

## Anastasia LOGUNOVA Sergey Bogoyavlensky's Verdiana

This purpose of the article is to remind of the forgotten dissertation by Sergey Bogoyavlensky: *Verdi's work with opera libretto in the aspect of his evolution as musician-dramatist* (1944), being kept now at the St. Petersburg Central State Archive of Literature and Arts. The text of the article elucidates the most important points of this work that has been the first Russian study of such scale devoted to Verdi's musical heritage.  
**Key words:** Sergey Bogoyavlensky, Giuseppe Verdi, opera, libretto, dramaturgy.

## Анастасия ЛОГУНОВА Вердиана С. Н. Богдавленского

Цель настоящей статьи — напомнить о существовании забытой ныне диссертации профессора Ленинградской консерватории С. Н. Богдавленского «Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта-драматурга» (1944), рукопись которой хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга. В статье приводятся основные положения научного труда, ставшего первым исследованием творчества Верди такого масштаба в российском музыкознании.  
**Ключевые слова:** С. Н. Богдавленский, Дж. Верди, опера, либретто, драматургия.

Сергей Николаевич Богдавленский (1905–1985) — одна из ярких фигур советского музыковедения, человек со сложной судьбой. Талантливый ученый, блестящий лектор и активный общественный деятель, уже в 1935 году возглавивший историко-теоретическое отделение, а в 1936–38 годах занимавший пост декана историко-теоретического факультета Ленинградской консерватории, Богдавленский в расцвете сил был «отлучен» от родного вуза, попав под удар «борьбы с космополитизмом» [см.: 9]. В течение 16 лет его преподавательская деятельность разворачивалась в Театральном институте им. А. Н. Островского, и только в 1968 году профессор смог вернуться в Консерваторию. Путь историка был тернист и сложен, и не менее сложной оказалась судьба его научного наследия. Круг проблем, которыми занимался С. Н. Богдавленский, был широк — владение

иностранными языками позволяло изучать зарубежную литературу и эпистолярные материалы. Он был автором работ о Малере, Бизе, Мейербере, занимался итальянской, польской, чешской и скандинавской музыкой, но далеко не все исследования ученого были опубликованы, а большая часть рукописей не сохранилась.

Одной из ключевых фигур научного горизонта Богдавленского был Джузеппе Верди. На сегодняшний день существуют только две опубликованные работы Сергея Николаевича, непосредственно связанные с творчеством Верди: популярная брошюра «Что надо знать об опере „Отелло“» 1933 года, выпущенная ГАТОБом<sup>1</sup> [8], и масштабная статья «Верди и Шекспир», опубликованная в 1964 году в сборнике «Шекспир и музыка» [4]. Основной же корпус научных работ Богдавленского по творчеству Верди остался неизвестным: частично он

<sup>1</sup> ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета, официальное название Мариинского театра в 1920–1935 годы, до присвоения театру имени С. М. Кирова. Работа об «Отелло», вместе с брошюрой «Кармен», относится к числу первых публикаций молодого музыковеда.

утерян вместе с домашним архивом ученого, частично хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Примечательно, что обращение молодого Богоявленского к музыке Верди было обусловлено реальной театральной практикой. В начале 1930-х консерваторский студент-композитор, обучавшийся в классе Х.С. Кушнарева, параллельно занимается историей и теорией музыки под руководством Б.В. Асафьева. Благодаря ему Богоявленский в 1931–34 годах состоит композитором-практиком в ГАТОБе как участник композиторского семинара<sup>2</sup>. По воспоминаниям Сергея Николаевича, стажеры могли входить в театр в любое время, бывали на всех репетициях, учились корректуре нотного текста и суфлированию [5, с. 151]. Семинарские занятия проводили, кроме Асафьева, главный дирижер театра В.А. Дранишников и художественный руководитель театра режиссер С.Э. Радлов. Стажерами семинара, наряду с Богоявленским, были А.Д. Бушен и И.И. Соллертинский.

В автобиографии (1937) Богоявленский пишет, что именно в эти годы для него начинается «все более усиливавшийся поворот в сторону научной работы в области истории и теории театра» [1, с. 47]. В театре шла экспериментальная работа над сценическим воплощением таких опер, как «Луиза Миллер», «Трубадур», «Симон Бокканегра». Не все спектакли доводились до премьеры, зато в результате этой работы были выпущены путеводители по отдельным операм Верди, написанные участниками семинара<sup>3</sup>. Именно в рамках асафьевского семинара появилась первая вердиевская публикация самого Богоявленского.

Вероятно, сразу после окончания научно-практического семинара, Богоявленский вплотную приступает к исследованию западной оперы, а именно, творчества Мейербера, Бизе и Верди. К 1938 году относится доклад «Дж. Верди. К 125-летию со дня рождения», прочитанный на кафедре Всеобщей истории музыки Ленинградской консерватории (рукопись текста объемом 36 страниц числится в списке научных трудов 1947 года [11, л. 11]), к 1939 году — «Два неизвестных письма Верди» (перевод с комментариями по рукописным подлинникам Государственной публичной библиотеки в Ленинграде, 32 страницы) [там же]. Обе работы так и не были опубликованы, а рукописи ныне утеряны<sup>4</sup>. Параллельно Богоявленский занимается переводом эпистолярного наследия Верди. Еще в 1937 году он указывал, что на финальной стадии

находится работа «Дж. Верди. Избранные письма и документы» [1, с. 52]. В течение 1940 года исследователь планировал завершить подготовку к публикации этого труда, включающего перевод, вступительную статью и комментарии (50 п.л.) [1, с. 57]. Однако работа, которая могла стать первым изданием эпистолярного наследия Верди на русском языке<sup>5</sup>, так и осталась в рукописи, и, вероятно, была утрачена вместе с домашним архивом ученого после его смерти.

Замысел диссертации вызревал в течение ряда лет. В 1937 году Богоявленский пишет о работе над исследованием на соискание ученой степени «Дж. Верди. Жизнь и творчество» (35 п.л.) [1, с. 52], которую он намеревался завершить в один год с «Письмами Верди». Однако в итоге направленность исследования несколько изменилась — произошел поворот от жанра фундаментальной творческой биографии к проблемам оперной драматургии и оперного либретто. Текст был готов уже в 1940 году, но в связи с началом войны защита диссертации состоялась только 2 июня 1944 года в Ташкенте, в эвакуации. Оппонентами выступили С.Л. Гинзбург и Б.А. Струве [см.: 9, с. 254]. На титульном листе авторской рукописи [6] и в отзывах оппонентов тема диссертации обозначена как «Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как композитора и драматурга» [см.: 11, л. 22–40]. Однако в авторских тезисах диссертации и аннотации [там же, л. 14, л. 19], как и в тексте объявления о защите, направленном в радиокомитет Ташкента [там же, л. 20], и в Протоколе заседания Ученого совета от 2 июня 1944 года [там же, л. 1] зафиксирована иная формулировка — «Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта-драматурга». Именно так обозначена тема диссертации и в Протоколе заседания Ученого совета Ленинградской консерватории от 31 мая 1947 года, когда была подтверждена ученая степень Богоявленского. Данное название фигурирует в списке основных научных работ в прижизненном издании монографии об итальянской музыке [7, с. 141], что позволяет считать его официальным и наиболее точным<sup>6</sup>. Увы, пожеланию профессора Б.А. Струве опубликовать исследование, которое могло стать «первой детальной работой в области советского музыковедения, охватывающей творческую деятельность Верди в целом»<sup>7</sup> [11, л. 25], не суждено было осуществиться. К счастью, в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга сохранилась рукопись диссертации в виде микрофильма<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Семинар, организованный Б.В. Асафьевым, освещал широкий круг проблем оперного театра. Богоявленский называл этот курс «неоценимой школой познания театра изнутри, во всей его специфике» [5, с. 151].

<sup>3</sup> А.Д. Бушен стала автором брошюр о «Трубадуре», «Аиде», «Силе судьбы», И.И. Соллертинский — о «Риголетто».

<sup>4</sup> В 1946 году ученый подготовил статью «Работа Верди над оперой „Аида“» (70 страниц), вероятно, по материалам своей диссертации, для «ученых записок Консерватории», как значится в списке научных трудов [см.: 11, л. 12], однако она также не была опубликована.

<sup>5</sup> Первое издание писем Верди на русском языке было осуществлено только в 1959 году (*Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. А.Д. Бушен. М.: Музыка, 1959. 647 с.*).

<sup>6</sup> В списке научных работ 1947 года автор указывает сокращенное название диссертации: «Работа Верди над оперным либретто» [см.: 11, л. 11], другой вариант сокращенной формулировки («Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как драматурга») значится в Отчете А.Л. Островского о деятельности Консерватории в эвакуации [см.: 10, с. 7].

<sup>7</sup> В диссертации Г.Г. Тигранова (1940) внимание автора фокусируется на двух операх Верди [см.: 13].

<sup>8</sup> Ф. 298, оп. 4, ед. хр. 288.

Диссертация стала лишь частью грандиозного замысла в шести частях — об этом свидетельствует план работы, который приводится в разделе «От автора»<sup>9</sup>. Центральное место в предполагаемом исследовании отводилось второй части, состоящей из восьми разделов: 1. Введение. Общие проблемы изучения творческой деятельности; 2. Основные тенденции развития итальянской музыкальной культуры в XIX веке, в связи с развитием Европейской музыкальной культуры; 3. Творчество периода 1838–1859 годов; 4. Годы кризиса и творческого возрождения (1859–1870); 5. «Аида»; 6. Работа Верди над вторыми редакциями опер; 7. «Отелло», «Фальстаф»; 8. Итоги и выводы. Диссертация, как поясняет автор, представляет собой три раздела (3, 4, 5) из второй части будущей работы [6, с. 1–2].

Таким образом, на соискание ученой степени Богоявленский представляет лишь часть исследования, строго отвечающую конкретной научной задаче. Задачей же этой было показать, как «некоторые факторы музыкально-композиционного плана»<sup>10</sup> обусловили для композитора необходимость работы над либретто и как менялся характер этой работы под влиянием развития музыкально-драматургических принципов композитора» [6, с. 46]. Проблема музыкальной драматургии в связи с либретто занимала Богоявленского с самого первого обращения к творчеству Верди. Так, в брошюре 1933 года он отмечает, что «удача драматургической впечатляемости его [Верди — А. Л.] опер в значительной степени объясняется и тем, что Верди, как музыкант-драматург воздействовал, влиял на создаваемую либреттную канву, не подавляя ее, подобно Вагнеру, самостоятельностью развития музыкального материала, а увязывая в наиболее органическом взаимодействии и взаимообусловленности оба плана» [8, с. 70].

В диссертации в поле внимания исследователя оказываются оперы Верди от «Оберто, граф ди Сан Бонифачо» до «Аиды», которые рассматриваются в рамках подробной периодизации. Так, автор отмечает, что второй период творчества Верди, охватывающий 1842–1849 годы (от «Навуходоносора» до «Макбета» и «Луизы Миллер»), протекает под знаком «совершенно необычного для итальянских оперных композиторов внимания к вопросу сюжета и его либреттно-драматургической планировки» [6, с. 58]. На примере опер середины 1840-х («Двое Фоскари», «Жанна д'Арк», «Альзира») Богоявленский показывает, как все больше и больше музыкально-драматургический замысел обуславливает строение либретто, а своеобразие музыкально-интонационного воплощения начинает определять и синтаксический строй, и поэтический размер, и даже отбор отдельных слов в тексте [6, с. 80]. «Макбет» рассматривается как

переход к новому (третьему) периоду и расценивается как первая попытка Верди «вырваться из традиционно-итальянской оперной драматургии состояний» [6, с. 94]. Благодаря распространению своих произведений на европейских оперных сценах (Франция, Англия, Испания и отчасти Германия) Верди обращается к новым передовым тенденциям европейского (в первую очередь, французского) музыкального театра [6, с. 114]. Четвертый период (1860-е) — годы кризиса и творческого возрождения. Существо этого кризиса Богоявленский демонстрирует на примере оперы «Дон Карлос»: Верди не удовлетворяет сочинение музыки на либретто, которое «является более или менее схематизированным преломлением общедраматургических принципов». Исследователь отмечает, что «музыкальное сознание композитора стремится к музыкальному воплощению драмы, что невозможно вне подчинения строения и текста либретто музыкально-драматургической концепции и музыкальным принципам композиции» [6, с. 292]. Произведения этого переходного периода — «Бал-маскарад», «Сила судьбы», «Дон Карлос», «Симон Бокканегра» — основными чертами вплотную подводят к трем высшим музыкально-драматургическим достижениям Верди — «Аиде», «Отелло» и «Фальстафу» [6, с. 216].

Как указывает Богоявленский, если в 1850-х годах сюжетная тематика стимулировала постановку и разрешение проблем музыкального стиля и композиции, то в «Аиде» Верди мыслит музыкально опосредованно, в силу чего сюжет и либретто оперы есть следствие оперно-симфонической концепции драматической идеи. Начиная с «Аиды», изменяется принцип творчества Верди — отныне композиторское сознание является единственным решающим началом [6, с. 302–303].

Большой интерес в диссертации представляет Введение, поражающее широтой познаний его автора. Богоявленский здесь выявляет общие закономерности смены исторических стилей в проекции на жанр оперы, уделяя особенное внимание проблеме оперного симфонизма, которому дает следующее определение: «Специфическими закономерностями оперного симфонизма являются вокально-речевой характер музыкальной интонации (не только вокального мелоса, но и оркестрового изложения), сценическая конкретность интонации и ритма, масштаб и характер музыкальных оперных форм (отдельной арии, сцены, действия), обуславливаемые временным, пространственным и драматически-психологическим масштабом сценического события, ситуации, сочетания в ансамблевых формах на общей для всех сцен интонационной основе разнохарактерных, в соответствии с типами характеров персонажей, вокально-интонационных пластов, способность музыки

<sup>9</sup> В проекте шесть частей: первая часть отдана биографии Верди, вторая, состоящая из восьми разделов, посвящена творчеству композитора, но при этом охватывает и общие проблемы изучения творческой деятельности, и основные тенденции развития итальянской музыки XIX века. Третья часть — «Технология стиля», четвертая — «Письма и документы», пятая — «Полная библиография и источники. Обзор и критика главнейших материалов», шестая — «Хронограф жизни и творчества».

<sup>10</sup> Здесь и далее разрядка С. Н. Богоявленского заменена курсивом.

в своем развитии переходить из сферы чисто музыкальной образности в зрительно-конкретную, сценически-событийную, декоративно-описательную и обратно» [6, с. 31]. Ученый выявляет особенности симфонизации оперы в разных национальных школах. Так, для Франции характерно «усиление роли чисто музыкального строения формы на основе все более широкого воплощения процесса развития драмы в музыке от Мейербергера к Бизе и Массне» [6, с. 32], для Италии — «усиление психологического значения слова речи и сценического действия на основе временной деформации и даже полного подчинения логики музыкально-композиционного и вокального интонирования логике драматического действия, слова» [там же]. В Германии, как пишет исследователь, в силу развитой инструментальной культуры и техники инструментально-симфонического развертывания композиции и ограниченной культуры вокально-речевого интонирования, общесимфонические закономерности были перенесены в немецкую романтическую оперную драматургию, породив драматургически аморфные произведения (вплоть до Корнелиуса, Вольфа, Хумпердинка и Пфитцнера). Искусство Вагнера Богоявленский называет «неповторимым специфическим явлением, которое невозможно оценивать с точки зрения какого либо определенного музыкально-сценического жанра» [6, с. 34]. Наиболее органичным Богоявленский считает процесс симфонизации оперного жанра в русском музыкальном искусстве XIX века (от Глинки до Римского-Корсакова и Чайковского), поскольку «все развитие русского музыкального искусства (равно как и русской поэзии) неразрывно связано с интонационно-ритмическим взаимопроникновением слова, музыки и текста» [там же]. Кризис европейской оперной драматургии начинается с 30-х годов XIX века и достигает своего апогея в 1850–1870-е, т.е. совпадает с периодом расцвета и распада романтического стиля, когда его реалистически-психологические элементы перерастают из соподчиненных в господствующие [6, с. 35]. Образцами новой симфонической оперной драматургии Богоявленский называет «Аиду», «Кармен» и «Евгения Онегина» [6, с. 41].

Введение проникнуто идеями Асафьева, утверждавшего, что весь XIX век проходил в борьбе за симфонизацию опер [2, с. 92], и представлявшего симфонизм

как «великий переворот в сознании и технике композиторов», «эпоху самостоятельного осваивания музыкальной идеей и заветных дум человечества» [2, с. 93]. Он же отстаивал идею понимания оперы как произведения прежде всего музыкального, призывая «уметь слушать музыку как действие в музыкальном театре» и отмечая специфическую особенность жанра: «...Для оперы не существует сюжета как занимательной интриги. Она может быть, а может и не быть. ...даже в рамках грубого, наивного, мелкого или „низкого“ содержания... силой музыки и ее убедительностью оттеснится самый сюжет, а выдвинется общечеловеческая значимость образов, характеров и их взаимоотношений» [3, с. 152].

Введение, безусловно, ценно в отношении обзора литературы<sup>11</sup>, который автор скромно называет «кратким». Богоявленский не просто рассматривает исследование о Верди в хронологическом порядке, но выявляет историко-социальные закономерности тех или иных поворотов в деле изучения его творчества. Провагнеровские взгляды начала XX века, представляющие Верди как «композитора „массово-репертуарных“ опер, который, якобы, под влиянием Вагнера в последнем периоде творчества изменил итальянским оперным традициям, но не стал полноценным вагнерианцем» [6, с. 4], сменяет противоположный подход предвоенных лет<sup>12</sup>. Тогда творчество Верди стало трактоваться немецкими исследователями как антитеза вагнеровскому симфонизму, как «театр актерского действия и острых сценических ситуаций»<sup>13</sup> [там же, с. 9], а их итальянские коллеги под воздействием националистических тенденций выдвинули тезис об исключительно итальянской природе оперной драматургии Верди как художника, «возродившего в современности традиции итальянского вокального театра»<sup>14</sup> [там же]. Новый кардинальный поворот в понимании Верди произошел на основе «признания жанра оперы как жанра музыкального, а не гибрида, некоего синтеза музыки и театра при ведущей роли последнего» [там же, с. 10].

Наблюдения Богоявленского всегда подкрепляются примерами из реальной театральной практики. Ученый анализирует репертуар немецких театров с 1925 по 1931 год, т.е. в период кризиса европейского симфонизма, замечая, что на сцене возобновлялись произведения или ранние, или периода исканий, в которых

<sup>11</sup> Богоявленский отмечает, что смерть композитора (1901) и столетие со дня рождения (1913) стимулировали рост числа монографических работ и публикацию основополагающих собраний писем композитора, на базе которых создавались исследования 1920–1930-х годов («Re Lear» e «Ballo in Maschere»: Lettere di G. Verdi ad A. Somma / Pubblicate da A. Pascolato. Citta di Castello, 1902; A. Luzio e G. Gesari. I Coppialettere di Giuseppe Verdi. Milano, 1913) [6, с. 3].

<sup>12</sup> Богоявленский отмечает, что новая волна интереса к Верди была обусловлена закатом симфонизма как музыкального мышления. Параллельно отходу от сонатно-симфонических жанров в сторону песенно-танцевальной и сюитной структуры в инструментальной музыке, в сфере музыкального театра началась реакция против драматургически организующей роли музыки: «уже в предвоенные годы стали оформляться воззрения на музыку в опере как на средство, соподчиненное особым, чисто театральным законам драматической композиции и исполнения» [6, с. 5].

<sup>13</sup> Автор видит зарождение этой концепции в работах Корнгольда (*Korngold J. Deutsches Opernschaffen der Gegenwart: kritische Aufsätze*. Rikola-Verlag, 1922), а ее продолжение — в отдельных высказываниях Бузони, Хиндемита и Кренека о природе *Spieloper* [6, с. 6].

<sup>14</sup> Здесь Богоявленский ссылается на работы С. А. Лучиани, А. Делла Корты, М. Милы (*Luciani S. A. La rinascita del dramma*. Roma, 1922; *Della Corte A. Aida; guida attraverso il dramma e la musica*. Milano, 1923; *Mila M. Il melodramma di Verdi*. Bari, 1933).

еще нет композиционно-стилистической и драматургической стройности, и ощутимо стремление преодолеть композиционные штампы ради воплощения нового содержания («Сила судьбы», «Луиза Миллер», «Макбет», «Разбойники», «Навуходоносор», «Двое Фоскари», «Дон Карлос»). Музыка этих опер не обладала достаточной музыкально-драматургической силой. Богоявленский отмечает, что в их сценическом воплощении руководящим принципом стал литературно-драматический первоисточник оперного либретто. Именно кризисом симфонического мышления ученый объясняет свободный «творческий» подход режиссеров и дирижеров к тексту и композиции партитуры, а также выбор произведений из наследия композиторов.

«Антисимфоническую» концепцию немецких музыковедов (в частности, Ю. Корнгольда), так же, как идею итальянских исследователей о сугубо национальной природе опер Верди, представляющих собой «театр певца, театр лирико-драматических переживаний» [6, с. 9], Богоявленский считает неверной. Исследователь убежден, что при возобновлении ранних опер Верди в 1920-е свежести восприятия способствовала не драматургия развертывания сюжета, а реалистически-полнокровная, чувственно-конкретная сила вердиевского мелоса. Именно сила музыкального воплощения была понята наиболее чуткими музыковедами: их тезис о наличии имманентных музыкальных качеств, воплощающих драматическую идею опер в чисто музыкальном процессе развития, обусловил ряд концертных исполнений опер Верди среднего периода (начиная с «Силы судьбы» в Берлинской филармонии в 1928–30-х годах<sup>15</sup>) [6, с. 10].

Богоявленский замечает, что одни и те же оперы Верди возрождались в рамках противоположных исследовательско-исполнительских концепций, противоположных методов: концертно-симфонического и подчеркнуто театрально-драматического. «Если самодовлеющий театрально-режиссерский подход к интерпретации этих произведений оказался возможным потому, что музыкально-симфоническая организация этих опер была еще *недостаточно откристиализованной*, чтобы устоять против деформации музыкальной формы факторами театрально-драматической композиции, то чисто концертно-симфонический подход к этим произведениям оказался возможным именно в силу

того, что в природе музыки этих опер композитору еще не удалось довести музыкально-интонационную сторону воплощения до *внешне осязаемого сценически конкретного проявления* в слове, жесте, игре певца-актера, — пишет С. Н. Богоявленский. — В первом случае музыкальное строение оперы *допускает возможность* известного подчинения музыкальной формы логике режиссерской композиции, во втором — дает возможность в известной степени отвести на задний план слово, сценически конкретное действие, рассматривая их как следствие симфонически музыкального процесса воплощения драмы» [6, с. 11–12]. Подчеркивая односторонность каждого из данных принципов подхода, Богоявленский пишет, что симфоническая трактовка ближе к истине.

То, что в России после суждений Серова, Стасова и Чайковского творчество Верди не было предметом серьезного внимания, Богоявленский объясняет иным процессом развития русской реалистической драматургии, а также кризисом русской оперной драматургии, наступившим после смерти Чайковского и Римского-Корсакова [6, с. 14]. Реалистический симфонизм оперной драматургии Верди и Чайковского оказался чуждым символистским исканиям русской художественной интеллигенции<sup>16</sup>.

Началом серьезного изучения Верди в России Богоявленский называет неопубликованную работу Асафьева о Верди, написанную в 1925 году, и его семинар в ГАТОБе [6, с. 15]. В 1930-е работам В. Э. Фермана и Л. Л. Магазинер, отстаивавших устаревший тезис о решающем значении влияния Вагнера для творчества Верди, ученый противопоставляет брошюры и доклады И. И. Соллертинского (в частности, доклад 1940-го года «Драматургия оперного либретто»). Наиболее ценным в его работах Богоявленский считает освещение вопроса об общих закономерностях оперной драматургии, и отмечает, что ряд его положений перекликается с высказываниями Э. Истеля. Порочность большей части исследований Верди Богоявленский видит в том, что авторы объясняют стилистические особенности суждениями в письмах, вместо того чтобы «в эпистолярных высказываниях композитора видеть *отражение* его музыкально-композиционных исканий» [6, с. 21].

На основе многолетней работы по собиранию и изучению писем Верди, а также на основе глубокого анализа

<sup>15</sup> На первое место Богоявленский ставит труд Э. Истеля, который дал отчетливую характеристику оперной драматургии Верди, показав ее принципиальное отличие от вагнеровской, и сравнил положение Верди в XIX веке с местом и значением Моцарта во второй половине XVIII века (*Istel E. Die moderne oper vom tode Wagners bis zum weltkrieg* (1883–1914). Leipzig und Berlin, 1915). Богоявленский выделяет также работу П. Беккера, касающуюся вопроса симфоничности последних опер Верди (*P. Bekker. Wandlungen der Oper. Zürich, Leipzig, 1934*), и работу Г. Герика о закономерностях музыкального формообразования у Верди (*H. Gerigk. Giuseppe Verdi. Potsdam, 1932*).

<sup>16</sup> В качестве исключения С. Н. Богоявленский выделяет постановку «Фальстафа» в ленинградском Малом оперном театре (режиссер Э. О. Каплан, дирижер С. А. Самосуд, 1927), которая оказалась «ярким отображением западных воззрений на оперный жанр как на жанр театрального действия игры». Ученый отмечает, что для режиссера и дирижера партитура «Фальстафа» явилась «материалом (и только) для решения задуманной театральной композиции, и меньше всего дело шло о правильной интерпретации произведения Верди». Примечательна мысль Богоявленского о том, что «постановка и музыкальная интерпретация партитуры „Фальстафа“ предварила появление на той же сцене „Носа“ Шостаковича, созданного молодым автором очевидно не без влияния (правда, искривленно воспринятого) этой блистательной партитуры» [6, с. 15].

отдельных его произведений, Богдавленский утверждает, что все высказывания Верди по вопросам драматургии, его мысли о специфике оперы «были обусловлены развитием его как музыканта-драматурга» [6, с. 24].

Главные достоинства диссертации Сергея Николаевича Богдавленского — в ее четкой концепции, зрелости идей, в абсолютной убежденности автора и абсолютной убедительности его доводов. Стиль изложения строг и конкретен. Как признавала Е. А. Ручьевская, учени-

ца Богдавленского, «Сергей Николаевич был, подобно Б. Л. Яворскому, человеком устного слова. Продуманного, прочувствованного, открытого им было несравненно больше, нежели доведенного до стадии печатного текста» [цит. по: 9, с. 274]. Высокая степень обобщенности, широта охвата свидетельствуют о том, что текст диссертации — это вершина айсберга, за которой стоит невероятный объем изученных документальных материалов и аналитических наблюдений.

### Литература

1. Автобиография С. Н. Богдавленского (1937); Автобиография С. Н. Богдавленского (1939), Характеристики С. Н. Богдавленского (Р. И. Грубер, 1940; П. А. Серебряков, 1941) // Архив СПбГК, д. 20 (62 л.).
2. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. Избранные работы о М. И. Глинке. М.: Музгиз, 1952. 400 с.
3. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 73–161.
4. Богдавленский С. Н. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
5. Богдавленский С. Н. Из воспоминаний о Б. В. Асафьеве // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 1. Л.: Музыка, 1987. С. 148–151.
6. Богдавленский С. Н. Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта и драматурга: дисс. ... кандидата искусствоведения. Ленинград–Ташкент, 1944. 392 с. (ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 288).
7. Богдавленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века. Очерки / вст. ст. В. Н. Гуркова и Р. Г. Лаула. Л.: Музыка, 1986. 142 с.
8. Богдавленский С. Н. Что нужно знать об опере «Отелло». Л.: ГАТОБ, 1933. 88 с.
9. Брагинская Н. А. Материалы к биографии С. Н. Богдавленского (Из петербургских архивов) // Сергей Николаевич Богдавленский. К 100-летию со дня рождения. Воспоминания / ред.-сост.: Н. И. Дегтярева, Н. А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2006. С. 247–279.
10. Гусейнова З. М. Они вернулись... Публикация документа из архива А. Л. Островского // MUSICUS. 2015. № 2. С. 3–10.
11. Дело по защите диссертации на соискание кандидата искусствоведческих наук Богдавленским С. Н. // ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 554. 54 л.
12. Лаул Р. Г. Слово об учителе // Сергей Николаевич Богдавленский. К 100-летию со дня рождения. Воспоминания / ред.-сост.: Н. И. Дегтярева, Н. А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2006. С. 8–20.
13. Тигранов Г. Г. Некоторые особенности оперной драматургии Дж. Верди (на примере анализа опер «Риголетто» и «Отелло»: дисс. ... кандидата искусствоведения. Л., 1940. 148 с. (ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 291).

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus\_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, ". **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.