УДК 78

ББК 85.313(0)

DOI: 10.51678/2226—0072—2021—3-334-365

Петухова Светлана Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва
 ORCID ID: 0000—0002—9476—8963
 sapetuch@yandex.ru

Ключевые слова: Ливанова, рецензент, исследования, «Воспоминания», Институт истории искусств, Академия наук, Московская консерватория, издания, диссертации.

Петухова Светлана Анатольевна

Тамара Ливанова (1909—1986) как рецензент словесных текстов

Статья посвящена обзору рецензентской деятельности Т.Н. Ливановой (1932—1986) и анализу некоторых ее откликов на тексты коллег. Предметом изучения стали преимущественно архивные источники. Открывая новую тему в ряду исследований отечественного музыковедения, данный материал также позволяет уточнить многие стороны биографии Института истории искусств (ныне — Государственный институт искусствознания), в котором Ливанова работала с первых дней его существования — в секторе истории музыки (1944—1962) и секторе классического искусства Запада (1960—1986).

Petukhova Svetlana A.

PhD in Art Studies, Senior Researcher, Music History Department,
 State Institute for Art Studies, Moscow
 ORCID ID: 0000—0002—9476—8963
 sapetuch@yandex.ru

Keywords: Livanova, reviewer, research, “Memories”, Institute of Art History, Academy of Sciences, Moscow Conservatory, editions, dissertations.

Petukhova Svetlana A.

Tamara Livanova (1909—1986) as a Reviewer of Verbal Texts

This article is devoted to T. N. Livanova's peer review (1932—1986) and to the analysis of some of her responses to the colleagues' texts. Mainly archival sources became the subject of study. Opening a new topic among studies of Russian musicology, this material also makes it possible to clarify many aspects of the biography of the Institute of Art History (now — the State Institute for Art Studies), where Livanova worked from the first days of its existence — in the Department of Music History (1944—1962) and in the Department of Western Classical Art (1960—1986).

«До самого последнего времени я просматриваю... груды рукописей и, хотя меня нередко честят при этом на чем свет стоит, все же с мнением в общем считаются и продолжают его спрашивать... Было бы забавно собрать все отрецензированные мною рукописи вместе и взглянуть на них в перспективе: пожалуй, получится если не башня, то порядочный дом!! Я все-таки *стала* критиком, хотя и мало выступаю в печати...», — записала Т.Н. Ливанова в июле 1976 года [34, т. 2, л. 578]⁽¹⁾. Употребление ею определения «мало» несколько настораживает: в каждой из областей музыковедения, избранных Ливановой, оно не совместимо с достигнутыми ею результатами. Автор около сорока монографических трудов⁽²⁾, среди которых научные исследования, учебные и справочные пособия, популярные брошюры, а также не менее 150 статей, разделов, глав в изданиях более общего характера, Ливанова отметилась в периодической прессе «всего» семью с небольшим десятками работ. И действительно, среди этих материалов рецензии на тексты коллег (не менее 24) занимают совсем незначительное место⁽³⁾.

Так происходит потому, что опубликованные отзывы традиционно составляют лишь «верхушку айсберга» рецензентской деятельности любого ученого. «Под водой» остаются скрытыми многочисленные «работы не для печати» [34, т. 2, л. 595]: «внутренние» отклики на рукописи, оппонентские выступления, экспертные заключения, заметки для докладов на разного рода научных собраниях и т.д. Сама Лива-

нова как-то насчитала всего за шесть лет своей работы (1974—1979) около 80 развернутых и около 800 мелких рецензий [34, т. 3, л. 1224]. Ориентируясь на это количество и осуществив сбор и классификацию не только изданных, но и (главным образом) архивных источников, приходится с сожалением констатировать, что достаточно объемная их часть утрачена. В настоящее время исследователь может располагать более чем 270 письменными отзывами, львиная доля которых находится на хранении в архиве Российского национального музея музыки (далее РНММ)⁽⁴⁾ и совсем небольшое число (менее 5%) — в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в составе более общих документов [26, л. 195—244]. Кроме того, в неопубликованных «Воспоминаниях» Ливановой имеются упоминания о подобных ее текстах, которые пока не обнаружены (не менее 20), а также об устных докладах на конференциях, сессиях, заседаниях (в целом примерно столько же)⁽⁵⁾.

Рецензентская деятельность Ливановой продолжалась на протяжении почти 54 лет (1932—1986), из которых наиболее насыщенными стали 35 (1948—1982). Она вступила на этот путь в 1930-е, которые сама позднее называла «критическим периодом», сформировавшим «индивидуальности некоторых музыковедов, которые и впоследствии остались всего лишь „негативно-критическими“ деятелями, своего рода прокурорами от музыкознания» [28, л. 24]⁽⁶⁾. В послевоенные 1940-е Ливанова восприняла партийную критику искусства и науки — в том числе музыковедения — как руководство к действию, а печально известное ныне Постановление (1948) — как зафиксированный на бумаге комплекс мер, ведущих к обновлению мировоззрения научного сообщества. «Возвращение строгости критериев — таково было общее направление партийных решений, напоминание о том, что начало на практике забываться или заслоняться иными заботами» [34, т. 1, л. 462].

(1) Данный фрагмент опубликован частично [6, с. 339]. Здесь и далее все типографские выделения в текстах цитат принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

(2) В своем обзоре В.Н. Брянцева — ученица и друг Ливановой — называет число «...отдельных печатных изданий... 41, общим объемом более тысячи авторских листов...» [6, с. 370]. Здесь рассмотрены в качестве самостоятельных единиц второе и третье издания «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» (каждое в двух книгах), для которых материал первого издания (1940) был переписан практически целиком. Необходимо заметить, что указанное число монографических трудов является рекордным для российского музыковедения в принципе, а если учитывать и приграничные ему области, то находится на втором месте после 46 монографий А.Ф. Лосева — философа и филолога, писавшего в том числе и о музыке.

(3) Приблизительность определений («около», «более», «не менее») связана с наличием в некоторых изданиях (в частности, в каждом из т. 3—6 «Музыкальной энциклопедии») не одной, а нескольких (или даже многих) статей Ливановой. Подобная ситуация складывается и с ее рецензиями, из которых отдельные посвящены не одному, а нескольким текстам.

(4) Благодаря А.В. Комарова — ведущего научного сотрудника РНММ — за помощь в процессе обнаружения и сбора источников.

(5) Для сравнения: в наследии Ю.Н. Холопова, активно выступавшего в качестве рецензента, сохранилось 38 отзывов разного рода и не менее 20 оппонентских текстов [18].

(6) Атрибуция и коррекция датировки данного источника осуществлены автором статьи.

Позиция исследователя и тогда оставалась достаточно далекой от «обусловленностей» разного рода; чистота помыслов и отношения к любимому делу не могла не отразиться и на общественной деятельности Ливановой. Начиная от рубежа 1940—1950-х и до последнего десятилетия жизни ее назначали или приглашали в различные экспертные сообщества: в состав Комитета по Сталинским премиям и в Бюро Музыковедческой комиссии Союза композиторов (с 1948), в комиссию ВАК (с 1952), в редсоветы Государственного музыкального издательства и филармонии (в 1950-е); позднее она стала научным консультантом и рецензентом Государственного комитета по печати (с 1964), редакции «Советская энциклопедия» (с 1966) и издательства «Советский композитор» (с 1969), членом Совета по координации научно-исследовательских работ в области искусствознания (с 1971).

Вся эта деятельность по существу состояла в оценке различных сочинений (музыкальных, театральных, словесных) и написании отзывов на них. Рецензентскую функцию выполняла Ливанова и на месте своей основной работы — в Институте истории искусств (ИИИ, ныне ГИИ), начиная с первых месяцев его существования. «В институте тогда дирекция строго следила за выполнением личных научных планов, проверяя сотрудников не по данным планкарт, а по наличию рукописей, — вспоминала Ливанова много позднее. — У меня сохранилась выписка из протокола заседания дирекции от 30 апреля 1947 года. „Сотрудники, не ликвидировавшие к 1 сентября академической задолженности, автоматически отчисляются из института. Обязать заведующих секторами обеспечить до 1.XII с.г. представление письменных рецензий по всем законченным работам, установив, что коллективное обсуждение отдельных глав не заменяет рецензирование работы в целом“» [34, т. 1, л. 484].

Ливанова, в 1946—1948 годах заведовавшая сектором истории музыки, и позднее внимательно читала все работы его сотрудников и затем отчитывалась на заседаниях ученого совета (например, в 1951-м). Ее поразительная способность не только очень быстро писать, но и стремительно усваивать написанное другими, сразу отмечая главное и запоминая детали и подробности, разумеется, была оценена руководством. На протяжении многих десятилетий Ливановой поручалось рецензирование наиболее объемных и сложных корпусов научных текстов. «В самом начале 1956 года мы с В.Н. Лазаревым

обследовали работу ИИМК (Института истории материальной культуры) за 1955 год. Я провела там несколько дней, прочла все доступные рукописи, просмотрела планкарты, беседовала с сотрудниками и составила подробный отчет. <...> В конце 1957 года бюро отделения [истории и филологии АН] поручило мне проверку годовой работы *всего* Института этнографии (!). Тут я возилась 10 дней, прочла 300 листов рукописей, составила отчет почти на лист, а 26 декабря выступала с содокладом. <...> Никто не верил, что один человек может разобраться в такой уйме бумаг, документации, а главное, *прочсть* все и дать общую оценку. Понятно, что уже после этого меня привлекли к подобной же работе по нашему институту...» [34, т. 2, л. 668].

Так как Институт истории искусств до весны 1961 года находился в системе Академии наук СССР, его комплексные труды и монографии сотрудников публиковались по большей части в издательстве АН (АНИ; с 1963 — Издательство «Наука»). Порядок подачи рукописей предусматривал наличие в составе корпуса не только собственно исследовательского текста, но и рецензий на него и ответов на них авторов. Ливанова нередко находилась в функции рецензента или отвечавшего; из подобных сохранившихся материалов наиболее интересны именно ее ответы на критические замечания коллег⁽⁷⁾.

В сложившейся ситуации этому исследователю — по просьбам или распоряжениям дирекций разных институтов АН — приходилось оценивать как «профильные» музыковедческие работы, так и результаты деятельности «смежных» специалистов: труды по истории изобразительных искусств, литературы, эстетики и (позднее) социологии. Среди них рукописи монографий Б.П. Михайлова «Пути освоения классиче-

(7)

В качестве примера стоит привести ответ Ливановой на рецензию ее статьи «Римский-Корсаков и его московские связи», осуществленную экспертами АНИ, утверждавшими, что в данном «толковании совершенно исчезает Римский-Корсаков — реалист» [26, л. 152]. В своем объяснении, поданном 18 марта 1953 года на имя директора ИИИ В.О. Светлова, Ливанова отмечала: «По-видимому, слово „реалистическое“ рецензент отождествляет только с „бытовым“, а если речь идет о фантастике в искусстве — он уже видит идеализм, нечто „гофманско-новалисовское“ и т.д. Я не могу писать о фантастике Корсакова, что это — идеализм, не могу ограничивать реализм бытовой сюжетикой и не могу отрицать жертвенность в образе Марфы. Ведь нельзя же врать, в конце концов. <...> Если я допустила более свободное построение фраз и несколько иной словарь в этой части статьи, то это вызвано темой: трудно писать о фантастике математически точными формулировками!» [26, л. 168—169]. В том же году работа была опубликована после значительной авторской редактуры [15].

ского архитектурного наследия» (отзыв в 1954, в первоначальном виде не издана), В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Русский театр от истоков до середины XVIII века» (отзыв в 1955, публикация в 1960), Б.Р. Виппера «Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1670)» (соответственно 1959 и 1962), Ю.А. Дмитриева «Цирк в России от истоков до 1917 года» (1970 и 1977), огромного коллективного тома «Истории всемирной литературы» — «Литература Западной Европы. XVII век» (1975 и 1987), тома I «Истории марксистско-ленинской эстетики» (1976, не издан), а также опубликованный сборник «Кино и наука. Научно-популярный фильм» (выпуск 3, 1970) и др.

Постепенно в представлении научного сообщества Ливанова стала олицетворять тип специалиста, аналитическому методу которого подвластны любые исследования, затрагивающие гуманитарную тематику. Разброс подходов и интерпретаций, стилей и жанров, эпох и географических пространств неоднократно отмечался самим рецензентом: «Тут и античность, и современный Запад, и Возрождение, и советская наука, и стиль XVII [века], и русская опера XIX, и старые нидерландцы, и [А.Н.] Серов, и [В.Г.] Захаров. Ни к одной из этих тем я не подходила поверхностно, изучала всю литературу, все старалась передумать наново. Всякий раз с головой проваливалась то в материалы XVII века, то в русскую периодическую печать XIX, то в Серова, то в современное зарубежное... [34, т. 2, л. 770]. Удивительно, почему никого не смущало, что тут были и Россия, и Запад, а эпохи — от древности до современности! Ведь это в целом далеко выходило за пределы моей специализации...» [34, т. 3, л. 1195].

В процессе погружения в громадный корпус рецензентских текстов Ливановой перед обозревателем встает закономерный вопрос: отказывалась ли она когда-либо от такого рода деятельности? И в целом — в каком качестве ее оценивала?

Как можно понять из мемуаров ученого, первопричиной для отказов всегда являлось ощущение скуки, посещавшее ее во время беглого просмотра рецензируемых работ. Причем оно было связано вовсе не с текстами отдаленных «смежных» профилей, — напротив, Ливановой нравилось узнавать новые факты и обобщения из истории искусств в целом, неизбежно выходя при этом за границы лишь одного (музыковедческого) направления. Скука прежде всего ассоциировалась в ее представлении с навязываемым авторами терми-

нологическим «модничаньем» [34, т. 2, л. 940], с необходимостью «давать буквально переводы на русский язык того, что излагалось на каком-то сектантском диалекте...» [34, т. 3, л. 1219]. Так, Ливанова «отказалась рассматривать диссертацию М.Г. Бороды „Принцип организации повторов на микроуровне музыкального текста“ [защищена в 1979] — больно уж неаппетитно!» [34, т. 3, л. 1056]. А оригинальная концепция В.В. Медушевского, изложенная в его монографии «Семиотический слой музыкальной культуры» (написанной в середине 1970-х и в первоначальном виде не изданной), подверглась серьезной критике рецензента: «[автор] предлагает строить „фундаментальную науку о музыке“ как „музыкальную семиотику“, опираясь при этом на опыт формальных школ в лингвистике, логике и других областях наук. Однако и сам он признает, что семиотика „отягощена смыслами“, далекими от природы музыки, и „семиотическое знание“ однобоко. Это всецело сказывается и на собственных попытках Медушевского создать музыкальную семиотику. Он исключает из своего рассмотрения собственно эстетическую сущность искусства, оценку тематики определенных стилей и характерной для них системы образов и движется прямо — от „означаемого“ к „означающему“. Такой путь ведет к пониманию художественного произведения как информации, как своего рода конструкции, которую можно „развинчивать“, „рассекать“, „выбивать“ из нее части. Изъятие из анализа того, что относится к выбору тем и системе образов, к обобщению в процессе творчества — приводит к тому, что произведение искусства становится „семиотическим продуктом“, механизмом, а не художественным организмом. При всей своей декларативности (даже демагогичности) такая „система“ узко формальна: упуская проблему образа, она снимает и проблему творческого обобщения, собственно творения». [35, л. 13—14].

Развитие российской гуманитарной научной отрасли в 1970-е — с разрастанием ее внутренней структуры, с привлечением непривычных методов и терминов — не было не только принято, но и понято Ливановой как закономерный, неотвратимый и необратимый процесс. Даже в институте, где в первой половине десятилетия начали функционировать новые комплексные сектора — социологии искусства (затем — социологии художественной жизни) и массовой коммуникации (ныне — художественных проблем массмедиа), — Ливано-

ва воспринимала свою функцию рецензента как охранительную по отношению к традиционным методам, подходам и целям науки: «занятие исключительно скучное, тягостное, даже изнурительное, но, увы, остро необходимое» [34, т. 3, л. 1219].

Однако стоит особо подчеркнуть, что скука не мешала исследователю высоко оценивать работы с ясно выраженным научно-музыкальным потенциалом даже в тех случаях, когда они посвящались, с ее точки зрения, материалу, недостойному внимания выдающихся ученых. Так, Ливанова всемерно поддерживала труды Ю.Н. Холопова: докторскую диссертацию «Очерки современной гармонии» (1977), публикацию книги Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (1977), монографию об А. Веберне, написанную совместно с В.Н. Холоповой (отзыв в 1980, издание в 1984), формирование лекционного курса для специалистов «Музыкально-теоретические системы» (отзыв в 1981, выход в различных редакциях в 1982 и 2002). И напротив, результаты даже логически крепких изысканий, в которых *личностные интенции исключались из рассмотрения творческого процесса*, «увлечение одним лишь технологизмом» приводило к «игнорированию проблем образности, содержания, художественного качества материала» [34, т. 3, л. 1262], вызывали активный протест рецензента.

Многочисленность и многообразие ее сохранившихся отзывов открывают возможность их различных классификаций. Наиболее перспективная из них — подразделение текстов исходя из их собственного содержания и из содержания рецензируемых работ. В этой плоскости рецензии, в свою очередь, могут рассматриваться исходя из способа фиксации (авторские тексты и неавторские стенограммы устных выступлений) и избранного жанра (собственно отклики и замечания разного объема, а также обзоры, пояснения, сопроводительные записки, справки и ответы на критику). С другой стороны, среди рецензируемых сочинений находятся не только (хотя и преимущественно) научные, но и научно-популярные и художественные, в том числе радиокомпозиция и сценарий кинофильма.

Наконец, значительный смысл обретает здесь и классификация по хронологическому признаку. С точки зрения количества текстов кульминационными необходимо назвать 1960—1980-е, когда Ливанова уже прочно утвердилась во многих организациях в статусе

«присяжного рецензента» (ее собственное выражение [34, т. 3, л. 1061, 1065]). Но если применить критерий наиболее точного соответствия содержания отзывов идеологии, мировоззрению, менталитету эпохи, то расцвет данной деятельности, несомненно, охватит 1940—1950-е — время последнего торжества в России «культы личности» и государственной диктатуры.

Свойственные послереволюционным десятилетиям возвеличение борьбы и преодоления, романтическая вера в идеалы и пафос стремления к ним сформировали личностные установки Ливановой — не только специалиста, но прежде всего человека. В историческом бытовании конкретного материала ее преимущественное внимание привлекали внутренние противоречия и конфликты. В атмосфере изучаемых событий она в большинстве случаев обнаруживала проявления двух взаимосвязанных тенденций: неискоренимого проникновения «обочинных» течений в «магистральное» русло развития традиции⁽⁸⁾ и закономерного накопления «исключений из правил» в функционировании различных систем. Уже в преклонном возрасте Ливанова записала: «В течении жизни (как и в процессе истории, как в развитии искусства) „программы“, „системы“, „нормы“ и „концепции“ (умнейшие! продуманные до тонкости!) только тем и держатся как таковые, что реально существует *допуск исключения*, выхода из них, подъема над ними. В творчестве только это и дает истинные откровения, художественные открытия. В истории вне этого зачастую непонятен самый ее ход. Да и в жизни каждого из нас на проверку тоже необходим *допуск исключения* из самой умнейшей программы. Что тут может оказать помощь? Интуиция? Способность ограничить себя и пожертвовать чем-либо? Я думаю — прежде всего чувство, плодотворно дополняющее рассудок своей живой силой. Оно-то как раз обычно действует сверх расчета и вне программы» [34, т. 3, л. 1179]⁽⁹⁾.

Симптоматично, что в собственном исследовательском методе Ливанова неоднократно подчеркивала чувственное единение аналитика с изучаемым материалом: «Погрузившись в эпоху, я представляла ее зрительно, *слышала* ее, мыслила ее понятиями и воображала в ее

(8) Определение основных тенденций в развитии искусства как «обочинных» и «магистральных» см.: [39].

(9) Данный фрагмент опубликован частично [6, с. 370].

стиле» [6, с. 331]. А из усвоенных идеологических клише несколько раздражает в рассматриваемых откликах, пожалуй, лишь требование неременной «идейности» подхода, концентрации исследовательского интереса на результатах «какой-либо социальной борьбы или борьбы за национальную школу», волновавшей (в частности) «лучших русских музыкантов» [30, л. 27, 30].

В рецензиях Ливановой наиболее часто встречаются два замечания: незнание либо неточное изложение мелочей, подробностей, нюансов, составлявших собственно полотно, сложную картину рассматриваемых событий; отсутствие связи «всего со всем», изолированное рассмотрение явлений, проблем, а также компонентов музыкального текста. Именно эту последнюю методологию (а не какую-либо иную) исследователь трактовала как явное проявление формализма, хотя самым словом старалась без надобности не бросаться.

Свою рецензентскую работу Ливанова воспринимала как достаточно значимую, посвятив ей одну из содержательных линий огромных мемуаров. Но из всей совокупности такого рода текстов явственно выделила лишь часть — 74, появившиеся за первые 23 года деятельности (1932—1954) и объединенные в четыре сборника. Среди материалов фонда Ливановой в РНММ (ф. 194) данные корпуса (№ 371—374) стоят особняком из-за своего внешнего вида: листы текстов, распределенных между томами почти везде по хронологическому принципу, аккуратно переплетены в твердые обложки, обтянутые пестрой материей. Возможно, проделать подобную операцию с более поздними откликами автор просто не успела. Или отказалась от их собирания по причине стремительного увеличения количества. Можно осторожно предположить также, что выступления, связанные прежде всего с «охранительными» намерениями и с сочинениями, не обладавшими, по мнению Ливановой, достаточной художественной ценностью, исследователь и не планировала собирать и сохранять.

Поскольку полный корпус ее отзывов слишком объемен, чтобы стать предметом рассмотрения в статье, для этого необходимо сформировать некую репрезентативную выборку. Если добавить к содержанию четырех указанных томов опубликованные рецензии, отсутствующие там в виде рукописей (15), а также те неизданные,

что вошли целиком в текст «Воспоминаний» (3)⁽¹⁰⁾, то получившееся число (92) охватит материал, который автор, скорее всего, стремился оставить потомкам.

Здесь отклики на монографии, публикации, мемуары, сборники и справочники. На работы крупнейших ученых, на докторские и кандидатские диссертации, на дипломы и на студенческие рецензии, поданные для конкурса в Московской консерватории. На сочинения профессионалов музыковедения — и на популярные и художественные произведения. Эта пестрота реферируемого материала отражает то огромное пространство словесных текстов, в котором на протяжении почти всей жизни существовала Ливанова — их создатель, читатель и ценитель.

Для характеристики какого-либо значительного явления нередко требуется установить «крайние точки» процесса его развития — даты, факты, этапы, содержательные кульминации. Такими предельно контрастными полюсами рецензентской деятельности Ливановой представляются ее наиболее критические и наиболее похвальные отзывы. И те, и другие посвящены работам ее коллег по консерватории и Институту истории искусств, оставаясь яркими исключениями в ряду по-деловому уравновешенных текстов. В этом нет парадоксальной логики, столь любимой самим ученым: ведь к деятельности сложившихся, известных, маститых специалистов можно подходить без оговорок, скидок и пощады.

Труды Р.И. Грубера Ливанова рецензировала в целом не менее четырех раз; общий объем сохранившихся отзывов составляет более пяти авторских листов. Основным предметом рассмотрения стал монументальный первый том «Истории музыкальной культуры» (в двух книгах), изданный в Ленинграде во время блокады и получивший от Главного управления учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР гриф «допущено в качестве учебного посо-

(10) В том числе — цитированная выше рецензия на рукопись монографии В.В. Медушевского [35].

бия для историко-теоретических факультетов консерваторий» [10, титульный лист].

По-видимому, в первый раз эта книга попала в поле зрения Ливановой в декабре 1944 года, в процессе подготовки развернутого очерка «К историографии советского музыкознания» — первой большой работы ученого, выполненной в только что открытом Институте истории искусств. В данном обзоре работы Грубера фигурируют в разных разделах в хронологическом порядке начиная с 1925 года; объединяющая их авторская концепция описана максимально доходчиво: «абстрактное и вместе вульгарное „методологизирование“, прикрытое большой научной эрудицией, ссылками на обширную научную литературу (преимущественно новейшую немецкую) и вообще солиднейшим „аппаратом“» [28, л. 8]. По примеру своего героя не жалея читателя, Ливанова старательно повторила груберовские длинные и сложные периоды, состоящие иногда из более чем сотни слов и обсуждающие, скажем, процессы «художественного потребления» как «круг плодотворных для организма раздражителей» [28, л. 9], а биографии Баха и Генделя — с точки зрения их взаимоотношений с марксизмом [28, л. 14].

В «Истории музыкальной культуры» критике подверглась прежде всего не «тяжеловесная терминология „умствующего“ Грубера», а ее «идейная» основа: «К своеобразным, достаточно странным проявлениям *отвлеченности мышления* мы отнесли бы в книге проф[ессора] Грубера очень надуманные, искусственные *сопоставления фактов* совсем *разного художественного порядка*. Можно подумать, что проф[ессор] Грубер не столько мыслит о *конкретных*, живых, неповторимых и очень-очень *разных* произведениях искусства, сколько имеет в виду некую абстрактную идею, весьма легко переносимую не только из века в век, но даже из тысячелетия в тысячелетие. [В частности,] ...тот большой прогресс в развитии музыки, который произошел на протяжении каких-нибудь одного-двух тысячелетий, когда биологический тип человека в основном уже закрепился» (с. 140, I <...>). Шутка сказать! Конечно, *такое* представление о „каких-нибудь тысячелетиях“ позволяет делать поистине любые аналогии.

Наибольший протест в работе проф[ессора] Грубера вызывает метод муз[ыкального] разбора. <...> Умение к простому, элементарному *примыслить* нечто многозначительное стоит в книге проф[ессора]

Грубера очень высоко. При этом все изредка встречающиеся теоретические определения очень расплывчаты и нечетки. <...> Иной раз кажется даже, что... ради *фразы*, ради какого-то пристрастия к сложной и длинной „научности“ выражения возникло очень многое в самом содержании работы. Поражают сами размеры фраз, невероятно длинных (набор синонимов) и тяжелых по конструкции, более всего напоминающих буквальный перевод немецких периодов. На стр. 51—52, ч. II имеется фраза, приводить которую мы затрудняемся, ибо она состоит из 247 слов (!!)» [28, л. 22, 22 об., 23].

Когда в конце весны 1942 года Грубер покинул блокадный Ленинград, легенда о том, как ему удалось там «напечатать толстую книгу», как он «сам достал бумагу, устроил ее в типографию и... кажется, сделался известным на весь Ленинград» [33, л. 4], уже опережала явление музыковеда во плоти. В июне 1942-го он возобновил преподавание в Московской консерватории, где до того заслужил репутацию лектора, обсуждавшего «серьезные и отвлеченные проблемы» и говорившего при этом «мало конкретного, причем, конечно, сроки не выдерживались» [32, л. 5].

В конце 1946-го Ливановой снова пришлось рецензировать те же два фолианта, гордо носившие звание «учебного пособия», но совершенно не пригодные для педагогической практики. Одной из форм тогдашней деятельности Института истории искусств было обсуждение научных изданий, опубликованных за минувшее пятилетие, на специальных заседаниях ученого совета. Там Ливанова сделала об учебнике Грубера небольшое критическое сообщение [31, л. 131—140], после чего — по распоряжению дирекции, так как вопрос оказался серьезным — прочитала развернутую рецензию на открытом заседании сектора истории музыки [31, л. 141—218]. По наблюдениям исследователя, формированию незаслуженно высокой репутации издания вполне могло способствовать то обстоятельство, что «даже историки музыки, т[о] е[сть] специалисты в этой области, не читали ее [книгу] целиком, не будучи в силах одолеть ее изложение. <...> Никто... не обдумал и не сопоставил ее выводов. Сама тема книги, чрезмерное количество плохо организованного материала и, в особенности, характер изложения не способствовали „освоению“ этой книги. Не были замечены даже элементарные неточности, которых очень много...» [31, л. 181—182].

Ливанова, конечно, «пособие» проштудировала дотошно, возможно, даже неоднократно: степень ориентации рецензента в материале толстых томов, в целом охватившем более чем тысячу страниц и действительно иной раз изложенном с какой-то легкомысленной небрежностью, должна быть признана максимальной. (Замечу в скобках, что лично мне не известен более ни один специалист, прочитавший этот труд целиком.)

Оба официальных отзыва Ливанова построила сходным образом и по-иному, чем краткие заметки 1944-го. Начиная изложение с критики так называемой «теории стадильности»⁽¹¹⁾, рецензент подчеркнула наличие «формалистической схемы, в которую втискивается очень путаный, очень разнообразный, очень пестрый материал. <...> По профессору Груберу, если отдельные элементы музыкального языка совпадают, следовательно, стадия одна. Если одна стадия, значит, должны совпадать отдельные элементы музыкального мышления. Но дело в том, что настоящая, подлинная история, с живым материалом, не терпит такой схемы, и одно только привлечение данных из русской истории очень часто могло бы свалить этот карточный домик» [31, л. 173, 176].

Основной критический пафос ожидаемо сосредоточен здесь в сфере обсуждения достижений как русской культуры, так и российской гуманитарной науки, вообще «не замеченных» Грубером. «В данной работе... колоссально много ссылок самого разного рода. На некоторых страницах число их достигает 20. Это ссылки на самые разнообразные научные труды, на художественную литературу, даже на рукописи студенческих работ. Но среди этих ссылок, среди этих указаний совершенно отсутствуют указания на оценки, связанные с постановкой данных проблем в печатных трудах советских ученых. *Представляется недопустимым, чтобы в книге, претендующей на изложение всеобщей истории музыки... на проведение единой концепции стадильности, не ограничивающей себя хронологическим рамками и при этом занимающей 120 [печатных] листов, не приводились бы*

⁽¹¹⁾ Как известно, теория стадильного развития, изначально выдвинутая авторитетным востоковедом и лингвистом Н.Я. Марром как одна из попыток объяснения общности разных языков [17], была автоматически перенесена Грубером на историю развития музыкальной культуры.

параллели только по истории русской музыки. Именно эта тенденция немецких „хандбухов“, которые претендуют на освещение мировой истории музыки, но забывают о нашей стране, заставляет нас в больших сводных работах обобщающего типа требовать, чтобы история русской музыки, если она не излагается, хотя бы внутренне учитывалась и влияла на ход изложения» [31, л. 149—151].

Господство «формалистической схемы» в классификации путей развития музыкальной культуры обусловило, по мнению рецензента, стремление Грубера к «модернизации истории», которое «выражается здесь в перенесении понятий, определений, терминов, характеристик и аналогий XIX—XX веков, отчасти нашей современности, в очень отдаленную эпоху. Первая в мире консерватория, как оказывается, была открыта в VIII веке в Китае. Еще дальше мы узнаем, что остров Лесбос был *сплошной консерваторией*. Понятия об учебном заведении определенного типа переносятся в столь отдаленные века, что теряется всякий критерий этого определения. У классика фламандской полифонии Жоскена Дебре профессор Грубер обнаруживает „психологический каданс романтиков: застывший порыв, полувопрос, устремленность“... совершенно не думая о том, что в романтическом искусстве каданс получает иное звучание благодаря контексту, благодаря гармонии, благодаря всему тому, что определяет романтическое искусство (иное по содержанию и по форме) и что полностью отсутствует у Жоскена Дебре. Французские трубадуры XII—XIII веков упрекаются в том, что у них не было симфонизма. Они не могли, мол, подняться до симфонизма! (том 2-й, стр. 76). <...> Сюжетно стихотворная конфликтность у трубадуров уже была, но поскольку до симфонии они не дошли, у них получилось одно из ярких проявлений „значительной абстрактности“. Бедные трубадуры с их новой для всей Европы поэтической лирикой оказались абстрактными потому, что они не сумели создать симфонизм! Пришлось подождать еще пять-шесть веков, пока он зародился!» [31, л. 163, 164—165, 169, 170].

В процессе чтения стилистических «перлов» Грубера, перечисляемых Ливановой, чрезвычайно трудно побороть искушение поместить в настоящий текст их все. Острота взгляда и убийственная ирония, всегда свойственные этому исследователю, по обыкновению проявились и здесь. В качестве наиболее яркой выдержки из «загадочных

мест» книги, «из которых ясно, что данный текст вообще никто не читал», Ливанова выбрала «то, что можно назвать сказкой про белого оленя (том 2-й, стр. 313). Здесь описывается так называемый фазаний банкет в Лилле в 1454 году, и заканчивается это описание таким образом: „...двенадцатилетний мальчик в темно-красном костюме и черной шапочке, сидя верхом на белом олене с позолоченными рогами, покрытом светло-красной шелковой попоной, пел высоким голосом... с одnogолосным сопровождением, которое вел не кто другой, как тот же олень“. Следует восклицательный знак и цифра ссылки. Однако эта страшная загадка об аккомпанирующем олене в ссылке ни в какой степени не разъясняется. Она так и повисает в воздухе. Становится даже страшно: не во сне ли это?» [31, л. 184].

Можно сколь угодно иронизировать над уже изданным пособием, справедливо доказывая его несостоятельность, но при отсутствии альтернативного варианта ситуация вряд ли изменится коренным образом. Так случилось и с единственной в своем роде «Историей» Грубера — спустя несколько лет Ливановой заказали для книжной редакции Музгиза очередную рецензию, уже на второй том данной серии (и тоже в двух книгах). Несмотря на ожидаемо отрицательный отзыв [31, л. 219—265], обе они были опубликованы, соответственно в 1953 и 1959 годах.

Но если у второй части первого тома данной «Истории» и у ее второго тома, то есть в сфере изучения музыкальной культуры Ренессанса и Просвещения, со временем появились многочисленные конкурирующие издания, то первая часть первого тома, посвященная периоду от древнейших времен до XI века, и ныне не имеет аналогов в российском музыковедении и по-прежнему входит в список рекомендованной литературы в некоторых учебных заведениях. В 2008 году Московская консерватория выпустила сборник памяти Грубера [20], где его труды квалифицированы как заложившие «не только основы понимания музыки как части мировой культуры и единого исторического процесса... но и вместе с тем создавшие методологическую базу, которая лежит в основе генеральных направлений современной отечественной музыкальной науки» [40]. При всем том материалы других авторов, опубликованные в сборнике, не оставляют

впечатления, что эти авторы внимательно и подряд (как Ливанова) прочли и усвоили столь значительные работы.

В связи с однозначно негативными оценками тех времен, высказанными официально в письменном виде и в настоящем случае представленными текстами Ливановой, возникает вполне закономерный вопрос о том, какую роль в дальнейшей судьбе «отвергнутых» трудов могли сыграть такие оценки.

Здесь имеются в виду «внутренние» рецензии на рукописи научных монографий, публикаций, разделов изданий более общего характера и сборников материалов. В рассматриваемой совокупности работ Ливановой подобные отзывы занимают более 30 позиций; из критикуемых там опусов, насколько можно судить ныне, в разной степени пострадали многие достойные.

Это, в частности, два замечательных труда рубежа 1940—1950-х, посвященные анализу, осмыслению, восстановлению фольклорных источников: «Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен» В.М. Беляева и кандидатская диссертация М.Г. Шифрина «Особенности строения белорусской народной песни и ее исполнение в музыкально-теоретических курсах». В первом случае Ливанова с отрицательной точки зрения охарактеризовала «вполне свободное» обращение ученого «с записями мелодий, приведенными у Кирши Данилова», рассмотрение их «не как законченных мелодий, а только как сумм попевок, которые можно переставлять, варьировать, выпускать, добавлять и т.д.» [30, л. 12]. Во втором отзыве специально подчеркнуто, что «...вся работа М.Г. Шифрина основана именно на одностороннем, бессвязном, изолированном рассмотрении отдельных элементов музыкального целого. <...> Автор сводит содержание народной мелодии сначала к форме, а затем даже к мелким элементам формы» [30, л. 214—215].

Реставрация Беляева, изданная только в 1969 году [4], ныне не нуждается в оправданиях, а вот фундаментальный труд Шифрина, который впервые попытался представить белорусскую фольклорную модель именно как синтез взаимосвязанных элементов, в настоящее время совершенно забыт. Судьба диссертации сложилась драматично: положительное решение, принятое советом теоретико-композиторского факультета Московской консерватории по итогам защиты 11 октября 1949-го, сперва отменил художественный совет вуза, а затем, уже после утверждения им, — ВАК. Диссертация много-

кратно переделывалась и была наконец успешно защищена вторично там же 26 декабря 1957 года⁽¹²⁾.

На десятки лет было задержано издание очерка А.А. Штейнберг «Керзинский кружок любителей русской музыки» (рецензия в 1930-х, публикация в 1960-м [41]) и книги Л.В. Кулаковского «Песнь о полку Игореве. Опыт воссоздания модели древнего мелоса» (соответственно конец 1940-х и 1977). Очень жаль оригинальную, созданную на стыке музыковедения и инструментальной механики, работу М.В. Бражникова «Музыкальные инструменты Ивана Кулибина» (1952), которую рецензент посоветовала отправить «в какое-либо издание Академии наук, посвященное технике и ее истории» [30, л. 19]. Там и отыскиались остатки этого исследования, от 75 страниц машинописи которого в сборнике уцелело пять страниц кратких аннотаций и комментариев мелким шрифтом, относящихся к факсимиле десяти кулибинских чертежей [5].

Сокрушительной редактуре подверглись после отзывов Ливановой два развернутых текста, в процессе чтения которых приходится пожалеть о том, что появление рецензий и публикаций разделили столь недолгие периоды. Это обзор В.В. Яковлева «Музыкальная жизнь Москвы во второй половине XIX века», предназначенный для четвертого тома «Истории Москвы», и «Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове» М.Ф. Гнесина. В качестве примера уместно привести первый из откликов, где указано, что рассматриваемый текст Яковлева, акцентируя ценные детали, не сообщал «ни слова о борьбе». Ливанова нашла эту работу «неудовлетворительной как по подбору и подаче материала, так и по его освещению», и рекомендовала написать ее «заново» [30, л. 30, 29, 31]. Возможно, так и случилось: в тексте публикации [42] не осталось ни одной подробности, которая могла бы оживить это официозное сочинение. А сведения о великих иностранных гастролерах 1860-х, сильно возмущившие рецензента («неужели же нам интересно — удовлетворил или не удовлетворил Вагнера московский прием?» [30, л. 30]), купированы в полном объеме.

Напротив, некоторые издания состоялись довольно быстро вопреки отрицательным заключениям Ливановой. Развернутый очерк И.Я. Рыжкина «Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма», подвергшийся критике сперва на музыковедческой комиссии Союза композиторов, затем в отзыве Ливановой, был оперативно опубликован спустя год с небольшим (1951). «Советская песня» Л.Н. Лебединского до публикации, к счастью, не добралась, однако ее материал был рассеян по другим статьям автора, по-прежнему считавшего себя специалистом-фольклористом. Продолжал печататься Б.Б. Грановский, чья диссертация «Очерк музыкально-критической деятельности В.Ф. Одоевского», написанная и защищенная под руководством Ю.В. Келдыша (1949), была подана в издательство как самостоятельная работа, без каких-либо ссылок на защиту и научного руководителя.

Отдельный случай представляет монография В.В. Ванслова «Музыка как отражение действительности». Она готовилась к печати на основании диссертации, на защите которой в Московской консерватории (1949) В.А. Цуккерман прямо указал на то, что «...автор не всегда оговаривает сделанные им заимствования у других авторов. Это относится прежде всего к неопубликованной работе Кремлёва... „Об отражении действительности в музыке“» [27, л. 137]. Полгода спустя вышла статья Ванслова [8], в которой уже Рыжкин обнаружил использование материала [27, л. 117—119] из рукописи своей объемной статьи о музыкальном образе [36]. В сентябре 1951-го монографию «Музыка как отражение действительности» прочла Ливанова и отправила ее на доработку, отметив, что здесь «...боевые задачи строительства советской музыкальной культуры отходят на задний план...» [30, л. 181]. Но когда (к ноябрю 1952-го) доработка была произведена, в дописанном разделе «К проблеме народности» обнаружился очередной плагиат — на сей раз из неопубликованной статьи самой Ливановой [13]. Несмотря на все вышеизложенное, книга была издана в следующем году.

Единственная и, по-видимому, самая краткая рецензия Ливановой (две с небольшим страницы), где вообще отсутствуют критические замечания, написана на рукопись первого тома «Истории виолончельного искусства» Л.С. Гинзбурга — «Виолончельная классика» (вышел в 1950). Характерно здесь заключение о том, что «в своем

⁽¹²⁾ Оба экземпляра данной диссертации — первый (1949, 312 с.) и второй (1957, 369 с.), а также ее автореферат (15 с.) до 2017 года находились в хранилище читального зала НМБТ МГК.

исследовании виолончельного искусства Л. Гинзбург, как советский ученый, стоит на верных методологических позициях» [30, л. 148]. Ныне представляется, что эти «позиции» проявились прежде всего в дальновидном помещении «идейных» разделов и цитат в «специально отведенные» для них «места», которые современный исследователь предлагает при чтении просто пропускать, как и в других столь же ценных публикациях советских времен [11, с. 8].

Разные способы введения в научные тексты необходимой для их тогдашнего существования идеологической компоненты, несомненно, могут стать предметом отдельного исследования. Здесь необходимо лишь отметить, что и сама Ливанова даже в «идейно нагруженных» вступительных разделах обычно не увлекалась цитированием классиков марксизма-ленинизма и воспеванием гениальности «вождей» [22, с. 83]. *Мастерство* упоминания соответствовавшей атрибутики в придаточных предложениях, в абзацах, которые вообще не влияли на общий смысл сказанного, роднит подход ученого с тем, что она обнаружила в рецензируемом томе. Возможно, в том числе и это стало причиной появления отзыва не просто положительного, но единственного в своем роде.

Однако наиболее важные, определяющие качества, имманентно присущие методам обоих исследователей, раскрыты в рецензии на рукопись второго тома той же серии — «Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века» (вышел в 1957). «Автор умудрился отыскивать нужные ему сведения в любых изданиях (часто очень редких), порою на первый взгляд не имеющих никакого отношения к музыке. Для того чтобы выяснить некоторые вопросы виолончельного искусства, Л.С. Гинзбург не останавливался перед тем, чтобы досконально изучать широкий круг источников, освещающих роль того или иного деятеля вообще (например, Н.Б. Голицына), ту или иную эпоху вообще (история Киевской Руси). Словом, источниковедческая основа работы чрезвычайно солидна. Это, в частности, позволило Л.С. Гинзбургу показать историю виолончельного искусства в России не как узкую область художественной техники, а как важную и содержательную часть истории музыкальной культуры страны» [29, л. 67].

В рецензии специально отмечена глава (в изданной книге — раздел) о 1820—1860-х годах, в которой впервые сделаны обобщения об искусстве доконсерваторских поколений исполнителей — так

называемых «любителей», чей уровень владения инструментами нередко заставлял позавидовать и появившихся несколько позднее «профессионалов». Новаторство Гинзбурга определено Ливановой кратко и отчетливо: «Главы этой в полном смысле слова не было в истории русского исполнительства: автор ее *создал*» [29, л. 79].

Отзывы Ливановой, посвященные диссертациям (всего не менее 50), естественным образом подразделяются на два типа: оппонентские, то есть предназначенные для защит (25), и экспертные по линии ВАК. Первые из них, как легко догадаться, все положительные, а из вторых примерно половина — отрицательные. Из них, в свою очередь, многие относятся к началу 1950-х, что прежде всего обусловило придирчивое прочтение работ рецензентом с «идеологических» позиций.

В число рассматриваемых здесь источников входят отклики (9) на так называемые «исполнительские диссертации», с которыми Ливанова упорно и последовательно боролась на протяжении многих лет. Эти квалификационные работы были официально введены в научный обиход после войны и продержались там более десятилетия⁽¹³⁾. По-видимому, свойственный Ливановой профессиональный идеализм в данном случае не поддерживался серьезными музыковедческими изданиями: ее критическая статья была опубликована только в 1956 году в консерваторской многотиражке. «На защитах исполнительских диссертаций невольно все время делаются досадные скидки. Странное целое, которое часто состоит из двух сомнительных половин! Если диссертант неважно играет, что бывает часто, это ему прощается: он ведь написал и теоретическую работу! Если теорети-

(13) Официальное название таких текстов — «теоретическая часть исполнительской диссертации». Практическая часть представляла собой концертное выступление соискателя (так называемый аспирантский концерт, существующий и ныне), теоретическая могла быть, а могла и не быть связана тематически с его программой. Научное руководство работой осуществлял либо один специалист, либо двое — преподаватель по специальности и представитель какой-либо из научных кафедр учреждения. Необходимо также заметить, что феномен «исполнительской диссертации» явился «изобретением», предназначенным сугубо для музыкантов и отсутствовавшим в театроведении и киноведении.

ческая работа беспомощна, несамостоятельна, не имеет ценности для науки (что тоже бывает часто), и это прощается диссертанту: он ведь сыграл концертную программу! Сколько раз совет консерватории наблюдал, что диссертант-исполнитель вместо вступительного слова читает свой автореферат (да еще и читает-то его, словно чужой текст), а вместо собственно **защиты** своих взглядов, вместо ответов на поставленные вопросы — только благодарит всех — кого надо и кого не надо. Сколько натяжек, сколько скидок, сколько искусственного в том, что исполнитель во что бы то ни стало вынужден писать „половинку“ диссертации» [16].

Для избавления музыковедения от текстов такого типа понадобились совокупные усилия сотрудников комиссии ВАК, ученых советов некоторых вузов и ректората Московской консерватории. «Эта форма кандидатской защиты была отменена ВАК. И поскольку к ней более уже не возвращались, очевидно, такое решение себя вполне оправдало», — с удовлетворением констатировала Ливанова [34, т. 2, л. 635]. Однако в двухтысячные годы в систему музыкальных вузов вернулась номинация «исполнительские диссертации», причем представлять их теперь необходимо в, так сказать, умноженном виде: квалификационную «научную» работу дипломникам и два реферата аспирантам — при поступлении и при окончании обучения. К сожалению, неповторимо лишь уникальное и действительно необходимое.

В области научно-популярных текстов о музыке главным недостатком, распространившимся на значительное количество изданий, Ливанова считала «полухудожественный» характер собственно жанра — романа, повести или пьесы «о композиторах». В целом с этих позиций исследователь рассмотрела ряд книг, написанных в 1930—1950-е для детей, юношества и взрослой аудитории [1; 2; 3; 7; 9; 12; 19; 23; 24; 25; 37; 38], а также радиокомпозицию о Моцарте «Вундеркинд» (следы которой отыскать пока не удалось) и сценарий известного позднее фильма «Мусоргский» (вышел в 1950).

Наиболее отрицательным из сохранившихся источников является здесь материал, посвященный первой книге романа Б.А. Вадецкого «Глинка», вошедший в более обширную рецензию, опубликованную

в журнале «Советская музыка». В данном разделе приведены примеры «вопиющего невежества» романиста в отношении теории («орпеджеобразные пассады и гаммы, вызывающие эффект») и истории музыки (игнорирование дат в биографиях некоторых очень известных персон, не говоря об ином). «Вкладывая Глинке в уста цитаты из его „Записок“, Вадецкий не потрудился даже правильно переписать слова», — отмечала Ливанова [14, с. 100]. А функцию отрицательной «кульминации» статьи выполняет сравнение данной книги с «Рождением музыканта» А.Н. Новикова, в процессе чего «поражаешься многочисленным и совершенно, казалось бы, непонятым совпадениям. Даже такая деталь, как надпись в новоспасской беседке, полностью совпадает в обоих романах. Глинкиана ничего не говорит об этой надписи, а оба писателя приводят ее одинаково. <...> Станным образом совпадают диалоги. <...> Если бы оба романиста процитировали одно и то же подлинное письмо... никто не стал бы особенно удивляться. Однако, если оба романиста приводят одинаковые вымышленные письма, это уже становится загадочным. *Все названные подробности (и очень многие другие) Вадецкий непосредственно заимствовал у Новикова.* Не владея материалом и не потрудившись изучить документы, Вадецкий принял вымышленные Новиковым факты за подлинные и перенес их в свою книгу» [14, с. 101].

Стоит добавить к этому, что плагиатор Вадецкий получил в начале 1950-х отповедь не только от музыковеда Ливановой, но и (на полгода раньше) от литературоведа Е.О. Пельсон [21]. Тем не менее, не задерживаясь на таких мелочах, он немедленно взялся за следующую книгу о Глинке, которая вышла в 1954 году.

В радиокомпозиции «Вундеркинд» и сценарии фильма «Мусоргский» Ливанова акцентировала использование смысловых штампов, с которыми давно смирилось массовое сознание. Удивительно, что «...сопоставление детства и смерти композитора, сделанное с... настойчиво тенденциозными „пояснениями“ и под общим заголовком „Вундеркинд“» [31, л. 421], заслужило однозначно отрицательную оценку рецензента, а обсуждение в подобной манере подробностей биографии Мусоргского привело лишь к советам и риторическим вопросам. Можно предположить, что судьба радиокомпозиции ко времени появления отзыва еще не была решена окончательно, а судьба сценария уже была. В том или ином виде он, скорее всего,

был обречен добратся до широкого экрана, и функция рецензента здесь ограничивалась лишь коррекцией наиболее симптоматичных «натяжек». В частности: «...Показана импровизация Мусоргского в кругу балакиревцев. Импровизирует на рояле Мусоргский и позже. В кино именно так принято представлять творческий процесс, что стало уже почти традицией и притом довольно банальной. Лучше бы дать возможность Мусоргскому просто сыграть свое, законченное, подлинное, как это чаще всего бывало на деле, и не выводить его только импровизатором, не представлять процесс сочинения музыки как вещание полубезумного художника (см. ремарку... „Голубые глаза его стали дики, русский хохолок разметался по лбу. Закусив губу, он со страшной силой ударил по клавишам...“). Почему Мусоргский в трактире сочиняет „Блоху“? Трактир здесь выводить ни к чему. А сочиняет он опять как сумасшедший, в трансе, импровизируя...» [31, л. 415—416, 419].

За похвальными отзывами на труды коллеги и единомышленника Л.С. Гинзбурга, предназначенные прежде всего для специальной аудитории, по содержательной иерархии следуют рецензии на две научно-популярные книги А.Н. Новикова о Глинке — «Рождение музыканта» (1950) и «Ты взойдешь, моя заря» (1953). Этим текстам почти целиком посвящена положительная часть цитированной выше статьи «Образ художника», два внутренних отклика на первую книгу (на ее первое издание и на проект второго, так и не осуществленного) и один — на рукопись второй книги. Общий объем отзывов составляет примерно два авторских листа; перечисленные особенности позволяют рассматривать данный материал в качестве прямо противоположного тому, героем которого является Грубер.

В процессе чтения рецензий отчетливо ощущается увлеченность Ливановой предметом, ее заинтересованное и по-хорошему пристрастное отношение к реалиям художественного повествования. В отличие от научных работ, такого рода книги имеют мощный потенциал для привлечения внимания — авторский стиль, в идеале сколь угодно гибкий и не скованный рамками строгого соответствия фактологии. Мастерство рассказчика, завораживающее в книгах Новикова с первых строк, его художественная убедительность в передаче событий заставили даже столь строгого критика на сей раз судить произведение по его собственным законам. «...Почти всегда

здесь видно свободное владение материалом, — отметила Ливанова в первой из рецензий, — хотя мы иной раз и не можем согласиться с автором в его образном толковании тех или других впечатлений юного Глинки. Можно спорить и с целым рядом частностей... Именно можно спорить, а это значит, что роман выдвигает важные и большие темы, будит мысль, поднимается до постановки творческих проблем» [14, с. 101, 102].

В отзыве на вторую книгу (1952) подчеркнуто, что первая «...остается до сих пор единственным в нашей литературе художественным произведением, раскрывающим облик русского композитора художественно убедительно и научно верно... Документальная сторона этого художественного произведения очень точна, широка и богата. Мы даже находим в романе Новикова такие исторические сведения, интересные для советского музыковеда, которые до сих пор не были известны нашей науке, не привлекались ею и о которых мы впервые узнаем со страниц романа. Сюда относятся, например, интереснейшие данные о публикации материалов Берлиоза в переводе Белинского под инициалами „В.Б.“» [31, л. 403—404].

Уточнить значение «интереснейших данных» автор книги (по образованию филолог и юрист) имел возможность у супруги — музыковеда и архивиста Е.И. Канн-Новиковой, чье участие отмечено в предисловии к «Рождению музыканта»⁽¹⁴⁾. Рецензия Ливановой на очередной сборник публикаций Канн-Новиковой «М.И. Глинка. Новые документы и материалы» (третий выпуск, вышедший в 1955) является закономерным продолжением обсуждения романов Новикова. Вообще работа с источниками, проводимая этими специалистами, может служить принципиальной иллюстрацией двух различных (но не контрастных) подходов к одной и той же совокупности исторических сведений: сугубо научного и художественного. И тот и другой, благодаря скрупулезности и тщательности обработки обнаруженной информации, привели к высоким результатам. Но, конечно, самой Ливановой, при всей ее любви к художественной литературе, строго научное осмысление было ближе. И прежде всего привлекала

(14)

«Автор считает долгом отметить, что в своей работе он воспользовался исследованиями музыковеда Е.И. Канн-Новиковой, лишь частично опубликованными в нашей музыкальной печати» [19, с. 5].

железная хватка исследователя-следопыта, обладавшего способностью моментально уцепиться за ускользавший «хвост» какой-нибудь истории и не выпускать его до того момента, пока она не оказывалась раскрытой целиком.

«Профиль исследования, избранный Е.И. Канн-Новиковой, принадлежит к числу самых трудных: автор стремится не повторять других, а привлекать лишь новый, необследованный, забытый или оставшийся в тени материал. При этом Е.И. Канн-Новикова предпринимает различные поиски, очень широкие по масштабам, требующие огромной затраты энергии, в своем роде виртуозные — лишь бы сыскать потерянную нить каких-нибудь фактов или документов, лишь бы установить необходимую деталь, проливающую свет на какой-либо вопрос биографии или творческих связей Глинки. Вместе с тем все подобные поиски фактов, их сопоставление и т.д. отнюдь не являются для Е.И. Канн-Новиковой самодовлеющей целью исследования. Обильный фактический материал приводится автором с определенной целью освещения и оценки тех или иных сторон биографии, облика, идейной сущности Глинки» [29, л. 3].

Последней рецензией Ливановой, сданной за десять дней до ее помещения в больницу (1986), откуда она уже не вернулась, стала также положительная — на рукопись завершающего (пятого) выпуска «Истории полифонии» В.В. Протопопова (вышел в 1987). За два года до этого исследователь начала планомерную подготовку своего архива к передаче в Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки (ныне РНММ). Ливанова, всегда предпочитавшая порядок и точность, отправила туда на хранение подавляющее большинство своих откликов, как будто не сомневаясь, что столь тщательно сохраненное наследие когда-нибудь пригодится потомкам.

Думается, это время пришло.

Список литературы:

- 1 Айзенгард Ф.М. Эдвард Григ. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.: Музгиз, 1938. 86 с.
- 2 Алтаев А. [Ямщикова М. В.] М.И. Глинка. М.; Л.: Детгиз, 1947. 266 с.
- 3 Алтаев А., Ямщикова Л. [Ямщикова М. В.] Чайковский в Москве. М.: Московский рабочий, 1951. 308 с.
- 4 Беляев В.М. Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен. М.: Советский композитор, 1969. 228 с.
- 5 [Бражников М. В.] Музыкальные инструменты // Рукописные материалы И.П. Кулибина в Академии наук СССР. Научное описание с приложением текстов и чертежей. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 128—130, 476—479, рис. 178—187.
- 6 Брянцева В.Н. Тамара Николаевна Ливанова. (По страницам ее «Воспоминаний») // Ливанова Т.Н. Статьи, воспоминания / Сост. Д.А. Арутюнов, В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1989. С. 301—371.
- 7 Вадецкий Б.А. Глинка. Кн. 1. Смоленск: Смолгиз, 1950. 228 с.
- 8 Ванслов В.В. Об отражении действительности в музыке // Вопросы философии. 1950. № 3. С. 234—258.
- 9 Владыкина Н.М., Рацкая Ц. С. П.И. Чайковский. Серия «Жизнь замечательных музыкантов. Для школьников старшего возраста». М.; Л.: Музгиз, 1940. 216 с.
- 10 Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. I: С древнейших времен до конца XVI века. Ч. 1—2 / ГНИИТМ; кафедра всеобщей истории музыки ЛОЛГК. М.; Л.: ГМИ, 1941[—1942]. 595 + 514 с.
- 11 Гудимов Д.Б. Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции. Дисс. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2015. 392 с.
- 12 Каринцев Н.А. Верди. Картины из жизни. Серия «Жизнь замечательных музыкантов. Для школьника и пионера». Выпуск 6. М.: Музгиз, 1936. 95 с.
- 13 Ливанова Т.Н. Заметки о народности в советской музыке (на материале русской музыки) // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Т. I: 1953—1954 / Под общ. ред. А.С. Оголевца. М.: ГМИ, 1954. С. 40—73.
- 14 Ливанова Т.Н. Образ художника. (Романы и повести о русских композиторах) // Советская музыка. 1952. № 1. С. 98—102.
- 15 Ливанова Т.Н. Римский-Корсаков и художественная Москва // Римский-Корсаков Н.А. Исследования. Материалы. Письма. В 2 т. Т. I: Статьи и исследования. М.: Изд. АН СССР, 1953. С. 285—336. Републикация: Ливанова Т.Н. Статьи, воспоминания / Сост. Д.А. Арутюнов, В.В. Протопопов. Серия «Музыкальное наследие». М.: Музыка, 1989. С. 103—149.
- 16 Ливанова Т.Н. Составляют ли две сомнительные половины одно хорошее целое? // Советский музыкант. 1956. № 10, 19 марта.
- 17 Марр Н.Я. Яфетическая теория. Программа общего курса учения об языке / Восточный факультет Азербайджанского государственного университета им. В.И. Ленина. Баку: АзГиз, 1927. 168 с.
- 18 Музыковедческие труды Ю.Н. Холопова // Magistro Georgio Septuaginta. К 70-летию Юрия Николаевича Холопова / Идея, ред., сост. В.С. Ценовой. М.: Композитор, 2002. С. 98—133.
- 19 Новиков А.Н. Рождение музыканта. М.: Советский писатель, 1950. 614 с.

- 20 Памяти Романа Ильича Грубера. Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. I / Ред.-сост. В.Н. Юнусова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 272 с.
- 21 Пельсон Е.О. «Не всегда наивность бывает мила...» // Литературная газета. 1951. 28 июня. № 76.
- 22 Петухова С.А. Тамара Ливанова и ее диссертация (1934—1938) // Сб. материалов Международной конференции «Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы» / Ред.-сост. Е.Е. Потяркина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2021. С. 76—85.
- 23 Попова Т.В. Бородин. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.: Музгиз, 1937. 136 с.
- 24 Попова Т.В. Иосиф Гайдн. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.: Музгиз, 1938. 134 с.
- 25 Попова Т.В. М.П. Мусоргский. Серия «Жизнь замечательных музыкантов». М.; Л.: Музгиз, 1939. 214 с.
- 26 РГАЛИ. Ф. 2465 (Институт истории искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 583а. Отзывы и рецензии сотрудников сектора истории музыки о работах по музыковедению (1947—1962). Рукопись, машинопись. 244 л.
- 27 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 594. Протоколы и стенограммы заседаний сектора истории музыки (2 января — 29 декабря 1951). Рукопись, машинопись. 500 л.
- 28 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 607. [Ливанова Т. Н.] К историографии советского музыкознания [декабрь 1944]. 31 л. с об.
- 29 РНММ. Ф. 194 (Т.Н. Ливанова). № 371. Ливанова Т.Н. Рецензии 1954 года. Машинопись. 91 л.
- 30 РНММ. Ф. 194. № 372. Ливанова Т.Н. Критические статьи и рецензии за 20 лет (1932—1952). Т. I. Машинопись. 278 л.
- 31 РНММ. Ф. 194. № 373. Ливанова Т.Н. Критические статьи и рецензии за 20 лет (1932—1952). Т. II. Машинопись. 414 л.
- 32 РНММ. Ф. 194. № 1270. Письмо Н.В. Туманиной к Т.Н. Ливановой от 9 января 1942 года. Рукопись. 6 л.
- 33 РНММ. Ф. 194. № 1275. Письмо Н.В. Туманиной к Т.Н. Ливановой от 28 июня 1942 года. Рукопись. 4 л.
- 34 РНММ. Ф. 194. № 1754-а, б, в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 1—3. Рукопись, машинопись. 1374 л.
- 35 РНММ. Ф. 194. № 2533. Ливанова Т.Н. Рецензия на рукопись монографии В.В. Медушевского «Семиотический слой музыкальной культуры» [конец 1970-х]. Машинопись. 15 л.
- 36 Рыжкин И.Я. Образная композиция музыкального произведения // Интонация и музыкальный образ / Общ. ред. Б.М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. С. 187—224.
- 37 Стойко А.Г. Великий композитор. Из жизни П.И. Чайковского. Ч. 1: 1867—1881. Горький: Горьковское изд.-во, 1941. 248 с.
- 38 Успенский В.В. Глинка. 1804—1857. Л.: Молодая гвардия, 1950. 266 с.
- 39 Чередниченко Т.В. «Обочины» (?) и «магистраль» (?) музыкальной истории // Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. В 2 т. Т. 1. Ч. 1. Лекция 5. Долгопрдудный: Аллегро-Пресс, 1994. С. 137—138.
- 40 Шамилли Г.Б. Памяти Р.И. Грубера // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 31.
- 41 Штейнберг А.А. Керзинский кружок любителей русской музыки // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Т. 3 / Ред. Ю.В. Келдыш. М.: ГМИ, 1960. С. 598—619.
- 42 Яковлев В.В. Музыкальная жизнь Москвы // История Москвы в 6 т. Т. IV. Период промышленного капитализма / Ред. Б.П. Козьмин, В.К. Яцунский. Сост. Т.А. Волжина. М.: АН СССР, 1954. С. 765—793.

References:

- 1 Ayzengard F. M. *Edvard Grig* [Edvard Grieg]. Moscow, Muzgiz Publ., 1938. 86 p. (In Russ.)
- 2 Altaev A. [Yamshchikova M. V.] *M. I. Glinka* [M. I. Glinka]. Moscow, Leningrad, Detgiz Publ., 1947. 266 p. (In Russ.)
- 3 Altaev A., Yamshchikova L. [Yamshchikova M. V.] *Chaikovskij v Moskve* [Tchaikovsky in Moscow]. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1951. 308 p. (In Russ.)
- 4 Belyaev V. M. *Sbornik Kirshi Danilova. Opyt restavratsii pesen* [Collection of Kirsha Danilov. Song Restoration Experience]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1969. 228 p. (In Russ.)
- 5 [Brazhnikov M. V.] *Musikal'nye instrumenty* [Musical Instruments]. *Rukopisnye materialy I. P. Kulibina v Akademii nauk SSSR. Nauchnoe opisanie s prilozheniem tekstov i chertezhej* [Handwritten Materials by I. P. Kulibin at the USSR Academy of Sciences. Scientific Description with Attached Texts and Drawings]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1953, pp. 128—130, 476—479, drawings 178—187. (In Russ.)
- 6 Brjantseva V. N. Tamara Nikolaevna Livanova. (Po stranitsam ee "Vospominanij") [Tamara Nikolaevna Livanova. (Through the Pages of Her Memories)]. Livanova T. N. *Stat'i, vospominanija* [Articles, Memories], comp. D. A. Arutyunov, V. V. Protopopov. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 301—371. (In Russ.)
- 7 Vadetskij B. A. *Glinka* [Glinka. Book 1]. Smolensk, Smolgiz Publ., 1950. 228 p. (In Russ.)
- 8 Vanslov V. V. Ob otrazhenii dejstvitel'nosti v muzyke [On the Reflection of Reality in Music]. *Voprosy filosofii*, 1950, no. 3, pp. 234—258. (In Russ.)
- 9 Vladykina N. M., Rackaya C. S. *p. I. Chaykovskij* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1940. 216 p. (In Russ.)
- 10 Gruber R. I. Istorija musikal'noj kul'tury [The History of Musical Culture]. Vol. I: *S drevnejshih vremen do konca XVI veka* [Vol. I: From Ancient Times to the End of the 16th century], parts 1—2, GNIITM, kafedra vseobshchey istorii muzyki LOLGK. Moscow, Leningrad, GMI Publ., 1941[—1942]. 595 + 514 p. (In Russ.)
- 11 Gudimov D. B. *Stanovlenie i razvitie russkoj violonchel'noj shkoly v kontekste evropejskoj tradicii* [Formation and Development of the Russian Cello School in the Context of European Tradition]. Diss. ... kand. iskusstvoved. Moscow, 2015. 392 p. (In Russ.)
- 12 Karincev N. A. *Verdi. Kartiny iz zhizni* [Verdi. Pictures from Life]. Moscow, Muzgiz Publ., 1936. 95 p. (In Russ.)
- 13 Livanova T. N. Zametki o narodnosti v sovetskoj muzyke (na materiale russkoj muzyki) [Notes on Nationality in Soviet music (Based on Russian Music)]. *Voprosy muzykoznanija. Ezhegodnik* [Questions of Musicology. Yearbook]. Vol. I: 1953—1954, ed. A. S. Ogolevets. Moscow, GMI Publ., 1954, pp. 40—73. (In Russ.)
- 14 Livanova T. N. *Obraz hudozhnika. (Romany i povesti o russkikh kompozitorah)* [The Image of the Artist. (Novels and Stories about Russian Composers)]. *Sovetskaja muzyka*, 1952, no. 1, pp. 98—102. (In Russ.)
- 15 Livanova T. N. Rimskij-Korsakov i hudozhestvennaja Moskva [Rimsky-Korsakov and Art Moscow]. Rimskij-Korsakov N. A. *Issledovaniya. Materialy. Pis'ma* [Rimsky-Korsakov N. A. Research. Materials. Letters]. In 2 vol. Vol. I: *Stat'i i issledovaniya* [Articles and Research]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1953, pp. 285—336. Republication: Livanova T. N. *Stat'i, vospominanija* [Articles, memories], comp. D. A. Arutyunov, V. V. Protopopov. Moscow, Muzyka Publ., 1989, pp. 103—149. (In Russ.)

- 16 Livanova T. N. Sostavlyayut li dve somnitel'nye poloviny odno horoshee tseloe? [Do Two Dubious Halves Make up One Good Whole?]. *Sovetskij muzykant*, 1956, no. 10, 19 March. (In Russ.)
- 17 Marr N. Ya. *Yafeticheskaya teoriya. Programma obshchego kursa ucheniya ob yazyke* [Japhetic Theory. The Program of the General Course of Teaching about the Language], Vostochny fakul'tet Azerbaydzhanskogo Gosudarstvennogo universiteta im. V. I. Lenina. Baku, AzGiz Publ., 1927. 168 p. (In Russ.)
- 18 Muzykovedcheskie trudy Yu. N. Holopova [Musicological Works of Yu. N. Kholopov]. *Magistro Georgio Septuaginta. K 70-letiyu Yuriya Nikolaevicha Holopova* [Magistro Georgio Septuaginta. To the 70th Anniversary of Yuri Nikolaevich Kholopov], idea, ed., comp. V. S. Cenovaya. Moscow, Kompozitor Publ., 2002, pp. 98—133. (In Russ.)
- 19 Novikov A. N. *Rozhdenie muzykanta* [The Birth of a Musician]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1950. 614 p. (In Russ.)
- 20 *Pamyati Romana Il'icha Grubera. Stat'i. Issledovaniya. Vospominaniya* [In Memory of Roman Ilyich Gruber. Articles. Research. Memories], issue 1, ed. V. N. Yunusova. Moscow, NIC "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2008. 272 p. (In Russ.)
- 21 Pel'son E. O. "Ne vseгда naivnost' byvaet mila" ["Naivety is not always nice..."]. *Literaturnaya gazeta*, 1951, June 28, no. 76. (In Russ.)
- 22 Petuhova S. A. Tamara Livanova i ee dissertatsiya (1934—1938) [Tamara Livanova and Her Dissertation (1934—1938)]. *Sbornik materialov Mezhdunarodnoj konferencii "Russkaya muzykal'naya istoriografiya: proshloe, sovremennost', perspektivy"* [Collection of Materials of the International Conference "Russian Musical Historiography: Past, Present, Prospects"], ed. E. E. Potjarkina. Moscow, NIC "Moskovskaya konservatoriya" Publ., 2021, pp. 76—85. (In Russ.)
- 23 Popova T. V. *Borodin* [Borodin]. Moscow, Muzgiz Publ., 1937. 136 p. (In Russ.)
- 24 Popova T. V. *Josif Gaydn*. [Joseph Haydn]. Moscow, Muzgiz Publ., 1938. 134 p. (In Russ.)
- 25 Popova T. V. *M. P. Musorgskij* [M. P. Mussorgsky]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1939. 214 p. (In Russ.)
- 26 Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI, Moscow). Fund 2465 (Institute of Art History of the USSR Academy of Sciences). Inventory 1. Storage Unit 583a. *Otzyvy i recenzii sotrudnikov Sektora istorii muzyki o rabotah po muzykovedeniyu (1947—1962)* [Comments and Reviews of the Staff of the Music History Sector about Works in Musicology (1947—1962)]. Typescript. 244 l. (In Russ.)
- 27 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 594. *Protokoly i stenogrammy zasedanii Sektora istorii muzyki (2 January — 29 December 1951)* [Protocols and Transcripts of Sessions of the Music History Sector (2 January — 29 December 1951)]. Typescript. 500 l. (In Russ.)
- 28 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. Storage unit 607. [Livanova T. N.] *K istoriografii sovetskogo muzykoznaniiya. Dekabr' 1944* [On the Historiography of Soviet Musicology. December 1944]. Typescript. 31 l. with turns. (In Russ.)
- 29 Russian National Museum of Music (RNMM, Moscow). Fund 194 (T. N. Livanova). Storage unit 371. Livanova T. N. *Recenzii 1954 goda* [Reviews of 1954 year]. Typescript. 91 l. (In Russ.)
- 30 RNMM. Fund 194. Storage unit 372. Livanova T. N. *Kriticheskie stat'i i recenzii za 20 let (1932—1952)* [Critical Articles and Reviews for 20 years (1932—1952)]. Vol. I. Typescript. 278 l. (In Russ.)
- 31 RNMM. Fund 194. Storage unit 373. Livanova T. N. *Kriticheskie stat'i i recenzii za 20 let (1932—1952)* [Critical Articles and Reviews for 20 years (1932—1952)]. Vol. II. Typescript. 414 l. (In Russ.)
- 32 RNMM. Fund 194. Storage unit 1270. *Pis'mo N. V. Tumaninoy k T. N. Livanovoy ot 9 yanvarya 1942 goda* [Letter from N. V. Tumanina to T. N. Livanova dated January 9, 1942]. Manuscript. 6 l. (In Russ.)
- 33 RNMM. Fund 194. Storage unit 1275. *Pis'mo N. V. Tumaninoy k T. N. Livanovoy ot 28 iyunya 1942 goda* [Letter from N. V. Tumanina to T. N. Livanova dated June 28, 1942]. Manuscript. 4 l. (In Russ.)
- 34 RNMM. Fund 194. Storage unit 1754—a, b, v. Livanova T. N. *Vospominaniya* [Memories]. Vols. 1—3. Manuscript. 1374 l. (In Russ.)
- 35 RNMM. Fund 194. Storage unit 2533. Livanova T. N. *Recenziya na rukopis' monografii V. V. Medushevskogo "Semioticheskiy sloj muzykal'noy kul'tury"*, konec 1970-h [Review of the Manuscript of the Monograph by V. V. Medushevsky's "The Semiotic Layer of Musical Culture", late 1970s]. Manuscript. 15 l. (In Russ.)
- 36 Ryzhkin I. Ya. Obraznaya kompoziciya muzykal'nogo proizvedeniya [Figurative Composition of a Musical Work]. *Intonaciya i muzykal'nyj obraz* [Intonation and Musical Image], ed. B. M. Yarustovsky. Moscow, Muzyka Publ., 1965, pp. 187—224. (In Russ.)
- 37 Stojko A. G. *Velikij kompozitor. Iz zhizni p. I. Chaikovskogo* [Great Composer. From the Life of p. I. Tchaikovsky]. Part 1: 1867—1881. Gorkiy, Gor'kovskoe izdatel'stvo Publ., 1941. 248 p. (In Russ.)
- 38 Uspenskij V. V. *Glinka. 1804—1857* [Glinka. 1804—1857]. Leningrad, Molodaya gvardiya Publ., 1950. 266 p. (In Russ.)
- 39 Cherednichenko T. V. "Obochiny" (?) i "magistrali" (?) muzykal'noj istorii ["Curbs" (?) and "Highways" (?) of Musical History]. Cherednichenko T. V. *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the History of Culture]. In 2 vols. Vol. 1, p. 1, lecture 5. Dolgoprudny, Allegro-Press Publ., 1994., pp. 137—138. (In Russ.)
- 40 Shamilli G. B. Pamyati R. I. Grubera [In Memory of R. I. Gruber]. *Starinnaya muzyka*, 2009, no. 1, p. 31. (In Russ.)
- 41 Shtejnberg A. A. Kerzinskij kruzhok lyubitelej russkoj muzyki [Kerzin Circle of Lovers of Russian Music]. *Voprosy muzykoznaniiya. Ezhegodnik* [Questions of Musicology. Yearbook]. Vol. 3, ed. Yu. V. Keldysh. Moscow, GMI Publ., 1960, pp. 598—619. (In Russ.)
- 42 Yakovlev V. V. *Muzykal'naya zhizn' Moskvy* [Musical Life of Moscow]. *Istoriya Moskvy in 6 vol.* [History of Moscow in 6 volumes]. Vol. IV. *Period promyshlennogo kapitalizma* [The Period of Industrial Capitalism], ed. B. P. Koz'min, V. K. Yatsunsky, comp. T. A. Volzhina. Moscow, AN SSSR Publ., 1954, pp. 765—793. (In Russ.)