быть рассчитана таким образом, чтобы одна была поставлена в середине сезона, в декабре или январе, а вторая советская опера была бы поставлена во второй половине сезона, в марте или в апреле, в зависимости от того, как подвинется работа новых композиторов, и что выйдет из этой работы ЗАХАРЬКОВА [Сухарькова. – В.А.]⁷⁷². Сейчас фактическая работа ведется над 4-мя операми. Я слежу за работой ЗАХАРЬКОВА [Сухарькова], к 15-му он представит ее. Сейчас я могу с гарантией сказать, что к 15-му можно будет судить об этой работе; насколько она окажется удачной – это дело Худ. Совета, но что она будет закончена к сроку – это можно уже сейчас сказать.

⁷⁷² ЦГАЛИ СПб имеются протоколы о прослушивании оперы композитора Сухарькова-Бермято под рабочим названием «Призрак бродит по Европе», датированные 15-м марта 1929 года (ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 52–53) и 16-м мая 1929 года (Там же. Л. 77–78). Также имеется отзыв Б.В. Асафьева об этой опере (Там же. Л. 76–76 об.). Отзыв опублик. в: Материалы к биографии Б.В. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1972. С. 185–186.

В ПРЕНИЯХ ВЫСТУПИЛИ:

Тов. ПАШКОВСКИЙ: В прошлом году спектакли кое-как шли, было дано 40 с чем-то спектаклей, а в этом году отвратительно – 10–35 спектаклей. Сплошь и рядом нечего вывозить, а то, что вывозилось, было подвергнуто очень жестокой критике. В общем итоге вся эта работа была довольно случайного характера. В прошлом и в этом году вопрос был поставлен так, что обслуживание домов культуры по специальным договорам вело увеличение штатов и изменение производственного плана, и что все постановки должны подвергаться крошке, ломке. Нужно сказать, что все те возражения, которые имеются со стороны АК-ов [Академических театров. – В.А.], встретили недоверчивое отношение со стороны домов культуры. Что постановки не могут быть вывезены, что они могут подвергнуться ломке – к этому очень и очень недоверчиво относятся, считая, что это просто нежелание обслуживать дома культуры. Я полагаю, что Худ[ожественному] Совету нельзя обойти этот вопрос при обсуждении репертуара будущего сезона. Нельзя, чтобы выпал из поля деятельности такой важный момент, как дома культуры. Или мы не сможем их вообще обслуживать, или, если мы можем, то нужно будет по-другому поставить работу, чтобы она не носила случайного характера. Это[т] вопрос репертуара необходимо затронуть и более подробно обсудить.

Тов. [в документе пропуск. – В.А.]: Дело в том, что сцены домов культуры страдают известными техническими недочетами, и в силу этих недочетов затрудняется постановка некоторых спектаклей. Мейерхольд публично заявил, когда открывались дома культуры, что так строить и оборудовать сцену, как это делалось в Московско-Нарвском доме культуры⁷⁷³, является преступлением. Но нельзя ли в порядке экспертизы, в порядке консультации поставить вопрос об известном переоборудовании этих сцен в течение летнего времени, и, так или иначе, приспособить их. Дело в том, что не обязательно ставить спектакль так же,

⁷⁷³ Дом культуры Московско-Нарвского района (сейчас Дворец культуры имени А.М. Горького).

как на сцене в Государственных театрах. Ведь его же можно сделать несколько упрощенным. Почему делаются капитальные затраты более солидные, и почему здесь срывается дело культурной революции, потому что это – показательные дома.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Мы сегодня репертуар, как таковой, должны разбирать, беря за основу нашу стационарную основу. Вопрос о домах культуры должен быть разрешен по линии Акдрамы⁷⁷⁴ и Оперной. Я лично себе представляю, что нам сегодня не следует забираться слишком глубоко. Каждая постановка может быть приспособлена к вывозу в дома культуры, но только путем качественных дополнительных затрат, путем увеличения состава оркестра, состава хора именно в том плане, чтобы мы могли давать параллельно спектакли. Некоторые постановки могут быть вывезены в том виде, в каком они идут у нас, но некоторые требуют специальной дополнительной монтировки для вывоза если не целиком, то в отдельных деталях. Каждую постановку ставить в зависимость от вывоза в дома культуры тоже нельзя. Есть ряд постановок, которые нужно приспособить либо монтировкой, либо дополнительными изменениями деталей этой монтировки, так что я думаю, мы сегодня будем придерживаться того репертуара, который предложен. Мы можем вынести твердое требование о том, чтобы при возобновлении вопрос о вывозе в дома культуры был обсужден без ущерба для стационарных площадок, чтобы эти постановки были в смысле оформления приспособлены так, чтобы можно было их вывозить, или чтобы изыскать меры для дополнительной монтировки. Решить вопрос целиком о правительственных спектаклях сегодня не сможем, потому что этот вопрос должен быть решен по линии всех театров. Я думаю, что специально говорить об этом не придется, мы можем только вынести твердое пожелание, чтобы этот вопрос был обсужден.

Тов. ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ⁷⁷⁵: По поводу предполагаемого открытия купюр «Руслана» и «Игоря». Дело в том, что на моих глазах прошел 300-й спектакль

⁷⁷⁴ Государственный театр драмы (сейчас – Александринский театр).

⁷⁷⁵ Вольф-Израэль, Евгений Владимирович (1872–1956) – виолончелист.

«Руслана», хотя были открыты все купюры. По музыке каждая страница представляет из себя колоссальную ценность. Есть страницы, которые закрыты, потому что были страшные длинноты, и на практике оказалось, что эти купюры удержались 3–4 спектакля и опять вернулись к тому, на чем сейчас находимся, т. е. выполняли «Руслана» в том виде, в каком он есть и сейчас. Эта музыка ценна в высшей степени, но я думаю, что это опять увеличит спектакль, что потому придется возвращаться. Были случаи, что не все купюры открывали и потом возвращались, потому что если открыть все купюры, я думаю, что придется затратить лишние 1 час 30 мин[ут] музыки. В «Князе Игоре» нам легче это сделать, потому что сюжет ломается после пляски. Вы видите появление Игоря обратно, а как он попал – это совершенно непонятно. Насколько мне помнится, я говорил, что «Вражья сила» может быть только тогда поставлена, когда вся опера будет переделана, потому что если взять все тяжелые оперы, самая тяжелая – это «Вражья сила». Если вы возьмете, откроете ноты, то на каждой странице найдете вычеркнутые места; частично это есть и в «Юдифи» и до невероятности проделано во «Вражьей силе». Я считаю, что «Вражья сила» только в том случае может быть поставлена, если опера будет переделана до конца; в противном случае я настаиваю на том, чтобы не трогать «Вражью силу», чтобы не портить музыку и театр. Когда строили дома культуры, считали необходимым устроить такой зал, чтобы влезло 2000 народа. Если бы зал был немного урезан, а сцена была бы емкая, чтобы в нее можно было все ввести и поставить, это было бы разумнее. В домах культуры сцена маленькая, а зал громадный. В Выборгском районе еще хуже, чем в Московско-Нарвском, еще хуже у текстильщиков⁷⁷⁶: так тоже 2000 человек вмещается, а сцена еще меньше, чем в Выборгском районе⁷⁷⁷. Дома культуры желают иметь наши спектакли, но оформлять их у себя не желают. Дело в том, что было бы нормально, чтобы дома культуры подумали об этом же плане, чтобы они взяли себе 10 примерно спектаклей на будущий год и начали бы теперь оформлять соразмерно с их сценой. В Московско-Нарвском

⁷⁷⁶ Дом культуры текстильщиков (сейчас – Дворец культуры им. Н.К. Крупской).

⁷⁷⁷ Выборгский дом культуры (сейчас – Выборгский дворец культуры).

доме это вовсе не так трудно сделать; нужно главным образом, чтобы дома культуры подумали о том, что если нужны такие спектакли, так чтобы они начали сейчас же работать, чтобы иметь свою собственную постановку. Да, это стоит больших денег, но это будет, пожалуй, правильнее, чем вывозить отсюда, потому что наши постановки туда не вмещаются. Многие наши артисты заговорили о том, что было бы лучше заменить «Фра Дьяболо» «Дон Карлосом», и они просили высказаться по этому вопросу, потому что многие певцы начинают опасаться, что застрянут на «Бале-маскараде» и «Пиковой даме» и петь ничего нового не придется.

Тов. КИРШ: тов. ОБНОРСКИЙ нам представил то, что уже было продумано, и, если можно так сказать, прожевано. Нам ясно, что нам нужно что-то ставить; и две советские оперы, и «Кармен» в новой постановке необходимы. Вполне сознаю, что выбор между «Свадьбой Фигаро», «Фра Дьяболо», «Черевички» и т. д. – это дело будущего. Мне немножко неясно, почему т. РАППАПОРТ предлагает восстановить «Вражью силу», тогда как музыканты говорят, что это дрянь. Я помню, что когда мы в прошлый раз говорили о «Вражьей силе», то вы предлагали о полном пересмотре. Т. РАППАПОРТ выдвигает определенно необходимость, упирая, что это стоит очень мало. Т. РАППАПОРТ сказал только, что есть список, но не прочел для того, чтобы Худ[ожественный] Совет мог знать, что он подразумевает под текущим репертуаром. Это – крайне неопределенно, крайне общественно-поверхностно. Т. ЛЮБИМСКИЙ определенно говорил, что нас есть, за что ругать в прошлом, но сейчас члены Худ[ожественного] Совета должны прожевать всю производственную программу. Если будет на будущий год выработываться план в порядке пятилетнего плана, он заявил, что определенно театр будет стоять на такой-то точке зрения. В частности, по ли[ни]и оперы была речь, что будет целый ряд конкретных изменений в «Майской ночи» (возможны переделки именно за лето). Вы ничего об этом не сказали. Я считаю, что это неполный, непродуманный план, далеко не то, что нам нужно. У вас есть легкие оперы, вы объяснили, в чем эта легкость состоит. Вы должны ясно сказать, что «Московская [Майская. – В.А.]

ночь» будет приспособлена, Вы, как художник, должны сказать, может или не может быть это сделано. Я не представляю, какова же наша задача сейчас. Музыканты говорят, что надо совсем выбросить «Вражью силу». Я не имею ясного представления, что вы нам покажете в будущем году. Мы будем сидеть и жаждать, когда из этих опер Вы нам опять будете давать «Пиковую даму», «Хованщину», «Князя Игоря». Значит, старый материал Мариинского театра пойдет на будущий год. Я полагал, что этот вопрос производственного плана будет обсуждаться внутри этого театра. Если мы [нам] сегодня проблематично будет говорить – я умалчиваю [умолкаю].

Тов. БАРКОВСКИЙ: На будущий сезон будет проработан художественный план и ошибки допущены не будут. Мы сегодня собрались для того, чтобы этот план проработать, выдвинуть целый ряд новых постановок и обменяться мнениями по этим постановкам, высказаться, что мы признаем желательным и что нет, и что из старых [постановок] восстановить обязательно.

Тов. МЕДВЕДЕВ: Мне кажется, что вопрос о новых постановках на будущий сезон Комиссия выработала, и большинство из присутствующих здесь за это поднимало руки. Я присоединяюсь к тому, что выработала Комиссия на прошлом заседании. В отношении же нашего старого оперного багажа нужно было бы здесь побольше потолковать, что нам желательно возобновлять, что в старых красках пойдет, что совсем вычеркнуть, и это я предлагаю поставить на голосование. В отношении домов культуры я считаю, что нужно раз навсегда сказать: 2–3 года все говорят о домах культуры и до сих пор ни шагу не сделали. Кое-что мы можем поставить в Володарском⁷⁷⁸, Московско-Нарвском или Выборгском домах культуры, но, конечно, сделать с таким расчетом, чтобы эти вещи шли, как легкие. Мы не отрицаем, что у нас должны быть на случай легкие вещи. Почему театр не может двинуться к домам культуры, а дома культуры должны двигаться к театру? Мы найдем режиссера, дадим задание и предложим – можете ли вы поставить таким образом, чтобы постановка и у нас шла, и в домах

⁷⁷⁸ Вероятно, Дом культуры Володарского района (он же Дом культуры текстильщиков, сейчас – Дворец культуры им. Н.К. Крупской).

культуры. В конце концов, дома культуры построены не для того, чтобы они пустовали. Нам нужно приспособиться, и общественность должна сказать свое слово. Если мы не хотим, чтобы нас ругали, а это было до сих пор, то нужно что-то исправить при новых постановках. Я предлагаю одну из 5-ти возобновляющихся постановок старого репертуара специально переделать для Московско-Нарвского или Выборгского дома культуры. Это задача наших общественников. Старый материал нужно просмаковать сейчас же.

Тов. ДУБОВСКОЙ: Я хотел бы сказать против двух названий: против «Вражьей силы» и против «Свадьбы Фигаро». Я назвал бы это возобновлением не легким, а трудным, а все остальные не представляют такой большой ценности. «Свадьба Фигаро» для того, чтобы она представляла какой-нибудь интерес, она требует такого большого мастерства со стороны исполнителей и руководителя музыкальной частью, которого у нас сейчас нет.

Тов. РАПШАПОРТ: Полностью присоединяюсь к соображениям т. ДУБОВСКОГО. Я и в Комиссии высказывался против консультации. Позвольте присоединить еще следующее соображение. Дело в том, что основой того репертуара, который мы выдвигаем на будущий сезон, являются две советские оперы. Следовательно, нам надо иметь запасный, резервный фонд из старых опер в виде новых постановок, которые нас могут обеспечить в том случае, если в этом главном направлении нам не удастся достигнуть особенного эффекта. Опера «Свадьба Фигаро» сейчас не может явиться актуальным спектаклем. На целом ряде примеров мы видим, что игровые спектакли на основе комической, да еще с музыкой, на острые и на звучащие сейчас ритмы, к которым публика привыкла. «Похищение из сераля», отчасти «Кавалер роз». Тень «Кавалера роз» в значительной мере влияют на «Свадьбу Фигаро». Если мы имели в этом году «Кавалера роз» тем опаснее в будущем сезоне иметь «Свадьбу Фигаро»; мы не будем иметь заведомо актуального спектакля и никакой страховки сезона. Я считаю, что было бы ошибкой включать эту оперу, тем более что для наших артистов, певцов она не может представлять большого интереса. Так, в конце концов, нет ни одной такой партии, чтобы мы могли сказать, что наша труппа

легко и хорошо разбирается по партиям «Свадьбы Фигаро», такого соотношения между труппой и персонажами в этой опере не имеется. «Кармен» я безоговорочно принимаю, но она не является новым направлением. В смысле новой вещи я не представляю себе «Фра Дьяболо», которая еще недавно была истаскана Михайловским театром до последней степени; сама по себе очень скромная, по своим музыкальным достоинствам, она и для наших певцов также очень скромная. Там, собственно говоря, только две партии, а остальные по преимуществу партии характерные, так что для наших певцов эта опера интереса представлять не может. Кроме того, «Фра Дьяболо» предполагала взять в виде опытного спектакля наша молодая группа. Я думаю, что в этом плане это гораздо более подходяще, чем в плане нашего основного репертуара. Что касается «Черевичек», то они, конечно, наиболее интересная вещь из всего этого репертуара. Она была вновь выдвинута Комиссией как раз, как предложение заменить «Свадьбу Фигаро», как игровой спектакль, на материале более доходчивом, чем материал «Свадьбы Фигаро». Я считаю, что из этих 5 названий, или, вернее, из 3-х названий этих опер, уместно оставить только «Черевички». Я не вижу основной работы, кроме «Кармен», которая идет в порядке обновления. Необходимо выдвинуть оперу, которая могла бы занять труппу и имела бы материал для актуального спектакля. Я такую оперой считаю «Вильгельма Телля» из старого репертуара, не очень трудную, и из нашего русского классического репертуара «Садко», о которой т. ОБНОРСКИЙ упомянул вскользь. Я считаю, что наш театр без репертуара такого рода обойтись не может. Тогда мы просто утратим то значительное лицо, тот масштаб, который нашему театру присущ. Все попытки постановки опер такого масштаба всегда были неудачны. Я убежден, что «Свадьба Фигаро» после 2–3 спектаклей будет снята. Относительно «Вражьей силы» я должен сказать, что идея принадлежит не мне, я включил ее по мысли АСАФЬЕВА, который придает большое значение именно «Вражьей силе», ее возобновлению как исходной точки русского народного репертуара, как исходной точки, из которой вышли все вещи вплоть до Стравинского, который пытается схватить моменты народной жизни на сцене. АСАФЬЕВ неоднократно упоминал

о том, что сцена [сцену] масляницы [так. – В.А.] во «Вражьей силе» он считает оригинальным моментом в истории русского оперного репертуара. Отказать в правильности такого признания никак нельзя, потому что все народные сцены у Римского-Корсакова, несомненно, ведут свое начало именно от этой масляницы. Кроме того, эта опера представляет очень интересный материал для наших артистов-певцов. Я отношу «Вражью силу» к трудным возобновлениям и именно поэтому сказал, что для того, чтобы осуществить это, необходимо сейчас же образовать рабочую группу. Я считаю, что просто отмахнуться от «Вражьей силы» не следует.

Тов. КОГАНЕР: К сожалению, я не знаком с содержанием этих трех новых возобновлений, которые предлагаются в новом сезоне, но для меня ясно одно, что в отношении движения театральной культуры мы будем стоять на месте; никакого движения вперед нет, нет никакого крупного спектакля, который бы сказал новое слово, за исключением предполагаемых двух советских опер. У меня возникает вопрос, нельзя ли из всей истории западной и нашей выбрать такую оперу, которая могла бы остро, по-новому трактовать, чтобы получился не только концерт, но массивный спектакль по своей постановке. У наших оперных режиссеров в Ленинграде нет смелости, острой трактовки, и оперы как «Гугеноты» и «Бал Маскарад», фактически, не говорят нового слова о работе оперного театра. Неужели среди западного и нашего репертуара нет такого, который был бы большим самодовлеющим спектаклем.

Тов. [в документе пропуск. – В.А.]: т. РАППАПОРТ ссылается на АСАФЬЕВА, когда он защищает «Вражью силу». А отчего он не ссылается, когда предлагают «Садко». Здесь противоречие. Когда я сообщил АСАФЬЕВУ, что вы предлагаете «Садко», его в пот бросило. К чему такой капителью на сцене занимать артистов. Это совершенно не для Мариинского театра; надо просто сказать, что должны быть какие-то пассивные спектакли, должны быть игровые спектакли. Т. КОГАНЕР правильно говорит, что должны быть игровые спектакли. «Садко» по содержанию своему совершенно не годится. Не хотите ставить «Свадьбу Фигаро», не ставьте, конечно, если она будет похожа как две капли

воды на «Кавалера роз». Но если мы не поставим «Свадьбу Фигаро», чем будет представлен западный репертуар? Только «Бал Маскарад» и «Гугеноты», «Гугеноты» и «Бал Маскарад» и больше ничего. Мы предлагали, раз нет Бетховена, игровую оперу из классического репертуара. Если вы поставите «Черевички», у вас получатся сплошь русские оперы, никакого разнообразия.

Тов. ЭЛЛЕР: Я хотела бы сказать по поводу «Свадьбы Фигаро». Я не согласна с т. РАППАПОРТ. Я считаю, что такую оперу можно поставить так интересно и внести столько динамики, что она заинтересует публику. Мы не можем рассчитывать на то, чтобы все спектакли были кассовые. Есть лирическая группа, которая работы не имела; вот она будет занята. Но ее надо так ставить, чтобы ею заинтересовать. У нас хорошей оперой можно увлечь публику, но надо внести динамичность. «Фра Дьябло» было решено на комиссии вести как показательную оперу для молодежи. Мне кажется, этот вопрос сам по себе отпадает: поскольку она является показательной, в некотором роде студийной, интересно ли будет ее ввести в репертуар.

Тов. ЗАПАДИНСКИЙ: Почему такое смешивание, такая опера как «Садко» и «Фра Дьябло» и «Свадьба Фигаро». Мне кажется, что такие крупные оперы как «Садко», «Царь Салтан» надо ставить на одно место, а «Черевички» и «Майскую ночь» – совершенно отдельно. Мне кажется, нужно внести в обсуждение репертуара какой-то порядок и потом сравнивать «Садко» или «Царь Салтан», или «Черевички» или «Майская ночь». Нельзя ставить на одно место «Садко» и «Свадьбу Фигаро». Относительно «Вражьей силы» я не знаю, почему АСАФЬЕВ особенно ценное видит в этой опере. Может быть, и правда вся последующая литература исходила из этой самой масляницы. Я считаю, поскольку мне приходилось наблюдать, она никакой ценности не представляет. В смысле темы она также ничего не представляет, динамичного спектакля она не сделает, затраты будут большие, а ставить ее в таком виде, как она сейчас есть, это позор для Академического театра. Это в старое время можно было ставить и оправдывать тем, что там выступает Шаляпин. Мне кажется, что «Свадьбу Фигаро» нельзя сравнивать с «Кавалером роз»; во-первых, эта опера представляет интерес с точки

зрения предпосылки исторического порядка, а во-вторых она дает очень много интересного в режиссерской трактовке и эту оперу нужно рассматривать в перспективе режиссерского замысла. Там есть возможности и с точки зрения музыки, она очень всесторонняя, и отмахиваться от нее не целесообразно: может быть, она даже будет доходна.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Прежде всего мы должны учесть, что сегодняшний день самый ответственный в работе нашего худ[ожественного] совета по выработке производственного плана на будущий сезон. Ошибки прошлого сезона заключались в том, что план был очень воздушно составлен, не реально. Мы должны каждую из опер этого года обсудить, проголосовать, что мы будем возобновлять, и что оставим в таком виде, как они идут сейчас. Тут мы слышали, что «Демона» и «Дубровского» предполагается снять с репертуара будущего года. Я лично присоединяюсь к тому, чтобы их снять: «Дубровский» сбора окончательно не дает, сегодня театр форменно горит, а «Демон» – действительно, надо доказать, что он дух изгнания и снять его с репертуара. Относительно домов культуры. Безусловно, предложение тов. МЕДВЕДЕВА о том, что нужно одну постановку сделать как подарок домам культуры, правильно. Вспомните, что мы «Евгения Онегина» приняли потому, что эта постановка проектировалась как специальная для вывоза в дома культуры. И конструкции должны быть более гибкие, потому что иначе нам придется расширять [нрзб], сделать настил над [нрзб] и куда-то туда прятать все эти конструкции. О советских операх: факт, что мы их иметь будем. За это достаточно серьезно взялась дирекция и т. РАДЛОВ сделает доклад о работе по созданию советских опер; работа проделана солидная, имеются реальные результаты. Если бы этот доклад был сделан до сегодняшнего нашего заседания, мы, при выработке репертуара, могли бы более четко говорить о плане будущего сезона, и знали бы, какие козыри имеются в наших руках в деле создания советских опер. Т. КОГАНЕР говорил, что никакого движения вперед мы не видим. Это не верно. Новое движение вперед заключается не только в том, что мы ставим 100%-е советские оперы, но также и в том, что мы сумеем «Руслана» и «Игоря» купировать, выпрямить отдельные детали, не перестраивая

их целиком. «Кармен», безусловно, будет реконструирована. Относительно предложения т. РАППАПОРТ вместо «Фра Дьяболо» поставить «Дон Карлос». Т. ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ говорил, что нечего петь. Мы должны отбросить мысль, что опера ставится для певцов. «Онегин» на 50% держится на крепком составе. Мы имеем жуткий состав, и можно опасаться за то, что «Онегин» успеха иметь не будет. Если мы примем реконструкцию «Кармен», то реконструкцию ее нужно будет сделать иначе, чем это было с «Онегиным». По проекту т. РАППАПОРТА «Демон» и «Дубровский» должны быть сняты, две советские оперы мы будем иметь. Я думаю, вполне достаточно, кроме двух советских опер, два возобновления и третью – про запас.

Тов. РАППАПОРТ: К возобновлению я предлагаю те оперы, которые в репертуаре данного сезона не шли: «Майская ночь», «Салтан», который нуждается в незначительном ремонте, и «Вражью силу». Т. КОГАНЕР думает, что можно сразу за те 5 дней, которые у нас будут в распоряжении перед открытием будущего сезона, совершенно повернуть театр на новую дорогу. Он жестоко ошибается. Может быть, каждому из нас хотелось бы весь имеющийся репертуар пересмотреть и проделать над ним целый ряд поправок. Мы не должны висеть в воздухе. Те предложения, которые делаются на будущий сезон, должны исходить из реальных возможностей, а последние таковы, что за 5 дней до поднятия занавеса собирается труппа и в эти 5 дней ведется подготовка текущего репертуара и рассчитывать при этом на какой-то переворот невозможно. Вот почему расчет о возобновлении их текущего репертуара и обновлении постановок у меня по возможности скромный. 4-е оперные постановки и [нрзб] два балетные новые спектакля дают, в общей сложности, 6 новых спектаклей. Если считать на спектакль по 1,5 месяца, то они, в общем, дадут 9 месяцев, т. е. весь сезон. Когда видишь перед собой всю картину того календарного времени, которое имеется в нашем распоряжении, то совершенно ясно, что такого поворота в отношении старых постановок, которого требует т. КОГАНЕР, сделать не удастся. В отношении текущего репертуара я предлагаю в «Игоре» и «Руслане» сделать поправки. Нынешнее возобновление «Псковитянки» прошло, прижилось,

укрепилось, и «Псковитянка» держится 4-й сезон. Частичные обновления приносят операм какой-то эффект, и в отношении «Руслана» и «Игоря» никоим образом не следует отказываться от того, чтобы таким образом их подкрепить. Относительно «Садко» я скажу, что у нас существует совершенно определенная борьба двух течений. «Свадьба Фигаро» нигде, никогда и ни при каких условиях не являлся актуальным спектаклем, а «Садко» в Москве является в высокой степени актуальным спектаклем. Я убежден, что при самой элементарной проверке этот спектакль показал бы больший интерес рабочего зрителя к спектаклю типа «Садко», чем к спектаклю типа «Свадьба Фигаро». Это проверено у нас в театре неоднократно на Моцарте. Евреинов⁷⁷⁹ начинал Моцартовский спектакль и уехал за границу, недоделав, но, к сожалению, пришлось выполнять его экспозиции. Нельзя говорить, что «Садко» обязательно спектакль не игровой. Одинаково и на «Свадьбу Фигаро» и на «Садко» можно сделать игровой спектакль. Какие бы векселя не выдавались в отношении «Свадьбы Фигаро», «Садко» гораздо ближе к нам, и на нем не лежат такие отсветы XVIII века, как на «Свадьбе Фигаро». Живая музыка в «Свадьбе Фигаро»? Да разве не живая музыка в «Севильском цирюльнике», а вот не удастся же из него сделать актуальный спектакль. Такая же судьба постигнет и «Свадьбу Фигаро». Я соглашусь с т. КОГАНЕР, что надо говорить не о названии, а о спектакле; не о названиях, как таковых, а надо говорить об экспозициях, как о таковых, потому [что] решает экспозиция, а название только ограничивает возможности той или иной экспозиции. Поэтому я думаю, что по новому репертуару разрешение вопроса о двух советских операх и «Кармен» или какого-нибудь крупного возобновления – исчерпывает сезон. В запасе надо иметь какой-нибудь спектакль из старого оперного репертуара, и я предлагаю иметь нечто более актуальное, чем «Свадьба Фигаро», «Черевички», «Фра Дьяболо» и подчеркиваю желательность выбрать «Садко» – или «Вильгельма Телля», который представляет материал более основательный для актуального спектакля, чем «Водовозы»⁷⁸⁰. Здесь мы имеем и

⁷⁷⁹ Евреинов, Николай Николаевич (1879–1953) – режиссер.

⁷⁸⁰ Дж. Керубини. Опера «Два дня, или Водовоз».

Шиллера, и чрезвычайно благодарную тему, которая сама по себе сейчас актуальнее, чем «Свадьба Фигаро», не говоря уже о том, что это в значительной мере может примирить те лагеря, которые сейчас враждуют. Надо найти пути, которые могли бы этот вредный момент изжить не путем катастрофической ломки вокальной труппы, а заинтересовав этот вокальный состав труппы в новой работе. Я думаю, что через вещи, которые могут их удовлетворить, можно скорее найти ключ к необходимому разрешению этого больного для нас вопроса, чем через крайнюю меру обхождения совсем без этого вокального состава. Мы ждем от нового репертуара Мусоргского, который даст возможность и певцу быть удовлетворенным, и который даст прекрасный материал для игровой части спектакля. Нужно искать такое разрешение вопроса, чтобы можно было бы заинтересовать все течения и все элементы труппы и репертуара. Упираясь в то, что тематика, кроме двух советских опер, никак не представлена в новом репертуаре, я считаю уместным взять вещь более острую, предложить представить экспозиции и по ним решить судьбу того единственного спектакля, который нам дополнительно нужен, ибо мы имеем две советские оперы, «Кармен» и есть еще одно место. На это 4-е место должен быть произведен конкурс экспозиций, тогда мы разумнее решим вопрос. Опера ЗАХАРЬКОВА [Сухарькова] к 15-му будет представлена.

тов. КАПЛАН: т. РАППАПОРТ указывал, что актуальность оперы зависит от темы, что с «Онегиным» у нас что-то сделано и ничего не вышло. Нам пришлось отказаться от работы не из-за материала, который не дал бы возможности дать спектакль в актуальном виде, а по совершенно другим причинам, о которых я скажу на следующем заседании Совета. Нам пришлось отказаться от целого ряда вещей в отношении двух последних актов и финала, которые являются наиболее актуальными. «Свадьба Фигаро» настолько интересный, динамичный материал, что актуальность этого спектакля выявляется и более 2–3 спектаклей. «Вильгельм Телль» такого динамичного и актуального материала не представляет, тема написана на сугубо оперную вещь традиционного оперного порядка.

тов. ОБНОРСКИЙ: Нам в репертуаре необходимо обеспечить движение вперед оперного театра. Чем определяется движение вперед? 1) материалом, над которым работает театр, и во 2-х характером обработки материала. Мы имеем уже две новые оперы. Это наличие новых опер является уже очень большим событием в жизни оперного театра, и оно никак не может быть расценено как попятное движение. Затем, «Кармен» и ряд других постановок. «Свадьба Фигаро», «Черевички», «Фра Дьяболо» – они дают возможность создать такие спектакли, которые по своим свойствам вносили бы свежую струю в работу театра. Когда мы рассматриваем вопрос о включении той или иной оперы, то при этом мы стремимся создать такой спектакль, который был бы доходчив до массового зрителя. Значит, он должен быть занимательным, игровым и в достаточной мере интересным. С точки зрения Комиссии те оперы, которые мы включили в репертуар будущего сезона, – этим требованиям удовлетворяют. Некоторые возражения, которые здесь делались против отдельных опер, предлагаемых Комиссией, требуют их рассмотрения. Т. РАППАПОРТ говорит, что нет ни одного нового названия. Я думаю, что новое название не определяет приемлемость спектакля. Говоря о «Фра Дьяболо» он указал на то, что эта опера была достаточно в Михайловском театре затаскана. В таком случае я укажу на «Руслана», который должен идти в 500-й раз. Вопрос о том, удастся или не удастся нам из «Кармен», «Черевичек», «Фра Дьяболо» создать актуальный спектакль или не удастся? Я думаю, что судьба спектакля зависит от того, кто спектакль ставит, потому что практика нашей художественной жизни показала, что можно взять великолепный революционный материал и на основе этого материала создать контр-революционное произведение и, с другой стороны, можно взять как будто не актуальный материал и на его основе создать великолепное революционное произведение. Весь вопрос сводится к тому, кто и какими методами будет работать. Я считаю, что работа Худ[ожественного] Совета заключается не только в том, чтобы подобрать те или иные произведения, которые мы должны будем включить в репертуар будущего года, но и в определении руководящего состава работников. Мы делаем сейчас половину дела

– определяем материал, а с этой ступеньки на следующем заседании мы перейдем на следующую ступеньку и поставим вопрос, кто будет работать, и тогда решится вопрос об экспозициях. Те возможности, которыми мы сейчас располагаем, гарантируют нам возможность осуществить постановку двух советских опер в следующем сезоне. Когда мы говорим о «Кармен», «Черевичках», «Фра Дьябло», – мы говорим о том, чтобы на основании данного музыкального материала создать совершенно новые спектакли, создать совершенно новое театральномызыкальное представление. Тут никаких параллелей не может быть с теми спектаклями, которые шли до сих пор. Может ли дозвлет материал над человеком? Конечно, может, но раз материал дозвлет над человеком, значит, не нужно делать таких работ. Мне кажется, что вопрос о возможности использования того материала прекрасных голосов, который имеется в труппе, – обеспечивается включением «Кармен» и возможностью использовать «Свадьбу Фигаро», «Черевички» и «Фра Дьябло» и работы над советской оперой ставятся таким образом, чтобы можно было выпустить не только говорящего человека, но и поющего. И с точки зрения материальной, и с точки зрения возможности создать актуальный спектакль, и с точки зрения раскрытия вокальных сил труппы, – все эти оперы представляют для нас большой интерес. Две советские оперы и «Кармен» должны быть обязательно включены. Вопрос заключается в том, чтобы выбрать что-нибудь из кандидатов на 4-е место. Конечно, и «Свадьба Фигаро», и «Фра Дьябло» не являются единственно возможными, но нужно иметь в виду, что мы на ближайшем заседании Худ[ожественного] Совета должны будем выслушать еще и пятилетний план работы Оперного театра. Нужно было бы прибавить еще «Русалку», и тогда список был бы в достаточной степени полон. Что касается других возобновлений, то я сейчас не могу высказать свое мнение в окончательном виде, точно так же, как и об операх иностранного происхождения.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Фиксируем – две советские оперы. «Демон» и «Дубровский» исключаются. «Кармен» есть замечания, чтобы включить? Нет.

Тов. РАППАПОРТ: Я внесу предложение, чтобы на 4-е место предложить режиссерам представить экспозиции, т. е. название, разработку тематики и

указание режиссерских приемов, которыми эта постановка будет осуществляться, и объявить конкурс.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Против «Свадьбы Фигаро» и «Свадьбы Фигаро» [«Фра Дьяболо»?] возражения есть?

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я предложил бы 4-е место занять 2-мя или 3-мя вещами для того, чтобы из них могла сделать выбор дирекция и доложить свое мнение на заседании Худ[ожественного] Совета. Я слышал, что на «Черевички» была заявлена претензия со стороны Михайловского театра. Если мы включим «Черевички» и не создадим возможности маневрирования, то нам придется к этому вопросу возвращаться.

Тов. БАРКОВСКИЙ: У нас только 3 места и есть. Выходит, что следует все 3 принять: «Черевички», «Фра Дьяболо» и «Свадьбу Фигаро». Давайте условно включим все три. Нет возражений? Нет.

Тов. РАППАПОРТ: Я вносил предложение, чтобы одно из мест для новой постановки было проведено в порядке предложения режиссерам об экспозиции спектакля, причем сами режиссеры выдвигают [нрзб] и разработку теми приемами, которыми они намерены работать.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Это совершенно новое предложение, которое, я думаю, надо принять.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Любой режиссер без нашего предложения может на любое название представить свою экспозицию, и это не значит, что если таких экспозиций будет 20 представлено, то все они пройдут через Худ[ожественный] Совет. Они могут быть предварительно просмотрены тт. РАППАПОРТОМ или ОБНОРСКИМ и либо приняты, либо отвергнуты.

Тов. НИКАНОРОВ: Режиссеры представят нам экспозиции, их можно будет рассмотреть и тогда включить в репертуар.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Кто за то, чтобы сверх того, что приняли эти три названия условно, предоставить возможность новых постановок с экспозициями на любое название? Большинство. Кто против? Трое.

Теперь пройдемся по старому репертуару. «Руслан и Людмила» – нет возражений? На возобновление.

Тов. РАППАПОРТ: Открыть некоторые купюры.

Тов. БАРКОВСКИЙ: «Игорь» в том же порядке, «Псковитянка», «Вера Шелога» – нет возражений? «Хованщина», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» – нет замечаний?

Тов. ШКАФЕР: Является вопрос, как пойдет «Майская ночь», как в Михайловском театре или с некоторыми изменениями, с какой-то новой режиссерской экспозицией, потому что если эта опера пойдет как в Михайловском театре, то она потребует репетиций, ее придется ставить, как новую вещь, потому что режиссуры, которая там была, у нас нет.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Кто за «Майскую ночь»? Никто. Кто против? Большинство. Кто за «Вражью силу»? Один. Иностранные оперы «Аида», «Бал Маскарад» – есть замечания? Принимаются.

Тов. РАППАПОРТ: Реже ставить.

Тов. РАППАПОРТ: Кто за то, чтобы реже ставить «Бал Маскарад»? Кто за снятие «Бала-маскарада»? Двое. Из возобновлений: «Гугеноты», «Саломея», «Риголетто», как запас «Севильский цирюльник» и «Русалка».

Тов. ШКАФЕР: «Русалку» мы даем сейчас как внеплановый спектакль, и поднимаем ее очень примитивным способом, т. е. у нас очень ограниченное количество репетиций. Если мы «Русалку» включим в план будущего сезона, то встает вопрос о совершенно новой постановке ее, ибо мы не можем пойти на постановку ее с декорациями и костюмами, заношенными старым театром. «Русалку» следует рассматривать как новую постановку в новой трактовке, в новой экспозиции режиссерской и т.д.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Вопрос стоит о том, стоит ли «Русалку» включать в репертуар в том виде, в каком она пойдет 23-го? Есть предложение к этим 3-м операм добавить «Русалку» условно.

Тов. АСАФЬЕВ: Дело в том, что, несмотря на то, что «Русалка» является русской классической оперой, до сих пор она не имела печатного материала. Я

добился того, чтобы убедить Госиздат печатать «Русалку», а для этого необходимо тщательнейшим образом выверить музыкальный текст. Ручаться за то, что к будущему сезону эта работа будет закончена, – нельзя.

Тов. БАРКОВСКИЙ: «Сказка о царе Салтане» возобновление с ремонтом одной картины. Кто за то, чтобы возобновить «Салтана» в том виде, как он есть?

[§] 2. Об оздоровлении работы Художественного Совета.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Вопрос о разработке репертуарного плана будущего сезона дважды откладывался из-за того, что ряд членов Худ[ожественного] Совета не благоволят посещать заседания. В первую голову приходится говорить о гг. РАДЛОВЕ и АСАФЬЕВЕ. Эти лица в порядке служебного положения обязаны посещать заседания. Я не считаю, что АСАФЬЕВ сегодня был, т. к. он пришел с большим опозданием, доклада не слышал, прения только кусочками. Т. РАДЛОВ на повестке пишет: «На заседании Худ[ожественного] Совета не буду» без объяснения причин. В отношении гг. РАДЛОВА и АСАФЬЕВА мы должны предложить Управлению обязать их явкой на заседания Худ[ожественного] Совета и в крайнем случае поставить этот вопрос перед дирекцией. Затем, у нас есть «мертвые души»: НИКИТИН, [нрзб], ЮДИН, [нрзб]. Нужно сообщить этим организациям или выдвинуть других представителей, или заменить их. Местком тоже отсутствует, несмотря на то, что находится здесь рядом. Тов. ГВОЗДЕВ очень неаккуратно бывает, и сейчас ушел. Обыкновенно на каждом заседании спрашивают разрешения уйти. Я считаю, что это просто небрежное отношение к Худ[ожественному] Совету. Т. ПАШКОВСКИЙ часто ездит в Москву, но по возможности он бывает. Нам надо только, чтобы у него был дублер, потому что присутствие представителя союза очень важно. т. АРИСТОВ в последнее время совсем не бывает.

Тов. ПАШКОВСКИЙ: Тут имеются такие причины: во 1-х, академичность Худ[ожественного] совета и во-2х, всего театра. Мы – организация общественная, замкнулись в кабинете и здесь производим всю работу. По вопросу о привлечении к работе коллектива всех работников ничего не сделано. И работники театра не

могут посещать заседания, т. к. они связаны спектаклями. Затем, совет сам себя должно не поставил: каждый может прийти, посидеть и уйти, или написать такую записку; это просто – не уважать Совет. Я вношу предложение исключать таких членов. Эта крупная организация в Москве [нрзб] политической организацией и она может заставить себя уважать. Такие мелочи, как [нрзб], также играют роль. Нужно поставить Худ[ожественный] Совет в такие условия, что[бы] это была общественно-политическая организация. В этом театре никто не чувствует Худ[ожественного] Совета, нет связи с работниками театра. Нужно поставить Совет на такое место, на котором он и должен быть, и заставить относиться к нему с той серьезностью, с какой и следует.

Тов. НИКАНОРОВ: У нас Худ[ожественный] Совет превратился в учреждение, именуемое Лигой Наций по разоружению, которая много говорит, но не разоружается. Нет солидарности, нет авторитета. Вспомним линию поведения тов. РАДЛОВА, который перманентно отсутствует, и на замечания о «Кавалере роз» заявил, что это любительский подход, что никто ему предписывать не может. Это говорит о том, что у Худ[ожественного] Совета никакого авторитета нет. Действительно, получается такое впечатление, что это не художественный совет, а какой-то худ-совет. У нас есть целый ряд вопросов текущих, вопросов жизни, деятельности нашего театра, о которых мы выносили целый ряд постановлений. Мне приходилось 3–4 раза просить, чтобы стенографировали мои предложения, чтобы проверить, что они сделали, и, после целого ряда таких замечаний, наконец-то [нрзб] месяца спустя мы занимаемся проверкой. Наш худ[ожественный] совет не работает уже с января месяца и просто [нрзб] моментами, периодически занимается своей работой. Если у нас не будет серьезно поставлено дело в смысле подготовки вопрос[ов] и реализации наших постановлений, то и тот актив, который аккуратно посещает, перестанет ходить на заседания. И думаю, что нужно поставить вопрос и о «мертвых душах».

Тов. КИРШ: Мы судили-рядили последние 4-е заседания, ругали себя и других и наша организационная головка, наш президиум отсутствовал блестяще, и председатель, и заместитель, и секретарь. Наш внештатный заместитель тов.

РАППАПОРТ отстал от заместительства. Он занимал председательское место, и, как только дело дошло до оперы, он удалился в организацию своей оперы, и тут ему не до председательствования. Вся боль в том, что мы сейчас расхлябаны в нашей организационной головке. Пришел Нежданов, говорит: товарищи, мы просим указаний в общественной работе. Т. ПАШКОВСКИЙ в союзе не знает, что творится: работники ищут поддержки, а мы не можем ее дать. Мы в прошлый раз говорили о том, что надо подтянуть нашу организационную часть, наш президиум, нашу головку...

Тов. [нрзб]: Наше делегатское собрание просило сделать следующее заявление: на делегатском собрании было вынесено, что театр наш велик и обилен, но порядка в нем нет, у нас бессистемность и расхлябанность. Сейчас любой коллектив, любая группа, которые заинтересовались бы работой театра, могли бы сделать в театре колоссальный сдвиг. Как мы можем говорить о постановках, о реформах чисто художественного характера, когда у нас тут непорядки и неуютно. Мы, делегаты, сейчас оторваны от работы Худ[ожественного] Совета. Мы ждали помощи от Худ[ожественного] Совета в смысле изживания ненормального отношения к нам – общественникам. Ваши крупные солисты выбирают нас, чтобы мы несли тяжелую неприятную работу; они часто говорят, что кроме неприятностей ничего не будет. С другой стороны, говорят о нас, что мы идем на общественную работу из желания сделать карьеру. Мы ждали, чтобы Худ[ожественный] Совет пришел нам на помощь и скрыл бы эти некрасивые стороны нашей внутренней работы, и дал бы нам возможность развернуться в смысле художественной работы. Наше пожелание работать вместе с представителями Худ[ожественного] Совета. У нас предложение такого характера: чтобы эти собрания были бы открытыми, чтобы каждый, не будучи членом Совета, мог прийти. Второе предложение, чтобы слить наши совещания с совещаниями производственной комиссии.

Тов. ВОЛЫНЦЕВА: Предложение прекратить говорить по этому вопросу; уже 3-е заседание о том же говорим.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Я думаю, что обменяться мнениями надо.

Тов. ВОЛЫНЦЕВА: Я считаю, что сейчас обмениваться мнениями нельзя. Теперь остались только те, кто посещает постоянно эти заседания. Я считаю, что нужно привлечь всех членов совета, которые не посещают, и вместе с ними обсудить вопрос и вынести решение. Предлагаю, если два раза не являются, довести до сведения соответствующего коллектива. Недостаточно, что мы извещаем РАДЛОВА или ЖУРАВЛЕНКО, которые систематически не являются, нужно известить эти организации, что их делегаты не являются, и заменить их.

Тов. РАППАПОРТ: Вопрос гораздо глубже, чем уход или приход. Вопрос заключается в том, что работа Худ[ожественного] Совета сорвалась, что до определенного времени Совет организационно работал, а с некоторого времени перестал организационно работать. Произошло это с тех пор, как по календарю докатились до самого существенного вопроса – до путей советского театра. Была организована специальная комиссия; эта комиссия ни одного раза не была созвана. ОБНОРСКИЙ был председателем этой комиссии. Я буду беспощадно и откровенно говорить. Приведу такой факт: когда шло совещание Худ[ожественного] Совета, я должен был по служебному делу пойти за кулисы и вижу: сидит ОБНОРСКИЙ с МУРГАЛОВОЙ [Мунгаловой. – В.А.]. Я спросил, почему он не идет на заседание, а он сказал: «Я здесь заседаю с Мургаловой [Мунгаловой]». Я отвечаю, что пять лет будет выработываться пятилетка. Если я буду говорить, как выработывается этот материал – то это будет материалом для сатирического журнала. И считаю, что это серьезный момент в работе государственного учреждения. Я говорил в заседании президиума Союза, что у нас руководство Худ[ожественным] Советом идет плохо, что оно нуждается в проверке и контроле. Нужно оздоровить головку, чтобы она была заинтересована в работе Худ[ожественного] Совета, а не рассматривала бы Худ[ожественный] Совет как орган, через который удобно повести какое-нибудь постановление.

Тов. МЕДВЕДЕВ: Я не знаю, насколько авторитетно [нрзб] прошлый совет, но посещаемость была гораздо выше, чем сейчас. И предлагаю жесткие меры в отношении вычеркивания «мертвых душ», известные репрессивные меры, и предложить нашей дирекции, если самому т. ЛЮБИМСКОМУ некогда, пускай

пришлет кого-нибудь. В прошлом году это практиковалось, ныне мы видим это редко.

Тов. ПАШКОВСКИЙ: Я нахожу виновников в лице дирекции театра; главный виновник т. ШКАФЕР, как руководитель этого театра. Мы должны позаботиться поставить работников Худ[ожественного] Совета в такие условия, в которых они могли бы работать. Худ[ожественный] Совет – не родное детище. Общественность к вам пришла, а вы ее гоните. Нужно Худ[ожественный] Совет сделать хозяином театра, тогда было бы интересно работать. В президиуме правления нашего Союза, если какой-нибудь член не является два раза, он пришлет объяснение, ибо чувствует ответственность, а здесь этой ответственности нет. Виноват театр, виновата администрация. Нужно создать нормальную обстановку и поднять авторитет Худ[ожественного] Совета. Т. [нрзб] разрывается, но, может быть, пускай пришлет своих представителей. «Мертвых душ» нужно вывести, товарищи, которые не являются, должны прислать своих дублеров, или заместителей, или нужно через прессу обратиться к этим организациям.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Тут не только о нерегулярных посещениях приходится говорить. В первую голову – о связи Худ[ожественного] Совета с труппой. Эта связь необходима безусловно. Надо сделать заседания Худ[ожественного] Совета открытыми. Совершенно верно было сказано о том, что нужно создать нормальные условия работы. Для заседаний должно быть предоставлено Фойе Направника⁷⁸¹. Безусловно, очень резко нужно поставить вопрос и внести твердую дисциплину. Относительно т. [нрзб] неправильно требовать, чтобы он регулярно посещал заседания. В прошлом году были реже заседания и только один Совет. Можно пожелать видеть его иногда у себя. Вашими представителями в дирекции являются ОБНОРСКИЙ, РАППАПОРТ и я. Живая связь с дирекцией, безусловно, есть. Я предлагаю сделать расширенное заседание Худ[ожественного] Совета. О премьере «Онегина», о ряде вопросов пятилетки, о работе над советскими операми – все это нужно поставить на широком открытом заседании,

⁷⁸¹ Небольшой зал за кулисами ГАТОБ (сейчас – Мариинский театр).

тогда будет связь с массами, тогда Худ[ожественный] Совет будет помогать их работе и будет вполне авторитетным.

Тов. ПАШКОВСКИЙ: Нужно самым жестким образом поднять вопрос о том, чтобы общественная дисциплина была бы вдвое строже, чем обыкновенная трудовая дисциплина, с опубликованием в печати, и поставить на вид, в частности, РАДЛОВУ недопустимость такого наплевательского отношения к Худ[ожественному] Совету.

Тов. ШКАФЕР: Хотел бы обратить внимание Худ[ожественного] Совета на то, что секретарь этого Совета периодически отсутствует уже несколько заседаний. Я бы просил поставить вопрос о выборе другого лица. Секретарь очень важное лицо в организационном плане Худ[ожественного] Совета.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Считать положение с работой Худ[ожественного] Совета ненормальным согласно прениям.

Тов. НИКАНОРОВ: Предлагаю в секретари выбрать т. МЕДВЕДЕВА.

Тов. МЕДВЕДЕВ: Я могу бывать только вечером, а днем бывать не могу.

Тов. БАРКОВСКИЙ: Нет возражений против избрания т. МЕДВЕДЕВА?
Нет.

Протокол №22

заседания Комиссии по выработке пятилетки
от 18-го апреля 1929 г[ода]⁷⁸²

ПРИСУТСТВОВАЛИ: ШКАФЕР, РАППАПОРТ, КИРШ, ЗАПАДИНСКИЙ,
АРИСТОВ-ЛИТВАК, КАПЛАН, МЕДВЕДЕВ, ВОЛЫНЦЕВА,
СОЛЛЕРТИНСКИЙ, ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ, ОБНОРСКИЙ.

Председатель: ОБНОРСКИЙ.

⁷⁸² ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 25–30. Машинописная копия.

ПОВЕСТКА ДНЯ: О репертуаре ориентировочно на ближайшие пять лет, о постановке учебно-тренировочной работы с труппой и о подборе кадра руководящего художественного персонала.

Тов. ОБНОРСКИЙ: На обсуждение комиссии поставлено 3 вопроса: о репертуаре ориентировочно на ближайшие пять лет, о постановке учебно-тренировочной работы с труппой и о подборе кадра руководящего художественного персонала. Какие имеются соображения о порядке дня.

Тов. ШКАФЕР: Это очень капитальные вопросы, которые вероятно потребуют еще заседания и, может быть, присутствия всех тех членов Комиссии, которые значатся в списке: Дранишникова, Радлова, может быть Асафьева, Вольф-Израэля, Гвоздева, Журавленко. Присутствие многих членов специально этой Комиссии необходимо. Я предлагаю поставить хотя бы один первый вопрос.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я думаю, что нужно будет остановиться на первых двух вопросах, причем в первую очередь на вопросе об репертуаре. Нет возражений, чтобы начать с вопроса о репертуаре? Нет. Я позволю себе зачитать ту записку, которую представил в Комиссию Б.В. Асафьев. Он прежде всего устанавливает, какой репертуар должен быть разработан для ближайших 5 лет по сезонам и затем дает ряд сообщений и соображений общего порядка. Относительно сезона 1929–[19]30 г. соображения таковы: /зачитывает записку/. Значит, я думаю так, что составлять репертуар, строя его по сезонам, нельзя. Нужно определить, прежде всего, какое количество опер мы сможем поставить, и затем составить ориентировочный список с некоторым гаком, рассчитывая, что мы в один сезон можем осуществить по 4 постановки, и так сделать по одной опере на сезон, примерно будет 25 вещей. Затем, нужно будет подумать о том, как примерно могли бы мы составленный список распределить по отдельным сезонам.

Тов. ШКАФЕР: Мы должны в Мариинском театре учитывать репертуар Михайловского театра. Как труппа будет обслуживать – оба театра, или будет самостоятельная труппа? Это тоже имеет большое значение. Затем, нужно учесть

состав дирижерский, состав режиссерский на оба театра, как все это распределится.

Тов. РАППАПОРТ: Я к тем вопросам, которые задает т. ШКАФЕР, присоединил бы упор на вопрос о том, как действительно стоит вопрос о разграничении задач этих двух театров, ГАТОБа и МАЛЕГОТа. Этот вопрос для Худ[ожественного] Совета имеет большое значение. Что касается других вопросов, которые задает т. Шкафер – Худ[ожественный] Совет не является управленческим органом. Я думаю, что здесь можно было бы по этому поводу поговорить. Я хотел бы попросить тов. ОБНОРСКОГО напомнить нам немножко его тезисы по репертуару из его доклада, несколько уточнить это в нашей памяти.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я зачитал записку, которую представил Б.В. Асафьев, и это обстоятельство создало особое ко мне отношение со стороны членов Комиссии, которые рассматривают меня как докладчика, который должен отвечать на поставленные вопросы.

Тов. РАППАПОРТ: Не поставить ли нам все же в порядок при выработке репертуара соотношения задач двух театров, ГАТОБа и МАЛЕГОТа?

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я лично мог бы высказать соображения такого рода: каковы бы ни были постановки Михайловского театра, мы независимо от этого можем разрабатывать план. Вполне возможно, что Михайловский театр будет выдвигать точно такие же вещи, какие и мы будем выдвигать. Здесь вопрос будет разрешаться по полубовному соглашению. Затем, мы должны считаться не только с режиссерскими возможностями, которыми располагает театр, не только с возможностями совершенно случайного порядка. Скажем, постановка Моцартовских опер показывает, что они не доходят до зрителя; тогда, осуществив одну постановку, придется от возобновления отказаться. Кроме того, могут влиять и соображения иного порядка: состав труппы, невозможность широко развернуть в первый же год работу с отдельными категориями оперных работников, что затруднит осуществление целого ряда новых постановок в новом режиссерском оформлении. Я считаю, что этот план должен состояться с большим гаком; может быть, нужно не 20 вещей, а состав из 30 опер. Это –

первое. Второе обстоятельство – конечно, при подборе тех или иных вещей мы должны считаться и с режиссерскими, и с дирижерскими силами. Мне кажется, что с другой стороны нужно и так вопрос ставить: если не имеется дирижерских или режиссерских сил, тогда нужно привлекать новые силы, почему я и поставил вопрос о пересмотре или укреплении нашего кадра. Нужно влить молодежь, которая могла бы здесь воспитываться. Теперь относительно моих соображений, которые я высказывал относительно репертуара, когда делал доклад о пятилетнем плане⁷⁸³. Я сейчас полностью вспомнить не могу, что говорил, но примерно некоторые тезисы: Я считаю необходимым делать упор в работе театра на создание ценных в художественном и в социальном отношении спектаклей, причем я говорил, что такая задача осуществима не только по линии создания советских опер; нужно проводить и классику, устанавливая новые отношения на практическом материале и создать вполне приемлемые оперы в художественном и идеологическом отношении. С другой стороны, я указывал на то обстоятельство, что пока мы не перешли в основном на новые репертуары, нам придется в значительной степени использовать классический репертуар, так сказать, не в том виде, который означает коренную переработку вещи: мы просто можем классическое произведение очистить от всякой шелухи, от всяких примесей, от всякой накипи, от того отпечатка, который время наложило на данное произведение. Нужно в очищенном виде дать классику. Я указывал на то, что очень осторожно надо подходить к включению западноевропейских опер, ибо, с одной стороны, делались попытки включить в репертуар такого рода вещи, которые ценности не представляют, а могут принести определенный вред. С другой стороны, очень трудно подобрать такие произведения, которые были бы значительны по своему содержанию. Возьмите «Колумб»⁷⁸⁴ – спектакль, как будто бы, веселый, но нам нужны другого рода вещи. Нужны классики, они представляют для нас большой интерес. И затем, есть возможность использования

⁷⁸³ Доклад Б. Обнорского «Пути оперного театра» был прочитан 4 марта 1929 года. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 42 об.–47.

⁷⁸⁴ Вероятно, речь о постановке оперы Э. Дресселя «Бедный Колумб» в Ленинградском государственном Малом оперном театре (премьера – март 1929 года).

таких легких опер, которые не загружают репертуар, и которые можно чередовать с тяжелыми постановками. Вот, в основном, те соображения, которые я высказывал. Разработку нашего плана следует вести таким образом: нужно было бы установить основные разделы, из которых складывался бы репертуар ближайших 5 лет: советская опера, классический русский репертуар, иностранная классика, то, что продолжает существовать и не подлежит исключению, ну, скажем, «Борис Годунов» – он существует сейчас и его нужно в течение ближайших 5 лет держать. Нужно установить список вещей, которые будут продолжать свое существование. Какие имеются еще соображения у Комиссии?

Тов. РАППАПОРТ: Дело в том, что тот метод, который вы указали, он, в сущности является тем методом, которым мы работали до сих пор. Обычная схема опер: русский исторический цикл, западный исторический цикл, современная западная опера и новый русский репертуар – советские оперы. Мне кажется, что следовало бы в этот момент внести некоторые изменения. При составлении репертуара в основном, как фундамент составления плана, я выдвинул бы соображение вот какого порядка – актуальность произведения. Актуальность произведения не в порядке теоретических соображений чисто академического плана, не классика в истории литературы, а актуальность по сегодняшнему дню, потому что может получиться такая вещь, что требования академического плана, требования цикла исторического, они как раз столкнутся противоположными данными этой вещи в смысле актуальности сейчас. Это совершенно выпало и я должен сказать, что на меня производит впечатление, что и Б.В. [Асафьев] не особенно имеет это в виду. А [я] предлагаю момент актуальности выдвинуть параллельно всем требованиям академического порядка.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Относительно актуальности я бы внес добавочную поправку: нужно брать только такие произведения, которые будут звучать для современного зрителя, которые будут представлять общественный интерес. Расширенное толкование актуальности должно быть уточнено. Нет возражений против того, чтобы вести разработку пятилетки по разделам? Нет.

Тов. ШКАФЕР: Я хотел бы спросить, что репертуар будущего сезона, который мы на пленуме прошлого заседания Худ[ожественного] Совета прослушали, что он считается утвержденным, или он еще раз попадает в проект пятилетнего плана и потребует еще пересмотра и т. д.

Тов. ОБНОРСКИЙ: В основном, конечно, репертуар будущего сезона установлен, и речь может идти только о 4-й постановке. Если выдвинуть какое-нибудь соображение о 4-й постановке, то всегда можно было бы пересмотреть, потому что «Черевички» идут в Михайловском театре, а кроме того, возможно, что придется внести некоторые коррективы в связи с привлечением новых режиссерских сил. У нас имеются 3 режиссера: Радлов, Раппапорт, Смолич. Мне кажется, что это недостаточное количество. Если мы имеем возможность расширить штат до 5 человек, и даже не штат расширить, а привлечь добавочно к специальным постановкам, то в этом ничего плохого не было бы. В связи с этим стоит вопрос о возможности переменить отношение к 4-й опере. Б.В. Асафьев высказывается, что возможно будет каждый год ставить по 2 советские оперы. Тут можно говорить только о числе, потому что о характере ближайших оперных постановок мы имеем известное представление, а о том, как будут ставить через 2–3 года – можно только говорить. Количественно такое число советских опер мы можем включить. Б.В. [Асафьев] говорит о возможности постановки двух опер. Эта цифра преувеличена. Нужно было бы брать наихудший исход, т. е. такой, что если мы в течение ближайших 5 лет поставим 6 советских опер, – в этом ничего плохого не будет.

Тов. РАППАПОРТ: Здесь следует попутно вынести указание на необходимость постоянного заготовительного отдела. У нас есть Комиссия, которая работает, но должен быть постоянный заготовительный отдел на первую пятилетку. Представьте себе, что что-либо потерпит неудачу – это может случиться, и если Комиссия не превратится в перманентную, то дело может замереть опять на некоторое время. В дальнейшем необходимо иметь специальное суждение о структуре аппарата. В аппарате Драматического театра

есть лицо, которое специально по этому делу работает: заведующий литературной частью.

Тов. МЕДВЕДЕВ: Я хотел бы такую вещь сказать: по-моему, огульно говорить, что мы слишком много берем, если мы говорим, что по 2 или 3 постановки. Я считаю, что определенно через 5 лет мы должны достигнуть 4-х опер, 100%-й выработки своей продукции. Вся программа наших постановок должна быть советская. Я считаю, что все 4 постановки к концу пятилетки должны быть наши.

Тов. РАППАПОРТ: Из года в год должны возрастать элементы актуальности и уменьшаться компромиссы. Я присоединяюсь к тов. Медведеву только в такой форме, что направление работы должно быть такое, чтобы задачи академического плана из года в год отступали перед задачами плана общественности.

Тов. АРИСТОВ-ЛИТВАК: Дело в том, что хорошо было бы, если бы мы по 10 опер ставили, но мне кажется, мы должны исходить из того, насколько это выполнимо. Если мы на будущий сезон поставим две вещи, вполне понятно, что полностью они нас не удовлетворят, и на этих двух операх не выработаются те формы, которые нужны. Я, пожалуй, скорее согласился бы с тем, чтобы считать, что если мы 6 советских опер поставим за 5 лет, то это будет вполне достаточно, и если это удастся, то эта задача будет в значительной мере выполнена.

Тов. КИРШ: В своем энтузиазме тов. МЕДВЕДЕВ в корне прав. Этот гак, я считаю, должен ложиться именно за счет советских опер. Какова будет прогрессия, может быть, мы сможем к концу сезона рассмотреть 2–3 оперы и из них выбрать, но это, конечно, не означает, что в будущем году мы будем иметь только одну. Если мы теперь имеем возможность сказать, что имеются какие-то новые формы, то мы будем надеяться на первом опыте, который может быть будет полублином, а может быть и настоящим блином, может быть, в [19]31–[19]32 году мы поставим сразу 3 оперы. Я предлагаю, что тот гак, который мы предлагаем будущему составу Комиссии, исключительно считать за счет советских опер.

Тов. РАППАПОРТ: Я предлагаю прения по количеству советских опер прекратить и принять примечание тов. МЕДВЕДЕВА в такой формулировке, чтобы каждый год стремиться их увеличивать, и при выборе опер старого репертуара давать преимущество не академическому плану, а общественному.

Тов. МЕДВЕДЕВ: С тем, чтобы дойти к концу пятилетки до заполнения всех мест.

Тов. АРИСТОВ-ЛИТВАК: Не забывайте, что если мы говорим: две советские оперы в сезон мы ставим, то отсюда наш план несколько ломается, потому что мы должны что-то другим заполнить. Если в этом сезоне будут намечены 4 постановки и на эти 4 постановки найдутся прекраснейшие оперы, я не сомневаюсь, что они будут поставлены. Но если мы план будем ставить так, что 3 оперы мы дадим в сезон, и ничего другого не исключим, то это просто не просто будет несколько рискованное мероприятие. Мы не знаем, что еще получим, и получатся ли новые формы спектакля, и приходится сомневаться, чтобы с первых опер они выработаются. На цифре 6 можно было бы смело остановиться, и это была бы приемлемая цифра, и отсюда рассчитывать на все остальные.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Нас нельзя сравнивать с Большим Оперным театром: он работает исключительно на современном репертуаре, для него классика не имеет значения. Если бы академический театр перевели бы на этот план, то мы бы совершили ошибку. В самом лучшем случае мы можем получить хорошую среднего качества советскую оперу, которая будет брать не столько своей художественной ценностью, сколько социальной. От классических опер мы отказаться не сможем. Предложение т. МЕДВЕДЕВА в том смысле, чтобы увеличить в репертуаре советские оперы, может быть, даже в последний год пятилетки большее количество уделять постановке советских опер, приемлемо, но отказаться от классического репертуара нельзя.

Тов. МЕДВЕДЕВ: [19]30–31–32–33 года дают по два пустых места, чем угодно заполняйте, заграничной, классической и т.д. по 2 места это получится 8. Последний год нужно догнать до 4.

Тов. ОБНОРСКИЙ: У нас имеется прекрасный русский классический оперный репертуар. В каком виде они остаются? Дело в том, что хорошие вещи русского репертуара давать в затасканном виде нельзя. Если мы выберем 4–6 лучших оперных произведений и каждый год будем ставить заново, то мы сделаем хорошее дело. То же самое и с классическим западноевропейским репертуаром: мы можем насчитать 5 самых лучших вещей, которые всегда будут представлять ценность для рабочего зрителя, и если мы одну вещь каждый год сделаем, то это будет очень хорошо.

Тов. ЗАПАДИНСКИЙ: Я всецело присоединяюсь к предложению т. МЕДВЕДЕВА, ибо это есть установка физиономии Комиссии и Худ[ожественного] Совета, которые выработывают пятилетний план. О цифрах мы сейчас говорить не можем.

Тов. РАППАПОРТ: Я тоже считаю, что о цифрах говорить не надо. Но я знаю то обстоятельство, что пока театр точно так же, как театр Драмы, не станет на тот путь, что он перестанет носиться с академизмом и классикой, до тех пор оперный советский репертуар не может рождаться. Мы будем все время тужиться и искусственно его создавать. Мое предложение заключается в том, чтобы принять формулу, в том виде, в каком я изложил. 6 – обозначить как минимум. Это ставится определенным заданием театру – при всех условиях создать и поставить 6 советских опер в течение пятилетия и указать, что в выборе репертуара в дальнейшем задачи академического плана должны отступать перед задачами плана общественного, момента, агитационного момента, лозунгового.

ПОСТАНОВИЛИ: Комиссия считает, что основная работа в области новых постановок на ближайшее пятилетие должна свестись к задаче создания советских опер.

Комиссия считает, что как минимум в течение ближайшего пятилетия должна быть осуществлена постановка 6–8 советских опер.

В последние годы пятилетки большая часть постановок должна быть отведена под советские оперы.

Тов. МЕДВЕДЕВ: Предлагаю, чтобы в последний год пятилетки все постановки должны быть отведены под советские оперы.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Кто за предложение тов. Медведева? Никто. Я предлагаю, чтобы установить минимум 6 опер.

ПОСТАНОВИЛИ: В последний год пятилетки установить минимум 6 советских опер.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Здесь было высказано пожелание, чтобы Комиссия, которая работает над созданием советского оперного репертуара, превратилась в постоянно действующую организацию при театре.

Тов. РАППАПОРТ: При театре должен быть постоянный репертуарный заготовительный отдел, должно быть лицо, которое этим делом специально бы занимался, потому что управляющий, главный режиссер, Худ[ожественный] Совет не могут без наличия специального сотрудника справиться со всеми этими задачами.

Тов. ЗАПАДИНСКИЙ: Постоянная эта Комиссия – это одно лицо?

Тов. РАППАПОРТ: Распадается на две части. Мое предложение заключается в том, чтобы в аппарат[е] театра было постоянное лицо, которое через Худ[ожественный] Совет осуществляет задачи заготовительного отдела.

ПОСТАНОВИЛИ: В целях осуществления той части репертуарного плана на ближайшие 5 лет, в которую включается создание советских опер, считать необходимым превращение Комиссии по созданию советских опер в постоянно действующую организацию.

Считать необходимым включение в штат театра специального работника, ведающего репертуарно-заготовительной частью.

Тов. ЗАПАДИНСКИЙ: Но один будет работать?

Тов. РАППАПОРТ: Отвечать будет один.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Вокруг него не будет никакой комиссии. Будет комиссия по созданию советских опер, постоянно действующий орган, но который состоит из работников театра, имеющих совершенно иную работу: туда могут ходить режиссер, дирижер и т.д. Худ[ожественный] Совет будет

утверждать все репертуарные планы. Может быть, это будет ответственный работник, который будет занят специально заготовкой материала и составлением соответствующего проекта для Комиссии, Худ[ожественного] Совета и т. д.

Тов. РАППАПОРТ: У нас было в докладе приблизительно определено лицо советского оперного спектакля? У нас предполагался изначально доклад [о] типе советской оперы. Возникал целый ряд интересных вопросов об этом типе, этом лице этих произведений. Не надо ли нам включить также в постановления какие-либо тезисы о том, что мы понимаем под советской оперой?

ПОСТАНОВИЛИ: Предложить РАДЛОВУ, председателю Комиссии, сделать доклад нашей комиссии или (лучше всего) Худ[ожественному] Совету о работе над созданием советской оперы и о типе советского оперного спектакля.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Мы сейчас приступаем к разработке второго разряда – это относительно русского классического оперного цикла, в котором должны быть перепоставлены, созданы совершенно новые постановки с полным пересмотром всего материала. Б.В. [Асафьев] составил список такого порядка (зачитывает список).

Тов. МЕДВЕДЕВ: По какому признаку Б.В. [Асафьев] выбирал, по композитору или по названию?

Тов. АСАФЬЕВ: Я брал те оперы, которые находятся в репертуаре; основные классические оперы: «Руслан», «Игорь», «Пиковая дама». Затем взял из старого запаса те оперы, которые, по-моему, в музыкальном и социальном плане могут в течение 5 лет не умереть. «Опричников» [так. – В.А.] нет в репертуаре. Из всех опер Чайковского, которого [которых] нет в репертуаре, я говорил, что «Опричники» могли бы жить.

Тов. РАППАПОРТ: В виду того, что речь идет о пятилетке, я хотел бы посмотреть на физиономию этого в целом. Если мы берем еще целый ряд вещей, то физиономия расплывается, конечно, «Руслан» не встречает никаких возражений, «Хованщина» тоже, «Игорь» уже встречает некоторые возражения, ибо это есть классический момент, «Пиковая дама» не встречает возражений. Римский-Корсаков взят чрезвычайно странно: либо «Царская невеста», либо

«Золотой Петушок». Римского-Корсакова нужно пересмотреть. Я считаю взятые из него «Царскую невесту» и «Петушок» не эпическими. Должны быть «Ночь перед Рождеством» или «Садко», одним словом, опера эпического порядка. Что касается Чайковского, то я голосую полностью за «Опричников», против «Чародейки». Я считаю, что сюда должна быть включена попытка восстановить оперы Даргомыжского, которая может быть осуществлена. Это «Эсмеральда», опера не русского содержания. Я считаю, что исключить совершенно Серова нельзя. Нужно сделать на протяжении 5 лет «Вражью силу».

Тов. ОБНОРСКИЙ: Какие еще имеются дополнения? Больше нет дополнений. Приступим к выборам. Мы строим не по сезонам, а по разделам.

Тов. АСАФЬЕВ: Мое личное убеждение, что «Руслан» именно за революционные годы ответил на запрос. Он имеет право на существование, и нет данных, чтобы в течение ближайших 5-ти лет он умирал. Это не видно ни по статистике, ни по сбору. Мне кажется, что сделать его нужно, потому что вещь, бесспорно, живая. Конечно, нужно его музыкально перемонтировать, т.е. не Глинка [Глинку], а просто, может быть, внести в спектакль кое-что из того, что сейчас купюруется [так. – В.А.], а в других местах, наоборот, купюровать. Можно сделать в некоторых местах коррективы редакторского характера. «Игорь» – эта вещь настолько колоссального музыкального содержания, она настолько сильна, самостоятельна, самобытна, что я бы сказал, что если она социально недопустима, то надо принять все меры для того, чтобы сделать ее допустимой, чтобы ее в репертуаре удержать: это уника⁷⁸⁵. Я переиграл все оперы Цезаря Кюи для того, чтобы быть объективным. Восстановить в плане ничего нельзя. Они сейчас мертвы, и нельзя думать, чтобы за эти 5 лет они ожили. Есть известная доля драматизма, которая на слушателей могла бы повлиять. О Римском-Корсакове вопрос очень трудный, потому что в истории русской оперы очень сложное взаимодействие между Чайковским и Римским-Корсаковым. Сейчас Чайковский как будто бы воздействует сильнее. Как музыканту, мне очень трудно было сделать выбор из Римского-Корсакова, потому что я люблю в нем много, что не

⁷⁸⁵ Уника (лат.) – единственная в своем роде вещь.

соответствует времени. «Млада» – опера, безусловно, интересная, не могу верить, что она мертва. «Снегурочку» больше трогать нет возможности: уже в Михайловском театре я стоял за ее возобновление. «Псковитянка» идет в более сносном виде. «Майская ночь» – вот тут действительно, может быть, надо заняться обсуждением, что с нею делать. Я все время имел в виду Михайловский театр, потому что он сильно покушается на «Майскую ночь». Она, безусловно, имеет право на существование и здесь. «Пан Воевода» – опера, которая возможна вполне в Мариинском театре, там достаточно мелодрамы, очень благоприятны отдельные моменты, никаких возражений вызвать не может. Многие русские оперы пользуются таким сюжетом, но в Мариинском театре она мелка, по своей музыке недостаточно оригинальна. «Кощей» – может быть, такая маленькая вещь и может войти в репертуар, но она слишком статична, последние моменты не уравновешены, настолько не разрешаются последним моментом – весенний хор – настолько не актуален, что я не вижу возможности ее так или иначе сделать. Попытка, которая была сделана в Консерватории, показала, что без нарушений всего «Кощей» не стоит эту оперу ворошить, чтобы рисковать. «Млада», я говорил, сделать ничего нельзя. «Садко», конечно, из всех опер Корсакова самая лучшая. Она, конечно, раздута, но как картина – ценна, потому что в ней Корсаков дал все главное, из чего потом исходил. «Царскую невесту» я включил не потому, что я ее высоко ценю, а потому, что такая бытовая русская опера совсем исчезает из репертуара. Вреда она никакого не представляет. «Золотой петушок» идет в Михайловском театре, и идет неважно. Мне казалось, что «Золотой петушок» мог бы жить иначе. Эта опера и музыкально, и социально выдерживает. Она имеет право в течение 5 лет за себя постоять. «Ночь перед Рождеством» вы считаете эпической, а я ее считаю фантастической. Если будут «Черевички» – это одно и то же содержание, хотя и разные планы. Она по материалу опера победная, фантастика ее очень интересная, она связана с показ[ыв]анием роскоши. Относительно Серова: в «Юдифь» я перестал верить, может быть, потому, что нет сильного артиста. «Вражья сила» очень жива и очень сюжетна, в ней имеются такие живые моменты как напр[имер] масляница, что до

сих пор удивляешься, как у Серова это вышло, насколько первые идеи у Серова были сильны и верны. Об ней смело можно поставить вопрос. В плане пятилетки об ней надо подумать, это колоссальная музыкальная реконструкция. Там придется многое перед[ел]ать, кроме этих двух сцен. Чайковский – мне кажется, что «Пиковая дама» до какого-то года живет, но мы настолько от этого отошли, а она, может быть, построена в таком плане, что ее, конечно, нужно возобновлять. Мне ближе «Руслан» и «Онегин». Сделать ее специальной стоит. «Мазепа» – некоторые моменты, как польская пляска, нужно ретушировать, а остальное очень ценное. Я назвал здесь «Воеводу»; я за эту оперу не стою, потому что это очень трудный сюжет. Вещи интересная, это – молодой Чайковский до «Евгения Онегина», может быть, надо будет с Михайловским театром поговорить; музыка свежая и очень приятная, она ценнее, чем «Опричники», но сюжет очень наивный. «Чародейка» вещь очень [ценная], если бы явился режиссер, который бы переработал план и текст, то ее нужно было бы ставить, но в таком виде ставить нельзя. «Мазепу» нужно ставить не столько в плане новой постановки, сколько в плане возобновления. «Саломея» была выделена, когда были разговоры, чтобы был представлен античный сюжет, может быть, об этом надо поговорить; музыка замечательная. На «Эсмеральду» у меня нет надежды; под каким-то большим вопросом можно включить. «Русалку» само собой разумеется, надо сделать и, может быть, в ближайшие годы.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Относительно «Руслана» никаких замечаний нет? О «Пиковой даме» замечаний нет?

ПОСТАНОВЛЕНИЕ:

Включить в пятилетний план «Руслан и Людмилу» и «Пиковую даму».

Тов. РАППАПОРТ: Сколько опер мы должны сделать?

Тов. ОБНОРСКИЙ: 5 вещей.

Тов. РАППАПОРТ: С каким гаком?

Тов. ОБНОРСКИЙ: 5–6. «Русалка» включается или нет?

Тов. РАППАПОРТ: Если останется место.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Она не поддается ревизии.

Тов. РАППАПОРТ: По сюжету она поддается ревизии, но есть такие свойства музыки, которые делают ее мало актуальной, она будет немножко сонным спектаклем.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Вопрос о «Русалке» отставлен, поскольку этот вопрос сомнителен, ибо у нас есть конкурент в виде советских опер. Когда появится сильный конкурент, она будет обречена на провал.

Тов. РАППАПОРТ: «Русалка» родоначальница русских исторических опер. Но при этом достоинстве ее, сам первый несколько оп[о]рочил ее.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Речь о «Князе Игоре».

Тов. РАППАПОРТ: Говорить о том, что это старейшее произведение, не приходится, но сделана она на сюжетном материале, который не только не актуален, но актуален в обратную сторону: вся эта хвала и радость при возвращении князя и т. д. Привлекают те моменты, которые являются бытовыми: линия художника на этом материале выиграть может. Восток актуален, когда хорошо поставлены танцы. Но терпим ли «Игорь» в том виде, в каком он сейчас существует? Но если речь идет о том, чтобы затратить новые средства на постановку, то тут возникает вопрос оставлять ли его, т. к. нужно подновить декорации.

Тов. КАПЛАН: Поставить непременно нужно все, кроме танцев, а танцы нужно сделать актуальными. Такая опера, которую нужно поставить, идет в ужасном виде.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Дело в том, что лучшее, что создала хореография, мы имеем как раз в «Игоре» – половецкие пляски. Во имя этого одного не следует их уничтожать... Я за то, чтобы подвинуть его в отношении мизансцены по чисто реставрационным методам, не меняя основной комбинации. Здесь самый факт половецких плясок заставляет нас с этим считаться. Это самое ценное. Это самое возвращение нужно несколько иначе сделать и подчеркнуть момент клики.

Тов. РАППАПОРТ: В художественном отношении она остается, потому что она вполне возможна.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Оставимте пока в стороне «Игоря». Поговорим о «Хованщине».

Тов. РАППАПОРТ: «Хованщину» ставить опасно, потому что в ней тематика не та, что нам нужна. Если в «Хованщине» в новой постановке Марфа будет представлять утонченную красавицу Нестеровского типа, это конечно не годится. Но ежели это будет то, о чем сейчас говорится – сектантское, изуверское, странное лицо, это действительно будет расцвет музыки. Социальная конструкция есть в самом произведении. Произведение искажено, оно требует, чтобы оно было раскрыто по-настоящему.

Тов. Б.В. АСАФЬЕВ: В первом акте, безусловно, ценна музыка, люд играет большую роль: подьячий, надписи, эта толпа, которая должна прийти на смену стрельцам, бунт, появление Хованского имеют большой интерес. Но в том виде, в каком сейчас есть, это все исчезает. Сцена с немкой очень ярка. Получается так, что религиозный момент здесь доминирует. Второй акт гораздо динамичнее и острее. Никакого Преображенского марша там нет. Он обрывается резко-драматично. В последнем акте нет никакого сюжета. Он допускает переработку. Как общий вывод, «Хованщина» может быть включена в план как антирелигиозная.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Религиозность «Хованщины» совсем иного плана, чем «Града Китежа». Из «Хованщины» можно великолепным образом создать антирелигиозный спектакль; и сектантство, и народный атеизм, все это дает возможность создать чрезвычайно сильный спектакль, который может быть очень легко подвергнут переделке под желательным углом зрения. В этом отношении «Хованщина» является благоприятнейшим материалом. Первая редакция может действительно дать народную драму столь потрясающего [так. – В.А.] характера и может быть подвергнута пересмотру под таким углом зрения, что спектакль получится интересный. В режиссерском отношении должны быть применены более последовательные и смелые выводы. Борис Годунов точно так же был централизованной личностью, какой трагической фигурой царя, в «Хованщине» этого нет. Фигура Марфы допускает не Нестеровской трактовки. Я

считаю, что настоящую постановку «Хованщины» нужно снять с тем, чтобы в сезоне [19]30–[19]31 года она была возобновлена в первой редакции.

ПОСТАНОВИЛИ: Включить в пятилетний план «Хованщину».

Тов. РАППАПОРТ: «Садко» может быть разрешено в таком плане, что оно не будет актуальным, но при задачах игровых в театре можно будет достигнуть большого эффекта. Если «Руслана» и «Садко» будете делать – верно. Тут, прежде всего, бесспорно превосходнейшая музыка. Конечно, ее нужно очень умело ставить и в совершенно другом лице, чем то, которое он имел до сих пор.

Тов. ШКАФЕР: Я желал бы, чтобы мы посмотрели, в каком виде это будет подано. Я бы желал видеть экспозицию режиссера, чтобы нам продемонстрировать, чтобы мы видели «Садко» в совершенно новом разрезе, чтобы это нас убедило, что это достойная вещь, потому что музыка в «Садко» богатая.

Тов. РАППАПОРТ: Оставить «Садко» в зависимости от режиссерской экспозиции.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Можно попутно решить вопрос об иностранных новинках.

Тов. РАППАПОРТ: я стою за 2 места.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Если бы мы сохранили западные оперы, то мы были бы в таком положении, как Большой Московский театр.

ПОСТАНОВИЛИ: Оставить для западноевропейских новинок 2 места.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Дальше иностранные. Нужно ли список расширять или нет?

Тов. Б.В. АСАФЬЕВ: Из западных опер я брал классику, иначе у нас западного репертуара нет.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я предлагаю этот вопрос перенести на следующее заседание. Здесь оглашены названия опер, т. РАППАПОРТ может с ними ознакомиться, подумать и сделать добавочные предложения.

Тов. АРИСТОВ-ЛИТВАК: Этот список нужно довести до сведения режиссуры.

Тов. ОБНОРСКИЙ: На следующем заседании мы закончим проработку репертуарного плана и поставим вопрос о постановке учебно-тренировочной и певческой работы с труппой. Разрешите заседание считать законченным.

Протокол № 23

Заседания Художественного Совета Оперы при ГАТОБе
от 25-го апреля 1929 г[ода]⁷⁸⁶

Присутствовали: т.т. КОГАНЕР, РАППАПОРТ, РАДЛОВ, НОВИКОВ, ПАШКОВСКИЙ, ВОЛЫНЦЕВА, СОЛЛЕРТИНСКИЙ, КАПЛАН, АСАФЬЕВ, ЗАПАДИНСКИЙ.

Председатель – ОБНОРСКИЙ.

Тов. ОБНОРСКИЙ: т. РАДЛОВ просит дать слово для объяснения о причинах отсутствия на заседаниях Худож[ественного] Совета.

Тов. РАДЛОВ: До меня дошли слухи, что моя неявка на совет была принята как факт недостаточного уважения к этой инстанции. Я отношусь с величайшим уважением к Совету, и мое отсутствие объясняется тем, что я находился в состоянии конфликта с Дирекцией театра, а отнюдь не недостаточным уважением к Худож[ественному] Совету, в котором я всегда рад работать.

Тов. ЗАПАДИНСКИЙ: Должен ли интересоваться конфликтом Худож[ественный] Совет[?]

Тов. РАДЛОВ: Мне казалось, что мое объяснение достаточно, но я могу подробнее остановиться на этом вопросе.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я думаю, что мы перенесем этот вопрос на текущие дела, слово по первому докладу имеет т. АСАФЬЕВ⁷⁸⁷.

⁷⁸⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 34–37.

⁷⁸⁷ Текст доклада Б.В. Асафьева опубли. в: Материалы к биографии Б.В. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1972. С. 183–185.

I. Слушали: Доклад т. АСАФЬЕВА о работе Комиссии по пятилетке.

Тов. АСАФЬЕВ: Я должен вкратце изложить итоги обсуждения Комиссии по пятилетке, собственно говоря итогов [итоги] того отбора, который нам после долгих обсуждений и споров удалось сделать. Первая трудность заключалась в том, что былое наследие опер умирает почти с каждым годом, так что чрезвычайно трудно определить на 5 лет, какая из опер будет довольно устойчиво жить, когда каждый год почти меняется ситуация. Вторая трудность заключалась в определении того, какой будет новая опера, и приблизительно какую можно было бы наметить хотя бы относительно верную цифру для включения в репертуар новой продукции советских композиторов. В этом плане Комиссия остановилась, если я не ошибаюсь, на цифре от 6 до 8, считая [что] в некоторые года мы будем иметь одну советскую оперу, в некоторые – две. Перспективы будущего года я пока не касаюсь, может быть, можно будет получить и третью оперу на будущий сезон. Я лично считаю, что все внимание дирекции и театра должно быть устремлено на получение новых опер, и если бы была возможность получать две новых оперы в сезон, этим задача была бы решена по существу. Коснувшись прошлых русских опер, комиссия остановилась на возможности осуществления возобновления в ближайшем пятилетии следующих опер: в первую очередь, «Руслан» Глинки, на этой опере, кажется, все сошлись мнения. Затем, на радикальной постановке в музыкальной редакции, а отсюда и сценической, «Хованщины» Мусоргского, использовав для этого подлинный текст автора, затем «Пиковая дама» Чайковского, «Князя Игоря» было решено оставить в том виде, в каком он продолжает идти. В отношении «Черевичек» предполагается их постановка на будущий сезон. Больше из русских опер прошлого, кажется, выдвинуто не было. Из опер иностранных Комиссия остановилась прежде всего на операх Верди в силу признания за этим композитором его темпераментности, мелодичности, свежести, подлинности того творческого настроения и творческой силы, которые более или менее способны еще некоторое время прожить и могут продержаться и дольше на нашей сцене. Из

опер Верди была выдвинута помимо тех, которые имеются в этом сезоне, «Эрнани» как образец актуальнейшей драмы с бурными, волевыми, сильными элементами, и затем встал вопрос о «Фальстафе». Вопрос о «Фальстафе» был решен в зависимости от того, пойдет ли он в Михайловском театре. Выдвигался вопрос о «Севильском цирюльнике», но большинство голосов сошлось на том, чтобы настаивать на возобновлении «Фальстафа» и перенести «Севильского цирюльника» в Михайловский театр. В первую очередь, намечена в будущем сезоне новая постановка «Кармен». Из французских опер была выдвинута опера Берлиоза⁷⁸⁸, совершенно не шедшая здесь и забытая на Западе, в то время как она целиком возникла из тех предпосылок, которые заключались в энергетике музыки Великой Французской Революции. Опера захватывает интереснейшие моменты из истории позднего Ренессанса, захватывает уличный Рим, принадлежит как раз к числу тех опер, которые выдвигали на первый план не жизнь салона, не интимную лирику, а итальянскую улицу с ее движением, с ее динамикой и с ее, так сказать, уличными интересами, в центре действия – карнавал. Дальше в качестве классического репертуара, взамен Вагнеровского репертуара, от которого Комиссия отказалась, было выдвинуто предложение ввести две из опер Моцарта, «Свадьбу Фигаро» и «Волшебную флейту». Для разгрузки репертуара и для того, чтобы дать работу певцам, особенно молодым силам театра, было вынесено предложение включить «Травиату», оперу лирическую и комическую. Из большого списка, который был мною предложен на выбор после тщательного взвешивания всего, что в этой области обсуждалось, Комиссия решила остановиться на опере «Любовный напиток», по сюжету могущей быть включенной в репертуар, и на «Бронзовом коне» [Обера], тоже дающем блестящие возможности для живой веселой постановки. Остальные оперы этого списка: [Ке]рубини⁷⁸⁹, «Проданная невеста» [Сметаны] – классическая чешская опера и «Ганс Сакс» [Лорцинга] и т. д. остались под предположением. Все эти оперы бытового плана с очень красивой и в то же время здоровой мелодикой,

⁷⁸⁸ Речь идет об опере Г. Берлиоза «Бенвенуто Челлини».

⁷⁸⁹ Речь идет об опере Дж. Керубини «Два дня, или Водовоз».

лишенные каких-либо удручающих настроений и дающие хорошую практику для вокальных певцов. Как будто бы для западноевропейских современных опер предположительно оставлено на 5 лет 2 места. Таким образом, общая цифра получается: 8 – советских опер, 2 – западноевропейские, 3 – возобновление русских классических опер, 5 западноевропейских старых и 2 из тех, на которых остановилась Комиссия – лирико-комические оперы, всего 20. Так как у нас в репертуаре получается всего 20 опер, а в данный момент кажется 12 русских композиторов и 29 иностранных, то приблизительный расчет сделан таким образом, чтобы в течение 5 лет репертуар мог быть в значительной степени освежен.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Т. т., может быть, дополнительно заслушает [заслушаем] сообщение т. РАДЛОВА[?] Т. АСАФЬЕВ сказал, что значительное место, половина приходится на долю советских опер.

Тов. ПАШКОВСКИЙ: Сколько советских.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Из 20 – 8 новых советских.

Тов. РАДЛОВ: Течение работы несколько затрудняется сейчас чрезвычайно подпольным существованием этой работы. Фактически в работе находятся 2 оперы, о которых я докладывал, это на тему Лавренева, связанную с эпохой шахтинского восстания, и на тему, связанную с судьбой Уральского казачества. По первой опере [Лед и сталь. – В.А.] Лавреневым написан текст двух актов и Дешевой [Дешевов] заканчивает второй отрывок. Первые отрывки из первого акта были размножены и даны хору на выучку. Теперь Дешевой [Дешевов] закончил партитуру второго акта – фабрику – и пишет начало 2-го акта. К 7 мая Лавренев обязался мне сдать весь сценарий, и если Худож[ественный] Совет одобрит эту работу и закажет Дешевому [Дешевову] музыку, то он, безусловно, за лето ее сдаст. Что касается второй работы, то обстоятельства таковы: [В оригинале пропуск. – В.А.] написал половину текста, Юдиным написана первая ¼ оперы, сейчас она взята на некоторую переработку, и думаю, что к 15 мая, когда он по договору должен дать первый отрывок, у него будет готова едва ли не вся вторая

часть, около половины этой оперы⁷⁹⁰. Гораздо сложнее дело с третьей темой, потому что мы взяли индустриализацию пятилетк[и]. Тема приблизительно у нас конкретизировалась вокруг Волховстроя или Днепростроя, момент индустриализации в деревне, конфликты, трудности, косность, препятствия, которые затрудняют эту работу, и преодоление всех этих трудностей. По указаниям специалистов музыкальной стороны в нашей Комиссии мы считали наиболее желательным привлечение композитора Мосолова. Эта тема продвигалась с большим трудом, у меня было 5–6 авторов, которые уже, казалось, на удочку попались, но они соскочили. Мне представили набросок сценария драматурга Задыхина. Я, зная, что в это время Мосолов начал писать оперу на сюжет явно негодный и неудачный, желал его отговорить от этого, написал ему приблизительно сюжет и набросок сценария. В результате он музыку в глухую пишет и послезавтра приедет в Ленинград с набросками музыки. К этому времени, а именно вчера, мне Задыхин сдал полностью сценарий очень интересный и крайне увлекательный, в котором действительно пафос индустриализации труда необычайно сильно выразился. Таким образом, им обоим, и автору сценария и композитору, придется сильно поработать, когда они реально встретятся, потому что они пишут в глухую и предварительно. Если Задыхинские эскизы будут приняты, тогда вопрос можно считать благополучным, потому что Мосолов обещает чуть ли не в 3 месяца написать всю оперу и даже партитуру. Он мне писал, что предварительно музыки минут на 30 привезет сам⁷⁹¹. Вот как обстоит дело с этими 3-мя работами.

Тов. АСАФЬЕВ: Из 3-х особенный акцент надо сделать на Мосолове, потому что Мосолов в последние 4 месяца заряжен на 100%, он умоляет, у него есть свободное время, и техника его композиции, и все его настроение и мировоззрение настолько повернуты в эту сторону, что за него абсолютно можно ручаться. Если сделать акцент на Дирекцию в смысле желательности заключения договора, то за него вполне можно ручаться в смысле его выдержки и исполнения

⁷⁹⁰ Неустановленное произведение.

⁷⁹¹ Речь идет об опере «Плотина».

взятой нагрузки. Дешевой [Дешевов] безусловно выполнит, и возможна задержка, пожалуй, за Юдиным, потому что он из них первый раз выступает в работе в области театра, и его придется воспитывать дольше. Пока нет никакой надобности сомневаться в том, что он не выдержит испытания.

Тов. РАППАПОРТ: Опера Захарькова [Сухарькова] сейчас уже закончена на 8/9: 8 картин из 9 написаны и к 15 мая она будет представлена совершенно законченной. Я с ним установил тесный контакт и слежу за каждым его шагом. Я могу гарантировать, что к 15 мая она будет представлена⁷⁹².

Тов. ОБНОРСКИЙ: Мы будем задавать вопросы или прямо приступим к прениям? Вопросов очевидно нет. Приступаем к прениям. Кто желает взять слово.

Тов. РАППАПОРТ: По докладу т. АСАФЬЕВА есть замечания. В виду того, что по большинству вопросов в Комиссии я оставался с меньшинством, и эти вопросы проходили в порядке прямо противоположном моему мнению, я должен заявить о том, что, несмотря на то, что я был членом Комиссии, я считаю, что тот пятилетний репертуар, который сейчас намечен, имеет существенные пробелы, и я своей подписи не даю.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Поскольку здесь делается такое ответственное заявление членом Художественного Совета, мы просим т. РАППАПОРТА изложить свою точку зрения на репертуар.

Тов. РАППАПОРТ: Я считаю, что неправильно было составлять репертуар, не разграничив точно физиономии театров. В виду того, что у нас есть 2 оперных театра, я считаю, что первым шагом должно быть установление приблизительно физиономий и задач каждого из этих театров в отдельности и в их взаимоотношениях. Этого сделано не было – считаю это ошибкой. Во 2-х в отношении самого репертуара, в отношении старых русских опер, мы остановились на новых постановках 3-х опер, которые, конечно, эту новую постановку заслуживают, но которые вместе с тем не исчерпывают всего богатства русского оперного репертуара. Я считал и считаю важнейшим пробелом отсутствие такого основательнейшего момента в русских операх как

⁷⁹² Речь о сочинении под рабочим названием «Призрак бродит по Европе».

«Садко». Кроме того, говорилось о решительном музыкальном обновлении «Вражьей силы», в этом отношении я согласился с т. АСАФЬЕВЫМ, и это не прошло на прошлом пленуме. Считаю, что это – ошибочный шаг, что эти две оперы, одна «Садко» при существенной режиссерской обработке, и «Вражья сила» при существенной музыкальной обработке должны быть включены в репертуар, и отсутствие их просто чрезвычайно обедняет репертуар. Мы всего только 3 русские оперы на протяжении 5 лет вводим по-настоящему в приличном виде, это совершенно недостаточно для русского репертуара, сыгравшего такую большую роль в истории развития оперного дела. Иностранные оперы – я считаю, что здесь доминируют академические соображения. Я считаю, что совершенно нецелесообразно ни «Фальстафа», ни «Севильского цирюльника» давать в новой постановке в течение этих 5-ти лет, потому что эти оперы не могут создать производственного эффекта ни в какой мере, и возобновление их диктуется чисто академическими соображениями, ибо никакой актуальности, общественности эти оперы не представляют. Производственно опасно затрачивать новые средства на постановку этих опер, которые заведомо не будут никаких сборов делать. Я считаю, что в таком же порядке и выбор опер Моцарта: 2 оперы Моцарта на протяжении 5 лет, хотя их достоинства настолько велики, что перед ними складываешь оружие, но в соотношении с двумя операми, которые уже и так в производстве не актуальны, еще 2 не актуальные оперы Моцарта в целом создают 4 не актуальные вещи со всех точек зрения. С другой стороны, совершенно пропущен один существенный этап по соображениям принципиальным, с которыми тем не менее не могу согласиться – пропущены Мейерберовские оперы абсолютно. Как раз там исторические моменты взяты в известной мере в созвучии с социальными мотивами, так что обходить Гранд-опера – громадная ошибка. Наоборот, даже очень обидно не использовать ту тягу публики, которая имеется, что мы видим по «Гугенотам», которых по многим причинам пришлось поставить не так, как хотелось бы поставить. В этом плане я говорю о «Пророках» [«Пророк» Мейербера] и «Вильгельме Телле» [Россини], на постановке которых может быть создан весьма актуальный спектакль. Опустить этот этап оперного

дела является большой, весьма существенной и значительной ошибкой. Если же учесть, что при наличии двух опер Моцарта, «Севильского цирюльника» и «Фальстафа», еще предполагается запас легких опер, против каждой из которых я не возражаю ничего, но вкуче добавление этих опер к тому числу легких опер, которые имеются, создаст чрезвычайную ломку всей физиономии театра. Я глубоко убежден, что в этом театре можно создавать игровые спектакли, но игровые спектакли соответственно масштабу этого театра. Большинство тех спектаклей, которые намечены, при самой смелой экспериментальной постановке, будут проиграны и создадут физиономию театру, весьма ему не идущую. В целом расчет репертуара, по-моему, не верен. Что я приветствую, это – «Бенвенуто Челлини». Все же остальное идет в разрез к новой физиономии театра. Все это театр мельчит, производственно его обедняет. Вот три причины, по которым я считаю неправильным репертуар. В нем слишком много академических соображений, перед которыми как-то стушевываются соображения общей актуальности производственной.

Тов. АСАФЬЕВ: Я хотел бы снять упрек в академичности и скажу в защиту чисто музыкальной части. Я проследил все оперы в плане актуальности и легко могу сказать, что «Пророки», «Вильгельм Телль» такие специально выдержанные на самом деле, музыка их – такая труха, что 9/10 от этой музыки должно быть выкинуто, в частности от «Вильгельма Телля» остается только одна сцена. В «Пророках» столько исторической условщины, что я не считаю возможным его ставить. Я предлагаю включить Берлиоза [нрзб], «Любовный напиток», «Бронзовый конь»⁷⁹³, я мыслю, что это взамен тех легких вещей, которые сейчас идут. Они заменяют их, а не накладываются на 20 опер, которые имеются. В этом отношении производственная линия нисколько не изменяется. Что касается вопроса о «Садко», то я просил бы Художественный Совет поверить, что я не меньше т. РАППАПОРТА уважаю творчество Римского-Корсакова, но когда ставился вопрос о «Князе Игоре» или «Садко», «Князь Игорь» был признан непригодным социально, и, после того как «Игорь» был признан ненужным,

⁷⁹³ Комическая опера Д. Ф. Э. Обера на либретто Э. Скриба.

т. РАППАПОРТ выдвигал «Садко». Я считаю, что «Игорь» в высокой степени самобытная [опера], в то время как «Садко» подвержен воздействию Вагнера. Весь финал и весь уклон более социально вреден, чем «Игорь». Это не в целях полемики, а только мне хотелось снять с себя упрек.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Мне просто не ясно, что т. РАППАПОРТ понимает под термином – актуальность. А второе – я не понял, что собственно будет уродовать физиономию театра, «Фальстаф» или же тут речь идет о чисто принципиальных соображениях.

Тов. КОГАНЕР: Есть ли вообще в оперной литературе по текстовым содержаниям темы, посвященные революциям прошлых веков, английской, французской.

Тов. АСАФЬЕВ: Все оперы, вышедшие из французской революции, они сюжетно контрреволюционны. У нас уже включены «Водовозы» [«Два дня, или Водовоз» Керубини]. Актуально, динамически насыщен революцией – это «Бенвенуто Челлини», а целиком передающих – нет, есть мелкие революционные восстания.

Тов. РАППАПОРТ: Мне кажется, что я ясно говорил с одной стороны о производственном эффекте, который включает целый ряд соображений, потому что мы видим, что есть оперы, которые независимо от их чрезвычайно высоких достоинств, с первого момента не привлекают к себе внимания вне соответствующего театра. Касса звучит как-то вульгарно, и когда человек говорит о ней, всегда его хотят ущемить, но касса значительна сбором, который говорит об интересе публики, и если мы не будем будить публику, то конечно будет слабый производственный эффект. А актуальность общественную, а у нас при одинаково малой актуальности общественной выбраны еще оперы, которые неактуальны и производственно, я понимаю в смысле возбуждения интереса у публики, судя по операм, которые уже шли, в этом ли, в другом ли театре, которые уже использованы в значительной мере и которые всегда при этих же условиях в кассовом отношении оказывались слабыми.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Приступаем к прениям.

Тов. РАДЛОВ: Если память мне не изменяет, я был инициатором того, чтобы план оперной работы был не годичный, а 2–3 годичный. Я хочу сказать, что для обсуждения плана конкретно было бы очень хорошо его сразу поделить на две части: два ближайших года и пятилетка, потому что в конце концов мы действительно не знаем, какой процент будет производительности по советским операм. Может быть, на 5-й год мы программу эту уничтожим. Я хочу сказать, что нам не стоит долго и остро биться из-за одной какой-нибудь оперы. Мне кажется, нам нужно или теоретически спорить, или говорить исключительно принципиально. Об этом можно долго говорить или может быть ближе подойти к практике, предложив т. АСАФЬЕВУ примерную разбивку этого пятилетнего плана на два ближайших года и на три следующие. Тогда наше внимание заострится, и мы будем иметь для пятилетки почвой развитие двух лет, и тогда вопросы той же актуальности могут потерять свое значение.

Тов. ОБНОРСКИЙ: У нас есть список на 5 лет, из которого можно выбрать оперы для постановки в тот или иной спектакль. Это – все, что можно было выбрать из всего комплекса уже имеющихся вещей. Для будущего года нами был уже рассмотрен примерный список вещей, которые возможно осуществить. Для второго года тоже примерно выясняется картина в том смысле, что мы обязаны будем поставить две советские оперы и «Хованщину», а 4 место зависит от целого ряда других соображений, о которых сейчас трудно говорить. Кто желает получить слово в порядке прений.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Моя точка зрения сейчас будет сводиться к тому, чтобы заострить внимание на том пункте, который является спорным – Моцарте – с одной стороны, и Вагнере и Римском-Корсакове – с другой стороны. Театр Римского-Корсакова стилистически к театру Вагнера близок. Мне кажется, абстрактно говоря, мы выдвигали на первый план вопрос о музыкальной части. Допустим условно, что музыкальная часть этих двух театров, Моцарта и Римского, является равноценной. Но здесь существенно вот что: для нас важно, насколько выработан по отношению к этим театрам режиссерский подход. Здесь весь опыт нашего современного театра за последние 12 лет показывает, что мы

сейчас стоим, несомненно, на пороге совершенно новой инсценировки Моцартовского стиля, преломленного совершенно по-иному. Я лично убежден, что ценность Моцартовского репертуара заключалась в том, что он ставился сценически. Он связан с народным театром, с балаганами, и благодаря этому, конечно, в режиссуре XX века Моцарт совершенно терялся. В настоящее время русская режиссура подошла и стоит на пороге новой его инсценировки. Нового стиля, новых методов для Вагнера и Римского-Корсакова в нашем театре нет и не предвидится, и все, что имеется – пойдет по линии усиления феерических элементов. Я не вижу возможности в современном театре инсценировать «Нибелунгов» или «Садко». Моцарт в инсценировке XX века – это извращение самого театрального стиля. Я самым горячим образом поддерживаю Моцарта как самую интересную проблему современной режиссуры. «Свадьба Фигаро» в значительной степени подчеркивается предпочтением Ассоциации, и если во Французском комическом театре есть пьеса, которая наиболее созвучна революции, то это как раз «Свадьба Фигаро», и с этой точки зрения мы имеем ряд моментов, которые подчеркивают ценность Моцарта. Вагнер и Римский-Корсаков – они вышли из той режиссуры, теоретически которая сейчас не актуальна. Для их инсценировки пока не выработать методов. По отношению к Моцарту сделано решительно все. Для нашей современной оперной режиссуры это одна из самых актуальных задач. Я смотрю с точки зрения исключительно исторической. Вагнера и Римского – воплотить сценически невозможно.

Тов. РАДЛОВ: Я с т. АСАФЬЕВЫМ согласен в оценке «Князя Игоря» и не могу настроить себя на то, чтобы «Пиковая дама» раньше «Игоря» перестраивалась: во 1-х, из всех старых постановок русских опер классического репертуара, «Пиковая дама» наиболее благополучно у нас идет. В «Пиковой даме» хорошие декорации Бенуа. Мне казалось, что если бы вообще миновать вопросы социальной трактовки, которая в «Пиковой даме» всегда очень трудна, там больше моментов исключения, чем включения, а «Игорь» представляет для работы тему необычайно увлекательную, несмотря на некоторые идеологические

затруднения. Я не очень на этом настаиваю, но на мой вкус, я бы в этом порядке изменил бы, и в пятилетку включил «Игоря», а «Пиковую даму» отнес бы дальше.

Тов. НОВИКОВ: Если у вас включено 5 западноевропейских опер, мне кажется, здесь вопрос, вероятно, столкнется с валютой. Дальше я не понял: т. РАППАПОРТ говорил о распределении репертуара с Михайловским театром. Там есть свой Худож[ественный] Совет, и он должен рассматривать, какое распределение нужно делать. Если у нас будет возможность постановки той или иной оперы, я думаю, что в процессе работы будущего сезона, вероятно, будет предусмотрено, что для Михайловского театра и что для Мариинского театра.

Тов. КАПЛАН: Смена Вагнера Римским-Корсаковым объясняется тем, что театр идет сейчас по пути развития другого плана, и в этом отношении музыка Моцарта по своей структуре, по своей динамике, по целому ряду других достоинств, которыми она располагает, на 90% дает большие возможности для развития игрового спектакля, а музыка Вагнера и Римского-Корсакова обречена на стояние на сцене. Затем, сам Римский-Корсаков говорит о своих произведениях, что он хочет, чтобы действие не мешало музыке. Он говорит это в предисловии к «Китежу» и к «Кощею», и еще в одном месте, что опера есть, прежде всего, музыкальное произведение. Это настолько вошло в суть его музыки, что действительно связано с нарушением музыкального произведения сейчас.

Тов. РАППАПОРТ: Разрешите поправку. Т. АСАФЬЕВ несколько изменил смысл слов по отношению к «Садко» и к «Игорю». Я не говорил о сопоставлении «Князя Игоря» и «Садко». Я хочу сказать, что здесь нет никакой связи между «Игорем» и «Садко», потому что «Игорь» в репертуаре имеется, а «Садко» – нет, и мотивом было то обстоятельство, что «Садко» у нас в репертуаре нет. Если бы «Игоря» в репертуаре не было, то я настаивал бы на том, чтобы была сделана постановка «Игоря», потому что «Игорь» содержит в себе богатейший половецкий стан, в котором блестяще разрешена хореографическая задача. Поэтому решаться на новую постановку, вкрапляя в нее новое, это было бы ограничением той самой задачи. Затем было желание в новом русском репертуаре

найти новые названия. А то возобновляя «Руслана», «Пиковую даму» и «Хованщину» мы, в конце концов, в смысле выдвижения новых названий за 5 лет ровно никуда не двинемся. Неужели за 5 лет мы ни одной оперы из русского репертуара не можем выдвинуть. Вот какое соображение мной руководило.

Тов. ПАШКОВСКИЙ: Сегодня мы принимаем как будто бы вопрос, поставленный на окончательную редакцию, но меня смущает узкий круг сегодняшней аудитории. Следовало бы, по-моему, этот вопрос провентилировать шире. Может быть, сегодня принять такое решение, чтобы вынести на производсовещание этого театра этот вопрос на широкое обсуждение, а потом может быть окончательно Худож[ественный] Совет поставит точку над ним.

Тов. ЗАПАДИНСКИЙ: На Комиссии я присутствовал. Для меня трудно разбираться и в музыке, и в тексте опер, которые мне не знакомы, но я на Комиссии видел, что т. РАППАПОРТ своего взгляда держится. У нас сейчас узкий круг, и сейчас тут большинство тех товарищей, которые на Комиссии присутствовали, где разрабатывался этот план, и нет членов Худ[ожественного] Совета, которые могли бы кое-какие коррективы внести. Я сейчас в том состоянии, что совсем не знаю многих этих опер, с другой стороны я слышу возражения т. РАППАПОРТА и в то же время большинство поддерживает предложение т. АСАФЬЕВА. Если бы присутствовали остальные члены Худ[ожественного] Совета, то возможно еще сторонники т. РАППАПОРТА нашлись бы, и в некоторой степени ввели бы в курс своими доказательствами. Может быть, нужно на производсовещание вынести этот план или вообще широко как-то этот план обсудить.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Разрешите сделать замечание следующего порядка: Когда мы выработывали ориентировочный план на 5 лет, то при этом выяснилась картина такого рода, что вопрос о советских операх, место, которое мы отводим советским операм, а это место очень значительное, больше [нрзб], а фактически около половины придется на советские оперы, – эта мысль не вызвала никаких возражений. Что касается опер русских композиторов, то относительно этих опер тоже существенных разногласий у нас не существует: «Пиковая дама», «Руслан»,

«Хованщина» и нужно еще добавить оперу – это не так важно. Западноевропейская оперная литература тоже не встретила никаких возражений. Спор шел о Моцарте и о Гранд-опера. Тов. РАППАПОРТ выдвинул и то, и другое. Речь по существу идет о двух постановках спорных: о «Садко» и одной вещи типа Гранд-опера, либо «Вильгельм Телль», либо «Пророки» и т. д. В основном все-таки этот репертуар не встречает возражений. Я думаю, что хорошо было бы поступить таким образом: в основном утвердить те предположения, которые проработаны Комиссией. Теперь дополнительно нужно будет проделать такую работу: во 1-х этот список еще раз провентилировать на производсовещании, а может быть на Худож[ественном] Совете расширенного состава совместно с производсовещанием. Совместно с актерами нет смысла, но можно поставить на производсовещание совместно с Комиссией, которая его проработала. Затем, целый ряд опер, которые мы обсуждали на Комиссии, они особых возражений не вызвали, но при этом выяснилось то обстоятельство, что одни члены Комиссии с ними знакомы, а другие – не знакомы. Например, «Бронзовый конь» и «Проданная невеста» знакомы не всем членам Комиссии. Я думаю, что нужно постановить таким образом, что ознакомить членам комиссии с теми [операми] и отдельные отрывки проиграть, и спеть отрывки, которые дадут известное представление об опере, может быть и Берлиоза «Бенвенуто Челлини».

ПОСТАНОВИЛИ:

- 1) Утвердив в основном список, вынести его дополнительно на обсуждение Производсовещания совместно с членами Комиссии, разрабатывавшей пятилетку.
- 2) На ближайших заседаниях Худож[ественного] Совета в продолжении определенного промежутка времени вплоть до середины июня заслушивать сообщения о содержании тех опер, которые предположено включить в репертуар.

Протокол № 28

Заседания Художественного совета оперы при ГАТОБе

от 30 мая 1929 года⁷⁹⁴

ПРИСУТСТВОВАЛИ: гг. КОСТЕР, ВОЛЫНЦЕВА, БУЦКОЙ, ЗАПАДИНСКИЙ, КИРШ, НИКАНОРОВ, ВОЛЬФ-ИЗРАЭЛЬ, ГВОЗДЕВ, ЮДИН, ДУБОВСКОЙ, СОЛЛЕРТИНСКИЙ, РАДЛОВ, БАРКОВСКИЙ, ЖУРАВЛЕНКО, МЕДВЕДЕВ, КАПЛАН, ШКАФЕР, ГОРОДИНСКИЙ, ЛЮБИНСКИЙ, ГАУК, ДРАНИШНИКОВ, КАЧАНОВ.

Председатель – т. БАРКОВСКИЙ. Секретарь – МЕДВЕДЕВ.

<...>

СЛУШАЛИ:

3) Информацию т. ГОРОДИНСКОГО о репертуаре будущего сезона.

Тов. ГОРОДИНСКИЙ: Я просто зачитаю этот перечень без всяких комментариев. Тут имеется целый ряд постановок уже утвержденных. Новые постановки: «Кармен», Советская опера (название пока еще не известно), «Машинист Гопкинс», «Трубадур-Эрнани» или Верди [Верди «Эрнани» или «Трубадур». – В.А.], «Руслан и Людмила». Русские оперы: «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Хованщина», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Вера Шелога», «Псковитянка», «Китеж» (причем он намечен 5 раз к постановке), «Юдифь» Серова и «Русалка». Иностраные оперы: «Гугеноты», «Отелло», «Аида», «Саломея», «Любовь к трем апельсинам» (намечено 3 постановки) и «Бал-маскарад».

<...>

⁷⁹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 1210. Л. 90.

Приложение 4: Переводы работ иностранных музыкантов о Мусоргском

Г. Кносп, Ш. Малерб, Л. Лалуа о сборнике «Юные годы»

Гастон Кносп⁷⁹⁵. Новые романсы Мусоргского⁷⁹⁶

Месье Шарлю Малербу

Музыковед-эрудит Шарль Малерб⁷⁹⁷, приобретя редкий и очень ценный автограф из глубин России, совершил необычный среди коллекционеров жест – он не положил [манускрипт] под стекло, а сделал его, посредством старательно подготовленного исполнения, достоянием музыкальных кругов. С его позволения, я еще раз хочу выразить ему сердечную благодарность⁷⁹⁸.

В полутьме зала Гаво, отдаленного от шума улиц и создававшего благоприятную атмосферу для утонченных переживаний, мы услышали уже в первых тактах фортепиано под пальцами Эннемона Трийа⁷⁹⁹ счастливые гармонические ошибки, которые с радостью приветствовали как революционные. Ах! Эти изысканные ничего не готовящие и никуда не разрешающиеся диссонансы, все эти дерзости полувековой давности, предвестники «Пеллеаса», что-то бесконечно современное, неузнанное, что-то, что *должно было* быть. Заметим также, что исполнители не чуждались эмоций, вызванных романсами, о которых мы расскажем чуть дальше. Мадемуазель Маргерит Бабаян⁸⁰⁰ и месье

⁷⁹⁵ Кносп, Гастон (Knosp, Gaston; 1874–1942) – бельгийский музыковед и композитор.

⁷⁹⁶ Оригинал: *Knosp G. Les nouvelles mélodies de Moussorgski // Revue Musicale de Lyon. 1909 (7 mars). P. 614–617.*

⁷⁹⁷ Малерб, Шарль (Malherbe, Charles; 1853–1911) – французский скрипач, музыковед, композитор, музыкальный редактор.

⁷⁹⁸ Комментарий оригинала: «Внеочередной концерт Международного музыкального общества 25 февраля 1909 года, Париж, зал Гаво».

⁷⁹⁹ Трийа, Эннемон (Trillat, Ennemond; 1890–1980) – французский композитор, пианист, педагог (русские варианты написания имени и фамилии: Эннемон, Энмон, Трийя, Трийа). В 1942–1963 годах директор консерватории города Лиона. Подробнее см.: *Emery, Cécile. Ennemond Trillat: musicien lyonnais. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1979.*

⁸⁰⁰ Бабаян, Маргерит (Babaïan (Babayan), Marguerite; 1874–1968) – французская певица (меццо-сопрано), пианистка, музыковед армянского происхождения. Часто выступала в ансамбле с сестрой Сюзанн (Шушаник) Лалуа-Бабаян (Laloy-Babaïan (Babayan), Suzanne (Susanik); 1879–1952) – пианисткой и клавесинисткой, супругой Л. Лалуа. Подробнее см.: *Macler, Frédéric. La France et L'Arménie à travers l'Art et l'Histoire. Paris: Imprimerie H. Turabian, 1917. P. 30–31; Haroyan, Arpine. From the Forgotten Pages of History: Margarit Babayan, Her Music, Her Passion and Komitas // EVN Report. 2019 (September, 15). – URL: <https://www.evnreport.com/raw-unfiltered/from-the-forgotten-pages-of-history-margarit-babayan-her-music-her-passion-and-komitas> (дата обращения: 12.07.2020). Архив Маргерит Бабаян хранится в Музее литературы и искусства имени Егише Чаренца (Ереван, Армения).*

Каченовский⁸⁰¹ (из Опера-Комик) исполнили их на языке оригинала и, так сказать, в подлинном стиле, избежав варварства перевода. Месье Л. Лалуа⁸⁰², которому экзотическая музыка и культура многим обязаны, предварял каждый романс пространственным комментарием, достаточным для того, чтобы мы могли понять, как Мусоргский воплотил стихотворения в музыке.

Месье Малерб радушно представил нам своего нового любимца; сердечно, просто, без ораторских эффектов рассказал, как он рад обладать этим автографом, долгие годы пребывавшим в безвестности. Речь об альбоме в темно-зеленом картонном переплете⁸⁰³, с позолотой и хорошо сохранившимися за 40 лет буквами. Нотная бумага так называемого итальянского формата, сероватого цвета. Нотоносцы далеки от четкости, которую мы привыкли видеть на бумаге современного производства. Альбом содержит 17 песен на русском языке, только 5 из которых были ранее известны, и дуэт на итальянском. Нотное письмо Мусоргского так опрятно и совершенно, что могло бы навести на мысль о том, что это копия, если бы мы на мгновение забыли утверждение, что письмо – зеркало, отражающее главные качества автора, и если бы мы не вспомнили, благодаря месье Малербу, что Мусоргский в то время (около 1856–1865) был офицером редкой элегантности, с самыми красивыми в мире руками, с розовыми ногтями, с превосходно напомаженными волосами, в униформе с иголки, человеком благородного происхождения с аристократическими вкусами и знакомствами. Весьма любопытно, что мастер, одна из наиболее интересных работ которого нам только что открылась, попытался воплотить также и заботившую его изысканность. Народная мудрость долгое время гласила, что красивое письмо – удел глупцов. К счастью, эта расхожая философия здесь блестяще опровергнута. Впрочем, графическая красота манускрипта не сравнима с его музыкальной красотой, которой она лишь служит для записи на бумаге.

⁸⁰¹ Каченовский, Александр Львович (1884–1935) – русский певец (бас). Стажировался в Париже, в 1908–1909 годах выступал на сцене Опера-Комик.

⁸⁰² Лалуа, Луи (Lalou, Louis; 1874–1944) – французский музыковед, музыкальный критик, переводчик.

⁸⁰³ В действительности альбом переплетен в темно-синий коленкор. По-видимому, Г. Кносп допустил ошибку, причина которой неизвестна.

Мусоргский исповедовал неуважение к схоластическому знанию (возможно, это единственно верный путь). Он был не музыкантом-профессионалом, а мастером. Он был им, потому что создал шедевры в той области музыки, которую выбрал сам, и в которой дал жизнь стольким прекрасным цветам с резким и одновременно тонким ароматом. В них господствует печальный славянский характер, эта не грустная, а напротив, полная огня меланхолия. Бетховен говорил: «Артисты созданы из огня, они не плачут»⁸⁰⁴. Да, это минорный огонь, славянский и теплый, а не тот тип минора, который у итальянцев или у нас зачастую приобретает плаксивый или лукавый тон. А вот пример музыки Мусоргского. Возьмем романс «Много есть у меня...»; стенания человека, владеющего дворцом и богатствами, в сердце которого бьется лишь отголосок единственной страсти. Первая его часть, где богач поет о своих владениях – декламация выдающейся силы, а за ней следует – о, такая нежная! – душераздирающая жалоба обделенного любовью. Это создание мастера и в смысле выразительности, и в других смыслах, было превосходно исполнено месье Каченовским. Кого волнуют школьные правила, если произведение прекрасно? Другие песни – например, «Где ты, звездочка?» (тонко исполненная мадемуазель Бабаян) или «Молитва» (на слова Лермонтова) настолько проникновенно нежны, что остается лишь замереть в удивлении перед современностью... современностью [человека], умершего в 1881 году. Ах! Рассуждая о некоторых тенденциях, которые мы стремимся сохранить у нас, приходится признать жестокую правду о современных мастерах, работы которых отстали на 20 лет по сравнению с этой музыкальной выразительностью, которой уже 40 лет. Возьмем «Песнь старца» на слова из «Вильгельма Мейстера», где Мусоргский по всем статьям превзошел бедного автора «Миньон»⁸⁰⁵. Пусть меня извинят, но если Лотарио⁸⁰⁶ Мусоргского я способен оценить, то до полного понимания его двойника в работе Тома я подняться не в силах. Себя не переделать, к сожалению,

⁸⁰⁴ Цит. по: *Роллан Р.* Бетховен. URL: <https://beethoven.ru/node/273> (дата обращения: 23.01.2022).

⁸⁰⁵ Речь об опере А. Тома «Миньон» (премьера 17 ноября 1866 года) на либретто М. Карре и Ж. Барбье, основанное на сюжете романа И.В. фон Гете «Вильгельм Мейстер».

⁸⁰⁶ Персонаж романа И.В. фон Гете и оперы А. Тома.

и красоты «Миньон» для меня навсегда останутся недоступны. Рубинштейн в свое время говорил о сумерках музыкального искусства⁸⁰⁷. Я думаю, что это были сумерки ложных богов. Поэтому пусть они соблюдают благопристойную тишину в сумерках, наступивших из-за их партитур, и дадут нам жить реальной жизнью, испытывать восторг по отношению к подлинным богам, или, скорее, настоящим музыкантам. Среди них Мусоргский будет день за днем завоевывать все большее превосходство – запоздалое вознаграждение для того, кто более 30 лет назад умер на больничной койке.

Сейчас же мы наблюдаем переломный момент: в прошедшем сама эпоха выделяет все более заметное место для Мастеров (тем самым уничтожая всех «Миньон» мира); в настоящем Дебюсси создает новую музыку: все это позволяет предвидеть плодотворное будущее и надеяться на то, что младшее поколение, благодаря прочной основе, заложенной старшим, сможет разыграть намного более красивую игру, и что Сумерки поглотят мастеров формального стиля. Отдавая должное настоящим старшим (Бетховен останется навсегда, равно как и Моцарт), пусть молодые в сумасшедшем опьянении современниками не забудут эlegantного офицера, любителя, тонкого музыканта, который был не профессионалом, но мастером... Модеста Мусоргского⁸⁰⁸.

Луи Лалуа. «Юные Годы». Неизданный сборник Модеста Мусоргского

Оригинал: Laloy L. Années de jeunesse. Un recueil inédit de Modeste Moussorgski // Bulletin français de la S. I. M. / Société internationale de musique (section de Paris). 1909. № 3. P. 286–287.

⁸⁰⁷ «Не наступают ли в музыкальном искусстве “сумерки богов”!?!..», – фраза, которой А.Г. Рубинштейн завершает свою книгу «Музыка и ее представители». Цит. по: *Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители*. СПб.: Союз художников, 2005. С. 131.

⁸⁰⁸ Комментарий оригинала: «Мы с удовольствием прочтем великолепный том, который мой коллега г-н Кальвокоресси посвятил этому мастеру (коллекция Алькан)». См.: *Calvocoressi, M.-D. Moussorgsky*. Paris: F. Alcan, 1908.

Перед нами том продолговатого формата, полностью написанный рукой Мусоргского. Переплет, на котором помещено заглавие, выполненное золотыми буквами, сделан так неумело, что в нескольких местах текст оказался обрезан. Пятна от сырости свидетельствуют о небрежности тех людей, в чьих руках было это сокровище до того, как стать собственностью месье Ш. Малерба, который любезно доверил мне его для изучения. На первом листе оглавление, написанное рукой композитора и с его подписью, название обозначено следующим образом:

Юные годы

Сборник романсов М. Мусоргского (с 1857 по 1866)⁸⁰⁹.

Каждый из номеров сборника подписан и датирован. Вид бумаги, наличие нескольких вариантов почерка (правда, отличия не сильные) и та особенность, что в более ранних произведениях Мусоргский называет фортепиано старомодным словом «ройаль» (с уникальной орфографией), а в более поздних меняет формулировку на «фортепиано», доказывают, что песни не были написаны в одно и то же время. Текст очень понятный и аккуратный; в нем есть только несколько переделок, являющихся не исправлениями, а попытками улучшения. Таким образом, перед нами документы, написанные в разное время, а затем пересмотренные и собранные автором – может быть, с мыслью о публикации.

В 1857 году Мусоргскому было восемнадцать лет, в 1866-м – двадцать семь. Чтобы композитор мог говорить об этом периоде как о своей молодости, эти времена должны были отойти в прошлое, впрочем, не слишком далекое. И действительно, две песни из сборника были опубликованы в 1871 году в варианте, к которому Мусоргский еще не пришел, когда составлял сборник. Итак, он определенно собрал свои «воспоминания о юности» до 1871 года; вероятно, уже к 1868 году – то есть, к тому времени, когда он работал над «Женитьбой» и «Борисом Годуновым»; перед тем как взяться за эти достаточно рискованные

⁸⁰⁹ Название приведено не совсем точно. На листе с оглавлением название обозначено как: «Юные годы. / Сборник романсов (с 1857 года по 1866^н)». Подпись же помещена внизу страницы после оглавления: «Модест Мусоргский».

планы, он хотел сохранить от забвения те сочинения, которые больше не занимали его ум.

Мы думали, что знаем этот период жизни Мусоргского достаточно хорошо, однако были далеки от истины. До наших дней (из сочинений, написанных после польки 1852 года, считающейся сейчас утерянной⁸¹⁰)⁸¹¹, дошли три инструментальных произведения: Скерцо си-бемоль [мажор] для оркестра (1858 год, [издано] Бесселем), Детское скерцо для фортепиано (1859 год, [издано] Беляевым⁸¹² в 1873 году), Интермеццо для фортепиано (1861⁸¹³ год, [издано] Беляевым в 1873 году). Они мало показательны – и это неудивительно, поскольку голос всегда вдохновлял Мусоргского больше инструментов. Помимо этого, есть пять песен:

«Отчего, скажи?», слова Пушкина, 1858 [год], [издана] Беляевым⁸¹⁴ в 1867 [году];

«Песнь Саула», слова Байрона, 1863 [год], [издана] Бесселем в 1871 [году];

«Ночь», слова Пушкина, 1864 [год], [издана] Бесселем в 1871 [году];

«Калистрат», слова Некрасова, 1864 [год], [издана] Бесселем в 1883 [году]⁸¹⁵;

«Колыбельная пахаря» [из «Воеводы»], слова Островского, 1865 [год], [издана] Бесселем в 1871 [году].

Все пять присутствуют здесь, и все отмечены в оглавлении синими крестиками, поставленными после смерти Мусоргского (1881). Две из этих песен,

⁸¹⁰ Речь о Польке «Подпрапорщик» (*Porte-enseigne polka*). В наши дни это сочинение известно благодаря публикации М.С. Пекелиса, обнаружившего печатный экземпляр первого издания (СПб.: М. Бернард, 1852). См.: Пекелис М. Неизвестное произведение Мусоргского // Советская музыка. 1947. № 2. С. 43–50; Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 136.

⁸¹¹ Комментарий оригинала: «Даты даны по превосходной библиографии, помещенной в конце труда М. Кальвокоресси». См.: *Calvocoressi, M.-D. Moussorgsky*. Paris: F. Alcan, 1908. P. 235–241.

⁸¹² Это сочинение действительно было впервые издано в 1873 году, но не Беляевым, а А. Битнером (музыкальное издательство М.П. Беляева было основано лишь в 1885 году). См.: Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 133.

⁸¹³ «Интермеццо в классическом роде» (*Intermezzo in modo classico*) для фортепиано. Написано в марте 1862 года. Впервые издано в 1873 году, но не Беляевым, а А. Битнером. См.: Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 134.

⁸¹⁴ В действительности издано не Беляевым, а А. Иогансенем. См.: Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 126.

⁸¹⁵ Романс опубликован в редакции Н.А. Римского-Корсакова. См.: Антипов В. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 126.

«Ночь» и «Колыбельная», выглядят первоначальными вариантами, поэтому их сравнение с опубликованными версиями может быть плодотворным.

Как было известно и ранее, в этот период Мусоргский создал и другие песни. Название одной мы знали благодаря одному из его писем, короткий эскиз другой – благодаря фрагменту, найденному среди его бумаг. Оба сочинения обнаружались в данном сборнике полностью, вместе с десятью другими, о существовании которых никто даже не подозревал. Благодаря щедрости месье Малерба, в следующем номере [журнала] я представлю подробное описание этих двенадцати неожиданных находок.

25 февраля они были исполнены. Международное музыкальное общество проявило к событию особый интерес – во-первых, потому, что речь идет о выдающемся музыканте, во-вторых – по той причине, что документ принадлежит президенту Общества⁸¹⁶.

Исполнители понимали важность своей задачи; они выучили запланированные к исполнению произведения с рвением, тщательностью, глубоким пониманием и самоотверженностью, которые были вознаграждены; они возродили сочинения во всей их первозданности, и публика откликнулась.

Их имена отныне будут связаны с этим славным событием. Это мадемуазель М. Бабаян, чей мягкий и тонкий голос выражает только чистоту и нежность; месье Каченовский из Опера-Комик, один из тех могучих басов, которые рождаются только в России, наделенный, к тому же, незаурядным интеллектом; месье Э. Трийа, лауреат первой премии Консерватории, который достойно справился с почти неисполнимым аккомпанементом.

Шарль Малерб, Луи Лалуа. Двенадцать неопубликованных песен Мусоргского

Оригинал:

⁸¹⁶ Имеется в виду Шарль Малерб, занимавший пост Президента Парижской секции Международного музыкального общества. См.: Société Internationale de Musique // Bulletin français de la S. I. M. / Société internationale de musique (section de Paris). 1909. No. 1. P. 328.

Malherbe Ch., Laloy L. Douze Mélodies inédites de Moussorgski // Bulletin français de la S. I. M. Paris, 1909. [№ 5] (mai). P. 421–429.

Благодаря случаю, покровителю коллекционеров, в руках первого из подписавших эту статью недавно оказался музыкальный автограф, на обладание которым он, признаемся, никак не мог рассчитывать – с одной стороны, потому что это автограф русского композитора, с другой – потому что имя этого композитора Модест Мусоргский.

В России сейчас не практикуется, или почти не практикуется государственная или частная продажа манускриптов, как это принято в Германии и Франции; на берегах Невы невозможно приобрести автографы великих людей по цене золота; их можно лишь получить дружеским, а не коммерческим путем, никакие посредники не могут вести переговоры о таком типе товаров.

Таким образом, коллекционеру остается, попросту говоря, лишь скорбеть о русской школе; в особенности, когда дело касается автора «Бориса Годунова»: его беспорядочное существование и печальная кончина на больничной койке могли вызвать опасение, что его бумаги не были сохранены с подобающей бережностью.

Verba volant [лат. Слова улетают], говорили римляне; но бывает, что и документы сохраняются не лучше слов; от веяния безразличия они разлетаются, и их жадно поджидает разрушение. Иногда они обнаруживаются, как остатки кораблекрушения, в центре водоворота, который их несет, и тогда нужно, пользуясь случаем, их хватать – если мы не хотим, чтобы они снова исчезли, быть может, навсегда.

Честно говоря, рассматриваемая рукопись по своему внешнему виду привлекательна лишь наполовину. Мы обычно любим в автографах не их графическую чистоту, «читабельность», а совсем противоположное: нам нравится находить в них следы сражений, которые вел автор, прежде чем прийти к решению; быть соучастниками, так сказать, появления, рождения сочинения; особенно – расшифровывать значение стираний и исправлений, отмечать стадии

процесса, происходящего постепенно, следить за этапами, которые приводят к финалу: славный путь, но часто также и сложный, усыпанный препятствиями – как, например, по эскизам Бетховена мы видим, как гений борется с трудностями и побеждает благодаря терпению и воле.

Рукопись Мусоргского не отличает ни одно из этих качеств; каждая из составляющих ее пьес создает скорее впечатление чистовика; заглавие (с именами поэта и композитора) помещено или наверху первой страницы, или по центру отдельного листа; тактовые черты нарисованы с почти безупречной четкостью, порой встречаются даже каллиграфические элементы; наконец, все произведения тщательно датированы, подписаны и отделены друг от друга (низ страницы или несколько листов – в зависимости от ситуации – оставлены пустыми). К характеру письма – элегантному, тонкому, правильному – прилагается набор внешних отличий, свидетельствующих о привычке к порядку, что не соотносится с образом жизни, который вел композитор.

Но более пристальный взгляд может в известной мере стать ключом к разгадке этой тайны. Сочинения, составляющие сборник, относятся к десятилетию с 1857-го по 1866 год. Мусоргский в то время не был – ни в физическом, ни в моральном плане – тем человеком, которым он стал впоследствии; тому есть много свидетельств, и нужно полагаться на них, воспринимать его в соответствии с портретом, который оставил его друг Бородин в 1856 году. Читайте:

«Мусоргский был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком; мундирчик с иголки, в обтяжку; ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические; разговор такой же немножко сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренной. Вежливость и благовоспитанность – необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепианами и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко,

грациозно и проч. отрывки из “Trovatore”, “Traviata” и т. д., и кругом его жужжали хором: “Charmant! Délicieux!”»⁸¹⁷.

Манера письма в точности соответствует этому портрету. Все обнаруживает внимание к деталям и ясности; здесь можно усмотреть почти женскую кокетливость и желание нравиться с оттенком чувственности.

Кроме вышеизложенного, сообщим сведения материального характера, появившиеся в результате изучения манускрипта, которые могут заинтересовать читателей.

Это продолговатый альбом так называемого «итальянского» формата (36х24 сантиметра), который содержит 58 пронумерованных листов (116 страниц, на 67 из которых написана музыка, на 13 заглавия, другие оставлены пустыми). Нотная бумага двух видов, линованная, одна более распространенного типа – с 16 нотными линиями, другая с 18. Переплет – простая синяя ткань крупного плетения, с позолоченной рамкой на обложке, в середине которой написано русскими буквами, также позолоченными:

ЮНЫЕ ГОДЫ

Сборникъ романсовъ

М. Мусоргскаго

Этот заголовок повторен внутри на титульном листе, в сопровождении своего рода оглавления или списка из восемнадцати номеров этого сборника. Для каждого из них (кроме пятнадцатого и семнадцатого) в начале, помимо названия и фамилий авторов, указано посвящение, а в конце – дата и место создания, за которыми следует подпись.

Мы считаем правильным собрать здесь, в документальных целях, все эти указания, а затем изложить некоторые соображения, вызванные прочтением этого материала.

⁸¹⁷ Цит. по: М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текстол. коммент., вступ. ст., коммент. и указ. Е.М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. С. 86–87.

I

О ТЫ, МОЯ ЗВЕЗДА⁸¹⁸ [Где ты, звездочка?], песня.

Посвящена И.Л. Грюнберг⁸¹⁹. 1857, Санкт-Петербург.

Это первое сочинение Мусоргского для голоса, в народном духе, о чем одновременно свидетельствуют и слова, и музыка и слово «дудка» (шалюмо), написанное над первым тактом аккомпанемента. Но в нем нет грубости, оно демонстрирует нежное сожаление, выраженное простым и постоянным сопоставлением запевки, где голос звучит безыскусно, и плача ближе к концу – очень грациозного, но трогательного. Мы помещаем эту песню в приложении.

II

СЧАСТЛИВАЯ МИНУТА [Веселый час]

Застольная песнь (в соответствии с текстом),

каприччио (в соответствии с оглавлением).

Слова Кольцова. Посвящена В.И. Захарьину. 1858, Санкт-Петербург.

Энергичная, не слишком примечательная, кроме любопытной имитации звона бокалов в аккомпанементе.

III

ВЕТЕР СТОНЕТ В ЛИСТЬЯХ [Листья шумели уныло], музыкальный рассказ.

Посвящен М.О. Микешину⁸²⁰. 1858⁸²¹, Санкт-Петербург.

⁸¹⁸ Названия песен в статье даны по-французски, в соответствии с переводом текстов, выполненным Л. Лалуа. Здесь и далее мы приводим их дословный перевод с указанием авторского названия в квадратных скобках.

⁸¹⁹ Комментарий оригинала: «Без сомнения товарищ Мусоргского, т. е. молодой гвардейский офицер». Здесь допущена ошибка. Адресат посвящения: Грюнберг (в замужестве Ласкос), Изабелла Львовна (? – 1877) – писательница, певица-любительница. Во французском тексте статьи имя написано ошибочно: «I.-L. Ouriounberg».

⁸²⁰ Комментарий оригинала: «Романтический художник, имевший свой час славы». Микешин, Михаил Осипович (1835–1896) – русский художник и скульптор.

⁸²¹ Здесь авторами статьи допущена ошибка. Романс датирован 1859 годом. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 121–122.

Это картина в угрюмых, но теплых тонах; аккомпанемент, с его протяженными гармониями и драматическими чередованиями мажора и минора, немного напоминает Шуберта, в то время как мелодия, написанная для баса, уже обладает той сильной простотой, которая свойственна только Мусоргскому (Смотри приложение).

IV

Я БОГАТ ВО ДВОРЦЕ [Много есть у меня теремов и садов], романс.

Слова Кольцова. Посвящен Платону Тимофеевичу Бориспольцу (?). 1865⁸²², Санкт-Петербург.

Сюжет этого романса – обездоленность богача; и музыка, сначала триумфальная, а затем мрачная, делает этот контраст разительным.

V

МОЛИТВА

Слова Лермонтова. Посвящена Юлии Ивановне Мусоргской⁸²³.

2 февраля 1865.

Здесь мы видим благочестие – страдающее, утешающее и освещающее души бледным ореолом: благочестие невинных, таких дорогих Мусоргскому. Некоторые обороты происходят из церковной музыки, которую, как известно, он изучал с особым вниманием.

VI

ОТЧЕГО, СКАЖИ, романс.

Op. 1, № 3. – Слова Пушкина. Посвящен Зинаиде Афанасьевне Бурцевой. 31 июля 1858, Санкт-Петербург.

Опубликован у Беляева в 1867⁸²⁴.

⁸²² Здесь также допущена ошибка. Год создания – 1863. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 122.

⁸²³ Комментарий оригинала: «Мать композитора».

VII

К ЧЕМУ ЭТИ СЛОВА ЛЮБВИ [Что вам слова любви?], романс.

Слова Амосова. Посвящен Марии Петровне Шиловской⁸²⁵. 1860,

Санкт-Петербург.

Романс.

VIII

ДУЮТ ВЕТРЫ

песня (текст),

фантазия (оглавление).

Слова Кольцова. Посвящена Вячеславу Алексеевичу Логинову⁸²⁶.

Ор. 1, № 10. 28 марта 1864, Санкт-Петербург.

Картина ночной грозы смертоносной силы. Главная тема аккомпанемента появится в 4 акте «Бориса Годунова» как песня восстания (Смотри приложение).

IX

ЕСЛИ БЫ Я МОГЛА [Но если бы с тобою я встретиться могла], романс (оглавление),

РАССТАЛИСЬ МЫ [Расстались гордо мы], романс (текст).

Посвящен Надежде Петровне Опочининой⁸²⁷. 15 августа 1863, село Волок.

Романс.

X

К ЧЕМУ СУРОВОЕ НЕПОСТОЯНСТВО [Ах, зачем твои глазки порою], романс (оглавление),

⁸²⁴ Романс опубликован издательством А. Иогансена, а не М. Беляева. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 126.

⁸²⁵ Комментарий оригинала: «Она была хорошей исполнительницей романсов, Мусоргский был частым посетителем ее дома».

⁸²⁶ Комментарий оригинала: «Один из товарищей, с которым Мусоргский жил в так называемой “коммуне”, т. е. в объединении для жизни сообща».

⁸²⁷ Комментарий оригинала: «Одна из лучших друзей Мусоргского, превосходная певица-любительница».

МАЛЮТКА, романс (текст).

Слова Плещеева. Посвящен Л.В. А⁸²⁸. 7 января 1866, Санкт-Петербург.

В аккомпанементе есть изысканность, напоминающая о Бородине, но в пении гораздо больше волнения и самозабвенности, особенно во втором куплете, где музыка приобретает патетический тон.

XI

ПЕСНЬ СТАРЦА ИЗ «ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»

Op. 1, № 6. – Посвящена Александру Петровичу Опочинину. 13 августа 1863, село Канищево.

Об этом романсе Мусоргский говорит в письме к Цезарю Кюи от 22 июня 1863, процитированном Стасовым в биографии [Мусоргского]: «На днях попались мне стишки Гете – коротенькие, я обрадовался...и на музыку; одно место вышло недурно по фразе⁸²⁹. [<...>] Содержание слов Гете – Нищий, кажется, из «Вильгельма Мейстера»; нищий мою музыку может петь без зазрения совести, – я так думаю»⁸³⁰.

Мусоргский был в деревне, далеко от книг: он, к счастью, забыл настоящий характер итальянского арфиста, который у Гете предстает готовым персонажем для какого-нибудь спектакля Опера-Комик. Он [Мусоргский] придал ему величие бедности и окутал его глубокой жалостью. Этот романс, очень короткий, несомненно, один из его шедевров. Он заканчивается терцией соль-бемоль – си-бемоль, тянущейся в правой руке, с другой терцией, до-бемоль – ми-бемоль, дважды повторенной в экстремально низком регистре: неясные шаги, теряющиеся в ночи. По-видимому, это впервые предпринятая попытка завершить [произведение] большой септимой (Смотри приложение).

⁸²⁸ Посвящение: Л.В. Азарьевой. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 122.

⁸²⁹ Комментарий оригинала: «Рукопись также содержит музыкальную цитату, которую русский издатель, к сожалению, опустил».

⁸³⁰ Цит. по: *Мусоргский М.П.* Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис; под общей редакцией М.С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971. С. 71–72.

XII

ПЕСНЬ САУЛА ПЕРЕД БИТВОЙ

Ор. 1, № 8 (для оркестра)⁸³¹. Слова Байрона. Посвящена Александру Петровичу Опочинину. 1863, село Волок.

Опубликована у Бесселя в 1871.

XIII

НОЧЬ. Импровизация.

Ор. II. № 1. – Слова Пушкина. Посвящена Надежде Петровне Опочининой. 10 апреля 1864, Санкт-Петербург.

Опубликована в 1871 у Бесселя, с другой музыкой и другими словами⁸³².

XIV

КАЛИСТРАТ⁸³³

№ 12 (с оркестром). Слова Некрасова. Посвящена Александру Петровичу Опочинину. 22 мая 1864, Санкт-Петербург.

Опубликована в 1883 у Бесселя⁸³⁴.

XV

ОТВЕРЖЕННАЯ, опыт речитатива (оглавление).

Слова Ив. Г. М. (Мей?)⁸³⁵. 5 июня 1865, Санкт-Петербург.

⁸³¹ Несмотря на указания: «для оркестра» и «с оркестром», помещенные в оглавлении рядом с названиями двух номеров («Песнь Саула перед битвой» и «Калистрат»), сборник содержит исключительно вокальные произведения в сопровождении фортепиано. Автографов оркестровых партитур, на которые указывает оглавление, обнаружить не удалось. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 122–123. Однако сохранилась информация, что 26 декабря 1878 года Ф.И. Стравинский «исполнил в первый раз балладу “Царь Саул” с оркестром под управлением Направника в Мариинском театре». См.: *Орлова А.А.* Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. С. 521; *Виноградова А.С.* Ф.И. Стравинский и русский музыкальный театр последней трети XIX века: репертуар, исполнительское искусство: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 52.

⁸³² В основу издания положен вариант романса, автограф которого в настоящее время хранится в Российском национальном музее музыки (Ф. 70. Ед. хр. 35). См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 126.

⁸³³ Во французском тексте – «Kalistrata».

⁸³⁴ В редакции Н.А. Римского-Корсакова. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 126.

На банальный текст в духе «не смейте осуждать ту женщину, что пала»⁸³⁶, Мусоргский пишет музыку, по-итальянски «аккуратную», но нежную, теплую и страстную. Здесь гармония наиболее смелая: с упорством, в непримиримом раздоре сталкиваются звуки *ми* и *фа*.

XVI

КОЛЫБЕЛЬНАЯ, из «Воеводы» Островского

Посвящена памяти Юлии Ивановны Мусоргской. 5 сентября 1865,

Санкт-Петербург.

Опубликована в 1871, у Бесселя, в очень отличающемся виде⁸³⁷.

XVII

ПЕСНЬ БАЛЕАРЦА

из оперы Саламбо (оглавление),

на пиру в садах Гамилькара,

из оперы Ливиец (текст).

Новая деревня, август 1864.

Это новый отрывок оперы, создание которой Мусоргский, увлеченный чтением французского романа, предпринял в 1863 году. Она должна была называться «Саламбо», а затем «Ливиец» – поскольку Мато была отведена важная роль. Составляя оглавление, Мусоргский написал первое, более понятное название. По словам Стасова, в бумагах Мусоргского после его смерти нашелся фрагмент, которому предшествовала следующая ремарка: «Молодой балеарец поет, сидя на бочке, с металлическими тарелочками в руках и покачивается»⁸³⁸.

⁸³⁵ Допущена ошибка в атрибуции авторства текста. Правильно – Ив. Г[ольц]-М[иллер]. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 123. Гольц-Миллер, Иван Иванович (1842–1871) – русский поэт, переводчик, революционер-народник.

⁸³⁶ В. Гюго. Песни Сумерек (перевод В. Дмитриева).

⁸³⁷ В 1871 году была опубликована вторая авторская редакция этого сочинения. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 126.

⁸³⁸ «Кроме трех картин, вполне dokonченых, в бумагах Мусоргского нашелся еще маленький отрывок для оперы «Саламбо», озаглавленный так: “Молоденький балеарец поет, сидя на бочке, с металлическими тарелочками в руках, и покачивается”; к сожалению, на этом листке написано всего только 16 тактов для одного фортепиано, потом написано: “и т. д.”». См.: *Стасов В.В.* Избранные сочинения: в 3 томах: Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 176.

Но он содержал всего лишь 16 тактов аккомпанемента, с последующими буквами «и т. д.». Сегодня к нам вернулось все произведение: его ориентальный характер выражается не в красочных эффектах или эффектных хроматизмах в духе Римского-Корсакова, а в порывистости и чувственности.

XVIII

OGNI SABBATO AVRETE IL LUME ACCESO [Каждую субботу у вас будет гореть светильник]

Тосканская народная песня. Музыка Гордиджиани. Переложение для двух голосов Модеста Мусоргского. Переложение посвящено синьору Vold. Grotscii⁸³⁹. 1864 год, Санкт-Петербург.

Открытие этого замечательного автографа поднимает вопросы, многие из которых, к сожалению, остаются без ответов. Кем и для кого был составлен этот альбом? – потому что листы, отличающиеся по виду бумаги, были соединены впоследствии; одна из надписей была даже немного повреждена неуклюжим переплетным ножом. Кажется, что Мусоргский предназначал этот том для личного использования, но почему? Он не просто намеревался вести письменный учет своих первых произведений – потому что тогда он разместил бы их в хронологическом порядке. Тем не менее, мы видим зачаточную попытку классификации; некоторые романсы имеют номера с указанием: ор. I или II. Возможно, под заглавием «Юные годы» автор мечтал опубликовать один или два сборника вокальных произведений. На «оглавлении» номера 6, 12, 15, 14 и 16 отмечены крестиками, выполненными синим карандашом: это номера отдельных романсов этого собрания, пяти из восемнадцати, которые были опубликованы: № 6 – в 1867 году, №№ 12, 13 и 16 – в 1871 году, № 14 – в 1883 году. Кресты, таким образом, были поставлены не автором, умершим в 1881 году, а владельцем

⁸³⁹ Влад. Гродский. См.: *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам... С. 123.

рукописи. Кем же был этот последний? Владел ли он автографом сам, при каких обстоятельствах автор его лишился? Смерть ли рассеяла наследие и бумаги умершего? Но как альбом с такими прекрасными страницами мог остаться неизвестным? Как могли кануть в безвестность такие чудеса? И, прежде всего, как Мусоргский мог пренебречь ими, не упомянув в каталоге своих работ, который он сам составил? Почему он запомнил только полдюжины романсов, как будто остальные казались ему хуже, когда, напротив, в них его вдохновение достигает таких высот? Откуда это упущение, добровольно оно или нет? Откуда это явное пренебрежение?

Если бы первый биограф [Мусоргского] Стасов был жив, может быть, он ответил бы на эти вопросы, ему бы хватило на это проницательности, и, поскольку он знал в мельчайших деталях биографию своего героя, может быть, его память пролила бы свет на какие-то связи, посвящения, даты. Но он умер несколько лет назад, и вставшие перед нами проблемы рискуют остаться неразрешенными. Но, по крайней мере, давайте порадуемся той удаче, которая защитила достойные жизни страницы от смерти; сегодня оригинал может исчезнуть – так как бумаги, увы, слишком подвержены всевозможным опасностям; но была сделана копия, которая навсегда сохранит плоды вдохновения композитора. Они спаслись от кораблекрушения, обрели пристань и будут сиять.

Мусоргский дает еще один повод для нашего восхищения: еще один драгоценный камень добавляется к его мелодической короне; это прекрасный подарок для музыкального мира, новое свидетельство его гения.

Стасов, чья биография [Мусоргского] до сегодняшнего дня считалась авторитетной, делит жизнь своего героя, по обычаю, на три периода. Первый – с 1858-го по 1865 год; период «музыкального учения, собирания сил»⁸⁴⁰. От этого

⁸⁴⁰ Цит. по: *Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3 томах: Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 170.*

утверждения теперь придется отказаться. Он не копил силы, а уже ими обладал. Скорее, он их пробовал, и часто с полным успехом. С другой стороны, он не изучал техническую сторону своего искусства, был далек от знакомства с методическими трудами, и его новые песни обнаруживают спокойное невежество. В некоторых из них даже встречаются немного портящие их ошибки в правописании: в первой [песне] из сборника имеется неполный такт, в котором не хватает двух шестнадцатых; а песня из Вильгельма Мейстера, самая примечательная из всех, написана в неверной тональности, в *си-бемоль* миноре вместо *ми-бемоль* минора: при ключе не хватает бемоля, который каждый раз скрупулезно добавляется, когда встречается нота *до*.

Простые упущения, которых не позволил бы себе опытный музыкант. Но резкая смелость гармонии (часто даже более свободной, чем впоследствии), не заботящейся об оправданиях – это не случайность; эти аккомпанементы богаты до такой степени, что создают почти непреодолимые трудности для пианиста; а главное, эта легкость, эта откровенность, эта совершенная естественность, которой у Мусоргского больше не будет, потому что это счастливое легкомыслие гениального любителя.

Кажется, Стасов преувеличил влияние, которое оказывали на Мусоргского в это время Балакирев, Цезарь Кюи, Бородин и Римский-Корсаков. Без сомнения, он уже был с ними знаком, но не считал себя одним из них: не им он посвящал свои первые работы, а своим товарищам по военной службе, друзьям и их женам. Позже, в своих более крупных замыслах, он попросит этих опытных музыкантов о помощи, иногда ложной – наставления, которые могли направить его по неверному пути. В 1871 году он жил вместе с Римским-Корсаковым. Соответственно, его музыка стала более вдумчивой, более контролируемой; узнала сомнения и исправления. Здесь же [в сборнике «Юные годы». – В.А.] она предстает в своей первой невинности, в откровенной смелости; можно сказать: до порока гармонии. Это не значит, что Мусоргский черпал все лишь из собственных средств. Музыка он знал не теоретически, а на практике – легко догадаться, что ему знаком Шуберт, что ему дороги Глинка и Даргомыжский. Другое заметное

влияние, обвинение в котором Стасов пытается снять с Мусоргского: итальянская музыка, особенно оперная, очень модная тогда среди молодых офицеров. Стасов утверждает, что еще в 1860 году ему она нравилась: и наш сборник заканчивается, после семнадцати оригинальных мелодий, дуэтом, написанным под влиянием Гордиджиани; ничто не пропало, даже подпись: «Modesto Musorgski» и дата: «1864, San Petroburgo». В остальных номерах тоже встречаются вкрапления итальянского стиля, но всегда к месту. Песни в народном духе полностью от них свободны, но в романсах им открыт доступ. Все из тех [романсов], что посвящены женщинам (кроме того, который остается без атрибуции), представляют собой музыку для дам в светском духе: они полны нежности, но также и трогательной искренности. Мы узнаем здесь молодого, изящного и напомаженного офицера, которого Бородин описал нам: молодой человек, без сомнения, немного фат, но такой наивный, что это делает его только еще более симпатичным, потому что он сам трогателен до слез и блистает галантностью.

Эмоциональность – первоисточник его гения. Она везде присутствует, везде поет. Все эти мелодии: трагические, суровые или созданные для того, чтобы доставить удовольствие в салонах, родились от восторга и мечтательности; все они исходят из сердца. Поэтому этот ценный автограф обладает для нас большими достоинствами, чем манускрипты более сведущих музыкантов: это свидетельство о нем самом, которое Мусоргский нам оставил. Живая память о мертвом, душа которого была великой и братской.

М.-Д. Кальвокоресси. Фрагменты из воспоминаний⁸⁴¹

Глава XVII

Русская музыка – «Исламей» и «Тамара» Балакирева – супруги д'Альгейм открывают Мусоргского – Отношение России к своей музыке в 1890-х – Мои

⁸⁴¹ Оригинал: *Calvocoressi M.-D. Musicians' Gallery: Music and Ballet in Paris and London (Recollections of M.-D. Calvocoressi). London: Faber & Faber, 1933.*

*ранние работы о русской музыке – Опцион на «Бориса Годунова» отвергнут –
Моя книга о Мусоргском 1908 года.*

I.

Своими самыми ранними впечатлениями от русской музыки я обязан «Патетической симфонии» Чайковского и «Тамаре» Балакирева, оба произведения я услышал в середине 1890-х. Симфония мне не понравилась, а «Тамара» поразила завораживающей красотой, которую я никогда не забуду. На протяжении довольно долгого времени я думал о ней каждый день; так же как было и с музыкой Вагнера: постоянное волнение и тоска о том, чтобы услышать эту музыку снова. «В Средней Азии» и «Половецкие пляски» Бородина, его же Первый струнный квартет также оставили глубокое и продолжительное впечатление – его симфонии в это время не исполнялись во Франции, и я узнал их намного позже. Затем пришли «Антар» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова. Первый глубоко меня тронул, но я должен с сожалением признаться, что я не проник в дух второго, и фактически был одним из немногих людей, свистевших после его исполнения.

Еще одним увлекательным опытом оказался «Исламей» Балакирева в исполнении Годовского. Слушая его, я был так взволнован и удивлен новизной и искрящейся радостью всего этого, что еще немного, и я бы воскликнул, как легендарный янки, впервые увидевший жирафа: «Не верю!».

А затем, последним, но не по значению, пришло внезапное открытие музыки Мусоргского, которую во Франции представили восхитительная певица Мария Оленина-д'Альгейм и ее муж, рассказывавший о музыке с заразительным энтузиазмом. Это было время, когда Россия обращала очень мало внимания на наследие Мусоргского, а другие страны – включая Францию, в которой все-таки знали немного больше, чем где бы то ни было, музыки Балакирева, Римского-Корсакова и Бородина – были практически не в курсе о его существовании. Обстоятельства, благодаря которым во Франции были сделаны первые шаги к началу кампании, призванной привлечь внимание всего музыкального мира к

гению Мусоргского, описаны в книге Робера Годе «На полях “Бориса Годунова”» (Лондон, 1926)⁸⁴². Копия первого издания клавира «Бориса Годунова» оказалась в 1874 году в руках французского музыканта-любителя по имени Жюль де Брэйер. Он изучал ее с возрастающим восхищением, и, в конце концов, поделился своим энтузиазмом с узким кругом друзей, одним из которых был Робер Годе. Но, тем не менее, его усилия вызвать интерес исполнителей и продюсеров оставались тщетными до момента, пока он не встретил д'Альгеймов – которые, в 1896 году, арендовав маленький зал, организовали серию из семи лекций-концертов, полностью посвященных Мусоргскому.

II.

Лучших первопроходцев нельзя было и найти. Мария Оленина-д'Альгейм – которая с тех пор сделала песни Мусоргского известными во всей Европе – с самого начала проявляла глубокое музыкальное чутье, превосходное чувство стиля и пропорций, ясность и содержательность исполнительского мастерства, которые позволили ей занять среди певцов совершенно отдельное место. Что касается Пьера д'Альгейма, то он умудрялся говорить о Мусоргском и описывать его произведения адекватно и убедительно, говоря почти с детской простотой и верой. Его лекции сопровождались яркими и живыми отрывками и иллюстрациями. Он никогда не пытался предаваться чисто музыкальным соображениям – это было бы, как мне кажется, вне его компетенции, и все же заставил свою аудиторию почувствовать значение музыки и стремиться лучше с ней познакомиться.

Он был, как я узнал, потомком французской семьи, эмигрировавшей в Россию во времена Французской революции. Родился он во Франции, потому что его отец вернулся в эту страну. Был журналистом, писателем и поэтом. Его лекции и книга о Мусоргском (Париж, 1896) – его единственная инициатива в области музыки, за исключением нескольких статей на музыкальные темы,

⁸⁴² *Moussorgsky M. P. Boris Godounov: drame musical national en 4 actes et un prologue d'après Pouchkine et Karamzine / version française de Robert Godet et Aloys Mooser; English version by M. C. H. Collet; réduction pour chant et piano conforme à la version originale. London: J. & W. Chester, [cop. 1926].*

позднее опубликованных в русском периодическом издании, которое он издавал в связи с деятельностью московского Дома песни, основанного им вместе с женой. Но он был также, очевидно, предтечей в другом отношении: его книга о балете в России, под названием «На пуантах»⁸⁴³, впервые подала Дягилеву идею показать русский балет в Западной Европе.

Чтобы полностью осознать важность инициативы, предпринятой д'Альгеймами, нужно знать, насколько шокирующе музыка Мусоргского отрицалась в России.

Когда новость о том, что концерты из сочинений Мусоргского прошли в Париже и штурмом захватили французские музыкальные круги, достигла Петрограда, издатель Русской музыкальной газеты профессор Финдейзен – один из немногих в России, кто поддерживал Мусоргского – воспользовался возможностью упрекнуть, в язвительных выражениях, своих равнодушных соотечественников. Вот цитата из статьи, которую он написал:

«Когда телеграммы из Парижа достигли русских музыкальных кругов, с тем фактом, что музыка Мусоргского была исполнена с огромным успехом, возникло огромное недоумение, показалось очень странным, что было возможно найти хоть сколько-то французских чудаков, которые проявили бы интерес к тому, что мы, русские, давно отбросили как никчемность. Но, тем не менее, эти французские чудаки считают не менее странным, что мы отрицаем наше собственное искусство, и даже стремимся стереть его, в то время как более прогрессивные народы стремятся его принять и пропагандировать. Возможно, они сравнивают нас с лапутинцами, по описанию Свифта, так поглощенными самодовольством, что они не замечают ничего вокруг до тех пор, пока их кто-то не разбудит ударом пузыряем по голове»⁸⁴⁴.

III.

⁸⁴³ *Alheim, Pierre d' Sur les pointes*. Paris: Mercure de France, 1897.

⁸⁴⁴ Неточная цитата из: Ф[индейзен] Ник[олай]. Французские чудаки // Русская музыкальная газета. 1896 № 4 (апрель). Стб. 453–456.

С этих пор все писатели, как российские, так и нет, признавали, что Франция сыграла ведущую роль в утверждении гения Мусоргского. Но без де Брэйера, Годе и д'Альгеймов это признание могло прийти намного позже. Никто в то время не понимал, какую огромную услугу д'Альгеймы оказывали музыкальному миру в целом; но почти каждый проникся энтузиазмом от красоты музыки Мусоргского, и вечера музыки Мусоргского в исполнении Марии Олениной-д'Альгейм стали желанным преимуществом парижской музыкальной жизни. Что касается меня, я редко пропускал хоть один. Несколько лет спустя я познакомился с ней и ее мужем. Его я нашел в целом очаровательным; долговязый, подвижный, с растрепанными светлыми волосами и с бородой, простой, широкой души, всегда готовый раскрыть свое сердце любому, кто разделяет его любовь к Мусоргскому. Когда я, в свою очередь, начал писать о Мусоргском, он приветствовал меня как союзника; и когда появилась моя собственная книга о Мусоргском, я получил от него письмо с выражением сердечного одобрения и интересными предложениями, которыми я впоследствии воспользовался.

Она была более сдержанной, и, насколько я помню, обычно говорила мало. Было что-то загадочное в ее красивом, бледном, спокойном лице, окруженном ореолом золотых волос. Но огромный запас сил, скрывавшихся за ее умиротворенным обликом, проявлялся, как только она начинала петь.

Я помню небольшой курьезный эпизод, связанный с одним из ее концертов. Я просто шел мимо касс, как вдруг ко мне подошел служитель и сказал: «Госпожа Оленина хотела бы с вами поговорить». Я пошел в артистическую, где она попросила меня переверачивать ноты ее аккомпаниатору. Напрасно я извинялся — указывая на то, что на мне деловой костюм, и что я пришел на концерт в качестве критика, что делало мое появление на сцене вдвойне неловким. Она настаивала, приводя в качестве финального довода тот факт, что аккомпаниатор и я были одного размера (что, между прочим, было не совсем так); и я был вынужден пойти на сцену.

В какой-то момент я забыл, что я не в своей комнате играю с листа с Равелем или Виньесом, и прошептал какое-то замечание касательно музыки в ухо пианисту. К счастью, катастрофы не последовало. Но он был разъярен; и во время антракта (когда, осознавая свою вину, я не осмеливался к нему приблизиться). Я видел, как он спорил с госпожой д'Альгейм, слишком хорошо догадываясь, по какой причине.

На следующий день я получил письмо от Ромена Роллана, он благодарил меня за билеты на этот концерт, которые я ему послал, и хвалил певицу. Одна из фраз в этом письме была: «Je n'ai jamais entendu chanter avec autant d'intelligence»⁸⁴⁵. Я ответил, что не посылал билетов, и поэтому не заслуживаю благодарности. Когда я встретил его в следующий раз, он сказал: «Я действительно думал, что вы имеете отношение к концерту, ведь я видел вас на сцене». С тех пор я задаю себе вопрос, по какой причине мне тогда была оказана честь переворачивать страницы.

IV.

Вскоре после того, как я впервые услышал музыку Мусоргского, я попытался добыть ноты его романсов и опер. Это было непростой задачей, но, в конце концов, я был обеспечен кое-чем, а некоторые издания мне одолжили. Те же сложности я испытал с музыкой Балакирева, на протяжении долгого времени я должен был довольствоваться лишь только воспоминаниями о том немногом, что я слышал, и пользованием экземплярами «Тамары» и «Исламея», принадлежавшими Равелю. В те дни я не подозревал, что настанет время, когда я глубоко погружусь в наследие обоих этих композиторов, казавшееся мне тогда недоступным. Моя настоящая работа, связанная с творчеством Мусоргского началась в 1904 году или около того. Она все еще далека от завершения; и, насколько я вижу, обеспечит мне занятие до конца жизни. Моя работа, связанная с Балакиревым, все еще в начальной стадии. И кажется очень маловероятным, что

⁸⁴⁵ Франц.: «Я никогда не слышал, чтобы пели с таким умом».

документы, которые позволили мне ее продолжить (а именно, его переписка со Стасовым и Римским-Корсаковым), будут опубликованы в ближайшем будущем.

Что касается главных работ других русских композиторов, от Глинки и далее, к 1903 году я обрел о них довольно обширные знания. Большой частью сведений я обязан Рикардо Виньесу, который исполнял огромное количество новой музыки, к которой никакой другой пианист и не думал прикасаться. И, конечно же, начав свою карьеру критика, я много работал над предметом, который становился для меня все более привлекательным.

V.

Став известным, в узких кругах, как специалист в этой области, я получил много возможностей преумножить мои знания и завести знакомства. Именно так я познакомился с Ю.Х. Циммерманом⁸⁴⁶, из Берлина, который стал издателем Балакирева и заказал мне перевод сборника его романсов, тем самым запустив мою карьеру переводчика; а также с Бесселем, из Петрограда, который (кажется, в 1905) дал мне опцион на авторское право для Франции на «Бориса Годунова» Мусоргского. С изданием клавира 1874 года в руках я обошел одного за другим французских издателей. Но я был не удачливее, чем Жюль де Брэйер за 30 лет до этого: никто из них не стал рассматривать мое предложение. Как они, должно быть, огорчились, когда три года спустя, в 1908 году, «Борис» был дан в Парижской опере Дягилевым! Авторские отчисления за эти несколько исполнений составляли три четверти суммы, за которую Бессель был готов продать авторские права для Франции.

В 1906 году, когда Дягилев впервые приехал в Париж, чтобы организовать выставку живописи в Осеннем салоне, я был представлен ему как тот, кто мог бы ему помочь в его проекте по распространению русской музыки.

⁸⁴⁶ Циммерман, Юлиус Хайнрих (Julius Heinrich Zimmermann, русск. Юлий Генрихович Циммерман; 1851–1923) – фабрикант музыкальных инструментов и музыкальный издатель.

В 1907 году я начал работать с ним, о чем будет рассказано далее, и написал свою книгу о Мусоргском⁸⁴⁷. Она появилась весной 1908, и была так благосклонно принята, и во Франции, и в России, что я ощутил, как преуспел не только в деле повышения общего интереса к Мусоргскому, но и в деле изучения его музыкального языка и стиля – предмет, которым, как ни странно, никто еще не думал заниматься.

Я не утверждаю, что продвинулся далеко, и даже что придерживался в целом правильного направления. Но я точно понял, что, позволив себе подпасть под влияние того, что русские музыканты и критики говорили об «абсолютном реализме» и «бессистемных методах» Мусоргского, я не погрузился в это достаточно глубоко. Я принял как должное, что в музыке Мусоргского присутствует некоторое количество беспорядочности, которую необходимо приукрашивать. Я даже не отметил, среди прочего, восхитительное структурное единство «Бориса Годунова». Но только спустя годы я смог оценить степень моего заблуждения.

VI.

Помимо неадекватности моих комментариев к музыке Мусоргского, мою книгу все равно ждала судьба вскоре стать неактуальной; в течение буквально двух или трех лет после публикации вышло на поверхность некоторое количество новой музыки Мусоргского и документов о его жизни: ноты его «Женитьбы», целый сборник ранних романсов, рукопись которого приобрел библиотекарь Оперы Шарль Малерб за удивительно низкую сумму в 500 франков (20 фунтов). Эти романсы были опубликованы после войны под заголовком «Юные годы». Еще появились письма к Стасову и Римскому-Корсакову, не говоря уже о менее значительных материалах.

Это, кажется, судьба всех книг о Мусоргском, написанных за пределами России. Как только они появляются, возникает новая информация о его жизни, или новые музыкальные произведения, или письма; и книги становятся

⁸⁴⁷ *Calvocoressi M.-D. Moussorgsky. Paris: F. Alcan, 1908.*

неактуальными почти сразу, как только вышли в свет. То же самое случилось даже с книгами, написанными всего несколько лет назад, Оскаром фон Риземаном и [Куртом] фон Вольфуртом на немецком, Робером Годе на французском.

В 1911 году я понял, что нужна новая книга о Мусоргском и начал ее готовить. В 1912 году я получил заказ написать ее от Сергея Маковского, редактора и издателя великолепного русского художественного журнала «Аполлон», парижским корреспондентом которого я был. Война помешала осуществиться этим планам. После войны я вернулся к ним, очень сильно поддерживаемый Кусевицким, который, только услышал о моей идее, заказал мне осуществить ее так скоро, как только возможно. Я все еще работаю над ней; и когда, с Божьей помощью, она будет окончена, интересно, какая неожиданная информация о Мусоргском обнаружится, как только книга выйдет из печати.

Все эти годы я тосковал о поездке в Россию, чтобы встретиться с Балакиревым, с которым я состоял в переписке с 1905 года, и изучить автографы «Бориса Годунова», хранящиеся в архивах Императорских театров. Я хотел изучить оригинальную оркестровую партитуру, которая никогда не была опубликована, а также чтобы узнать о «неопубликованных частях», часто упоминавшихся первыми биографами Мусоргского. Когда я писал свою книгу, я посвятил приложение сравнению оригинального «Бориса», известного в форме клавира 1874 года, и изданий Римского-Корсакова – сравнению, очень похожему в главном на то, что сделал Годе в своей книге 1926 года «На полях Бориса Годунова», за исключением того, что я не посчитал нужным принять оскорбительный тон, говоря об изменениях Римского-Корсакова. Но, поскольку в моем соглашении с издательством было условие, что объем книги не должен превышать 250 страниц, я был вынужден не только сократить ее части, но и сжать приложение, удовлетворившись лишь постраничной сноской, предупреждающей о том, чтобы читатели избегали редактированных изданий шедевра Мусоргского. Но поехать в Россию я смог только в 1912. К этому времени Балакирев уже два года как умер, а также дело обернулось так, что я не смог выполнить свой план по изучению автографов «Бориса Годунова».

Глава XIX

Дягилев в 1907 году и после – Его идеи – Его советники и помощники – Их великолепная командная работа – Многогранность и изменчивость его взглядов – Мое мнение о его постановке балета «Тамара».

I.

Описание Дягилева, которое я собираюсь предложить, в значительной мере отличается от того, которые оставили другие люди. Причина в том, что я не работал с ним ни в ранний период его деятельности в России, ни после самых первых лет его карьеры на Западе, а только с 1907 по 1910 год включительно – то есть, на протяжении первых четырех лет его карьеры, тех лет, когда происходил запуск Русской оперы и Русского балета (который, конечно, более правильно было бы назвать Дягилевским балетом) за пределами России.

В то время это начинание давалось ему относительно легко. Он смог позаимствовать для своего первого короткого сезона за границей всех артистов и специалистов, которые ему требовались, из труппы и сотрудников Русских Императорских театров – что сильно отличается от постоянного содержания собственной труппы, как это стало позже. Он пользовался огромным расположением великого князя Владимира, и, организуя выставку или сезон, просто просил необходимое количество средств.

Великий князь умер в 1909 году, а его вдова, как мне кажется, была враждебно настроена к Дягилеву, поэтому он больше не мог рассчитывать на помощь с этой стороны. Сезон 1909 года, хоть и имевший огромный художественный успех, был катастрофическим с финансовой точки зрения. Какое-то время я действительно боялся, что Дягилев может погибнуть. Я знал его недостаточно хорошо, чтобы понимать, что это был тип человека, который никогда не сдастся – его настойчивость была безгранична, а его сила убеждения (поддерживаемая отчетом о великолепных художественных достижениях) была и

остается соответствующей стоящей перед ним задаче – постоянно находить поддержку в момент нужды.

С тех времен как, помимо получения опыта (и самого разнообразного) как западной жизни, так и продвижения художественных произведений и управления труппой, он был вынужден бороться за жизнь, он мог сильно измениться. Я могу говорить о нем только таком, каким я его знал.

С самого начала я нашел его человеком, наделенным большим вкусом, но вкусом таким многогранным и изменчивым, что он мог ввести в заблуждение, пока не вспомнишь, что он был типом русского космополита *par excellence* – очень космополитичным и очень, очень русским. Но он был наделен одновременно волей к созиданию и экстраординарными способностями к созиданию. У него был почти сверхъестественный дар находить правильных людей для сотрудничества, выявлять их идеи и помогать им материализоваться.

II.

Оглядываясь на эти годы, я все еще сомневаюсь, что, предоставленный самому себе, он когда-либо пришел бы к устойчивой и оригинальной художественной политике и придерживался бы ее. Когда он начинал свою парижскую кампанию, у него была замечательная по составу административная поддержка. Что касается музыки, у него были Вальтер Нувель и Альфред Нурок (которого я упоминал в главе о Равеле), два неоценимых советника. Они оставались очень сильно в тени, но в реальности были очень полезными и активными сотрудниками. Однажды, в 1907 году, я спросил у них, есть ли среди молодых русских композиторов, неизвестных за пределами своей страны, кто-то действительно стоящий. Ответ был: «Да, один или два, в особенности один, которого мы удерживаем по сей день *de peur, qu'on ne nous le gâte*⁸⁴⁸». Три года спустя я узнал, что в тот раз речь шла о Стравинском.

Затем, декорациями и костюмами занимались Бакст и Бенуа – не говоря уже о других художниках, которые, однако, не были, как первые двое, всегда с нами и

⁸⁴⁸ Франц.: «из страха, чтобы вы нам его не испортили»

всегда за работой. Эрудиция Бенуа в вопросах искусства была настолько же обширной, насколько тонок был его вкус. В нем не было и следа той безжалостной медлительности, которое и тогда, и сейчас характеризует творчество Бакста. Иногда было невозможно избавиться от ощущения, что Бакст жертвовал почти всем ради эффекта, и что в методах Бенуа было больше «задних мыслей».

Режиссером оперных постановок Дягилева был Санин, также гений своего дела. Я никогда не видел – и вряд ли когда-нибудь увижу – что-либо сравнимое со сценой бунта в «Борисе Годунове», как она была им поставлена в 1908 году. У него действительно были великолепно обученные и всегда готовые московские хористы, бесподобный материал для работы. И я выбрал эту часть его достижений для отдельного упоминания именно потому, что среди многого другого, сделанного им на таком же высоком уровне, именно она стоит у меня перед глазами.

В балете же был Фокин, изобилующий идеями и полный энергии. Тем же путем, что и Санин, но с дополнительными сложностями балетных условностей, он справлялся с массами, заставлял их не просто «держаться сцену», но проживать свои партии, что делало его несравненным и незаменимым.

III.

Гений Дягилева в значительной мере состоял из его способности привлечь на свою сторону такую прекрасную команду, а также добиться их активного сотрудничества и добывать из них, постоянно и неизменно, лучшее, что они могли дать.

Невозможно адекватно описать близость и результативность сотрудничества, сложившегося у Дягилева с этими людьми. Среди них был Карл Вальц, главный инженер сцены Императорских театров, на тот момент ветеран со стажем около 50 лет работы, удивительно полный молодости и со всех сторон прекрасный человек. Чтобы сформировать истинное представление обо всем этом, нужно было посещать репетиции и многочисленные «военные советы»,

походившие между ними. И если вы посмотрите на результаты и вспомните, что именно Дягилев создал эту великолепную организацию, я надеюсь, вам станет ясно, что, пытаясь описать его именно так, как я его видел, я ни в малейшей степени не хотел его принизить.

Как только я начал с ним работать, я сразу в достаточной мере удостоверился в экстремальной изменчивости его взглядов, и в скорости, с которой он принимал и распространял новые идеи.

Когда мы вдвоем обсуждали план оперного сезона 1908 года в Париже, он думал поставить, помимо «Бориса Годунова», еще как минимум одну оперу Чайковского, а в дальнейшем и несколько, когда придет время. Я знал, что в Париже очень мало любили музыку Чайковского, а в музыкальных кругах ее, определенно, совсем не любили. Соответственно, я предвидел, что этим путем мы не сможем достигнуть большого успеха и вызвать сильный, продолжительный интерес к «Русским сезонам». Если бы я был таким же восторженным поклонником Чайковского, как Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, я мог бы согласиться и сказать: «Хорошо, давайте работать до победы, несмотря на оппозицию». Но тогда, прав я был или нет, я имел скромное мнение об операх Чайковского, поэтому без малейшего угрызения совести я пытался отговорить его. И столкнулся, поначалу, с аргументами подобного толка: «Ах, но вы не знаете, Кальво, как прекрасен “Евгений Онегин” с Собиновым (знаменитый русский тенор) в главной роли. Мечта! Никто не сможет устоять!». Казалось, он не понимает даже, что «Борис Годунов» стоит особняком в русской опере, и на самом деле, как сейчас становится понятно, и в мировом репертуаре. Я искренне верю, что когда он планировал поставить его, главной причиной был недавний успех, которого опера добилась в России с дебютом Шаляпина. Даже в этот относительно недавний период очень мало людей в России понимали значение «Бориса Годунова». Я помню, как обсуждал этот вопрос с Нувелем и Нуроком, и был поражен их теплотой. Если я помню правильно, они даже говорили мне, к моему еще большему изумлению, что предпочитают другую оперу Мусоргского –

«Хованщину» – предпочтение, являющееся вопросом вкуса, но и сейчас, и в то время – достаточно необычное.

IV.

Дягилев также подумывал о постановке «Садко» Римского-Корсакова, и здесь я, конечно же, был с ним в принципе искренне согласен. Но, считая, что этот первый «оперный сезон» должен быть очень коротким, я сделал все возможное, чтобы убедить его бросить все силы на «Бориса Годунова». И наконец – с помощью Равеля, как я писал в предыдущей главе, – я победил. Здесь я должен сказать, что реальность подтвердила правильность моего совета. Мы обнаружили, что могли бы собрать на «Бориса Годунова» вдвое больше зрителей, если бы был возможен более длительный прокат. В 1911 году «Русский оперный сезон» был организован другим русским импресарио, ход рассуждений которого был, вероятно, таким: «Если парижская публика оказала такой горячий прием “Борису Годунову”, на что же они будут готовы, когда услышат, в исполнении наших лучших певцов, оперы, которые мы, русские, действительно любим?». Соответственно, он отвел почетное место операм Чайковского; и так случилось, что его сезон был сокращен из-за финансового краха. Я также понимаю, что когда Дягилев, после войны вернувшийся к своей старой вере в Чайковского, поставил балет «Спящая красавица», он получил очень мало поддержки и от парижской, и от лондонской публики.

Позднее я увидел яркий пример его изменчивости. Мы с ним однажды говорили о «Тамаре» Балакирева, и он сказал: «Мой дорогой Кальво, ваш энтузиазм действительно чрезмерен. Как вы можете думать, что “Тамара” – это что-то уникальное и великолепное? Это просто один достаточно хороший образец русской музыки, но восторгаться тут совершенно нечем: в русском репертуаре есть намного лучшие вещи». Я вскочил и высказал ему свое мнение относительно русских, неспособных оценить свои музыкальные сокровища по их истинной цене. Кажется, это не слишком сильно его впечатлило; но на следующий год, в один прекрасный день, он сделал фортепианное переложение «Тамары», начал

играть отрывки из него и произнес: «Как это все мило! Никто из вас, не являющихся русскими, никогда не поймет, что эта музыка значит для нас».

V.

Я не могу знать, насколько сильно наши разговоры о «Тамаре» повлияли на его идею поставить «Тамару» в виде балета, – так же, как он сделал с «Шехеразадой» Римского-Корсакова. Если повлияли, я глубоко сожалею об этом. Этот балет был, по моему мнению, непростительной ошибкой. Значительность музыки «Тамары» заключается в ее характере – просторном, отдаленном, таинственном, в ее сумрачном величии и сокрытости страсти, из которой постепенно проступают горечь и разочарование. Я не знаю, как можно передать хоть что-то из этого на сцене. Может быть, отдаленность и таинственность могли бы быть частично переданы светом и цветовыми схемами. Но в постановке Дягилева ничего этого не было достигнуто, и даже не было попытки. Фактически, иногда очень безвкусно, она не просто игнорировала, а порой даже противоречила музыкальному содержанию.

Я помню, как говорил Фокину, как сильно я возражаю против того, что он и Бакст сделали с «Тамарой». Его ответ был: «Я понимаю, почему вам не нравится, это все для нужд танца; большую часть музыки мы вынуждены исполнять в более быстром темпе». Я объяснил ему, что были также и другие причины, но этот единственный факт должен был предупредить его, что он не преуспел в разработке необходимого вида танцев. У меня не было возможности поговорить об этом с Бакстом: когда «Тамара» была поставлена, я уже давно прекратил работать с Дягилевым; и насколько я помню, я не видел Бакста вплоть до послевоенного времени.

Ничто из того, что я написал, не имело намерения показать, что Дягилева, каким бы изменчивым и увлекающимся новыми идеями он ни был от природы, было легко поколебать. Чтобы оказать на него влияние, правильное предложение должно было прийти в правильное время и от правильных людей; и у него было потрясающее чутье, чтобы отличить это. Например, единственный раз, когда я

говорил с ним о музыке после нашего разрыва в 1910, состоялся после войны, когда я предложил ему поставить балет Бартока «Деревянный принц», дав ему ноты. Это, может быть, было хорошим предложением, если судить с художественной стороны. Может быть, оно даже поступило в правильный момент (он только что поставил «Спящую красавицу» Чайковского и «Мавру» Стравинского). Но очевидно, с его точки зрения оно поступило от неправильного человека. Это не соотносилось ни с какой ярко выраженной тенденцией в мнении публики, но выражало чувства очень небольшого меньшинства, и возможно не нашло бы отклика среди людей, которые были его советниками в то время. Причина отказа, которую он озвучил мне несколько дней спустя, было: «Non, Calvo, ça ne me vas pas. Faux modernisme!⁸⁴⁹».

Глава XX

Русские концерты 1907 года – Русские композиторы в Париже – Римский-Корсаков о «Борисе Годунове», французской музыке и о своей опере «Садко» – Феликс Blumenfeld – Глазунов – Грубая ошибка французских критиков – Мимолетное впечатление о Скрябине – Я становлюсь «правой рукой» Дягилева – Он решает ставить «Бориса Годунова» – Невозможность постановки в подлинной версии.

I.

Таков был человек, с которым я в 1907 году начал кампанию, которая сильно меня восхищала – частично из-за того, что ее целью было распространение русской музыки, которую я так любил, частично потому, что это было так же захватывающе, как и отличалось от моей обычной работы за письменным столом.

Все началось достаточно просто. Когда он готовился к русским концертам, проходившим в 1907 году в Парижской опере, то попросил меня помочь, сделать несколько переводов на французский язык фрагментов, которые исполнялись, и

⁸⁴⁹ Франц.: Нет, Кальво, мне это не подходит. Ложный модернизм!

подготовить, вместе с Нувелем, аннотации для программы, основанные на материалах, предоставленных русским критиком Александром Оссовским⁸⁵⁰. Он также пригласил меня присутствовать на репетициях; так что я вскоре познакомился с русскими композиторами и артистами, которые приехали, чтобы принять участие в концертах. Я был особенно обрадован встречей с Римским-Корсаковым – с которым мы переписывались уже год или два по вопросу моих переводов на французский текстов песен Мусоргского, опубликованных в его редакции, и Глазунова. Римского-Корсакова я нашел очень доброжелательным, простым и милым. Он приехал с женой, двумя сыновьями, Андреем и Владимиром, и дочерью, все они искренне наслаждались пребыванием в Париже. Они высоко оценили мою скромную деятельность в области русской музыки.

Мы с Римским-Корсаковым имели несколько бесед на музыкальные темы. Должен признаться, что один раз у меня хватило наглости противопоставить мои взгляды на музыку Мусоргского его взглядам и заявить о своем предпочтении неотредактированного «Бориса Годунова». Он нисколько не обиделся. Он просто улыбнулся, покачал головой и сказал: «Вы, молодые люди во Франции, выбираете в музыке Мусоргского только крупницы грязи, а затем возлагаете их на алтарь и поклоняетесь им». Я думаю, он имел в виду не только тот факт, что несколько человек во Франции уже начали кампанию в пользу подлинного «Бориса», но также и некоторые особенности языка и методов в музыке Дебюсси и Равеля, которые определенно возникли под влиянием Мусоргского. Он задавал мне много вопросов о французской музыке, но я помню, чтобы он хоть раз высказывал о ней свое мнение в моем присутствии. Другие вспоминают, что он ходил послушать «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси в «Опера-Комик» и сказал: «Лучше не слушать; того и гляди, привыкнешь, а в конце концов и полюбишь». За пару лет до этого, в письме другу (процитированном в предисловии в третьему (русскому) изданию его «Летописи моей музыкальной жизни») он назвал музыку Дебюсси

⁸⁵⁰ Boris Godounow: Opéra en 3 Actes et 7 Tableaux de Modeste Moussorgsky. Représentations de Gala. Paris: Théâtre National de l'Opéra, 1908.

примером «непонятного фазиса развития музыки», и добавил, что д'Энди и Штраус с ним одного поля ягоды⁸⁵¹.

II.

Французские композиторы, в особенности молодые, любили его музыку намного больше, чем он любил их. Большая часть его оркестровых сочинений к тому времени была хорошо известна в Париже – особенно любимы были «Антар» и «Шехеразада». Но нельзя сказать то же об его операх, ни одна из которых не исполнялась за пределами России. Лишь отрывки трех из них, под его собственным управлением – фантастические сцены из «Млады», подводный акт из «Садко» и оркестровая сюита из «Царя Салтана» – были среди главных новинок дягилевских программ; и, вместе со вторым актом «Бориса Годунова», они взяли Париж штурмом. Последняя особенно живо стоит у меня перед глазами. Не потому, что она в чем-то особенно лучше других: но сцены из «Млады» и «Садко» достаточно сильные и красочные, чтобы относительно легко произвести впечатление; тогда как я никогда не слышал другого исполнения более тонкой, сдержанной и формализованной музыки «Салтана», равного этому по блеску и остроте. Оркестр, вдохновленный его присутствием, творил чудеса.

Римский-Корсаков был особенно доволен тем, чего он достиг в «Садко». Он обычно объяснял, что в нем он действительно погрузился в детальную разработку; и он находил самой увлекательной задачей развития тем, использованных им, задолго до этого, в симфонической картине под тем же названием, впервые оконченной в 1867 году и впоследствии переделанной. Он спросил у меня, знаю ли я, в чем сложность с постановкой «Садко» в Гранд-Опера. Я не мог дать определенного ответа, но предположил, что может быть дело в длине произведения. Тогда он сказал: «Да, она длинная, я знаю: но если ее

⁸⁵¹ Имеется в виду письмо Н.А. Римского-Корсакова к Н.Н. Римской-Корсаковой от 30 июня 1905 года. См.: *Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906): 3-е издание, исправленное и дополненное (по рукописи), с введением и примечаниями А. Римского-Корсакова и приложением указателей, а также хронографа за последние полтора года жизни автора «Летописи».* М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1928. С. 12.

считают слишком длинной, почему бы не дать ее в двух частях – первую часть в один вечер, вторую – в следующий». Я мог только смотреть на него в немом изумлении; но он действительно имел это в виду. Он, который в издании «Бориса Годунова» 1896 года санкционировал ужасающие купюры, которыми постановщики хотели изуродовать шедевр Мусоргского, не мог допустить, чтобы из его музыки сократили хоть один такт. Существуют заявления на этот счет в предисловиях к некоторым его операм. Я не помню, объяснил ли я ему в итоге, что ни один театр во Франции не станет рассматривать идею посвятить два вечера представлению одной оперы по частям.

Когда семья Римских-Корсаковых покинула Париж, Дягилев и я их провожали – и я нисколько не подозревал, что никогда больше не увижу Римского-Корсакова. Весть о его смерти пришла к концу следующего Русского сезона. Именно я, прочитав новость в утренней газете, сообщил ее Дягилеву. Мы ведь даже не слышали о его последней болезни. В тот день мы горько пожалели, что не включили в события сезона постановку «Садко».

III.

Другим русским, проявлявшим интерес к новой французской музыке, был дирижер и композитор Феликс Blumenfeld. Вскоре после его приезда мы стали хорошими друзьями. Однажды он спросил меня: «так что насчет этих французов, о которых ты такого высокого мнения?». Я предложил ему прийти ко мне домой и посмотреть самому. Он пришел, и я поставил перед ним несколько вещей Равеля, д'Энди, Дебюсси, Форе, Северака, Шмитта, Ладмиро и других. Он сел за фортепиано и начал играть. Он превосходно читал с листа: я помню, в частности, его исполнение с листа «Отражений в воде» Дебюсси и «Альборады» Равеля. После каждой пьесы – а часто и во время игры – он давал волю разным недовольным кряхтениям и прочим знакам неодобрения. Наконец – но не раньше, чем окончил всю стопку нот – он ушел, провозгласив, что остался невысокого мнения о моем вкусе в области французской музыки. Но когда он вернулся в Париж дирижировать «Борисом Годуновым», он воспользовался первой же

возможностью, чтобы попросить меня, почти робко, когда он мог бы прийти снова, чтобы еще раз поиграть те отвратительные вещи, которые я показывал ему год назад.

Глазунов мне очень понравился – дородный, спокойный, иногда молчаливый, но всегда приветливый. Но мне не выдалось возможности поговорить с ним о музыке. Я был очень разочарован, когда узнал, что его Вторая симфония (по моему мнению, одна из его лучших) будет заменена в программе на более позднюю и менее значительную оркестровую сюиту. Если бы я знал, что мне так и не представится случая ее услышать (а также, добавлю, ни Третью, ни Четвертую, которые я тоже считал очень достойными), мое разочарование было бы еще больше.

Это изменение в программе, тем временем, не помешало одной из французских газет в заметке о дягилевских концертах разглагольствовать не только о достоинствах и недостатках – в основном, о недостатках – этой симфонии, но и об эффекте, произведенном ей на публику. Если бы Глазунов увидел эту заметку, он бы очень позабавился.

Я уверен, что если бы в то время я виделся с ним больше, я смог бы услышать от него много важных вещей. Так было, когда я общался с ним пять лет спустя в России, и еще позднее, после войны, в Париже. В то время как мне больше нечего вспомнить о наших встречах в 1907 году, кроме одной маленькой истории.

Жюль Экоршвиль, в то время президент французской секции Международного музыковедческого общества, давал обед в честь русских композиторов. На этом обеде я сидел между Глазуновым и Скрябиным. Беседа свернула ко Второй симфонии Скрябина, которая исполнялась накануне. Скрябин сказал мне небрежно: «Это очень посредственная работа». Поскольку я и сам так считал, я очень смутился и довольствовался каким-то уклончивым бормотанием. Секунду спустя Глазунов веско шепнул мне на ухо: «Вы его обидели, он ожидал, что вы ему возразите».

IV.

Одним из самых интересных «гвоздей программы» этих концертов было исполнение почти всего первого акта «Руслана и Людмилы» Глинки. По какой-то причине эта прекрасная музыка лишь слегка понравилась публике. В сущности, французские любители русской музыки склонны, как правило, не обращать особого внимания на Глинку. Даже специалисты, кажется, думают о нем лишь как об имени, оказавшем влияние, но не более того. Я должен добавить, что дирижировал Никиш, который нисколько не раскрыл [эту музыку].

Помимо восторга, который я пережил во время прослушивания, у меня есть еще одна причина помнить этот концерт. В заметке, написанной для *La Grande Revue*, я посвятил несколько строк восхитительной оригинальности музыки Глинки, указав, что в 1842 году (год премьеры «Руслана и Людмилы») Вагнер только закончил «Летучего голландца», а Мейербер был занят созданием «Пророка». Во время печати выпала одна строка, и когда статья вышла, я с ужасом прочитал: «В 1842 году Вагнер был занят созданием “Пророка”».

Когда концерты завершились, Дягилев спросил, сколько он мне должен за мою работу (в которой я вышел далеко за пределы изначально намеченных обязанностей). Я назвал сумму, и он мне ее дал. Когда я поблагодарил его, он спросил: «Вы удовлетворены?». Я согласился. «Вполне удовлетворены?». Я вновь согласился. «Надо же, вы единственный. Ох! Как я устал от всего этого». И затем, внезапно: «А теперь слушайте: я хочу в следующем году провести оперный фестиваль. Но в этот раз все будет по-другому. Вы согласны стать моей “правой рукой”?». Я принял его предложение, и мы тут же начали обсуждать планы, о чем я расскажу в следующей главе.

После того, как мы решили поставить одного только «Бориса Годунова», я заметил: «Разумеется, вы будете ставить подлинного “Бориса”, а не обработку Римского-Корсакова?». Он ответил, что об этом не может быть и речи. Солисты и хор, все знают свои партии только по переделанной версии, и не только не захотят, но и положительно будут не способны выучить оригинальный текст, даже если найти время для изучения. Я слишком хорошо понял, что, увы, он был

прав. И по сей день, конечно, я уверен, что певец, который выучил одну версию, сочтет почти невозможным «чувствовать себя как дома» в другой. Ловушек слишком много: Римский-Корсаков изменил тональности, размеры, гармонии, модуляции, и даже, хотя и намного реже, мелодии. Аргумент Дягилева был неоспорим.

V.

В глубине души я верил, что постановка в версии Римского-Корсакова проложит путь к постановке подлинного «Бориса» (как его тогда называли; т. е. по клавиру, изданному в 1874 году – в то время я не знал, что «Борис» в нем отображен не во всей целостности написанного Мусоргским). Дягилев не сказал мне, что оркестровая партитура и партии подлинного «Бориса» недоступны даже в России. Возможно, он не знал, или его это не волновало. Возможно, как все русские того времени, он предпочитал обработку Римского-Корсакова оригиналу. Позднее я узнал, что это он попросил Римского-Корсакова расширить для парижской постановки сцену коронации, чтобы дать на сцене больше возможностей для зрелищности. В этой сцене Мусоргский, как стало понятно, когда вышло издание 1928 года, больше сконцентрирован на создании мрачного характера официального, принудительного ликования и атмосферы напряжения, депрессии и уныния, распространяющейся на всю церемонию, а не на зрелищности.

Дягилев также не сказал мне, что не было никакой перспективы для подлинной партитуры выйти на музыкальный рынок, и что ее существующий автограф лежит погребенным в архивах Императорских театров. Поэтому ничто не предостерегло меня от того, что каждый шаг, сделанный для пропаганды отредактированной версии «Бориса» Мусоргского может иметь двойственный и противоречивый эффект – увеличит интерес публики к Мусоргскому, но создаст новые препятствия на пути подлинной версии этого шедевра; ведь очевидно людей подталкивают к мысли: «Раз с отредактированной версией все в порядке, зачем беспокоиться из-за другой, недостижимой?».

Но если бы я все это знал, это все же мало что изменило. Я думаю, я так же искренне помог бы Дягилеву, исходя из принципа, что лучше синица в руках, чем журавль в небе. С тех пор многие люди говорили, что без постановок в версии Римского-Корсакова интерес широкой публики к «Борису Годунову» мог начаться намного позже, и, возможно, это правда. Было бы пустой спекуляцией попытаться вообразить, что бы случилось, если бы в 1908 году был открыт подлинный, а не отредактированный «Борис».

Однако, как выяснилось, продолжая настаивать на подлинном «Борисе», я сделал все, что мог, и итог получился намного лучше, чем я надеялся. К моему удивлению и радости Дягилев, в один из своих визитов в Париж зимой, привез с собой несколько экземпляров издания 1874 года и поручил мне распространить их среди французских критиков, которых я сочту подходящими. Результатом было то, что когда объявили, что «Борис Годунов» будет исполняться в Парижской опере, некоторое количество критиков выразили яростное, а кое-кто и жесткое возмущение против Римского-Корсакова и шумно требовали подлинный текст. Я сожалел, что возмущение заставило их говорить о Римском-Корсакове в крайне оскорбительном тоне, совершенно упуская из виду тот факт, что он делал редакцию не только в соответствии со своими собственными взглядами, но и в соответствии со вкусами всей музыкальной России. Но кроме этого, я, разумеется, был доволен. Это была не просто моральная победа; по меньшей мере, было создано текущее мнение, намного более крепкое и определенное, чем существовало до этого. Со временем оно укрепилось; и, как бы ни было оно мало, оно смогло оказать определенное влияние даже на далекую упрямую Россию, которая так искренне стыдилась «неграмотного языка и бессистемных методов» Мусоргского.

Глава XXI

«Борис Годунов» в Парижской опере – Безжалостные купюры – Чучело попугая в качестве компенсации за сокращенную сцену – Я предотвращаю

купирование сцены бунта – Репетиции в сложных условиях – Необычный пресс-показ – Импровизированные замены сцен – Гневный редактор – Триумф вознаграждает наши усилия.

I.

Русское непонимание привело к тому, что для представления «Борис Годунов» был сокращен до курьезного набора «лучших отрывков», составленных в переменном, но неизменно ошибочном порядке – как это видно из издания Римского-Корсакова 1896 года⁸⁵² (еще не ушедшего с рынка) или из анализа, который приводит Роза Ньюмарч в своей книге «Русская опера» 1913 года⁸⁵³. Ради справедливости, следует добавить, что много купюр было сделано и перед российской премьерой (1874) – из страха навлечь на себя гнев цензуры, а также разочаровать оперную публику тех лет.

Точно так же и Дягилев планировал поставить оперу в Париже практически в виде «лучших отрывков». Я старался спасти от его обрезающего ножа так много, как только мог, и преуспел в убеждении не выбрасывать обычно купируемые куски. Одним из таких спасенных фрагментов был отрывок из второго акта, где царевич Федор повторяет урок географии. Во время первой репетиции Blumenfeld посмотрел на восстановленные страницы партитуры, обернулся и прогремел: «Вы это оставили? Присутствие мистера Кальвокоресси в этой постановке совершенно очевидно».

Но я не был так удачлив в других вопросах. Никакая моя настойчивость не смогла убедить Дягилева не купировать, в этом же акте, прекрасный юмористический эпизод с улетающим попугаем. Чтобы смягчить мое разочарование, он (или, возможно, это был Бакст или Бенуа) сообщил мне, что, для искупления этого сокращения, на сцене будет чучело попугая в клетке. Если бы это была просто шутка, она была бы достаточно забавной. Но еще смешнее то,

⁸⁵² *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом / по Пушкину и Карамзину; в обработке и инструментовке [переложение для фортепиано и голосов и предисл.] Н.А. Римского-Корсакова. М.; СПб.: В. Бессель и К^о, 1896.

⁸⁵³ Упомянутая книга была опубликована в 1914 году: *Newmarch, Rosa.* The Russian Opera. London: H. Jenkins, 1914.

что среди реквизита действительно было чучело разноцветного австралийского попугая, которого совершенно не было видно из зала, потому что клетка была из позолоченного дерева в резных узорах, и стояла она в темном углу сцены.

II.

По одному из вопросов я был вынужден сражаться поистине в королевской битве. Это было зимой, на одном из предварительных совещаний постановочного комитета. Присутствовали Мессаже и Бруссан (менеджеры Парижской оперы), Дягилев, я и еще один или два человека. На повестке был вопрос, насколько много (или, скорее, насколько мало) из «Бориса» будет исполняться. Дягилев заявил, что для того, чтобы избежать затянутости спектакля для аудитории, нужно обязательно удалить сцену в корчме и сцену бунта – обе из них жизненно важные. Я возвысил голос в громком протесте. Если что-то необходимо убрать, сказал я, то пусть это будет польский акт, который не имеет ничего общего с главной драматической линией. Они все подскочили и в свою очередь запротестовали: «Это было бы сумасшествием! А как же примадонна, первый тенор, танцы и любовные дуэты?».

История повторилась в виде мести. Когда «Борис» был впервые представлен на рассмотрение Дирекции Императорских театров, и был отвергнут, одной из причин было то, что в нем нет привычных больших ролей для тенора и примадонн и танцев (и, конечно, Марина не появлялась совсем, а Дмитрий появлялся только в первом акте). Мусоргский добавил польский акт в ответ на эти возражения. Я не собирался убеждать их исключить этот акт или даже его часть, но я был уверен, что, если Бориса необходимо сократить из страха, что аудитория не сможет вынести его целиком, Польский акт будет единственным, что может быть сокращено или вырезано без серьезного ущерба для драмы в целом. И вот наш комитет, спустя сорок лет после комитета русских театров, придерживается такого же недалёковидного мнения и уделяет больше внимания внешнему, чем основному.

Через какое-то время я смог убедить их вникнуть в проблему глубже. Посредством тщательного хронометража обнаружилось, что сокращать обе сцены нет необходимости. Оставался вопрос, какая из двух пойдет под нож. Все они считали, что это должна быть сцена бунта. И снова, их мнение было основано на чисто традиционных соображениях. Они отмечали, что сцена бунта практически полностью хоровая, и только по этой причине озадачит и заставит скучать публику, в то время как сцена в корчме – превосходная комедия, богатая событиями и контрастами, и напрямую направлена на развитие сюжета. Я уверил, что я не слеп к достоинствам этой сцены, и что я согласен, что вырезать ее было бы стыдно. «Но, – продолжил я, – поскольку вы не успокоитесь, пока не удалите одну из жизненно важных сцен, пусть лучше эта, чем сцена бунта, самая кульминация “Бориса Годунова”». Они оставались непреклонными, поэтому я сжег свои корабли и начал кричать (намеренно перебарщивая, в лучшей манере русских, чтобы произвести желаемый эффект): «Нельзя удалять сцену бунта! Нельзя! Если вы посмеете удалить ее, я уволюсь и озвучу причину в письмах всему Парижу!». Я повторял эти слова снова и снова. Наконец, явно от усталости, они уступили, хоть и неохотно. Один из французских членов комитета сказал мне: «Хорошо, Кальвокоресси, но это разрушит “Бориса”. И это будет на вашей совести». «Я с радостью приму это», – возразил я. Когда во время первого представления занавес упал в конце сцены бунта, весь зал пылал в безумных возгласах, хористов вызывали на бис восемь раз – беспрецедентное событие в истории оперы Франции, и, я думаю, большинства других стран. Ни Шаляпин, несравненный царь Борис, ни пронзительная сцена смерти Бориса не создали такого глубокого впечатления. Я бросился за сцену, стремясь насладиться своим маленьким триумфом за счет моих коллег из постановочного комитета. Но первым же, с кем я столкнулся, был тот самый, кто предсказывал, что мое упрямство приведет к катастрофе. Он радостно замахал руками и прокричал мне: «Какой триумф! Разве я не говорил?».

«Бориса Годунова» готовили с невероятными трудностями и при неблагоприятных обстоятельствах. Начнем с того, что единственное время, которое менеджеры Оперы предоставили нам для репетиций, было временем, которое оставалось свободным от текущей работы Оперы – а это четыре спектакля в неделю и репетиции в некоторые другие вечера. И нам также пришлось учитывать обычные профсоюзные ограничения и тот факт, что по условиям контракта оркестровые музыканты могли отказаться репетировать днем. По прискорбному совпадению, в месяц, выбранный для наших спектаклей «Бориса Годунова», была также запланирована постановка «Ипполита и Арисии» Рамо. Вследствие этого «текущая работа» Оперы занимала намного больше времени, чем обычно, а плотники и рабочие были очень перегружены. Дягилев и его технический персонал приехали в Париж довольно поздно – почти под конец апреля. Премьера была назначена на 19 мая. Хор прибыл еще позднее, временно потеряв, между Москвой и российской границей, гида, отвечавшего за группу и билеты, – несчастный случай, который привел к многочисленным неистовым телеграммам из Москвы и в Москву, а также и от сбитых с толку начальников станций на линии.

Помимо нехватки времени на репетиции, нужно было думать и об усталости рабочих сцены. Сцена Оперы огромна, без единого приспособления, облегчающего труд. Все нужно было делать вручную и исключительно мускульной силой. Чтобы поднять или опустить задник, нужно было не нажать кнопку и позволить электричеству сделать все остальное, а послать пятнадцать человек или около того на колосники (к которым они забирались по веревочной лестнице), чтобы они манипулировали тканью почти как моряки с парусами. Каждый раз работа занимала почти четверть часа. Таким образом, занятые монтажом декораций для «Ипполита и Арисии» и маневрированием с декорациями опер текущего репертуара, рабочие трудились полный рабочий день, и даже сверхурочно, семь дней в неделю. Мы тщетно ждали и ждали, пока они возьмутся за декорации «Бориса Годунова». Напряжение росло, и ходили слухи о готовящейся забастовке. Дягилев по тем или иным причинам опасался, что может

быть предпринята умышленная попытка спровоцировать людей на забастовку, чтобы сорвать наши планы, а об изменении сроков выступлений не могло быть и речи.

Там и тут мы чувствовали по отношению к нам определенную враждебность, отчасти, вероятно, из-за того, что мы распространили объявление о том, что Дягилев собирается совершать чудеса, и что предстоящая постановка станет наглядным уроком и нанесет смертельный удар по многим устаревшим условностям. Эту враждебность мы осознавали – даже слишком хорошо. Перегруженные, мы стали подозрительными и были склонны видеть врагов и заговоры повсюду. Например, когда мы начали готовить декорации для сцены бунта – поляну в заснеженном лесу – деревья были представлены раскрашенным холстом, узоры вырезов которого должны были быть подкреплены сеткой – оказалось, что имеется только черная сетка. «Это невозможно!» – заявил Дягилев. «Это наполовину лишит нашу декорацию белизны, от которой зависит эффект». Но Опера не могла, или не хотела предоставить нам белую сетку. Итак, поспешно пролистав торговый справочник, я вскочил в такси, и, в конце концов, получил на фабрике по производству сетки необходимое количество белой. За этот подвиг меня сердечно похлопали по спине и дали понять, что я помог сорвать еще один умышленный заговор против Русского сезона. Однако позже главный плотник Оперы заверил меня, что черная сетка ни в малейшей степени не повлияла бы на белизну.

IV.

Артисты массовки Оперы были очень независимой командой. Несколькоими годами ранее, во время постановки оперы Сен-Санса «Варвары», они вошли в историю тем, что отказались сбривать бороды и усы, так что постановщику пришлось смириться с тем, что на сцене присутствуют бородатые римские сенаторы и солдаты. Нам они не создали никаких проблем, за исключением того, что они не могли отказаться от невинной привычки беседовать на сцене со своими любимыми друзьями, и поэтому настойчиво пытались сгруппироваться в

противоречии со схемами линий и цветов, тщательно рассчитанных Саниным, Бакстом и Бенуа. Каждый вечер перед сценой коронации нам приходилось собирать их и строго предупреждать, чтобы они оставались на назначенных местах. Более того, женщины демонстрировали прискорбную склонность выпускать локоны у висков из-под головных уборов – совершенно не русская привычка, от которой их приходилось останавливать каждый вечер.

Среди них было шесть девушек (около четырнадцати лет), взятых из танцевального класса Оперы специально для того, чтобы носить малиновые костюмы с зелеными шальями. Кому-то пришла в голову оригинальная идея научить одну из них повторять, как попугай, несколько слов по-русски. Гордая своими знаниями, она воспользовалась паузой во время репетиции, чтобы продемонстрировать их. Она ходила от одного русского к другому и говорила с ними. Некоторые смеялись, некоторые сердились. Внезапно Санин гневно возвысил голос, обращаясь к французскому менеджеру сцены: «*Monsieur Domengie! Monsieur Domengie! Il faut punir cette demoiselle. Elle est très grossière. Savez-vous qu'elle m'a demandé? Elle m'a demandé si je voulais faire l'amour avec elle!*»⁸⁵⁴. Девушку оштрафовали на пять франков. Позже ее товарищи подошли ко мне и стали умолять отменить штраф. Я обратился к Доманжи, который, закусив губу, мрачно отменил его. Даже если она понимала смысл слов, она все равно заслуживала прощения, невольно предоставив нам минуту комического облегчения в те тревожные дни. Мы все время были как на иголках.

Я помню, как провел все время пресс-показа «Ипполита и Арисии», хватаясь за одного сценического плотника за другим, расспрашивая их и пытаясь выяснить, насколько мы можем на них положиться. Я обнаружил, что они не относились к нам плохо, а устали и хотели отдохнуть. График работы на неделю не оставлял времени на монтаж наших декораций. Мы уже договорились провести репетицию для прессы в воскресенье 17 мая, и все приглашения были разосланы. Это означало, что рабочим придется трудиться все воскресенье,

⁸⁵⁴ «Месье Доманжи! Месье Доманжи! Нужно наказать эту мадемуазель. Она очень груба. Знаете, что она у меня спросила? Она спросила, не хочу ли я заняться с ней любовью» (франц.).

устанавливая декорации, а в воскресенье же вечером – убирать их. Что ж, заявил их представитель, они не собираются этого делать (хотя я предлагал им по фунту сверху их обычной ставки): у них не было дневного отдыха уже на протяжении шести недель, и они твердо собирались отдохнуть 17-го числа. В понедельник 18-го все их время будет занято обычными обязанностями, а 19-го они приступят к работе в 7 часов утра и будут работать без перерыва, чтобы все было готово к спектаклю в 8 часов вечера.

Я понимал их доводы, но с нашей точки зрения все это выглядело абсурдно и невозможно. Я бросился к их начальнику, Петреману, и его бригадиру Луазо (я никогда не забуду, как они нас поддерживали, и тогда и впоследствии), которые сделали все, чтобы разубедить меня. «Если рабочие захотят это сделать, – сказали они мне, – они смогут». И я был вынужден удовлетвориться этим подтверждением.

После представления «Ипполита и Арисии» Дягилев, Санин, Нувель, Вальц и я отправились в Ресторан Ларю на военный совет за ужином. Я до сих пор помню, как мы разбирали ситуацию, поедая заливную утку. Все выглядело почти безнадежным. Мы знали, что довольно много людей ждут не дождутся увидеть крах горстки глупых любителей, которые провозгласили себя намного превосходящими всех остальных. Что ж, казалось, эти люди получат удовольствие увидеть, как их надежды сбываются. От репетиции для прессы придется отказаться; и одно это, казалось, неизбежно приведет к катастрофе. Места на 19-е были почти распроданы, так что не было возможности разместить в тот вечер прессу и сотни влиятельных людей, приглашенных на 17-е, не говоря уже о том, чтобы разместить их так, чтобы они не оскорбились. Мы чувствовали, что перенос репетиции для прессы на 19-е число и изменение даты публичных выступлений означало бы финансовую катастрофу, которая причинит неудобства людям, купившим места, и подорвет доверие к нам.

После долгих споров мы решили, что в воскресенье проведем полузакрытую репетицию в костюмах, но без декораций, пригласив всю прессу и нескольких друзей. Затем, полагаясь на обещание рабочих сцены, дадим премьеру во вторник и изо всех сил постараемся принять во время следующих представлений всех, кого мы приглашали на репетицию для прессы. Мы были уверены, что результат будет не хуже того, который был бы в случае переноса.

Итак, в 3 часа ночи мы расстались, отправив объявления прессе. Следующим шагом было остановить продажу билетов на 19-е и посмотреть, что можно сделать с оставшимися местами и ложами. Это было очень похоже на попытку упаковать одежду для мирового турне в чемодан на выходные; но, посредством тяжелой работы, некоторые договоренности были достигнуты.

Осталось убедить критиков, редакторов и представителей прессы всех мастей, которых в Париже принято приглашать на «*répétitions générales*⁸⁵⁵», принять эту договоренность. Большинство из них, понимая наше затруднительное положение, сделали это. Другие были очень обижены и рассержены. Редактор одной важной ежедневной газеты – низенький, напыщенный, лысый и очень старомодный – выразил свои чувства следующим образом: «Вы говорите, что не можете предоставить мне ложу, и вместо этого предлагаете два кресла в бельэтаже? Что вы имеете в виду, сэр? Бельэтаж для хорошеньких женщин. Посмотрите на меня! Разве я красивая женщина? Оставьте себе свои кресла. Уже более тридцати лет мне полагается ложа в бенуаре (ложу на первом этаже) на каждом пресс-показе в Париже, и у меня будет или она, или ничего. Оставьте себе свои кресла, сэр. Но не бойтесь: моя газета продолжит поддерживать Русский сезон». И далее величественно: «Так в моей газете понимают месть!».

VI.

Репетиция была невероятная. Обстановка и реквизит представляли собой импровизированные ориентиры: два стула вместо двери, еще один вместо столба, ящик вместо царского трона и т. д. Все это было установлено и перемещалось

⁸⁵⁵ генеральные репетиции (франц.)

группой рабочих сцены, состоящей из Бакста, Бенуа, Петремана и Луазо (которые пришли из чувства протеста против бегства своих людей), Дягилева, его секретаря, камердинера и меня – в одних рубашках и очень грязных. В зале около сотни зрителей имели возможность насладиться видом каждого нашего движения, потому что поднимать или опускать занавес было некому.

В этой ужасной обстановке труппа репетировала в великолепных костюмах. Для всех сложилась серьезная ситуация: декорации были новыми и неизвестными, так что во вторник артистам предстояло играть в декорациях, которых они не знали. Это было особенно тяжело для хористов, которым в сцене бунта было необходимо метаться, чтобы создать впечатление суматохи среди тонких полос раскрашенных полотен, изображающих стволы деревьев. Никакая расстановка стульев или отметины на полу не могли помочь им эффективно отрепетировать эти сложные передвижения. Но они прошли через этот фарс с удовольствием, и в вечер премьеры, о чудо, они кружились, как будто уже хорошо успели освоиться в декорациях.

В роковой вторник рабочие сцены начали работать рано, как и обещали. Но к 13:30 были собраны только две из семи декораций. Мы снова начали дрожать. В 18:45 все семь были готовы, и освещение отрегулировано. Я бросился прочь, проглотил во время одевания несколько бутербродов и стаканов минеральной воды, и в 7:15 вернулся, чтобы в случае непредвиденных осложнений быть у входа, проверить билеты (я понятия не имел, как это делается, но любезный начальник контролеров показал мне) и броситься обратно за сцену, где сто одна вещь все еще ждала своей очереди. Еще одна забота Дягилева в связи с тем роковым вечером заключалась в том, что на представлении пообещали присутствовать великий князь Владимир с великой княгиней, что заставляло опасаться провокации нигилистов. Он рассказал мне, что получил от лидеров партии письмо, в котором его заверяли, что и не помышляют совершить что-либо, что может поставить под угрозу успех первой зарубежной постановки русского шедевра, особенно дорогого их сердцу. Тем не менее, были приняты все возможные меры предосторожности – весьма разумно, поскольку было ясно, что

обещание партии не исключает возможности единичного покушения. В день спектакля все части здания, доступные для публики, были тщательно обысканы; а во время спектакля сто десять детективов, как мне сказали, дежурили в зале и коридорах.

Через несколько дней Московский хор дал отдельный концерт. Великий князь и великая княгиня присутствовали, но неофициально. Я не знаю, были ли приняты специальные меры предосторожности со стороны полиции, но нескольких из нас попросили встать рядом с занимаемой ими ложей.

VII.

Успех «Бориса Годунова» был настолько велик, что мы рассматривали возможность дать несколько дополнительных представлений. Менеджеры Оперы были готовы предоставить нам театр, но на пути встали другие трудности – особенно волновал риск, связанный с наступлением жаркой погоды и «окончанием сезона». Так что мы оставили все как есть, хотя эти дополнительные выступления, вероятно, имели бы значение с финансовой точки зрения.

На самом деле, финансовый результат представлял собой небольшой дефицит по сравнению с субсидией (огромной), которую Дягилев получил из императорского кошелька, – весьма удовлетворительный итог, учитывая стоимость доставки из России, всего ради семи представлений, солистов, хора и технического состава, а также всех костюмов, реквизита и декораций; более того, чтобы преодолеть постоянно возникающие трудности, мы были вынуждены тратить деньги направо и налево.

Дягилев также не скупился на костюмы. В сцене коронации все хористы и большинство статистов были одеты в шелковые шали, некоторые – в древние и ценные, а также в настоящие старинные русские головные уборы, отделанные мелким жемчугом, которые вызвали бы восторг коллекционера. Плащи бояр были из великолепной парчи с воротниками и манжетами из натурального меха. Что же до шалыпинского наряда для этой сцены, из золотой ткани, то его вес был столь же удивителен, как и его великолепие.

На оформление было потрачено гораздо меньше средств, за исключением гонораров художникам. Декорации состояли, в основном, из расписного холста, практически без построек. Это было нововведение, которое сильно удивило технический персонал Оперы и подверглось резкой критике в некоторых заметках прессы – кое-кто даже предположил, что это было сделано для экономии денег.

К счастью, художники и другие авторитетные специалисты не замедлили воздать должное инициативе Дягилева в этом вопросе. Они выразили свое восхищение тем, что, наконец, увидели на сцене декорации, представлявшие из себя картины, а не неуклюжие реалистичные репродукции. Они высоко оценили эффектную простоту, отсутствие лишних деталей, красоту цветовых схем и эффектную силу ансамбля декораций и костюмов. Но все это, конечно, древняя история.

Когда все было окончено, из России посыпался дождь наград. Руководители Оперы были назначены кавалерами Императорского Ордена Святой Анны, а я – рыцарем того же ордена. Шаляпин получил от французского правительства Крест Почетного легиона; Вальц и Blumenфельд тоже; и я рад сообщить, что мои верные друзья в беде, Петреман и Луазо, тоже не были забыты.

Согласно условиям соглашения Дягилева с руководством Оперы, декорации и костюмы должны были перейти в их собственность, чтобы они могли включить «Бориса Годунова» в текущий репертуар. Казалось, было бы естественным поставить его сразу. Но прошли годы, прежде чем они это сделали. Какое-то время они, полагаю, не хотели идти на риск, неизбежно связанный со сравнением не только между Шаляпиным и любым из певцов, которого они могли позволить себе для заглавной партии, но и между замечательным московским хором и их собственным. И в чем-то они были правы: сам Дягилев так никогда больше не подарил нам «Бориса», сопоставимого с постановкой 1908 года.

VIII.

Так закончился захватывающий, совершенно безумный период – период жизни в невероятном темпе, когда почти не было времени действовать и совсем

не было времени думать в моменты, когда интенсивные размышления были наиболее необходимы. Самым безумным из всего этого было то, что, за исключением стадии производства, которая было прекрасно организована в России, у нас, казалось, вообще не было никакой организации. У нас даже не было офиса. Руководство Оперы не подумало о том, чтобы предоставить нам офис в здании (в 1910 году они были более внимательны, хотя никто из нас об этом не просил). Вся офисная работа велась в довольно тесных комнатах отеля, где жил Дягилев; а до его приезда – в моей квартире. Личный секретарь Дягилева вел все счета, за исключением нескольких специальных, которые были в моем ведении. В связи с этим я вспоминаю один эпизод с особенно русским колоритом.

Один русский, живший в Париже и занимавшийся, как мне кажется, торговлей антиквариатом или мебелью – очаровательный старик, который в свое время имел тесные связи с музыкальной Россией и даже знал Мусоргского (о котором он рассказывал любопытные, но, возможно, не совсем точные истории) – сделал какую-то работу для Дягилева. Он явился в отель за оплатой. Судя по всему, он обращался уже не в первый раз и был направлен ко мне, хотя платить ему не входило в мои обязанности. Я даже не знал, какую работу он на самом деле выполнял, и какие условия были согласованы. Я сказал ему, что проконсультируюсь с Дягилевым и сделаю все, что в моих силах, но в любом случае я не могу заплатить ему до вечера. У меня не было денег на руках, но я знал, что в шесть часов я могу изъять часть дневной выручки, прежде чем она будет переведена на другие цели. Он ушел, выглядя довольно безутешным. Чуть позже, когда мне было нечего делать, я пошел на небольшую прогулку по Авеню Опера, чтобы поглазеть на витрины магазинов. Меня восхитила очаровательная композиция из копенгагенского фарфора, изображающая летящих диких уток, – как вдруг меня схватил за локоть мой русский друг. Мы начали болтать. Я указал на уток и произнес: «Смотрите, какая прелесть». Он ненадолго задержал внимание. Бросив лишь взгляд, он повернулся ко мне и весело сказал: «Послушайте: заплатите мне сегодня вечером, и я куплю ее вам». Не знаю, кто был больше удивлен: я, когда услышал его предложение, или он – за выговор,

который он тут же получил за то, что сделал это. Бедняга! Честно говоря, он думал, что только подхватил за мной старую игру, очень популярную в России. Я должен был вспомнить гоголевского «Ревизора». Позже я научился не выпускать пар на такие мелочи. С тех пор я слышал, как обо мне говорили, что «если я не зарабатываю тайком по две тысячи за каждый Русский сезон, то я полный дурак». Вспоминая многие эпизоды, я с тех пор пришел к выводу, что, возможно, я и правда круглый дурак.

О. Даунс. «Наконец-то настоящий “Борис”»: Необходимость постановки русского шедевра по оригинальным документам – Подходящая задача для «Метрополитен»⁸⁵⁶

Нью-Йорк Таймс, 24.06.1928.

Если бы труппа Метрополитен-оперы только захотела, она могла бы разучить на основе новых документов и полностью переделать постановку «Бориса Годунова»⁸⁵⁷ в соответствии с оригинальной версией, тем самым оказав неоценимую услугу шедевр, на протяжении долгого времени существовавшему в искаженном виде.

Те, кто следил за любопытной историей этого произведения, величайшей из всех русских опер и самой важной из музыкальных драм, возникшей в промежутке между Вагнером и «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси, знают, что настоящего «Бориса» в Америке никогда не видели. По сути дела, он все еще не известен за пределами России, где оригинальная партитура Мусоргского была, наконец, извлечена на свет и поставлена на сцене, заменив собой обработку Римского-Корсакова. Отредактированное и стандартизированное издание Римского-Корсакова, как знают все знатоки оперы, долгое время было объектом критики нескольких исследователей Мусоргского, имевших возможность изучить

⁸⁵⁶ Downes, Olin At Last the Real 'Boris'. Need of Production of Russian Masterpiece After Original Documents – A Fit Task for the Metropolitan // The New York Times. 1928 (June 24). P. 5.

⁸⁵⁷ В репертуаре Метрополитен-оперы, начиная с 1913 года, присутствовал «Борис Годунов» в редакции Н.А. Римского-Корсакова.

первый опубликованный клавир, который Бессель выпустил в 1874 году⁸⁵⁸, когда Мусоргский был еще жив. Расхождения между этим изданием и тем, которое сделал Римский-Корсаков, конечно же, совершенно достаточны для того, чтобы объяснить направленное на него возмущение. Эти расхождения не были общеизвестны, поскольку опера, вскоре после первой постановки в России, потеряла успех у большой публики и не звучала за пределами России вплоть до 1908 года, что составляет 34 года после российской премьеры. Тем временем, экземпляры издания 1874 года стали дефицитными, и этому вопросу не уделялось особого внимания вплоть до ошеломительного успеха «Бориса» в Париже 20 лет назад⁸⁵⁹. Тогда несколько экземпляров первого печатного издания для голоса с фортепиано были отправлены ведущим критикам и музыкальным писателям французской столицы с результатом, которого люди, имевшие лишь невинное желание возбудить интерес к опере, не могли предвидеть. Издание 1874 года было тут же сверено со вторым изданием в редакции Римского-Корсакова, 1908 года⁸⁶⁰, использованным для парижской постановки, и сравнение, с точки зрения некоторых влиятельных кругов, было не в пользу Римского-Корсакова. Какими бы ни были его намерения – да и кто может усомниться в его дружелюбии и искренности? – проницательным и сочувствующим исследователям было ясно, что он ужасающе откорректировал, отполировал и лишил силы блестящее сочинение Мусоргского.

До настоящего времени эти претензии и вызванные ими споры были известны в узком кругу наиболее продвинутых критиков и музыкантов. По причине величия этой оперы и вопреки неуместной редакции Римского-

⁸⁵⁸ Мусоргский М.П. Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб., [1874].

⁸⁵⁹ Постановка, премьера которой состоялась 6/19 мая 1908 года в Гранд-Опера, была осуществлена по инициативе С.П. Дягилева. Режиссер – А.А. Санин, декорации А.Н. Бенуа и А.Я. Головина, дирижер Ф.М. Блуменфельд. В роли Бориса – Федор Шаляпин. См.: *Лащенко С.К.* «Борис Годунов» Мусоргского. Дягилевская версия // Научный вiсник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2011. № 98. С. 226–240.

⁸⁶⁰ *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х д. с прологом (по Пушкину и Карамзину) М.П. Мусоргского: Для пения с ф.-п. / Trad. française de Michel Delines; В обраб. и инструм. Н.А.Римского-Корсакова с предисл. СПб.; М.: W. Bessel, 1908.

Корсакова, она имела триумф и утвердилась на американской сцене – настолько, насколько вообще в Америке, с ее всего двумя большими оперными театрами, может существовать оперная сцена – в «Метрополитен». Но энтузиастов Мусоргского невозможно успокоить; музыка Мусоргского, не только «Борис», но и другие сочинения, привлекала все больше внимания, и два года назад фирма Честер (Chester) в Лондоне, а также некоторые фирмы континентальной Европы⁸⁶¹, опубликовали репринты издания 1874 года. Разумеется, это был огромный шаг к истине. Тем не менее, как подтверждают текущие события, музыкальная публика была все еще далека от обладания полной и основательной информацией о «Борисе». Оригинальная версия этой оперы, так долго выходившая на свет, теперь представлена в форме целостного оригинального текста, скомпилированного из рукописных автографов Мусоргского и изданного под эгидой Музыкального сектора Государственного издательства РСФСР, отредактированного Павлом Ламмом с выдающимся знанием и экспертностью; и выпущена в переводе на английский и французский языки, с очень ценным приложением, издательством Оксфордского университета (*Oxford University Press*). Обновленная постановка этой музыкальной драмы, основанная на авторитетном русском издании, может принести непреходящую славу Нью-Йоркскому оперному театру. Но это должна быть постановка, новая во всех отношениях, порученная [человеку] не меньших способностей, чем господин Серафин⁸⁶², созданная кем-то, кто обладает русским пониманием оперы и необходимых [в ней] эффектов; исполненная в манере, в целом, почти противоположной той громоздкой и рутинной манере ансамбля [солистов], возлагающего весь груз «Бориса» в том виде, в котором он сейчас идет в

⁸⁶¹ В статье 1929 года О. Доунс также сообщает, что клавишник 1874 года «был переиздан Бесселем 5 лет назад». См.: Downes O. The Original Boris: Some Questions Answered by Stokowski's American Premiere in Philadelphia // The New York Times. 1929 (December, 8). P. 10.

⁸⁶² Серафин, Туллио (1878–1968) – итальянский дирижер. С 1924 по 1934 год работал в Метрополитен-опере в Нью-Йорке.

«Метрополитен», на плечи одного великого поющего актера, господина Шаляпина⁸⁶³.

Первое, что впечатляет при знакомстве с новой, подлинной версией оперы, это господствующие в драматической структуре Мусоргского баланс, связность и экономность, которые до нынешнего времени были проявлены лишь эпизодически и беспорядочно. Хотя существует множество свидетельств беззаботности и пренебрежительного отношения [композитора] к академической технике или полировке деталей, его стремление к драматическому эффекту и пропорциональности очевидно повсюду. За непоследовательность и шаблонность версии 1874 года, которую он разрешил опубликовать, в основном несут ответственность обстоятельства, с которыми он столкнулся при постановке «Бориса» на сцене. Он был вынужден пойти на компромисс с недалёковидными чиновниками и «традициями», которые всегда мешали оперной сцене. То, насколько сильно представители власти были не готовы к его революционному творению, насколько они боялись инноваций любого рода и не заботились о целях [композитора], показывают и история постановки, связанная с Римским-Корсаковым и другими, а также грубые купюры существенных фрагментов партитуры и либретто, на которых они настаивали. Это была не столько редакция, сколько уничтожение, которому опера, принятая к исполнению только благодаря упрямству одной певицы-фаворитки, была подвергнута. На что могли надеяться власти, которые хладнокровно согласились с полным изъятием в ранних представлениях сцены между Пименом и Григорием в начале второго акта? – сцены абсолютно основополагающей для развития сюжета и для презентации музыкальных мотивов, так необходимых в дальнейшем развитии оперы. Это только один момент, иллюстрирующий полное отсутствие понимания, приведшее

⁸⁶³ Ф.И. Шаляпин дебютировал в роли Бориса Годунова в США на сцене Метрополитен-оперы 9 декабря 1921 года и исполнял ее в каждом сезоне вплоть до 14 марта 1929 года. См.: Курков Н.В. Опера России в музыкальной культуре США (первая половина XX века). М.: ИИУ МГОУ, 2017. С. 53.

к наиболее несчастливому результату не только для непосредственной постановки оперы, но и для ее публикации. Издатели, в действительности, последовали за постановщиками. Именно поэтому издание 1874 года содержит только наименее важную часть сцены между старым монахом и послушником. Пропущенный фрагмент сейчас опубликован впервые. Это рассказ Пимена об убийстве Дмитрия, о котором он упоминает, в позднейших изданиях оперы, только когда обращается к Борису в последнем акте. Полный рассказ Пимена в этом месте не только наиболее целесообразен для развития сюжета и его понимания зрителями, он также создает волнующую атмосферу, столь необходимую для драматической и музыкальной кульминации сцены.

Это одна из причин, по которой «Борис» был отвергнут многими учреждениями. Еще более прискорбен тот факт, что вплоть до появления нового русского издания, не было целой сцены, которая бы точно стала одной из самых значимых и характерных в опере – Сцены у собора Василия Блаженного, до сих пор не известной публике. Этот эпизод был включен Мусоргским только в первую и самую концентрированную версию этого сочинения, но так и не был показан на сцене. Во второй версии – дошедшей до постановки – она заменена сценой восстания в лесу под Кромами. Сцена у собора, замененная на сцену восстания, больше интегрирована в развитие сюжета, высоко драматична и содержит великолепную музыку. Один из отрывков, где Юродивый, которого дразнят мальчишки, жалуется и оплакивает будущее России, была перенесена в сцену под Кромами, где ее можно встретить сейчас, но все остальное в сцене у собора Василия Блаженного для нас ново и полно значения. Крестьяне на площади у собора говорят в растерянности и недоумении о приговоре к отлучению от церкви, который, как они слышат, вынесли Григорию – Самозванцу. Кто он? Какова правда? Они просят у Бориса хлеба, когда он выходит из собора с Шуйским и ближними боярами. Юродивый приближается к царю, прося его убить мальчишек, которые надоедают ему, «как ты зарезал

маленького царевича». Шуйский опрометчиво приказывает арестовать дурака. Борис прерывает его: «Не троньте... Молись за меня, блаженный».

Юродивый отвечает: «Нет, Борис! Нельзя, Борис!», в то время как люди рядом с ним испаряются в страхе. «Нельзя молиться за царя Ирода... Богородица не велит». И когда занавес падает, он произносит слова, которые мы обычно слышим в конце восстания в сцене под Кромами: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие, плачь, плачь, душа православная. Скоро враг придет, и настанет тьма, темень темная, непроглядная. Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд!».

Как уже было сказано, опера в оригинале была симметричным и последовательным драматическим целым, и уже пришло время, чтобы восстановить ее в первоизданном виде.

Новое издание на каждом шагу подчеркивает способы, которыми Мусоргский освобождал сюжет и партитуру от каждой несущественной детали. Ничего излишнего или просто оперного не существовало в его сознании. Первоначальная версия, как мы уже говорили, была разделена на четыре части. Первая часть: Народ во дворе Новодевичьего монастыря, отправленный приветствовать Бориса, узурпатора, убийцу мальчика Дмитрия, и молить его, чтобы он занял трон. Коронация Бориса. Вторая часть: Сцена с Пименом и Григорием, рассказ Пимена о смерти Дмитрия; Решимость Григория захватить трон в качестве Самозванца. Побег Григория через литовскую границу. Третья часть: Борис с детьми, затем Шуйский, и галлюцинации Бориса под бой часов, когда он представляет свое столкновение с призраком убитого ребенка. Четвертая часть: Сцена у собора Василия Блаженного. Смерть Бориса. Эта первая версия, опубликованная в новом издании бок о бок со второй, свободна от скучных и бестолковых польских сцен между Мариной и Григорием, сцен, которые Мусоргский был вынужден написать ради добавления важной женской роли и любовной линии, но в ней опущены такие правомерные оперные приемы как

песня хозяйки в начале Сцены в корчме на литовской границе; большинство детских игровых песен в третьей части (оставлены только плач Ксении и разговор Бориса с сыном Федором над картой России), и даже знаменитая, излюбленная, но относительно традиционная ария Бориса. На месте арии из второй версии – расширенный монолог и диалог с Шуйским и другими, но в манере речитатива, а не устойчивого завершеного номера – поступок, снова демонстрирующий, насколько Мусоргский был, по сравнению со своими коллегами, свободнее от традиций. Только во второй версии трагического монолога Бориса фразы были расширены до более традиционной длины и формы, что позволило замаскировать дерзостно неподходящий характер всей этой великой сцены от руководства театра.

Эту, первую версию, мы вряд ли можем надеяться услышать, кроме как в компании второстепенной и более прикладной последующей версии. Она полна прекрасной музыки, которая по большей части, отличается от второй ее редакции. Но первоначальная версия слишком лишена оперной развлекательности, слишком мрачная по отношению к драматической составляющей действия, чтобы удовлетворить огромное количество людей, которые будут требовать определенной степени развлекательности даже в опере очень серьезного типа⁸⁶⁴. Эти люди будут настаивать на расширенной арии Бориса и на многих песнях, большинство из которых основано на русских народных мелодиях, добавленных Мусоргским как подачка публике. И певцы тоже приложат к этому руку. Даже такой большой артист, как господин Шаляпин, согласится ли отказаться от своей большой арии? Если ориентироваться на его поведение во многих прошлых ситуациях, то он, конечно, не согласится. Но слишком ли это много – надеяться, что польские сцены, которые так бедны, тяжеловесны, тривиальны и чрезмерно затягивают оперу, могут быть опущены; и что конец первой картины – полный

⁸⁶⁴ В более поздней статье О. Доунс признает, что в своем прогнозе был не прав: «Автор [статьи] ошибся. И в московской, и в ленинградской постановках использована первоначальная, весьма нетрадиционная и сжатая версия сцены в царском тереме». См.: *Downes Olin Moussorgsky's Original "Boris". Authentic Version of Russia's Greatest Opera Heard in Moscow and Leningrad – It's Relation to Rimsky's Adaptation // New York Times. 1929 (June 23). P. 6.*

рассказ Пимена, и сцена у собора Василия Блаженного будут восстановлены, в каких-то постановках в не самой отдаленной перспективе? И, наконец, что любимое дитя и выхолощенное издание Римского-Корсакова будет передано в исторические архивы, чтобы покрыться пылью, которую отряхнули с сильного и революционного творения Мусоргского? это было бы самой скромной, фактически, единственно возможной справедливостью. И это еще не все. Оркестровка Мусоргского, оконченная, которая была основным источником и апелляционным судом для господина Ламма в его редакторской работе, доступна. Очень возможно, что если использовать ее в том виде, в котором она есть, она, в свою очередь, будет свидетельствовать об ограниченных технических достижениях Мусоргского. Почти так же наверняка она снова укажет на полное расхождение взглядов Мусоргского и Римского-Корсакова – этого великолепного, но все же решительно ограниченного мастера бывшей «Новой русской школы». В этом конкретном случае многочисленные оплошности Римского-Корсакова как редактора «Бориса» не могут быть перечислены, но их много, и некоторые из них прискорбны. Он меняет тональности, гармонии и даже мелодические линии. Иногда он оказывает Мусоргскому услугу, но обычно в какой-то детали, в то время как его отношение к более протяженным строкам партитуры так безжизненно и академично, что непростительно с художественной точки зрения. Говоря же с точки зрения морали, практически все, что он сделал, может быть прощено, поскольку его мотивом было послужить мертвому другу, и его искренняя уверенность, что время его рассудит, очевидна во всех документальных свидетельствах, которые имеются об этом человеке и его работе. Возможно, если бы Римский-Корсаков не вмешался и не послужил мостом между пророческим гением Мусоргского и публикой его времени, «Борис» прождал бы еще дольше, чем он ждал, до общего принятия. Но опера, безусловно, прошла тернистый путь, и, безусловно, есть причина для радости со стороны постоянно увеличивающегося количества восхищающихся искусством Мусоргского, что настоящий «Борис Годунов» сейчас возрожден. Хотя бы в печатном виде. Об остальном должны позаботиться оперные организации.

Приложение 5: Сочинения М.П. Мусоргского в редакции В.Г. Каратыгина

Произведения для фортепиано:

Moussorgsky M. Scherzo [Скерцо] // Moussorgsky M. Oeuvres posthumes pour le piano rédigées par W. G. Karatyguine [Сочинения для фортепиано. Посмертное издание под редакцией В.Г. Каратыгина]. Leipzig [etc.]: Breitkopf & Härtel; Moscou; St. Petersburg: W. Bessel & C^{ie}, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 7 p.

Переиздание:

Mussorgsky M. Scherzo [Скерцо]. Oeuvre posthume revue par W. G. Karatyguine [Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина] // Mussorgsky M. Klavier-Kompositionen. Band II. [Мусоргский М. Сочинения для фортепиано. Том II.]. Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag; Paris: W. Bessel & C^o, [б. д.]. P. 2–7.

Мусоргский М. Из воспоминаний детства: № 1 Няня и я // Moussorgsky M. Oeuvres posthumes pour le piano rédigées par W. G. Karatyguine [Сочинения для фортепиано. Посмертное издание под редакцией В.Г. Каратыгина]. Leipzig [etc.]: Breitkopf & Härtel; Moscou; St. Petersburg: W. Bessel & C^{ie}, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 3 p.

Переиздание:

Mussorgsky M. Souvenir d'enfance Nr. 1: Niania et moi [Из воспоминаний детства. № 1: Няня и я] // Mussorgsky M. Klavier-Kompositionen. Band II. [Мусоргский М. Сочинения для фортепиано. Том II.]. Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag; Paris: W. Bessel & C^o, [б. д.]. P. 8–9.

Mussorgsky M. Souvenir d'enfance Nr. 2: Première punition [Из воспоминаний детства. № 2: Первое наказание]⁸⁶⁵ // Mussorgsky M. Klavier-Kompositionen. Band II. [Мусоргский М. Сочинения для фортепиано. Том II.]. Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag; Paris: W. Bessel & C^o, [б. д.]. P. 10–13.

⁸⁶⁵ В такте 56 (С. 13) имеется следующее примечание редактора (на французском языке): «Здесь манускрипт Мусоргского обрывается. Последние 13 тактов сочинены редактором издания». Перевод мой. – В. А.

Mussorgsky M. Impromptu passionné [Страстный экспромт] // Mussorgsky M. Klavier-Kompositionen. Band II. [Мусоргский М. Сочинения для фортепиано. Том II.]. Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag; Paris: W. Bessel & C^o, [б. д.]. P. 14–16.

Mussorgsky M. Souvenir d'enfance Nr. 3 [Из воспоминаний детства. № 3] // Mussorgsky M. Klavier-Kompositionen. Band II. [Мусоргский М. Сочинения для фортепиано. Том II.]. Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag; Paris: W. Bessel & C^o, [б. д.]. P. 17–20.

Moussorgsky M. Réverie (Douma) [Дума] // Moussorgsky M. Oeuvres posthumes pour le piano rédigées par W. G. Karatyguine [Мусоргский М. Сочинения для фортепиано. Посмертное издание под редакцией В.Г. Каратыгина]. Leipzig [etc.]: Breitkopf & Härtel; Moscou; St. Petersburg: W. Bessel & C^{ie}, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 5 p.

Романсы и песни:

Мусоргский М. Непонятная. Сл. М. Мусоргского. Фр. текст М.-Д. Кальвокоресси, нем. текст М. Липпольда. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина // Романсы и песни М. Мусоргского. СПб.; М.: В. Бессель и К^o, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 3 с.

Мусоргский М. Где ты, звездочка? Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина . СПб.; М.: В. Бессель и К^o, 1911. 3 с.

Переиздание:

Мусоргский М. Где ты, звездочка? Сл. Н. Грекова. Нем. текст М. Липпольда. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина . М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1926⁸⁶⁶. 3 с.

Мусоргский М. Листья шумели уныло: Музыкальный рассказ. [Сл. А. Плещеева]. Нем. текст М. Липпольда. Посмертное издание под ред.

⁸⁶⁶ Издание представляет собой точную копию издания В. Бесселя 1911 года, о чем сообщает примечание от издательства (на С. 2): «Старая орфография сохранена вследствие перепечатки со старых досок».

В.Г. Каратыгина . Leipzig: Breitkopf & Härtel; St. Petersburg, Moscou: W. Bessel & C^o, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 7 p.

Мусоргский М. Песнь старца из Вильгельма Мейстера. Сл. И.В. Гете. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина // Романсы и песни М. Мусоргского. – СПб.; М.: В. Бессель и К^o, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 3 с.

Мусоргский М. Дуют ветры. Сл. [А.] Кольцова. Нем. текст М. Липпольда. Посмертное издание под ред. В.Г. Каратыгина // Романсы и песни М. Мусоргского. СПб.; М.: В. Бессель и К^o, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 7 с.

Мусоргский М. Желание. Сл. [Г.] Гейне, русский перевод [М.] Михайлова⁸⁶⁷. Фр. текст М.-Д. Кальвокоресси. Посмертное издание под ред. В. Г. Каратыгина // Романсы и песни М. Мусоргского. – СПб.; М.: В. Бессель и К^o, [Copyright 1911, by W. Bessel & C^{ie}]. 3 с.

Мусоргский М. Злая смерть (Надгробное письмо). Сл. М. Мусоргского. Посмертное издание под ред. В. Г. Каратыгина⁸⁶⁸ // Романсы и песни М. Мусоргского. СПб.; М.: В. Бессель и К^o, [1911]. 7 с.

Мусоргский М. Вечерняя песенка. Сл. А. Плещеева. Фр. текст С. Г. Каратыгиной, нем. текст М. Липпольда. Посмертное издание под редакцией В. Г. Каратыгина . СПб.: В. Бессель и К^o, 1912. 3 с.

Фрагменты неоконченных опер:

Мусоргский М. П. Саламбо: Молитва Саламбо: «Умчалась облаков летучая гряда...». Посмертное издание под ред. В. Г. Каратыгина . СПб.; М.: В. Бессель и К^o; Лейпциг: Breitkopf & Härtel, [1911]. 17 с.

⁸⁶⁷ Сл. Г. Гейне в переводе Л. А. Мея. Ошибочное указание на принадлежность перевода М.Л. Михайлову было сделано Мусоргским в одном из автографов (ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 81) и повторено в издании под редакцией В.Г. Каратыгина. См.: *Антипов В.И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 106.

⁸⁶⁸ В такте 62 (С. 6) имеется следующее примечание редактора: «“Надгробное письмо”, сочиненное Мусоргским под впечатлением смерти его близкого друга, Надежды Петровны Опочининой, – не окончено. В показанном месте – пометка “a tempo primo”, и рукопись обрывается. Последние 12 тактов присочинены редактором издания В. К. [Вячеславом Каратыгиным]».

[*Мусоргский М. П.*] Сорочинская ярмарка: **Ярмарочная сцена**. [Редакция В. Г. Каратыгина] // [*Мусоргский М. П.*] Отрывки из неоконченной оперы «Сорочинская ярмарка» по Гоголю. СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1912]. С. 8–41.

Мусоргский М. П. Сорочинская ярмарка: **Сцена Кума и Черевика** (из 1-го действия): Для пения с фортепиано. Редакция В. Г. Каратыгина . – СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1912]. 11 с.

Мусоргский М. П. Сорочинская ярмарка: **Комические сцены Хиври, Черевика и Афанасия Ивановича** (из 2-го действия). Для пения с фортепиано. [Редакция В. Г. Каратыгина]. СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1912]. 77 с.

Неопубликованные редакторские работы, предполагавшиеся к изданию у В. Бесселя:

Мусоргский М. П. Сорочинская ярмарка: **Финал 2-го действия** (grande scène comique). Оконч. и ред. для голоса с фортепиано В. Г. Каратыгина . Местонахождение рукописи неизвестно.

Мусоргский М. П. Сорочинская ярмарка: **Песня «Ой рудуду, рудуду»** (2-е действие). Переложение В.Г. Каратыгина для мужского квартета. Местонахождение рукописи неизвестно.