

УДК 78
ББК 85.313(2)

Рахманова Марина Павловна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
ResearcherID: IVV-1348-2023
rmarina@mail.ru

Ключевые слова: «Воспоминания», Т.Н. Ливанова, портреты, обобщенные характеристики, «мгновенные» зарисовки, современники

Рахманова Марина Павловна

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-318-353

Для цит.: Рахманова М.П. Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I // Художественная культура. 2023. № 3. С. 318–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-318-353>.

For cit.: Rakhmanova M.P. Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part I. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 318–353. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-318-353>. (In Russian)

Rakhmanova Marina P.

D. Sc. (in Art History), Leading Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
ResearcherID: IVV-1348-2023
rmarina@mail.ru

Keywords: Memoirs, T.N. Livanova, portraits, generalized characteristics, “instantaneous” sketches, contemporaries

Rakhmanova Marina P.

Reading *Memoirs* by T.N. Livanova: Portraits of Contemporaries. Part I

Аннотация. В статье впервые делается попытка анализа некоторых аспектов содержания «Воспоминаний» Т.Н. Ливановой (1974–1983) — трехтомного текстового корпуса, сохраняемого в архиве Российского национального музея музыки (РНММ). «Воспоминания» готовятся к публикации в качестве плановой работы Государственного института искусствознания. Данная статья продолжает серию материалов, посвященных этому ценному источнику. В нем портреты современников автора занимают значительное место.

В статье рассмотрены разные типы таких вербальных портретов — от более развернутых обобщенных характеристик до «мгновенных» и очень ярких, состоящих буквально из нескольких слов. Галерею портретируемых представляют люди разных поколений. Повествование начинается с семейных хроник — портретов родственников Ливановой со стороны матери и отца, а также ее супруга В.Э. Фермана — и продолжается характеристиками друзей и сотрудников. Среди них — композиторы Д.Б. Кабалевский, Н.Я. Мясковский, В.Я. Шебалин, В.Г. Захаров, исследователи Б.В. Асафьев, М.В. Иванов-Борецкий, В.В. Протопопов, Ю.В. Келдыш, Ю.К. Евдокимова, Ю.Н. Холопов и другие.

Abstract. For the first time, the article attempts to analyse some aspects of the content of T.N. Livanova's *Memoirs* (1974–1983), a three-volume text corpus preserved in the archives of the Russian National Museum of Music (RNMM). *Memoirs* are being prepared for publication as a planned work of the State Institute for Art Studies. This article continues a series of materials devoted to this valuable source. A significant place in it is occupied by the portraits of the author's contemporaries.

The article discusses different types of such verbal portraits — from more detailed generalized characteristics to “instantaneous” and very vivid ones consisting of literally a few words. The gallery of the portrayed is represented by people of different generations. The narrative begins with family chronicles — the portraits of Livanova's relatives on the mother's and father's side, as well as her husband V.E. Ferman, and continues with the characteristics of friends and employees. Among them are composers D.B. Kabalevsky, N.Ya. Myaskovsky, V.Ya. Shebalin, and V.G. Zakharov, researchers B.V. Asafiev, M.V. Ivanov-Boretsky, V.V. Protopopov, Yu.V. Keldysh, Yu.K. Evdokimova, Yu.N. Kholopov and others.

Введение. Портретные зарисовки в «Воспоминаниях» Т.Н. Ливановой. Образы родителей и мужа⁽¹⁾

Огромные по объему «Воспоминания» Т.Н. Ливановой, охватывающие очень большой временной период, несколько эпох в жизни страны, могут быть рассмотрены в разных ракурсах. Любопытные возможности открывает сама структура текста, в котором повествование о текущих событиях сочетается с авторскими обобщениями по тому или иному периоду, помещаемыми в конце соответствующей оконечности данного периода главы — так сказать, «лирическими отступлениями». Эти отступления-обобщения могут содержать, кроме общей характеристики времени, также достаточно подробные рассказы о книгах, спектаклях, кинофильмах, привлечших в это время особое внимание автора. Подчас длинные списки имен и названий в таких случаях могут быть весьма интересны — как отражение эпохи в восприятии умного наблюдателя.

Кроме подобных итоговых разделов в тексте «Воспоминаний» встречаются нередко иного рода останки — их можно условно называть «портретами», то есть обобщенными характеристиками людей, занимавших то или иное, большее или меньшее, но существенное место в жизни мемуаристки. Портретные зарисовки того или иного «персонажа» могут быть сосредоточены в одном месте или появляться несколько раз по ходу изложения, особенно когда «портретируемый» или отношение к нему автора с ходом времени заметно изменялись. Надо сказать, что иной раз хватает пары предложений, чтобы создать нужный образ, а иногда (не часто) это может потребовать с десяток страниц.

Развернутые, подробные, красиво прописанные портреты связаны у Ливановой прежде всего с образами родителей и мужа. Это, конечно, особая тема, но хочется заметить: редко можно встретить столь постоянно любовное, неустанно заботливое отношение к своим близким. Тамара Николаевна считала себя счастливым человеком прежде всего благодаря абсолютной надежности своего дома, благодаря уверенности в понимании и поддержке. Чувство глубокой

благодарности распространялось на все атрибуты дома: начиная от вкуснейших маминых пирогов и кончая собаками, которые постоянно жили в семье как равноправные ее члены. Бытовые условия жизни семьи Ливановых (состоявшей из отца, матери и мужа Тамары Николаевны В.Э. Фермана) долгое время были весьма далеки от идеальных — две комнаты на разных этажах в густо заселенных коммунальных квартирах почти без удобств, — но счастливой жизни это не мешало. Возможно, фундамент такой полной взаимного понимания жизни был заложен еще в семье отца Ливановой — сына протоиерея симбирского села с большой семьей и прочными родственными связями среди местного духовенства. И хотя «очно» Тамара Николаевна общалась со своим дедом недолго, этот круг образов тоже прописан ею внимательно и достаточно подробно.

В качестве вступления приведем некоторые сведения о детстве мемуаристки — по страницам ее труда.

Детство Тамары Николаевны прошло большей частью в Кишиневе, где служил ее отец.

Отец и мать были во многом различны, связаны с разными частями нашей страны. Я всегда ощущаю в себе эти два начала (физически и духовно) — почти в равной мере [1, т. 1, л. 4].

Об отце своем она рассказывает:

Духовное влияние отца я ощущала в детстве тем более, что он не сливался с южной обстановкой, окружавшей нас в Кишиневе или под Одессой. Он сложился в Поволжье и любил свои края больше всего на свете. Сын священника (протоиерея «благочинного», то есть старшего в волости) в деревне Томышево Симбирской губернии, Сызранского уезда, он с малолетства узнал сосновый бор, ландыши, белые грибы, реку Томышевку (не маленькую!), деревенских ребят, беганье босиком в длинной рубашке, бесконечное плаванье... Их было десятеро детей, умерла лишь одна девочка. Мальчики учились в семинарии в Симбирске (куда ездили еще на лошадях); из шестерых двое (Дмитрий и Василий) стали священниками, двое — педагогами (Александр и Сергей), один — ученым лесничим (Петр). Все сестры выходили замуж за священников — в Симбирске, в Саратове. Отец особенно любил младшую сестру Лизаньку (в замужестве Городецкую). Я видела ее, когда ей было около 70 лет. Мать многочисленных детей, она была легкой, как балерина, удивительно светлой и обаятельной.

Дед мой Василий Михайлович Ливанов был личностью не совсем обычной. Держался он независимо, отказывался преследовать окрестных старообрядцев (начальство его

(1) Подразделы статьи озаглавлены редактором журнала. — В.В.

не жаловало за это), странным образом не уважал духовенство, особенно черное (отец мой унаследовал это от него), бесконечно много читал, выписывая к старости ряд толстых журналов, любил писать (ему принадлежит несколько книг на темы духовного просвещения, изданных в прошлом столетии). Во всяком случае его духовный мир резко возвышался над очень скромным, первоначально даже убогим уровнем его деревенской жизни [1, т. 1, л. 6–7].

О писаниях отца Василия можно будет посмотреть в комментариях к «Воспоминаниям», а что касается неуважения к черному духовенству, то это — отражение антагонизма монашества и белого священства, довольно типичное для данной эпохи.

Отец Тамары Николаевны, получивший историко-филологическое образование в Варшавском университете (хотя всю жизнь вынужденный работать не по специальности), по характеристике мемуаристки, ...при всей мягкости, несомненно обладал немалой волей. Это сказывалось и в работе, где он никогда не шел на компромиссы, и в повседневной выдержке, поскольку он никогда не жаловался, не искал сочувствия при трудностях или недомогании. <...> Легко находил общий язык в любой среде — без всякой нарочитости. Был очень доброжелательным, быть может, даже чрезмерно доверчивым. Что-то было в нем коренное русское — больше, чем во многих других [1, т. 1, л. 11].

Мать Тамары Николаевны была «южанкой по происхождению, темпераменту, воспитанию, привычкам». Отец ее, Иван Степанович Гарбуз — украинец, из местных помещиков; мать, Зоя Одиссеевна Схино — чистокровная гречанка:

Дед умер до моего рождения; бабушку я после 1914 года не видала. Мама родилась в Елисаветграде, детство ее прошло в имении отца (где-то между Ананьевым и Оржевом). Всего их было 14 детей; выжило 10. Дед был страстный охотник, без меры увлеченный породистыми собаками и лошадьми; приучил к охоте не только сыновей, но и дочерей. Нрава был горячего, вспыльчив и своенравен, может быть, даже деспотичен. Мог застрелить обожаемую собаку, если она провинилась, сгоряча изрубить шашкой окорока и колбасы, висающие в кладовке про запас. Очень увлекался игрой в карты. В конце концов совершенно разорился и окончил жизнь в долговой тюрьме [1, т. 1, л. 12].

Напротив,

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

...бабушка, видимо, была спокойной и домовитой; каждой из дочерей прививалось умение вести хозяйство: они умели не только хорошо, но красиво, привлекательно приготовить и подать еду, знали толк в рукодельях, в разведении птиц, в уходе за домашними животными [1, т. 1, л. 12].

Союз двух совершенно разных натур оказался счастливым и прочным. Тамара Николаевна всегда жила в доме родителей, и до замужества и после него, а когда она и ее мать почти одновременно овдовели, женщины продолжали жить вместе.

Союз самой Ливановой с ее супругом Валентином Эдуардовичем Ферманом был столь же прочным и счастливым. Это был брак единомышленников: с 1927 года, когда Ферман стал педагогом Тамары Николаевны по гармонии в Гнесинском техникуме, они шли рука об руку, сначала только в профессиональном смысле — Валентин Эдуардович подготовил свою ученицу к поступлению в консерваторию, далее они часто виделись в консерватории, и наконец:

...жизнь моя перевернулась из-за Валентина Эдуардовича. Собственно он сам менее всего хотел бы ее «перевернуть»: слишком мягок и добр был. Так уж получилось. Мы виделись часто в консерватории, он заходил ко мне по делам — и всякое его появление я ощущала как свет и теплоту [1, т. 1, л. 158].

В апреле 1931 года они поженились.

Валентин Эдуардович Ферман происходил из семьи давным-давно обрусевших немцев. Их предок (сапожник) пришел пешком в Прибалтику еще в XVIII веке, семья обосновалась в России, внуки перебрались в Москву, и к началу XX века Ферманы числились московскими купцами второй гильдии. «Торговали сначала шорными принадлежностями, затем — и автомобильными». Валентин с пяти лет учился игре на фортепиано, затем теории музыки — композиции, далее по настоянию семьи учился на юридическом факультете Московского университета, и в консерваторию ему удалось поступить только в 1923 году, в 27 лет.

Он взялся за работу концертмейстера (в ГИТИСе, у Гнесиных), которую потом оставил, когда стал педагогом (сначала теоретических дисциплин, потом истории музыки). В консерватории он сначала учился как композитор (у Г.Л. Катуара и С.Н. Василенко), а кончал ее теоретиком. Был в аспирантуре, затем недолго — ассистентом М.В. Иванова-Борецкого [1, т. 1, л. 163].

Вот портрет Фермана, нарисованный любящей рукой супруги:

Лучший человек из тех, кого я встречала и о ком я слышала. Ни мгновения, ни йоты плохих в связи с ним у меня не было. Сама я во много раз хуже, несравненно хуже, но от него и я становилась лучше, добрее, спокойнее. Есть хорошие, даже отличные люди, но по-своему тяжелые, в чем-то трудные — может быть, от своей доброты? Вал[ентин] Эд[уардович] был удивительно легкий человек — без нажима, полный юмора, подвижный и абсолютно не назойливый. Не только душевно легкий: он легко и хорошо двигался, у него были легкие, заботливые руки, он легко общался с людьми, помогал им [1, т. 1, л. 164].

Семьи быстро сблизилась:

Я никогда не слышала от стариков Ферманов неласкового слова, а мои родители полюбили Вал. Эд. как сына [1, т. 1, л. 166].

Ферман был прирожденным педагогом; занимаясь исследовательской работой, он не стремился публиковать свои тексты: ему интереснее был процесс познания, а не результат, интереснее было просвещать своих учеников, нежели обнародовать итоги собственной работы. В отличие от Тамары Николаевны, опубликовано у него сравнительно немного: кроме небольших статей, учебник «История новой западноевропейской музыки» (1940), ряд исследований, посвященных опере (собраны в посмертном сборнике «Оперный театр», 1961); второй том учебника был написан, но не издан.

Влияние на Тамару Николаевну Ферман, несомненно, оказал большое: это касается и методов работы, и отношений с коллегами и учениками. Можно сказать, что стиль его письма иной, чем у Ливановой, — более сдержанный и академичный, при этом очень густо насыщенный всякого рода фактологией (результат штудирования множества источников на разных языках). В учебнике нередко встречаются выражения и фразы, которые можно отнести к разряду «вульгарной социологии», но очевидна искусственность (вынужденность?) подобных вкраплений в высокоинтеллектуальный по сути текст. Кстати, нечто подобное встречается и в книгах Ливановой, особенно в двухтомнике по XVIII веку, когда речь заходит об исторических процессах и исторических личностях. Но другие ее книги почти свободны от этого балласта — например, обе книги о Бахе (1948 и 1980).

Портреты времени и людей

Попытавшись далее сосредоточиться на портретах коллег-музыкантов, приведем сначала примеры методов, характерных для этих описаний.

В качестве примера «мгновенного» портрета можно привести высказывание Ливановой о Д.Б. Кабалевском — по итогам печально известного Совещания деятелей искусств 1948 года (но не только):

Достаточно умный Кабалевский, как всегда, оказался и достаточно подлым. Его ненужная ссылка на учебник И.В. Способина [7] прозвучала как мелкий донос. Имена Кабалевского и Шапорина, названные на совещании, не были упомянуты в Постановлении [об опере «Великая дружба»] [1, т. 1, л. 505, 506]⁽²⁾.

Далее следует примечательный разговор Ливановой с Д.Д. Шостаковичем в фойе после окончания совещания:

Когда мы шли из зала по внутренним помещениям, со мной поравнялся Шостакович. Он был подавлен, нервничал: «Это ужасно. Как теперь писать?» Мне стало его жаль: «Ничего ужасного! Будете писать еще больше и скорее всего так, как Вам свойственно: экспрессивно, трагически». — «Не знаю, не знаю...» [1, т. 1, л. 505].

О том, как события 1948 года отражены в «Воспоминаниях», нужно, конечно, говорить особо. Однако поскольку уже зашла об этом речь, отметим, что ближайшей реакцией Ливановой на происходящие события стала работа над наследием одного из упомянутых в постановлении «формалистов» — Н.Я. Мясковского, работа, неожиданная для самой Ливановой, не входившая в круг ее основных научных интересов. Сначала появилась статья «Спор о Мясковском», опубликованная в журнале «Советская музыка» буквально вслед совещанию 1948 года (№ 9): она и сейчас способна удивить незаурядным для той эпохи

(2) Мнение Ливановой о Кабалевском не переменялось позже, когда они оба стали сотрудниками сектора музыки Института истории искусств: И, конечно, не украшал Сектора Кабалевский — умный, хитрый, дипломатичный, помышляющий только о своей карьере, хотя надежды его стать членом-корреспондентом Академии наук и не оправдались [1, т. 2, л. 577]. Автору этих строк неоднократно доводилось слышать рассказы свидетелей 1948 года о том, как Кабалевский разными путями добивался того, чтобы его имя было вычеркнуто из текста будущего постановления. З.А. Апетян, работавшая тогда в Комитете по делам искусств, утверждала, что вместо своего имени Кабалевский сумел «подставить» имя Гавриила Попова.

свободным и смелым тоном. Не удовлетворившись статьей, Тамара Николаевна взялась за книгу о творчестве Мясковского и справилась с задачей в свойственном ей очень быстром темпе:

В 1952 году я начала и закончила книгу о Мясковском (27 авторских листов), изучив не только все изданные сочинения, но и рукописи (многое фортепианное), в том числе дневники. Очень немногое из партитур реально прозвучало в оркестре для меня (тогда ведь не было записей большинства симфоний); кое в чем я шла ощупью, но общий облик музыки Мясковского, ее характерного склада был мне ясен изнутри. Конъюнктуре я не поддавалась, писала, как думала, всегда помня о живом Мясковском и том, что он бы сказал [1, т. 2, л. 611].

На самом деле, внезапность этой работы не должна удивлять: Мясковский с первого знакомства с ним (в Комитете по Сталинским премиям) вызывал у Ливановой чувство самого глубокого, можно сказать, любовного уважения. Основной «портрет» композитора в «Воспоминаниях» очень выразителен:

Первое ощущение искренности и душевной чистотынисколько не обмануло меня: при дальнейшем знакомстве Мясковский всегда оставлял впечатление чистоты и особого духовного изящества. Умен, замкнут, правдив; упорен, но мягок — необычный характер, не сливавшийся с окружением. И странно — чувствуя его несомненное духовное превосходство над композиторской средой, я легче говорила с ним, чем с любым из наших композиторов... [1, т. 1, л. 435].

Одна из последних встреч Ливановой с Мясковским случилась летом на Николиной Горе, где Николай Яковлевич жил у своего друга П.А. Ламма, а Тамара Николаевна снимала дачу:

К Мясковскому, в гостеприимный дом Ламма, я заходила сама.

Весной 1950 года Николай Яковлевич перенес операцию желудка и теперь, летом, был слаб и подавлен. У него обнаружили рак, и он был обречен. И хотя ему об этом не говорили, он и догадывался, и не догадывался... Он не умел особенно жаловаться, но все-таки досадовал, что совсем не поправляется после операции, все время лежит, устает без причины. Спрашивал, жожу ли я по грибы, и уверял, что искать их не нужно; сам он ходил на «свои» места, брал грибы и уходил. В разговорах о композиторских делах не обнаруживал никакого раздражения: все уже было пережито раньше, да и то по преимуществу в молчании. Среди новых сочинений он пока особенно интересных не находил. Больше всего его тяготило то, что он почти не работает сам.

В начале августа, находясь в Москве, я услышала уже о кончине Мясковского. В день похорон отправилась к ним на Сивцев Вражек с большим букетом белых роз, положила их в гроб. В Большом зале консерватории долго тянулась гражданская панихида. Я не нашла в себе сил поехать оттуда на Новодевичье кладбище и вернулась на Николину гору. Именно тогда мне захотелось написать монографию о Мясковском [1, т. 2, л. 600].

По выходе книги события приняли весьма серьезный оборот:

Книгу до издания прочел среди других Шебакин, сделавший мало замечаний и одобрявший ее. А уж он-то был самым коренным учеником Мясковского! Рецензировал рукопись и Бэлза. Все же, когда книга вышла (1953), она навлекла на меня негодование близких композитора и его друзей (Ольга Павловна Ламм перестала со мной здороваться) и взбесила кое-кого в ССК⁽³⁾ — пуще всех Шостаковича и Кабалевского.

Я вынуждена была «отбиваться» от нападков, вызванных появлением монографии о Мясковском. Ее с яростью пытались уничтожить в большой рецензии, подписанной Кабалевским и Шостаковичем («Советская музыка», 1954, № 7)⁽⁴⁾. Из рецензии явствовало, что я клевету на Мясковского, приписываю ему суждения, которых он не высказывал, что я не разбираюсь в музыке, делаю грубые ошибки и т.д. и т.п. Это была борьба именно на уничтожение. Шостаковича взбесили отзывы Мясковского о нем, приведенные мной из подлинного дневника, — отзывы точные, справедливые (например, о «малеричном» финале одной из симфоний)⁽⁵⁾ и т.п.), хорошо продуманные. Шостакович и Кабалевский хотели бы видеть Мясковского таким, какой был им удобен, а такой у меня явно не получился. Как правило, я в те годы уже перестала отвечать на критические отзывы: моя реакция притупилась. Но в данном случае я не пожалела ни времени, ни сил, чтобы составить обстоятельный, мотивированный ответ по всем пунктам, не оставляя ничего в рецензии без отклика. Он занял 29 страниц на машинке⁽⁶⁾. Я не пыталась при этом отрицать, что в книге есть частные промахи, но отстаивала ее общие позиции, характе-

(3) ССК — Союз советских композиторов.

(4) Как явствует из эпистолярия, изданного уже в нынешнем столетии, автором статьи был Д.Б. Кабалевский [6, с. 417].

(5) Речь идет о второй части (а не финале) Пятой симфонии Шостаковича op. 47 (1937). На сегодняшний взгляд параллель с Малером не может выглядеть обидной, но нетрудно представить себе, что этот отзыв, как и ряд других процитированных Ливановой острых высказываний Мясковского в дневниках, мог задеть Шостаковича. В контексте тех лет он мог опасаться за себя в свете подобных высказываний, особенно из уст такого авторитета, как Мясковский.

(6) Два экземпляра ответа (черновик и чистовик) были помещены автором на хранение в архив [2]. Благодарю ведущего сотрудника РНММ А.В. Комарова, обнаружившего там этот документ.

ристики сочинений и право цитировать подлинные высказывания композитора. Зная отношение [главного редактора журнала] Хубова и представляя ситуацию в Союзе, где Кабалевский вошел в Секретариат, я сочла нецелесообразным публиковать свой ответ в печати: это дало бы новый повод облить меня грязью, мне снова пришлось бы отвечать и т.д. Вместо того я размножила на машинке свои «Объяснения» и разослала их разным лицам, в мнении которых была так или иначе заинтересована... [1, т. 2, л. 620–621]

Помимо прочего, привлекает внимание оригинальный способ реакции на критику: не публикация ответа в печатных изданиях, не выступление на открытой трибуне, а рассылка писем «заинтересованным лицам». В общем, хороший способ и для нашего времени, когда критика вышедших трудов происходит пассивно и вяло.

...Но мы отклонились далеко от «портретной темы», хотя приведенные фрагменты о Мясковском тоже являются портретами — времени и людей.

Яркий пример острой, даже острейшей краткой характеристики — высказывание о Майе Плисецкой (в сравнении с Галиной Улановой):

В 1955 году впервые получила от него [балета] высокое художественное удовлетворение, посмотрев «Жизель» и «Ромео и Джульетту» с Улановой. Нельзя даже сказать, как она танцует, но нельзя и забыть ее вдохновенное искусство. Переход от беззаботности к отчаянию у Жизели — подлинная трагедия. Никто не похож на Уланову! Плисецкая — просто щука, вообразившая себя вакханкой или Анной Карениной [1, т. 2, л. 633].

Сказано зло и обидно, наверняка — несправедливо, но в остроумии тут не откажешь.

Другой образец «короткого портрета», на этот раз вполне взвешенного, — строки об И.И. Соллертинском, с которым Ливанова и ее супруг познакомились в Ленинграде в 1938 году:

Он был симпатичным, шумным, остроумным собеседником. Почему-то сразу сказал, что я — типичный филолог; долго «занимал» меня разговорами. Узнав его лично и зная теперь все, что он опубликовал, — я нахожу, что его напрасно возвели в какую-то легенду усилиями ряда его друзей, Шостаковича, Андроникова. Очень способный, очень разносторонний и активный, Соллертинский был блестящим, многообещающим... — все это так. Но это осталось по преимуществу «устным воздействием» остроумного лектора-собеседника. Созданное и опубликованное Соллертинским — пустячно в сравнении с молвой о нем. Видимо, его подвели собственные способности: он разбросался и не создал ничего капитального. Но... Соллертинский был широким и живым — думается, что в этом его главные достоинства [1, т. 1, л. 206–207].

В.В. Протопопов в «Воспоминаниях» Т.Н. Ливановой

Думается, что некую, возможно подсознательную, роль в определении личности и круга научных интересов Тамары Николаевны, в ее колоссальной работоспособности сыграла генетическая память. Она же, наряду с другими факторами, в какой-то мере способствовала дружбе и долговременному сотрудничеству Ливановой с Владимиром Васильевичем Протопоповым, выходцем из той же («духовной») среды. Воспринимали они особенность своего происхождения по-разному: Ливанова — со спокойным достоинством, Протопопов — с некоторой настороженностью к людям и жизни, не покидавшей его, видимо, и в поздние годы, насколько можно судить о столь «закрытом» по характеру человеке.

Протопопов был в числе первых учеников Ливановой (они были практически ровесниками), и его характеристика появляется на страницах мемуаров достаточно рано:

Помню, как в 1933 году я «принимала» в консерваторию Владимира Васильевича Протопопова (с которым мы дружны всю жизнь): он был нахмуренный, невеселый (поступал с опозданием из-за своего духовного происхождения) — а отвечал превосходно! Я была моложе него на год и, надо полагать, слабее... [1, т. 1, л. 175].

Продолжение темы содержится в «военных» главах «Воспоминаний». Так, Тамара Николаевна рассказывает о кандидатской защите Протопопова в условиях саратовской эвакуации консерватории:

Поздней осенью 1942 года Владимир Васильевич Протопопов защитил в Саратове свою диссертацию — как и его сокурсник В.О. Берков. Передо мной — саратовская газета «Коммунист» от 21 октября 1942 года. На последней ее странице — два объявления о защитах: от Ленинградского Университета и от Московской консерватории.

«Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского»

извещает, что 5 ноября с.г. в 1 ч. дня в помещении консерватории

(проспект Кирова, 1)

Состоится защита диссертации

ассистента Московской консерватории Протопопова В.В.

на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук.

Тема диссертации: „Камерное инструментальное творчество С.И. Танеева“.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведческих наук профессор Т.Н. Ливанова, профессор И.Я. Рыжкин.

Защита прошла хорошо. Она принесла истинное научное удовлетворение — не по военному времени, а совершенно безотносительно. И содержание работы, и ее трудный материал, и поведение диссертанта — все говорило о его серьезности, зрелости, о больших перспективах научной деятельности. У Вл[адимира] Вас[ильевича] никогда не было погони за внешним блеском, за эффектом, за фразой, но уже самые первые его исследования основывались на новом, глубоко проработанном материале, на знании и понимании самой музыки, закономерностей ее развития, на продуманных и солидно подкрепленных общих положениях [1, т. 1, л. 344–345].

И далее, о супругах Протопоповых:

Их общая несовременная наивность, добропорядочность, их удивительная небалованность, почти аскетизм в быту мало кому стали бы понятны, если бы даже были обнаружены. И все это полностью проявилось с первых месяцев войны. Протопоповы считали, что у них нет права выбирать для своей семьи что-либо лучшее. Они должны были разделить общую, среднюю долю советских родителей и детей. Старший сын («заяц» — он косоват) был эвакуирован школой с другими подростками куда-то в деревню на Оке. Сима с десятимесячным вторым сыном Борисом оказалась в селе Высокое Горьковской области, куда ее вывезли вместе с другими кормящими матерями. Владимир Васильевич оставался в Москве, пока не уехал вместе с частью консерватории в Саратов — уехал в чем стоял, почти без вещей. Во время первоначальной транспортной и почтовой неурядицы они потеряли связь со старшим сыном, не знали точно, где он находится. Серафима отправилась с младенцем его искать — плыла на пароходе по Оке, прошла десятки верст — и нашла Володю в селе Ижевском. Забрала его к себе и бедствовала с двумя детьми среди людей черствых, суровых, выполняя тяжелую деревенскую работу и живя впроголодь... Взять их к себе в Саратов Вл. Вас. не мог — некуда было и не на что, да и трогать с места страшно. Сам он жил у кого-то в углу, то есть приходил в дом лишь спать. Всегда думал о своих и не знал покоя. И неизменно держался ровно, был подтянут, не жаловался и работал за троих. Принципиальный подвижник! Очень его люблю — и побаиваюсь... Вокруг-то все — другие! [1, т. 1, л. 345–346]

Должна признаться: как и в целом ряде других случаев, текст Ливановой открыл мне глаза на то, что я сама наблюдала в молодые годы, но не смогла оценить по достоинству. Я была ученицей В.В. Протопопова в индивидуальных занятиях по полифонии, я попала к нему, поступив в аспирантуру — так сказать, невольно: скоростижно скончался мой руководитель по диплому В.П. Бобровский, с кем я собиралась

заниматься далее. Со сменой руководителя пришлось резко сменить тему: вместо современной, «из-под пера» русской музыки в дипломе я взяла тему по ранним русским духовным кантам. Занятия ими, общение со старинными рукописями принесли мне много радости, но с Владимиром Васильевичем я как-то не ссорилась, но и не ладила: он просматривал мои тексты, почти ничего не говорил, не останавливал меня, но и не поощрял к дальнейшей деятельности. Я почти написала какую-то весьма среднюю работу, но потом жизненные обстоятельства отвлекли меня от научных занятий, и к кантам я более не вернулась. Думаю теперь, что Владимир Васильевич, который, как и сама Тамара Николаевна, всегда очень глубоко и тщательно прорабатывал материал, в данном случае по преимуществу рукописный, и литературу по теме, не мог симпатизировать моей тогдашней легкости письма и, по сути, верхоглядству. Да и я тогда скорее побаивалась своего руководителя, чем доверяла ему... В общем, ученицы Протопопова из меня не вышло.

И еще помню, в гораздо более поздние годы, визиты уже тяжело больного Владимира Васильевича в библиотеку Союза композиторов. Он жил в том же доме, ему надо было только спуститься на лифте, но неизменно его сопровождала жена, Серафима Леонидовна — маленького роста, с крупитчато-белым лицом и ясными голубыми глазами, всегда казавшаяся мне похожей на традиционную русскую «матушку» — да она и была ею на самом деле...

М.В. Иванов-Борецкий. Б.В. Асафьев

Если среди учеников и сотрудников Ливановой первое место принадлежит В.В. Протопопову, то среди учителей — бесспорно, Михаилу Владимировичу Иванову-Борецкому, который был ее педагогом в консерватории и, собственно, наставил ее на тот путь, которым она пошла дальше. Под руководством Иванова-Борецкого Ливанова выбрала материал и написала дипломную работу на редкую тему — «Творческий путь Луиджи Керубини», с подачи учителя начала преподавать в консерватории и, несомненно, под его влиянием определила поле дальнейшей работы — русский XVIII век. Эта работа Ливановой сначала стала книгой «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», которая была защищена как док-

торская диссертация (1935) и издана в 1938 году, а потом выросла в грандиозный двухтомник «Русская музыкальная культура в ее связях с литературой, театром и бытом» (1952–1953) — он сохраняет свою высокую ценность и в наши дни.

Ныне об Иванове-Борецком вспоминают редко, а между тем это одна из ключевых фигур российской музыкально-исторической и вообще музыкальной науки 1920–1930-х годов. Как и некоторые другие представители высококультурной части музыкальной среды этого времени (например, К.А. Кузнецов, А.Н. Римский-Корсаков, А.В. Оссовский), Михаил Владимирович был человеком с университетским образованием, российским и зарубежным; он знал несколько языков, сочинял музыку и мыслил себя как композитор, хотя в силу огромной занятости в период после 1917 года почти не имел времени для сочинения. Помимо преподавания в консерватории этот безотказный, благородный ученый-просветитель работал во множестве разных организаций (основной из которых был знаменитый ГИМН⁽⁷⁾), возглавлял безвозмездно разные комиссии и комитеты, читал лекции для широкой аудитории, писал и переводил тексты о музыке для посетителей концертов и т.д. По широте эрудиции, по культуре научной работы Иванов-Борецкий был единственным профессором столь высокого уровня в Московской консерватории и единственным среди педагогов настоящим *музыковедом-историком*.

К студентам Иванов-Борецкий относился как к равноправным коллегам, внимательно и заботливо, и они не только уважали, но и любили его. Тамара Николаевна пишет:

Я понимаю, что мы узнали его действительно на склоне лет, в итоге трудно прожитой, отчасти даже трагической жизни, невольно отказавшимся от того, что он считал своим призванием (композиция), бесконечно утомленным... Но мы ощущали не это. Мы ценили, что он знает по-настоящему, из первоисточников, многое, чего не знают окружающие. Мы чувствовали, что знаемое не приелось ему, не стало академическим, а воспринимается им самим как свежее, чудесно-яркое, именно как чудо истории, чудо прошлого, которое вдруг приближается к нам. У Михаила Владимировича не было интеллекта особо оригинального склада; он не стал создателем каких-либо новых теорий. Но его интеллект сливался с музыкально-эмоциональным миром —

и это освещало для нас все, что от него в познании музыки исходило. Вероятно, это незаменимо именно для учителя. Во всяком случае, он мне навсегда привил интерес к определенным эпохам и явлениям истории музыки (Возрождение, XVII век, эпоха Баха), впервые сделал их живыми. Почти все, кто учился у него, вспоминают то же самое, хотя далеко не все специализировались на этих эпохах. Пуще всего он ценил подлинник — партитуру, высказывание современника, свидетельство эпохи. Будучи энтузиастом первоисточников, он был убежденным марксистом — той, еще начальной поры нашей науки об искусстве. Если уж кто достоин светлой памяти в те годы, — это именно он! [1, т. 1, л. 155]

И вновь небольшое личное отступление. Читая эти строки, я почувствовала, что могу их применить к своему учителю, который дал мне, как и очень многим, нечто подобное, — к Юрию Александровичу Фортунатову. Вот именно «на склоне лет», «бесконечно утомленному» «знаемое не приелось ему», «не стало академическим», воспринималось как «чудо»...

О том, чему научил Ливанову Иванов-Борецкий, свидетельствуют все дальнейшие труды Тамары Николаевны: особенно пристальное внимание к подлинникам, стремление с наибольшей возможной полнотой охватить литературу предмета, обязательно на всех необходимых в данном случае языках, постоянное «вслушивание», «выгрывание» в музыкальный текст — в частности, потому, что звукозаписи старинной музыки, да и не только старинной, тогда практически отсутствовали или были недоступны, но не только поэтому.

Мих[аил] Вл[адимирович] многое рассказывал и показывал нам, сидя в основном за роялем и собирая нас около себя. Иногда он прямо писал мне в тетрадь какие-либо схемы, разъясняя подробности средневековой теории или нотации. Иногда приносил партии многоголосного сочинения в мензуральной записи; мы расшифровывали их (трудны были лигатуры!) и составляли партитуру. Это вводило нас внутрь музыки, ее звучания, ее техники [1, т. 1, л. 156].

Некоторое представление о методе Иванова-Борецкого дает его трехтомная «Музыкально-историческая хрестоматия», содержащая нотные тексты разных эпох — от глубокой древности до Гайдна. Это прекрасная подборка сочинений (часто из числа добытых либо переписанных Борецким во время долгого пребывания в Италии в мо-

(7) ГИМН — Государственный институт музыкальной науки (1921–1931).

лодые годы и в других зарубежных поездках), с замечательно живо написанными краткими, но емкими пояснениями к каждому образцу.

Тамара Николаевна, тяжело переживавшая внезапную кончину любимого наставника (1936), помогала сыну Борецкого в разборе архива отца, вместе они составили списки его сочинений, музыкальных и литературных, собрали воспоминания о нем (главным образом, учеников); Дмитрий Михайлович написал замечательные воспоминания об отце, Тамара Николаевна — большой очерк его жизни и творчества. Правда, сборник удалось издать лишь много лет спустя — в 1972 году, но так или иначе он — единственный в своем роде памятник этому выдающемуся человеку.

Много места в «Воспоминаниях» занимает другая, гораздо более известная фигура музыкального мира — Б.В. Асафьев. С ним Тамара Николаевна близко познакомилась уже в послевоенные годы, то есть в годы своей зрелости и поздние годы Бориса Владимировича, когда он переехал из Ленинграда в Москву и, в частности, возглавил созданный в то время Научно-исследовательский отдел Московской консерватории (в котором трудилась и Ливанова), а в 1948 году был выбран (читай: назначен) председателем Союза композиторов СССР.

Портрет столь сложной фигуры получился превосходный, тонкий и неоднозначный:

Об Асафьеве никогда не говорят и не пишут всей правды. Критиковать его не трудно, а превозносить еще легче. Но дело в том, что обычные мерки ему вообще не подходят. Можно было восхищаться им — и не любить его одновременно. Можно было из себя выходить, негодуя на его двойственность, непоследовательность, — и воздавать должное его непревзойденной художественной чуткости. Весь он был — сплошная неустойчивость... И всегда открыт для сильнейших художественных впечатлений — любых, без предела и без границ. Сам он признавался, что очень спешил жить («из жадности и любопытства» к жизни) и не успевал доделывать того, что в нем «только трепетало». А трепетало все — в откликах на любое художественное явление. Нет в искусстве того, что его не захватило бы, оставило бы равнодушным. Он трепетно резонировал на все и все стремился по-своему интерпретировать мгновенно, не ожидая сроков, не взвешивая впечатлений. Отсюда должны исходить все годные для него мерки, а не от каких-либо иных человеческих критериев. Мне приходилось слышать, как он вдохновлялся пропагандой атеизма и тут же признавался, что верит в бога. Он мог убежденно поддерживать одного ученого — и тут же, через полчаса, отвергать его, поддерживая другого. Казалось, что он садится между двух стульев, что его нервность

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

и подозрительность (он всегда опасался интриг и подозревал их за своей спиной) превосходят всякое вероятие и т.д. и т.п. Но все это было связано с его сверхчеловеческой впечатляемостью, со сверхнормальной, медиумической отзывчивостью психики на любое явление данной минуты. Действительно все в нем трепетало, чего бы и когда бы он ни коснулся не только в искусстве. Отсюда самое лучшее, самое ценное в нем — и самое трудное, самое неприятное. Мне лично не было трудно с ним общаться — если только речь не заходила о каких-либо штатных делах, по которым надо было принимать вполне определенное решение. Зато любую работу, любой самый неожиданный и оригинальный замысел он был способен оценить с полуслова, полувзгляда! И что бы там ни было — знал людям цену [1, т. 1, л. 425–426].

И далее:

Существовал, пожалуй, лишь один круг художественных явлений, который не был по достоинству оценен Асафьевым: его собственные композиции. Он ценил их выше всего, считая себя по преимуществу композитором, а не музыковедом. Сочинял он много, в различных жанрах, необычайно быстро. Кое-что исполнялось, балеты, например, «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Пламя Парижа». Но запомнить эту музыку, ухватить ее облик было не под силу даже немногим рьяным ее ценителям! А он ведь всерьез думал о себе как о художнике самого первого ранга [1, т. 1, л. 426].

Критиковать Асафьева-композитора, конечно, не оригинально. Но слова о сверхчеловеческой впечатляемости, сверхнормальной отзывчивости вполне оригинальны и опровергают обычные представления об Асафьеве, особенно позднем, как о некоем монолите, классике и академике, похожем на изданный позже многотомник его трудов под одинаковыми скучными переплетами. Нет, по словам Тамары Николаевны, Борис Владимирович трепетно резонировал на все, все стремился понять и осмыслить, им можно было одновременно восхищаться и негодовать, — и так оно осталось до сих пор: подобно своему наставнику в юные годы В.В. Стасову, Асафьев — конечно, совсем другой по натуре — так же не оставляет равнодушным своего читателя.

Ливанова признавала, что многие новые работы о Глинке, Чайковском, Римском-Корсакове в послевоенные годы получили мощный импульс от идей Асафьева: даже если появлявшиеся труды «перекрывали» сделанное им, в них все равно слышался асафьевский

«посыл». Надо полагать, что Тамара Николаевна имела в виду и свои работы (в том числе двухтомник «Глинка», написанный совместно с Протопоповым и вышедший в 1955 году).

Ливанова ни в чем не осуждала Асафьева (в том числе не осуждала и за его выступление в 1948-м), а перед похоронами пришла в его дом, чтобы помочь близким Бориса Владимировича во всевозможных хлопотах. Среди этих хлопот было и церковное поминовение усопшего: «На домашнюю панихиду пригласили вокальный квартет из певчих патриарха» [1, т. 2, л. 551].

Портреты коллег

Среди портретов коллег Тамары Николаевны выделяется длинный ряд характеристик чуть ли не всего состава историко-теоретического факультета Московской консерватории в предвоенные годы.

Например, представлен, если можно так выразиться, двойной портрет, портрет-сопоставление очень известных теоретиков — Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана. Такая «парность», кстати, сохранялась много лет, и даже на моей памяти у студентов велись разговоры, «кто лучше» или кто кого «больше любит» (оба педагога в это время читали в консерватории спецкурсы, на которые собиралось много народа). Ливанова «по жизни» была значительно ближе к Мазелю, но отдавала должное и Цуккерману:

Нет надобности говорить о значении Льва Абрамовича Мазеля и Виктора Абрамовича Цуккермана для разработки новых основ анализа музыкальных произведений. Именно в те, предвоенные годы они были, так сказать, героями дня. Возник даже своеобразный культ того и другого педагогов, вышедший за пределы Московской консерватории. Цуккерман был прежде всего музыкантом, пианистом. И его наблюдения — нередко тонкие и остроумные — относились преимущественно к сфере стилистики, к личности того или иного композитора. Мазель был прежде всего ученым, с математической точностью формулировок (и высшим математическим образованием), и его интересовали по преимуществу закономерности стиля, системы, эпохи. При этом в научной работе (где нельзя было сесть за фортепиано и играть) Цуккерман остался миниатюристом и, если даже выпустил единичные большие книги, им присущи качества раздутых миниатюр. Гуманитарная основа искусства в широком смысле слова ему была неведома: он мало читал — и находил это естественным. Мазель был и остается

склонным к большим, крепко продуманным концепциям, умным, жизнеспособным к ощущению стилистических систем музыкального мышления [1, т. 1, л. 230].

С этими чеканными определениями трудно не согласиться.

Далее на страницах «Воспоминаний» появляется обаятельная фигура Игоря Владимировича Способина, о котором и спустя годы, даже десятилетия после его кончины (1954) ходили по консерватории забавные рассказы:

Такой неспешный и добродушный по облику, типичный старый москвич, он был умным, наблюдательным — и простодушным; остроумным — и наивным. Что-то почти детское оставалось в его чистой душе — и это совсем не вязалось с «хитроумной» обстановкой, в которой ему приходилось работать. В классе он был прежде всего музыкантом с крепкими практическими навыками, с отменным вкусом, чутьем, с естественной изобретательностью, если можно так сказать. Он никогда не нуждался в многословии. Достаточно ему было, сидя за роялем, промолвить два слова, сослаться на пример, просто «поддеть» и посмеяться — и студент сразу понимал его и шел за ним. Никто не создавал его кукла, не считал его существом высшего порядка: его просто любили. И мы с мужем любили его, всегда откровенно говорили с ним, часто удивляясь его доверчивости в отношении отнюдь не заслуживающих ее людей. «А я думал...» — возражал он бесхитроно. Дело в том, что по природе у него было предвзято хорошее отношение к людям, и нужно оказывалось, чтобы его постигло разочарование: лишь тогда он прозревал [1, т. 1, л. 231].

И еще одна заметная фигура — декан факультета Н.А. Гарбузов: Николай Александрович Гарбузов, с которым я много общалась вплоть до последних лет его жизни, был прежде всего ученым-организатором. Основатель ГИМНа в 1921 году, руководитель научно-исследовательского кабинета консерватории, он сочетал музыкальные интересы с научно-техническими. И в музыковедении его интересовали по преимуществу те стороны теории, которые поддавались акустическому обоснованию или соприкасались с акустикой. Очень энергичный, деятельный, он был прост и практичен, стремясь дать возможность для развития всех областей музыковедения, всегда предпочитая, однако, конкретное — расплывчатому и компактное — многословное. Очень много работал и не показывал виду при неудачах и трудностях (ликвидация ГИМНа, сложности с акустикой как дисциплиной в учебных планах музыкальных учреждений). Никогда не втягивался ни в какие «интриги» на факультете, но мнение свое имел и отстаивал его [1, т. 1, л. 218].

С такой же отчетливостью и трезвостью портретирует Ливанова людей иной эпохи, иного, молодого для нее, поколения, можно сказать — наших старших современников, среди которых она чутко выделяет важные фигуры — Ю.Н. Холопова и Ю.К. Евдокимову. И если с последней Тамару Николаевну объединял прежде всего профессиональный интерес к средневековому искусству, то с Холоповым подобная тематическая близость в ту пору вряд ли могла быть. Но, как это ни парадоксально, именно к «ретроградской» Ливановой обратился Юрий Николаевич, когда возникли трудности с оппонентами для его докторской защиты (по книге «Очерки современной гармонии», 1974); поддержал эту идею и председатель новообразованного Диссертационного совета консерватории В.В. Протопопов.

Тамара Николаевна рассказывает:

Первая защита (Ю.Н. Холопова 20 октября 1977 года) оказалась и самой необычной. Малый зал был полным-полон — все ученики Юрия Николаевича, вообще молодежь, очень горячо реагирующая на ход защиты. Не думаю, что я приняла бы в ней участие, если б не особое сплетение обстоятельств. Всем известно, что тема («Очерки современной гармонии») — не моя, теоретическая, современная. Но после выступления на коллегии Министерства в январе 1977 года⁽⁸⁾ и рецензии на книгу Ц. Когоут[е]ка [3] в феврале во мне стали видеть «защитника» Холопова (который, по существу, в «защите» не нуждался, но все же подвергался преследованиям со стороны группы коллег). В.В. Протопопов знал, что один из членов Совета по положению должен быть среди трех официальных оппонентов. Цуккермана Холопов бы не вынес, как одного из своих «врагов». Другие теоретики почему-то тоже отпали. Вл[адимир] Вас[ильевич] уговорил меня. Я согласилась только с условием, что он просмотрит мой отзыв и решит, сумею ли я быть оппонентом. Над этим отзывом я работала дольше обычного, стремясь проникнуть в существо теории Холопова, понять ее достоинства, ее перспективы и ее несовершенства. Сдала отзыв заранее. Вл. Вас. вполне одобрил написанное. Отступить стало некуда. В содержании отзыва я была твердо уверена и вложила в него ярость убеждения, если можно так выразиться, — и в оценке сильных сторон работы Холопова, всей его личности ученого, и в пожелания необходимого, неизбежного развития его системы, выхода за ее пределы к музыкознанию в целом, к эстетике.

(8) В рамках оценки научной деятельности консерватории на коллегии Министерства культуры СССР Ливановой были отмечены и труды Холопова.

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

Я настолько была готова к этому выступлению, что оно меня нимало не тревожило. Спокойно слушала я толковую, ясную вступительную речь Ю[рия] Н[иколаевича], державшегося просто, серьезно, достойно. Спокойно следила за словами первого оппонента Н.А. Горюхиной. Волновало меня только одно: как сумею я подняться на эстраду по трясающейся лесенке, которая трещит уже под ногами Горюхиной, хотя она чуть не вдвое легче меня? Однако поднялась... Длинный отзыв (немного менее листа) частью говорила, частью читала с полным спокойствием, но и с силой убеждения. Удивлялась, что слушают очень хорошо, с явным сочувствием. Совершенно не ожидала аплодисментов, которых вообще не бывает на защитах: весь зал аплодировал. Причина понятна: Холопова молодежь любит, волнуется и радуется за него. Третий оппонент Ю.А. Юзелинас тоже был выслушан сочувственно. И, конечно, сам Холопов, отвечавший нам разумно, без запальчивости, доказательно, вызвал всеобщие аплодисменты. Вл. Вас. был явно доволен ходом защиты. Диссертация прошла единогласно: даже Цуккерман не решился голосовать против. Все это крепко утерло нос тем, кто пытался травить Холопова [1, т. 3, л. 1037–1038].

И далее — четкая характеристика Холопова:

Конечно, он фанатик, энтузиаст своего дела, его знание музыки, его «мыслительная машина» — из ряда вон; работает он во много раз больше и плодотворнее, чем другие теоретики (исключая Протопопова!), бескорыстно и безудержно. При том что-то простодушное, даже наивное, чистое остается в нем — тоже не в пример многим другим. Подлецы особенно охотно травят именно таких людей: больно на них непохожи [1, т. 3, л. 1039].

Прошло почти полвека после описываемых событий, давно скончался Юрий Николаевич, но память и о его защите, и о так называемой «травле» долго жила в Московской консерватории⁽⁹⁾.

Другая «знаковая» защита (кандидатская), в которой принимала участие Ливанова, была защита Юлии Константиновны Евдокимовой с темой по итальянской предклассической сонате XVIII века — «работа

(9) Отчетливое представление о дискуссиях тех лет, в особенности на кафедре теории музыки Московской консерватории, дает большая статья Ю.Н. Холопова «Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки», опубликованная в № 9–10 «Советской музыки» за 1988 год, а написанная десятилетием ранее и являвшаяся тогда ответом Холопова на обвинения в его адрес.

умная, теоретически тонкая, с самостоятельными наблюдениями и выводами» [1, т. 3, л. 1041].

Она [Евдокимова] очень хорошо ко мне относится, очень открыта, горяча и подвижна. Она теперь — доцент в Институте Гнесиных, читает ответственный курс истории полифонии, имеет собственных студентов, со страстью и упорством занимается научной работой, погружившись в многоголосие XII–XVI веков на Западе. Умна, остра, настойчива. При хрупком здоровье и заботах о семье, тоненькая как тростинка, беспокойная и научно-предприимчивая, она поразительно вынослива и трудоспособна. Пишет по ночам на доске в ванной — больше нигде. Иногда делается страшно за нее: как она все это выдерживает? И при том ни к чему не остается равнодушной. Это она «предприняла» сборник, посвященный Протопопову [8]. Она затеяла мой сборник [5]⁽¹⁰⁾. Она подняла тревогу, когда, работая над ним вместе с Холоповым, узнала, что у Юры плохо с сердцем: вызвала к нему врача и побудила меня даже написать ему о необходимости отдыха и лечения. Вступила в партию, стала секретарем парторганизации своего факультета. Принимает близко к сердцу все его дела, возмущается карьеристами, поддерживает одаренную молодежь. Иногда с ней нелегко, если приходится в чем-либо не соглашаться, спорить. Но ее горячая заинтересованность в научном исследовании, ее страстное отношение к своим лекциям и, главное, то, что она — *личность*, всегда подкупает в ней и не позволяет оставаться равнодушными [1, т. 3, л. 1042].

Еще одна охарактеризованная Тамарой Николаевной персона того же «дружественного ряда» — Валерий Алексеевич Ерохин, тогда работавший в книжной редакции издательства «Музыка»:

Он хороший теоретик, умный музыкант, знает языки, а человеческие качества вообще редкие — бескорыстен, стремится улучшить написанное и не щадит для этого сил (может ночевать в издательстве), добр, чудноват, почти святой. Живет, однако, очень трудно, ездит ежедневно из Коломны в Москву, не стремится никуда вылезать, нигде фигурировать. Мы с ним мгновенно (хотя он и не торопливо) разрешаем любые сложности в работе: так было со сборником, посвященным Протопопову, и с моим сборником [1, т. 3, л. 1064].

«Личность», особенно цельная личность — всегда главное, что определяет отношение Ливановой к людям, будь то сторож на даче,

(10) В основном книга посвящена самой Ливановой и, в частности, содержит впервые составленный перечень ее трудов.

домработница, портниха — или доктор искусствоведения. В этом отношении взгляды ученого абсолютно демократичны. Возраст тоже никогда не препятствовал у Тамары Николаевны дружеским отношениям, она и сама на склоне лет удивлялась молодости своей души и, несмотря на разные горести и болезни, не уставала от жизни.

Реалии времени и судьбы коллег-музыкантов

Есть в «Воспоминаниях» «портреты», рассредоточенные по большой временной шкале. Один из самых ярких — Ю.В. Келдыш.

Ливанова пришла в консерваторию в то время, когда борьба АСМа и РАПМа подходила к концу, да и наставник Тамары Николаевны Иванов-Борецкий не враждовал ни с тем, ни с другим объединением и, как бы вопреки своему «западничеству» (несколько лет жизни в Италии!), находил резоны и в деятельности РАПМа. О Юрии Всеволодовиче в предвоенные годы Ливанова пишет с симпатией, хотя и не без противоречивых нот:

Рядом с ним [М.С. Пекелисом] явно выигрывал Ю.В. Келдыш, упорно и много работавший после своих бурных молодых лет в РАПМе, державшийся теперь серьезно, скромно. По словам студентов, он был скучным лектором, но, во всяком случае, говорил *дело*. По моим собственным многолетним наблюдениям Келдыш от природы обладает отличными способностями, некоторой особой объективностью, трезвостью во взглядах, умеет трудиться. Среди его способностей не хватает одной — художественного чутья, подлинного артистизма в восприятии искусства. Зная это за собой и обладая, как показало будущее, значительным честолюбием, он в силу этого порою утрачивает и свою объективность в отношении к другим: ничего не поделаешь, это свойственно человеку! В те годы, о которых сейчас идет речь, Келдыш однажды был при смерти из-за абсцесса в легком. Говорили в консерватории, что он безнадежен (его спасла только операция, предпринятая с большим риском). Помню, как мы тогда тревожились о нем. Я чувствовала, что может погибнуть товарищ, сверстник и в большой мере единомышленник по работе [1, т. 1, л. 219–220].

Все верно: особая объективность, рассудительность и трезвость, выдающееся трудолюбие — и некоторая «нехудожественность».

Тамара Николаевна поддержала Юрия Всеволодовича в сложной ситуации, когда в 1943–1944 годах начальство требовало срочно создать новый — «патриотический» учебник по русской музыке.

Сначала таковой был заказан Келдышу, находившемуся тогда в эвакуации в Саратове, и работа была им начата. Однако по ходу дела было высказано мнение, что это не подходящий кандидат для «русского» учебника, и руководителем проекта был назначен, в соответствии с пожеланием нового директора консерватории В.Я. Шебалина, К.А. Кузнецов. Вопреки надеждам, попытки Константина Алексеевича собрать «группу», «бригаду» ни к чему не приводили. Между тем Келдыш продолжал трудиться, и в результате в 1948 году вышел из печати первый том его учебника по русской музыке.

В этом конфликте Ливанова решительно встала на сторону Келдыша; девиз «русский учебник — русскими руками» казался ей просто нелепым, и если уж на то пошло, то Юрий Всеволодович сам был внуком русского священника (жена его была иной национальности).

Еще бóльшие неприятности возникли у Келдыша с защитой докторской диссертации «Художественные воззрения В.В. Стасова», которую он привез готовой из саратовской эвакуации:

Диссертация лежала тогда у Кузнецова. Келдыш думал, что оппонентами будут Асафьев, Кузнецов, Альшванг. Но Альшванга отверг Комитет по делам искусств, а Кузнецов, как я поняла, был намерен провалить защиту. Келдыш обратился ко мне — и я согласилась выступить оппонентом. Говорила о защите с Шебалиным. Но тот уперся: нельзя допускать, чтобы Келдыш стал доктором! Я пробовала убедить его: если у вас есть возражения, выскажите их на защите (как выскажут и оппоненты) — она на то и устраивается, чтобы диссертант либо опроверг, либо признал их. Но он стоял на своем — боялся риска. Да, Келдышу приходилось туго! Он был внешне подавлен, но отнюдь не ленился. В 1946 г. он защитил свою диссертацию (не в консерватории) и тогда же ему пришлось взять кафедру, которая просто «выпала из рук» Кузнецова [1, т. 1, л. 389–390].

Защита прошла в новообразованном Институте истории искусств, и Ливанова была одним из оппонентов (1946).

Рассмотрев подробно эту ситуацию, Тамара Николаевна сделала вывод, наверняка справедливый:

И для самого Келдыша, кстати сказать, это не прошло бесследно: те годы не могли не ожесточить его, не терзать его самолюбие. Некоторые черты его характера, проявившиеся позднее, питались именно этой обстановкой напряженного, но не признанного труда, вынужденного молчания [1, т. 1, л. 390].

Трудно сейчас понять толком, почему Шебалин, замечательный директор консерватории и талантливый композитор, был против защиты Келдыша в принципе и почему тоже талантливый Кузнецов собирался провалить ее. Зачем все это было нужно? Как можно уяснить из контекста, Шебалин никак не мог простить Келдышу его «рапмовского» прошлого.

Ливанова, что бы ни говорили о ней позже, повела себя честно и в «Воспоминаниях» прямо указала причину всей этой суматохи — «националистический угар». Не хочется применять такие формулировки к очень достойным людям. Стремительный рост русского самосознания в эти годы был естественной реакцией на долгий период оскорбления национального чувства. И можно указать, что Кузнецов еще в довоенные годы, буквально накануне войны, написал отличную работу по истории русского церковного пения⁽¹¹⁾, которая могла бы войти большой главой в новый коллективный учебник, если бы таковой все же был создан. Ученый планировал также привлечь к работе М.В. Бражникова и даже вызвал его для переговоров в Москву. Но других авторов такого уровня ему не удалось собрать, а времени на работу начальство давало мало⁽¹²⁾.

Что же касается Келдыша, то одним из проявлений испытанного им «ожесточения» стало, очевидно, его выступление на совещании 1948 года:

Келдыш, как и Кабалевский, явно шел в вожди, давая общую оценку путям советской музыки «с птичьего полета»... Особенно позабавило присутствующих данное им

(11) Ныне работа «Древнерусское церковное пение», которая к 1941 году уже прошла верстку, но не успела стать напечатанной, частично переиздана [4].

(12) И, кстати, «угар» такого рода был двухсторонним. Мемуаристка рассказывает о своем «очень неприятном» разговоре с Л.А. Мазелем:

И между прочим спросил: «ведь твоя мать — еврейка? Хотя бы наполовину?» — «Нет, — говорю я, — полуукраинка, полугречанка». — «Но я слышал, как она что-то произнесла по-еврейски». — «Она шутила с тобой: в Кишиневе и в Одессе она запомнила отдельные фразы». — «Значит, в тебе нет ни капли еврейской крови?» — «Вероятно, нет». — «Ну, знаешь, это совсем другое дело». — «Почему другое? Не все ли равно тебе, какая во мне кровь?» — «Совсем не все равно». — «Но мне же все равно, какая в тебе. И в твоих родителях, с их традициями и обычаями! Они мне симпатичны независимо от крови». — «Нет, это не так. Будь в тебе хоть капля нашей крови — это совсем другое». Вот так урок он мне дал! Мы-то его любили и ценили, ничего подобного и не помышляя. У нас в доме и не говорили на такие темы, оценивая людей. Как было печально, как тошно! Тяжелое разочарование... [1, т. 1, л. 213].

Разочарование со временем прошло, но осадок оставался.

определение общности «современничества» и РАПМ: наплевательское отношение к великому классическому наследию. Те из нас, что хорошо помнили Келдыша — главного идеолога РАПМ, не могли не изумляться: он словно начисто забыл о собственных недвусмысленных писаниях! Ну что же делать: «наплевательское отношение» действительно имело место... Только кто плевал-то? [1, т. 2, л. 528].

«Вождем», то есть одним из секретарей Союза композиторов СССР, Юрий Всеволодович действительно стал. Но жизнь всему определяет свое место, и люди моего поколения помнят Келдыша прежде всего как специалиста по древнерусской и русской классической музыке, как очень терпимого и доброжелательного руководителя сектора музыки в Институте искусствознания, как неутомимого работника, инициировавшего создание новой — десятилетней — «Истории русской музыки». Совсем другой образ!

Продолжая тему портретов музыкантов, можно обратить внимание на изображение двух композиторов, с которыми Тамара Николаевна вплотную общалась в послевоенные годы: это Виссарион Яковлевич Шебалин и Владимир Григорьевич Захаров.

С Шебалиным Ливанова и ее супруг близко сошлись, вернувшись из эвакуации, вскоре после того, как Шебалин стал директором Московской консерватории. Перед ним стояли сложные задачи восстановления нормальной жизни учебного заведения, а затем его реформирования, и Ливанову и Фермана он мыслил как своих помощников.

Мы оба оценили друг в друге прямоту суждений, интерес к делу, отвращение к пустым фразам и, пожалуй, академизм в хорошем смысле. Мне нравилось, что он не жалеет ни времени, ни сил для консерватории, ревностно следит за экзаменами не только в вузе, но и в училище, и в ЦМШ, входит во все подробности учебной жизни. <...> Ни на одном экзамене он не оставался пассивным. В его собственном классе композиции студенты занимались с интересом, увлеченно. Его квартира в Машковом переулке была заброшена. Он временно помещался тогда, по приезду из Свердловска, в двух небольших комнатах со входом из первого вестибюля Большого зала (раньше там жил А.Л. Доливо). Первая комната служила классом, здесь собирались за роялем ученики; во второй он спал. Вся его жизнь пока проходила в консерватории. Ожидая его, я иногда наблюдала занятия в классе. Все студенты присутствовали при любом уроке, слушали один другого. Замечания учителя были быстрыми, меткими, острыми. Он слышал все, прекрасно чувствовал форму, общие пропорции, гармоническое движение. Музыкальность его казалась совершенной. Для студентов авторитет его был непререкаемым.

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

<...> Ни в чем Шебалин пока не обнаружил равнодушия — важнейшее качество для руководителя. Напротив, он был скорее пристрастен, самолюбив и пристрастен — со всеми сильными и слабыми сторонами этих качеств. Пафосом его руководства было утверждение русских академических традиций (в консерватории чувствовался культ Танеева) в борьбе против дилетантизма и рапмовских пережитков [1, т. 1, л. 391].

Однако весной 1945 года...

Шебалин зашел неожиданно к нам, посидел со мной у горячей печки, жалуясь на свое самочувствие и трудности директорства, удивил вернувшегося из консерватории мужа и оставил у нас обоих какое-то непонятное тягостное чувство. <...> Что-то в нем проступало уже надломленное, уже истощенное [1, т. 1, л. 445].

С большим сочувствием пишет Ливанова о трудностях, которые дождем посыпались на Шебалина в 1948 году — и как на директора консерватории (его в том же году сменил А.В. Свешников), и как на композитора-«формалиста». Сочувствие не препятствовало, однако, строгой объективности оценки творчества:

Что значило для Прокофьева или Шостаковича любое осуждение? Ну неприятно, ну обидно, ну следует задуматься... Но призвание композитора, потребность творчества, необходимость, неодолимая жажда сказать свое составляли их внутреннюю жизнь, которая все превозмогала! Это было сильнее всякого самолюбия и именно этого не хватало Шебалину — как раз при излишке самолюбия (как обычно в таких случаях). Прокофьев не был деятелем, Шостакович мог им не быть. Шебалин же, перестав на время быть деятелем, оказался внутренне сломленным. Правда, он продолжал много писать, у него случались даже удачи, но жизнь уже не состоялась: инсульт в 1953 году, полжизни после него; второй в 1961 — почти не жизнь дальше... Печально [1, т. 1, л. 507].

Спустя годы мемуаристка размышляла:

<...> Его пытались возродить, «реабилитировать», объяснить, что само по себе закономерно и заслуживает поощрения. Удалось показать, что он мастер, удалось в некоторой мере стимулировать исполнение ряда его вещей, но никому, даже при величайших добрых усилиях, не удалось раскрыть его творческую индивидуальность! Я недавно рецензировала большую книгу Наташи Листовой о Шебалине перед сдачей ее в печать. Наташа была в классе Шебалина, знала и читала его творчество, изучила все сочинения (отчасти в рукописях), разобралась в их технических и стилиевых особенностях, но даже для себя не уловила личности автора, его неповторимых свойств! Не сумела? Но ведь и никто не сумел... Чтобы уловить такую творческую личность,

ее надо не воссоздать, а создать, то есть выдумать. Бедный Виссарион! Подозреваю, что он и сам был близок к сознанию этого: не зря горчило у него на душе. И все же не сдавался до самого конца: отказала правая рука, выучился писать ноты левой; почти утратил дар речи, но все же пытался сочинять... [1, т. 2, л. 549].

Совсем по-другому складывались отношения Тамары Николаевны с вполне состоявшимся, по ее мнению, композитором-«песенником» Владимиром Захаровым.

Она впервые увидела его во время выступления на совещании 1948 года, и впечатление оказалось и неожиданным, и сильным:

Я никогда его раньше не видала, представляя только по песням, которые мы дома играли (помимо того, что слушали по радио), сразу оценив свежесть их стиля. Не думала, что Захаров так стар. Седой, изможденный и смуглый, он выглядел лет на 70. Но глаза горели и весь был в движении. Его речь разозлила композиторов, показалась им глубоко несправедливой. Но он был убежден как никто, фанатически убежден в правильности своего крайнего взгляда. Не дипломатничал, не приспособливался, не боялся кого-либо обидеть. Говорил то, чем жил и к чему пришел не случайно. Его позиция была из крайних крайних: народ не понимает и не любит музыки наших симфонистов, она для него звучит «не на русском языке»! Без опоры на подлинное народное искусство — не по сборникам, а в оригинальном, реальном звучании — советской классики не создать. Задевал он в своих отрицательных примерах Шостаковича и не думал, что мог быть понят превратно. Вообще ни о чем таком не думал... Фанатик, проповедник, на минуту он мне показался каким-то пламенным монахом, обращающим толпу в свою веру. В нем было что-то аскетическое и одновременно неудержимое. Никто не оставался равнодушным, когда он говорил. Он растревожил в композиторах самое их нутро, растравил их сознание [1, т. 1, л. 503].

Несколько позже Ливанова познакомилась с Захаровым лично и по его приглашению начала посещать концерты и репетиции Хора имени М.Е. Пятницкого (которым руководил в то время Захаров). Конечно, она довольно быстро разобралась в деятельности этого коллектива и, главное, в уже назревшей *проблеме аутентичности* его, изначально живого, крестьянского искусства.

Хор имени Пятницкого, каким он был тогда, особенно благодаря лучшим из старших участников, приоткрыл мне особый мир своеобразно звучащей народной песни. Как бы я ее ни знала теоретически, по нотам, как бы ни слушала в быту и в концертах, старые певцы своим «домашним» исполнением дали мне новые впечатления и нау-

Читая «Воспоминания» Т.Н. Ливановой: портреты современников. Часть I

чили понимать простейшие образцы какой-нибудь колыбельной из трех звуков как шедевры народного искусства [1, т. 2, л. 576].

Общение со «старыми певцами» оказалось очень важно для работы Тамары Николаевны. Она и раньше уделяла песенной теме большое внимание — например, в книгах, посвященных русской музыкальной культуре XVIII века, и особенно много и подробно, с обилием нотных примеров — в книге о музыке в произведениях Максима Горького (1957; кстати, книге по-настоящему интересной, в очередной раз поражающей масштабами познаний автора). Общение именно со «старыми певцами» оказывалось здесь особенно полезным. «Эстрадная» же, «концертная» сторона деятельности хора, в который входили теперь и танцевальная группа, и оркестр народных инструментов, — эта сторона интересовала Ливанову гораздо меньше, но она старалась понять Захарова и его сотрудников.

Несомненно, он совсем не походил на композиторов, с которыми я привыкла общаться, да и вообще был не стереотипен. Он оставался много простодушнее (в чем-то даже наивнее) их, гораздо искреннее, а главное, обладал, что называется, положительными идеалами и фанатически верил в них, был им предан до конца [1, т. 2, л. 575].

В мае 1953 года я начала «соображать» небольшую монографию о Захарове, который очень хотел, чтобы я написала не только о его творчестве, но и о Хоре имени Пятницкого. Работу о хоре я отложила на потом, а его произведениями (в том числе юношескими, неизданными) занялась вплотную. Он приносил мне все рукописи, сам играл фортепианные и оркестровые вещи, давал для прослушивания многие записи песен, приглашал певцов для исполнения, отвечал на мои бесчисленные вопросы. Как бы ни был подготовлен творческий поворот его к песне (я старалась понять и показать, чем именно он подготовлен), все же произошло почти чудо, когда он начал писать для Хора им. Пятницкого! Он нашел себя. А ведь мог и не найти. Другие же, при всем мастерстве, так иной раз и не находят... Книга вышла из печати в 1954 году [1, т. 2, л. 611–612].

Положение искреннего энтузиаста народной песни Захарова со временем делалось все тяжелее:

С годами он становился все более нервным, все более раздраженным делами в союзе, все более нетерпеливым. Наблюдая вплотную деятельность ССК, он одну за другой утрачивал свои иллюзии, свои надежды на «возрождение», на «сближение с народом», на решительную перестройку композиторов. От его первоначального оптимизма не осталось и следа [1, т. 2, л. 643].

Дружба Ливановой с Захаровым продолжалась до конца дней Владимира Григорьевича, который скончался от тяжелой болезни в 1956 году, и Тамара Николаевна приняла участие в ряде изданий, посвященных его памяти.

Институт истории искусств в «Воспоминаниях» Т.Н. Ливановой

Немало «портретов» содержится в текстах, посвященных Институту истории искусств (как он тогда назывался), где Ливанова работала буквально со дня основания, вскоре навсегда оставив преподавание. История института, особенно первых лет его существования, изложена мемуаристкой подробно и интересно. В это время главные ее герои — все же не музыканты: конечно, и им уделяется немало внимания, но основные импульсы к труду Тамара Николаевна получала скорее от коллег других искусствоведческих специальностей, начиная с самого основателя института Игоря Эммануиловича Грабаря. Примечательно, кстати: на машинописи работы Ливановой «Римский-Корсаков и его московские связи», предназначавшейся в один из институтских сборников, Грабарь написал на первой странице:

Статья превосходная и очень нужная. <...> Но главное, нет никакого следа марксизма-ленинизма, без чего статья может сойти почти за написанную до революции [1, т. 1, л. 464].

Помещая эту ремарку в текст «Воспоминаний», Тамара Николаевна сама охарактеризовала ее как «неправдоподобную». Но так было в первые годы существования института.

Его история началась в ноябре 1944 года, когда коллектив был впервые собран на Волхонке, 14, в здании бывшей Коммунистической академии. Общество показалось Ливановой «изысканным», «отборным», и действительно, Грабарь сумел привлечь к своему делу весьма известных людей. Тамара Николаевна очень радовалась:

<...> Сложившиеся индивидуальности, ученые — каждый со своим опытом, своими темами и пристрастиями. В этом кругу будет не скучно работать, здесь есть чему и у кого поучиться и есть с кем поделиться, в свою очередь, задуманным и сделанным! Существовая только в своей, музыковедческой, среде, мы, при всех преимуществах специализации, все же невольно суживали свой кругозор, уставали от однообразия,

слишком долго варились в своем соку. Здесь открывались новые перспективы... Меня они весьма привлекали по самому характеру давних моих интересов [1, т. 1, л. 441].

Первоначально Б.В. Асафьев «назначил» в сектор музыки троих музыковедов: Гарбузова — заведующим, Скребкова — ученым секретарем и Ливанову. Затем состав сектора расширился:

Вскоре появились докторанты (Келдыш, Конен, Алексеев, Гроссман, Ярустовский) и аспиранты (Питина, Глезер, Шириян, Риттих, Бабинская, Рыцлин, Соловцова), а затем и «нештатные» сотрудники, добровольно посещающие заседания. Н.А. Гарбузов, к сожалению, не руководил сектором и двух лет. Он начал болеть, слепнул, и к 1947 году числился (да и то формально) уже нештатным сотрудником. Помню, как мы со Скребковым в конце 1945 или начале 1946 года ездили к нему на дом по делам сектора и заставляли его лежачим в постели. В 1946 году я начала исполнять обязанности заведующей сектором, а затем была утверждена в должности. В 1946 же году Конен и Келдыш защитили в институте докторские диссертации. <...> Годом позднее защитил докторскую А.Д. Алексеев. С трудом и не сразу я добилась зачисления Келдыша в штаты. К 1947 году и он, и Вал. Эд. [Ферман] уже работали в составе сектора, а среди внештатных сотрудников были, кроме Гарбузова, Алексеев, Бэлза, Конен, Кузнецов, Пекелис, Рыжкин. Эта пестрая компания возникла под перекрестным влиянием Асафьева, Гарбузова и еще невесть кого, «пробивавшего» свои кандидатуры [1, т. 1, л. 450–451].

Таким образом сложился сектор музыки к 1947 году. Его дальнейшая история и деятельность — темы другой статьи.

Источники:

- 1 Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 1–3 (1974–1983) // РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 1754–а, б, в. 512 л.; 431 л.; 431 л.
- 2 Ливанова Т.Н. Объяснения в связи со статьей Дм. Кабалеvского, Д. Шостаковича «Книга о Мясковском» («Советская музыка», 1954, № 7) // РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 2490–2491. 29 л.; 29 л.

Список литературы:

- 3 Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. К.Н. Иванова, общ. ред. и коммент. Ю.Н. Рагса и Ю.Н. Холопова. М.: Музыка, 1976. 358 с.
- 4 Кузнецов К.А. Древнерусское церковное пение // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Кн. 1: 1920–1930–е годы. Ч. 1 / Подгот. текста, вступ. статья, коммент. М.П. Рахманова, науч. консультант А.А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 802–810.
- 5 Ливанова Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Сост. Ю.К. Евдокимова. М.: Музыка, 1981. 238 с.
- 6 Письма Д.Д. Шостаковича к Д.Б. Кабалеvскому: 1940–1970–е годы / Публ. и коммент. М.А. Карачевской // Наследие: русская музыка – мировая культура. Вып. I / Ред.-сост. Е.С. Власова, Е.Г. Сорокина. М.: НИЦ «Моск. консерватория», 2009. С. 411–427.
- 7 Способин И.В. Музыкальная форма: Учебник общего курса анализа. М.; Л.: Музгиз, 1947. 376 с.
- 8 Теоретические наблюдения над историей музыки: К 70-летию В.В. Протопопова: Сб. статей / Сост. и авторы вступ. статьи Ю.К. Евдокимова, В.В. Задерацкий, Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. 270 с.

Sources:

- 1 Livanova T.N. Vospominaniya. T. 1–3 (1974–1983) [Memoirs. Vols. 1–3 (1974–1983)]. *RNMM* [Russian National Museum of Music], f. 194 (Livanova T.N.), no. 1754-a, b, c. 512 l.; 431 l.; 431 l. (In Russian)
- 2 Livanova T.N. Ob'yasneniya v svyazi so stat'ei Dm. Kabalevskogo, D. Shostakovicha "Kniga o Myaskovskom" ("Sovetskaya muzyka", 1954, № 7) [Explanations in Connection with the Article by Dm. Kabalevsky, D. Shostakovich "The Book of Myaskovsky" ("Soviet Music", 1954, no. 7)]. *RNMM* [Russian National Museum of Music], f. 194 (Livanova T.N.), no. 2490–2491. 29 l.; 29 l. (In Russian)

References:

- 3 Kogoutek Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Composition Technique in 20th Century Music], transl. from Czech K.N. Ivanov, eds. and comments Yu.N. Rags, Yu.N. Kholopov. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 266 p. (In Russian)
- 4 Kuznetsov K.A. *Drevnerusskoe tserkovnoe penie* [Old Russian Church Singing]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. IX: *Russkoe pravoslavnoe tserkovnoe penie v XX veke: sovetskii period* [Russian Orthodox Church Singing: Soviet Period]. Book 1: 1920–1930-e gody [1920s–1930s]. Part 1, text preparation, introd. article, comments M.P. Rakhmanova, scien. consultant A.A. Naumov. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015, pp. 802–810. (In Russian)
- 5 Livanova T.N. *Iz istorii muzyki i muzykoznaniya za rubezhom* [From the History of Music and Musicology Abroad], comp. Yu.K. Evdokimova. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 238 p. (In Russian)
- 6 Pis'ma D.D. Shostakovicha k D.B. Kabalevskomu: 1940–1970-e gody [Letters from D.D. Shostakovich to D.B. Kabalevsky: 1940s–1970s], publ. and comments M.A. Karachevskaya. *Nasledie: russkaya muzyka – mirovaya kul'tura* [Heritage: Russian Music – World Culture]. Issue I, eds. E.S. Vlasova, E.G. Sorokina. Moscow, NITS "Mosk. konservatoriya" Publ., 2009, pp. 411–427. (In Russian)
- 7 Sposobin I.V. *Muzikal'naya forma: Uchebnik obshchego kursa analiza* [Musical Form: Textbook of the General Course of Analysis]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1947. 376 p. (In Russian)
- 8 *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriei muzyki: K 70-letiyu V.V. Protopopova: Sb. statei* [Theoretical Observations on the History of Music: To the 70th Anniversary of V.V. Protopopov: Col. of articles], comp. and introd. article's authors Yu.K. Evdokimova, V.V. Zaderatskii, T.N. Livanova. Moscow, Muzyka, 1978. 270 p. (In Russian)