

ВРЕМЯ ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ:
ОБ АНАХРОНИЗМАХ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XIX–XX ВЕКОВ

THE TIME FOR MEETING CANNOT BE CHANGED:
CONCERNING ANACHRONISMS IN 19TH AND 20TH CENTURY
MUSICAL THEATER

Аннотация. В статье рассматриваются ситуации, когда музыкальное решение в музыкально-театральных сочинениях не соответствует историческому времени сюжетов. Причины их появления различны: ошибка автора; нерелевантность для него проблемы воплощения исторического колорита; специальные художественные задачи. Виды анахронизма можно классифицировать так: во-первых, архаизирующий/модернизирующий, во-вторых I. Обобщенный: (1) жанровый — в «Кавалере розы» Р.Штрауса неоднократно звучит вальс, еще не существовавший в 40-е годы XVIII в.; (2) стилевой — в свадебной сцене «Лоэнгрин» Р. Вагнера использован орган, который не мог в подобном качестве фигурировать в X в. II. Конкретный: использован материал вполне определенного произведения (например, в виде цитаты), написанного позже времени действия — в начале и конце «Геновевы» Р. Шумана поется протестантский хорал, хотя сюжет совершается в эпоху средневековья. Кроме этого, следует разграничивать ситуации, когда звучащий материал включен в контекст действия (например, танец или песня исполняются самими персонажами оперы), или же не связан с ним напрямую, образуя комментирующий внешний план. Ситуации анахронизма (в разных его версиях) стали часто проявлять себя в опере XIX в. В XVII – XVIII вв. отображение локального/исторического плана действия кроме редких исключений не становилось специальной задачей для авторов. Лишь позже композиторы особенно остро стали осознавать проблему достоверности музыкального воплощения места и времени сюжета. Однако решающий выбор ими часто делался в пользу не абсолютно точного соответствия, а скорее соображений художественного порядка. В результате анахронизм, даже если он и выглядел как явная ошибка, иногда обретал довольно неожиданные смыслопорождающие возможности.

Ключевые слова: анахронизм, сюжет, время действия, хронология, хроно-топ, локальный колорит, стилизация, цитата, жанр

Abstract. The presentation examines situations where the musical solution in the opera does not correspond to the historical time of its plotline. The types of anachronism can be classified as follows: I. Generalized: (1) by genre — in *Der Rosenkavalier* Richard Strauss repeatedly presents a waltz, although the genre had not yet existed in the 1740s, the time of the action of the opera's plotline; (2) style — in the wedding scene of Richard Wagner's *Lohengrin*, the sound of the organ was brought in, although the instrument could not have appeared in the 10th century AD in such a capacity. II. Specific: the material of a well-defined work (for example, in the form of a musical quotation) written later than the time of the action — at the beginning and end of Robert Schumann's opera *Genoveva* a Protestant chorale is sung, although the plot takes place in the Middle Ages. In addition, it is necessary to distinguish between situations where the sounding musical material is included in the context of the action (for example, a dance or song could be performed by the protagonists of the opera themselves), or is not directly related to it, forming a commenting external plan. It is significant that the situations of anachronism (in its different versions) have numerous examples in 19th century operas. In the 17th and 18th centuries representation of the local and/or historical plan of action usually did not provide great difficulty for the composers. Only in later times did composers become especially acutely aware of the issue of reliability of the musical manifestation of the place and time indicated in the plotline. Nonetheless, the decisive choice was often made by them in favor of a not absolutely accurate correspondence, but rather in favor of artistic considerations. It suffices to recall the example of Giacomo Meyerbeer, who in the process of work on the opera *Les Huguenots*, studied many musical sources, but decided to make use of the well-known Lutheran chorale *Ein feste burg*, although this chorale was not familiar to the Huguenots. As a result, an anachronism, even if it appeared as a clear mistake, sometimes acquired rather unexpected semantic possibilities.

Keywords: anachronism, plot, time of action, chronology, chronotope, local colorite, stylization, quotation, genre

ВВЕДЕНИЕ

Под анахронизмом в музыке следует понимать ситуации, когда музыкальное решение оперы не соответствует времени ее действия (например, сюжет разворачивается в XVIII в., а звучит песня, появившаяся лишь в следующем столетии). Традиционное применение этого термина связано, в первую очередь, с филологией и историей¹. Например, в результате нарушения хронологической точности при употреблении слов, связанных с определенной исторической эпохой, смысл высказывания искажается².

Следует различать разные формы трактовки анахронизма — как ошибки и как определенного, осознанного средства. В связи с этим Татьяна Викто-

¹ См. одно из определений: «отнесение событий, явлений или примет одной эпохи к другой» [2, с. 33]. В подобном значении этот термин обычно используется по отношению к разным искусствам, см. [27, с. 192 – 207]. В то же время, в работах философско-исторической направленности он может трактоваться и в достаточно широком смысле — см. [24].

² «В XVIII в. в Ленинграде было закрыто несколько типографий».

ровна Шмелева отмечает: «Для оценки анахронизма как наивного или осознанного приема важны стилистические установки текста. Если в них входит ирония, комизм или, напротив, торжественность, — прием анахронизма не только оправдан, но и желателен» [20, с. 155]. Таким образом, анахронизм имеет принципиальные отличия в нехудожественном и художественном контекстах использования. Его общее проявление — конфликтное рассогласование разных планов текстовой структуры, приводящее к неоднородности в восприятии времени — в обиходной практике будет восприниматься именно как недопустимое нарушение. В художественной же практике оно может иметь довольно неоднозначные последствия для интерпретации текста.

В музыкальном искусстве явление анахронизма встречается нередко. Приведем несколько примеров из разных жанров:

Карл Мёллер, балет «Из Сибири в Москву»	Звучит романс Александра Варламова «Красный сарафан» и гимн Алексея Львова «Боже, Царя храни», хотя эти произведения были созданы <i>позже</i> времени действия.
Джакомо Мейербер, опера «Пророк»	Звучат вальс, редова, галоп, время действие оперы — XVI в.
Петр Ильич Чайковский, увертюра «1812 год»	Русских и французов характеризуют «Боже, Царя храни» и «Марсельеза», хотя гимн был написан <i>позже</i> 1812 г., а песня при Наполеоне была <i>запрещена</i> .
Макс Брух, оратория «Густав Адольф»	Звучит хорал <i>Nun danket alle Gott</i> , появившийся <i>позже</i> времени действия оратории.

Нетрудно заметить, что анахронизм возникает в неодинаковых ситуациях, обретая воплощения, на первый взгляд, с трудом поддающиеся систематизации. Неудивительно, что последовательное изучение этого феномена до сих пор производилось. Само по себе оно связано с решением множества вопросов, в данной статье мы попытаемся кратко остановиться на следующих трех:

- Причины возникновения.
- Виды.
- Проявление и восприятие в разном историко-стилевом контексте.

Причины возникновения и виды анахронизма

Причины появления анахронизмов различны. В первую очередь, это ошибка автора. Среди примеров — приведенный выше в таблице балет Мёллера «Из Сибири в Москву» (подробнее см. [8, с. 50]). Еще один пример — опера Камилля Сен-Санса «Генрих XVIII». Как указывает Зоя Князь, в процессе работы над оперой «Генрих VIII» автор обратился к британской музыке XVI в., изучая различные памятники в Королевской библиотеке Букингемского дворца; и в эссе «Ее Величество» он отметил: «В большом рукописном манускрипте XVI в. я нашел, прятавшуюся в зарослях арабесок, тему с таким прекрасным характером, что она задала канву для всей оперы, а также для “Марша”, сочиненного

позднее по случаю коронации короля Эдуарда» (в опере эта тема представлена в прелюдии) [12, с. 448]. В балетных сценах композитор использовал шотландские и английские мелодии; но вместе с тем, как пишет Стефен Студд, звучание мелодии *The Jolly Miller* во втором акте представляет анахронизм, так как данная тема в действительности известна лишь с XVII в. (о чем Сен-Санс, скорее всего, не знал) [26, р. 143].

Другая причина — *нерелевантность* для композитора проблемы воплощения исторического колорита. В опере Викторiena Жонсьера «Дмитрий» звучит романс Варламова «Вдоль по улице метелица метет», хотя время действия — начало XVI века³. Судя по отзывам прессы, скорее всего, этот анахронизм не был замечен современникам композитора. Вряд ли они оценили в полной мере и его стремление создать национальный колорит в этом номере (так, в одной из статей отмечено, что «застольная песня Лужиции лишена веселья, и потому ее смысл [остался] непонятен» [22, р. 1]). Конечно, самому композитору было прекрасно известно, что использованный им романс — это вовсе не XVI в. То, что он, тем не менее, обратился к нему, имеет очевидное объяснение: этот материал мог репрезентировать русский колорит, несоответствие же эпохе, похоже, его вовсе не волновало.

Отдельный интерес представляют ситуации анахронизма, использованного композиторами для решения специальных художественных задач. В этом случае требуется комплексный анализ сценического контекста, внемузыкальной семантики используемых средств и взаимосвязей между ними. Например, хорошо известно, что в «Пиковой даме» Чайковского Графиня, напевавшая арию Лоретты из оперы «Ричард Львиное Сердце» Андре Гретри, не могла слышать ее в дни своей молодости. Неудивительно, что исследователи по-разному интерпретировали выбор первоисточника этой цитаты, чаще отталкиваясь в первую очередь от специфики ее музыкального решения: «сентиментальная песенка Гретри звучит как жуткий голос с того света» [3, с. 345]; «эта ариэтта понравилась ему (Чайковскому. — А. Д.) настроением трепетной, смутной тревоги и тихой печали, глубоко скрытыми в музыке» [18, с. 219]. Арнольд Александрович Алышванг (фактически повторяя мнение Николая Дмитриевича Кашкина, высказанное сразу после премьеры оперы), назвал эту цитату «чистейшим анахронизмом», но тем не менее, отметил: «если отвлечься от хронологии и рассмотреть арию Гретри в свете художественной правды, то едва ли можно себе представить мелодию, более подходящую к данной сценической ситуации. <...> то, что звучало бы фальшью в устах пушкинской графини, правдиво и оправданно в опере Чайковского. Данная сцена раскрывает опустошенную душу «старого режима» — обобщенный образ всего того, что противостоит Герману» [1, с. 602–603] (ср.: [10, с. 126]).

³ Как отмечает Е.Ю. Шигаева, «песня доброго молодца превращается в “гимн” хмелю, скрашивающему разочарование в любви» [19, с. 17].

Следует напомнить, что, работая над «Пиковой дамой», Чайковский изучал разные оперы XVIII века [17, с. 208] и ему ничто не мешало выбрать музыку, которую Графиня действительно могла услышать в молодые годы. Тем не менее он остановился на Гретри (хотя год создания этой оперы был ему прекрасно известен); таким образом, этот анахронизм был создан вполне сознательно. Дело в том, что эта цитата призвана не столько воссоздать стиль ушедшего прошлого, сколько подчеркнуть жуткий смысл всей сцены. В первоисточнике речь идет о пылкой любви Флорестана, которая заставляет биться сердце героини сильнее. Графиня же не подозревает, что Герман, пылко и страстно любящий Лизу, в ночном мраке пришел к ней, чтобы ценой ее смерти узнать тайну трех карт⁴. В результате совмещаются две точки зрения, связанные с разными временными пластами. Текст арии напоминает о былых любовных увлечениях самой Графини⁵, для слушателя же, будучи достоянием минувших дней, они теперь проецируются на непосредственно свершающиеся события⁶.

Виды анахронизма можно классифицировать на основании следующих критериев: соотношение времени, с которым связано музыкальное решение и времени действия сюжета с точки зрения (1) их взаимного опережения/отставания; (2) степени точности этого соответствия.

Классификация с позиции первого критерия учитывает разграничение между *модернизирующим* и *архаизирующим* архаизмами [20, с. 152]. В первом случае использованное средство оказывается «моложе» сюжета. Обычно эти ситуации не вызывают сложностей в плане атрибуции. Однако могут возникать специфические случаи, когда подобный анахронизм отображает события будущего времени, о которых действующие лица говорят, или представляют в видениях. Например, в финале «Либуше» Бедржиха Сметаны гуситская песнь «Кто же вы, божи войны» (*Ktož jsú boží bojovníci*) звучит в сцене явления Либуше картин будущего Чехии, в том числе — гуситских войн. В результате время действия здесь образует два плана — непосредственно свершающихся событий, и грядущих, но преподнесенных в виде пророчества главной героини.

При архаизирующем анахронизме использованное средство оказывается «старше» сюжета. Эта ситуация возникает, когда уже существующее средство не могло быть реально использовано в более позднее историческое время в

⁴ О трактовке цитаты с учетом смысла словесного текста ее первоисточника см.: [15, с. 205].

⁵ См. упоминание в балладе Томского о том, что второй раз тайну трех карт узнал юный любовник Графини; ср. в повести Александра Пушкина: «по этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час <...> прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...».

⁶ О том, что Чайковскому был важен смысл вербального текста этой арии, свидетельствует его письмо Модесту Чайковскому от 3 марта 1890 г., где он указывает на необходимость поместить этот текст в печатное либретто и приводит сам его полностью; в письме от 26 марта 1890 г. композитор беспокоится о том, хорошо ли выговаривает по-французски предполагавшаяся исполнительница партии Графини.

силу, например, нетипичности в его контексте (так как стало немодным), или потому, что было подвергнуто в данную эпоху забвению/считалось утраченным, наконец — было запрещено цензурой. Цитаты из Фицвильямовой книги во втором акте «Молчаливой женщины» Рихарда Штрауса «вписаны» в сценические обстоятельства ее действия (так, две Аллеманды сопровождают бракосочетание). В то же время, маловероятно, что они могли звучать в Англии в бытовом контексте в период после 80-х гг. XVIII века⁷ (в это время разворачивается сюжет оперы).

Помимо вышеописанных двух форм правомерно выделить еще одну, которую мы условно назовем *изолирующим* анахронизмом — когда использованное средство может характеризовать время и до, и после того периода, который представлен в сочинении, но не сам этот период. Так, «Марсельеза» в Торжественной увертюре «1812 год» Чайковского характеризует французов. Именно в период Наполеона Бонапарта она не могла выступать в качестве французского гимна, так как была фактически запрещена. Наполеон ее терпеть не мог, и в качестве государственного символа в его период фигурировала песня *Veillons au salut de l'Empire* («На страже Империи»). Сохранились сведения, что во время битвы в 1812 году он приказал оркестру играть именно ее, воскликнув: «Трудно представить что-либо более воодушевляющее» [25, р. 581].

С позиции второго критерия классификация анахронизмов учитывает то, какие именно средства используются для их воплощения. Очевидно, что отображение времени действия в музыкально-театральном произведении может осуществляться по-разному. В вербальном тексте либретто это точные указания на век или год, ссылки на исторические факты/явления, участие в сюжете действующих лиц, имеющих исторические прототипы, наконец, стилистика языка. В музыкальном решении — использование средств, обладающих ясной исторической соотнесенностью — стилизация, цитирование, обращение к определенным жанрам (бытовым, ритуальным и т. д.). Эти средства могут иметь разную степень точности в отображении подобной соотнесенности, и в результате правомерно говорить про анахронизм

- *обобщенный*: (1) жанровый — в «Кавалере розы» Штрауса неоднократно звучит вальс, еще не существовавший в 40-е годы XVIII века; (2) стилевой — в свадебной сцене «Лозэнгина» Рихарда Вагнера использован орган, который не мог в подобном качестве фигурировать в X века;
- *конкретный*: использован материал вполне определенного произведения (например, в виде цитаты), написанного позже времени действия — в начале и конце «Геновевы» Роберта Шумана поется про-

⁷ Материал Фицвильямовой книги до публикации в конце XIX в. не был известен широкому кругу музыкантов. В то же время, осязаемое несоответствие цитируемых пьес стилевому контексту оперы обретает здесь откровенно комический смысл.

тестантский хорал, хотя сюжет совершается в эпоху средневековья (см. также выше примеры из балета Мёллера).

Кроме этого, следует различивать ситуации, когда звучащий материал *включен* в контекст действия (например, танец или песня исполняются самими персонажами оперы), или же *не связан* с ним напрямую, образуя комментирующей внешний план. В первом акте «Молчаливой женщины» Штрауса Морозус мечтает о тихой жизни, ненавистные звуки шума иллюстрируются целой вереницей образующих коллаж цитат (например, слову *trompetet* (играет на трубе) — соответствует фрагмент оперы Виктора Несслера «Трубач из Зекингена»). Но их первоисточники появились после 80-х годов XVIII века. Таким образом, они характеризуют действие с сугубо внешних позиций, воплощая авторский голос, комментирующий происходящее на сцене. Аналогичным образом во втором акте «Воццека» Альбана Берга (время действия — первые десятилетия XIX в.) звучит измененный материал из «Кавалера розы» Штрауса, представляющий внесценический комментарий автора.

Благодаря анахронизму композитор мог формировать *многомерность* в художественной организации произведения. В упоминавшейся выше «Пиковой даме» в пятой картине звучат частично измененные заупокойные песнопения, появившиеся в XIX в. (ирмос «Молитву пролию ко Господу» и кондак «Со святыми упокой»), в то время как ее действие — период правления Екатерины II, когда они в данных музыкальных версиях еще не существовали⁸. Как известно, поступки и переживания героев этой оперы более соответствуют именно XIX веку. Хор звучит в *сознании* Германа (а не во время реально происходящего церковного обряда), характеризуя его душевное состояние, в том числе — благодаря содержанию текста.

Другой пример: цитата песни братьев Покрасс «Москва майская» в мистерии Георгия Ивановича Фиртича «Белый. Петербург». Учитывая, что время действия романа Андрея Белого «Петербург» — период первой революции, данная цитата представляет анахронизм с точки зрения и времени появления самой песни, и упоминаемых в ней обстоятельств⁹ (переименование Петербурга в Петроград и перенос столицы в Москву произошли позже 1905 года). Вместе с тем ее можно рассматривать как внесценический авторский комментарий, представляющий ретроспективный взгляд из XXI века на хронологически различные события истории Прошлого. В результате в данной сцене мифу о *прежней* столице-Петербурге, в котором грядет катастрофическое разрушение ценностей прошлого («будущего нет»), противопоставляется миф о Москве — столице *нового* государства, знающего только радостное цветение весны и молодости и подобного раю¹⁰.

⁸ Сравнивая разные версии музыки ирмоса и кондака, можно сделать вывод, что Чайковский отталкивался от Обихода нотного церковного пения Николая Бахметьева (1869).

⁹ По сравнению с оригиналом в мистерии ее текст был изменен.

¹⁰ Инна Алексеевна Барсова, исследуя роль жанра массовой песни в процессе мифологизации образа Москвы, пишет: «Мало того, что Лебедеву-Кумачу удалось собрать в своем тексте несколь-

ПРОЯВЛЕНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ В РАЗНОМ ИСТОРИКО-СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ.

Выводы

Показательно, что ситуации анахронизма (в разных его версиях) столь ярко проявили себя в опере XIX века. В XVII–XVIII вв. отображение локального/исторического плана действия кроме редких исключений не становилось специальной задачей для авторов (заметим, что в печатных либретто этого периода время действия обычно вовсе не указывалось). Лишь позже композиторы особенно остро начали осознавать проблему достоверности музыкального воплощения места и времени сюжета. В результате критики стали достаточно строго относиться к тому, как эта проблема решалась композиторами. Так, Александр Николаевич Серов отмечал, что в опере Фридриха Флотова «Страделла» отсутствует местный и исторический колорит, а также, что «молитва, которая составляет развязку сюжета, должна же была стилем своим хоть напоминать церковную музыку XVII века, но этого здесь и не спрашивайте — так же как и благородства музыкальных форм» [16, с. 243].

Не исключено, что в XIX столетии в ряде случаев анахронизм в опере возник из-за того, что сами авторы (и вслед за ними слушатели) представляли происходящее на сцене как потенциально *возможное* и в современной действительности, а то и вовсе мыслили события прошлого в контексте сюжета как современные. Подобная «трансплантация истории» в настоящее время снимала и саму проблему строгой хронологической достоверности используемых средств и времени действия.

В то же время, в паре позиций «место» и «время» для композиторов более существенное положение занимало первое, и часто игнорировалось второе. Локальный колорит был несравненно важнее исторической (точнее, хронологической) достоверности. В результате, используя то или иное средство, авторы либо воспринимали его как знак места или ситуации, не обращая внимания на его положение в историческом времени, либо трактовали исторический план очень обобщенно.

ко важнейших советских мифологем, “день рождения” государства (Май — эквивалент Октября), молодость государства и советского человека (“Утро жизни”), непобедимость государства. По-эту удалось создать иерархическую структуру тоталитарных символов власти <...> перед нами структура всем известной народной детской игрушки: большая вместимость содержит меньшую, та, в свою очередь, еще меньше и т.д., но в обратной ценностной прогрессии. Москва — сердце Родины, Кремль — сердце Москвы, Вождь — сердце Кремля» [4, с. 43]. Именно в таком ключе воспринимали песню и современники, см. например: «Успех песен братьев Покрасс прежде всего определяется их жизненным содержанием. Лучшие песни Покрассов отражают патристические чувства советского народа» [13, с. 26], да и сам Дмитрий Покрасс говорил, что готов отдать все силы «чтобы в песнях и музыке отразить радостную жизнь нашей любимой страны» [14, с. 4]. Неудивительно, что впоследствии песня использовалась в пародийно-развенчивающем контексте, например — в оформлении спектакля «Голая пионерка» (пост. Кирилла Серебренникова, 2005) по роману Михаила Кононова.

Например, для Вагнера в «Лоэнгрине» были важны ассоциации органичного звучания именно по причине его устойчивых для XIX века ассоциаций с литургическим контекстом. В опере Бориса Александровича Арапова «Фрегат Победа» материал полонеза «Гром победы раздавайся» О. А. Козловского символизирует Прошлое, культуру XVIII в. в целом, без учета того, что время действия оперы — это его начало, а полонез появился лишь в его конце¹¹. Кстати, современники премьеры оперы, судя по всему, воспринимали этот материал именно как *стилизацию* музыки прошлого, но не как цитату¹².

Нетрудно понять, что, выбирая средство для характеристики времени или места действия, композиторы делали решающий выбор в пользу не абсолютно точного соответствия, а скорее соображений художественного порядка. Достаточно вспомнить Мейербера, который в процессе работы над «Гугенотами» изучил множество соответствующих музыкальных источников [21, с. 60], но остановился на общеизвестном хорале *Ein feste Burg*¹³, хотя гугеноты не знали его «по определению». Однако это лишь внешняя сторона проблемы. Если в музыкальном театре XVIII века восприятие времени действия было относительно гомогенным, обычно не предполагалась дифференциация между позицией того или иного героя и историческим контекстом, то в XIX в. композиторов все чаще начинает привлекать возможность расслоения разных уровней в восприятии времени (один из наиболее ярких примеров — «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха, подробнее см. [9, с. 453–454]). Реальным стало использование средств, характеризующих время и локальный контекст действия с *внешних* позиций, и сопутствующее ему воплощение в персонажах *внутренних* душевных свойств, свойственных для другой эпохи («Пиковая дама» Чайковского¹⁴). В результате анахронизм, даже если он и выглядел как явная ошибка, иногда обретал довольно неожиданные смыслопорождающие возможности, раскрывая множественность временных изменений в произведении.

¹¹Как отмечает Юрий Всеволодович Келдыш, «известный анахронизм, допущенный в данном случае композитором (действие оперы происходит в начале, а не в конце XVIII века), может быть оправдан неизбежной условностью воссоздания исторического колорита в художественном произведении» [11, с. 147].

¹²См., например: [6, с. 4]. Скорее всего, ее первоисточник был неизвестен большей части аудитории СССР (в том числе — музыкантам-профессионалам).

¹³Судя по отзывам прессы на оперу, его материал был хорошо известен французской аудитории, в разных изданиях его обычно так и называли — «хорал Лютера». Гектор Берлиоз в год премьеры отметил: «в интродукции очень умело использован знаменитый хорал Лютера» [5, с. 110]. Даже спустя семь лет после премьеры оперы указывалось, что *Ein feste Burg* является единственным лютеранским хоралом, повсеместно известным во Франции [23, р. 307].

¹⁴«Все главные герои оперы — Герман, Лиза Графиня, — ведут себя так, точно они заперты в лаборатории временных зеркал. Именно их подразумеваемая способность вспоминать и узнавать или, скорее, неспособность выйти из тюрьмы противоречивых образов и голосов, которые наполняют их память, и оказывается причиной всего, что случается на сцене» [7, с. 194].

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Гос. муз. изд., 1959.
2. Анахронизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 33.
3. Асафьев Б. «Пиковая дама» // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 327–362.
4. Барсова И. А. Миф о Москве-столице (20-е – 30-е годы) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 3 (24). С. 40–43.
5. Берлиоз Г. Мейербер. «Гугеноты» // Гектор Берлиоз. Избранные статьи. М.: Гос. муз. изд., 1956. С. 109–125.
6. Богданов-Березовский В. М. Советская опера по радио. Фрегат «Победа» Б.Арапова // Ленинградская правда. 1959. № 297. С. 4.
7. Гаспаров Б. М. Заблудившийся в символическом городе: множественные хронотопы в «Пиковой даме» Чайковского // Гаспаров Б. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика-XXI, 2009. С. 179–213.
8. Груцынова А. П. «Из Сибири в Москву»: русская история в датском переводе // Альманах современной науки и образования. 2013. № 3 (70). С. 48–51.
9. Денисов А. В. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха: семантические лабиринты сюжета // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Том 1. С. 453–454.
10. Кашкин Н. Д. Пиковая дама // Кашкин Н. Избранные статьи о П.И.Чайковском. М.: Гос. муз. изд., 1954. С. 114–128.
11. Келдыш Ю. В. Полонезы Юзефа Козловского // Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 141–158.
12. Князь З. Н. Исторические оперы «Генрих VIII» и «Этьен Марсель» Камилы Сен-Санса: новый взгляд на основе литературного наследия композитора // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Том 1. С. 443–450.
13. Мурадели В. И. Песни братьев Покрасс // Советская музыка. 1938. № 12. С. 24–26.
14. Новые песни композиторов братьев Покрасс // Ленинградская правда. 1938. № 228. С. 4.
15. Раку М. Г. Не верьте в искренность пастушки... // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 203–206.
16. Серов А. Н. Русская оперная труппа. «Цампа», «Страделла» и «Марта» // Серов А. Н. Статьи о музыке: в 7 вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 2-Б. С. 237–246.
17. Сквирская Т. З. К истории создания оперы «Пиковая дама» (О некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором) // Чайковский: Новые документы и материалы: сборник статей. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2003. С. 191–228.
18. Туманина Н. В. Чайковский и музыкальный театр. М.: Гос. муз. изд., 1961.
19. Шигаева Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): автореф. дис. ... канд. иск. Казань, 2014.
20. Шмелева Т.В. Анахронизм как погрешность и как стилистический прием // Экология языка и коммуникативная практика. 2015. № 1. С. 146–159.
21. Becker H. Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowolt, 1980.
22. Critique musicale // Le Temps. 1876, 16 may, № 5508. P. 1–2.

23. Laurens M. De la Musique religieuse dans l'ancienne tonalité // *Revue du Midi*. Montpellier. 1843. P. 295–319.
24. Mentz S. Anachronism as Method // Mentz S. *Break Up the Anthropocene*. Minneapolis: London: University of Minnesota Press, 2019. P. 35–39.
25. Prod'homme J.-G., Martens F. Napoleon, Music and Musicians // *The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7, no. 4. P. 579–605.
26. Studd S. *Saint-Saëns. A Critical Biography*. London: Cygnus Arts, 1999.
27. Zille T. Georgette Heyer and the Language of the Historical Novel // *Georgette Heyer, History and Historical Fiction*. UCL Press. 2021. P. 187–211.

REFERENCES

1. Al'shvang A. P. I. *Chajkovskij* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Gos. muz. izd., 1959.
2. Anahronizm [Anachronism] In: *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow: NPK «Intelvak», 2001, p. 33.
3. Asaf'ev B. «Pikovaya dama» [*The Queen of Spades*] In: Asaf'ev B. *O muzyke Chajkovskogo. Izbrannoe* [On Tchaikovsky's Music. Selected]. Leningrad: Muzyka, 1972, pp. 327–362.
4. Barsova I.A. Mif o Moskve-stolice (20-e – 30-e gody) [Myth of Moscow the Capital (20s – 30s)]. In: *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education], 2012, no. 3(24), pp. 40–43.
5. Berlioz G. Mejerber. «Gugenoty» [Meyerbeer. *Les Huguenots*] In: *Gektor Berlioz. Izbrannye stat'i* [Selected Papers]. Moscow: Gos. muz. izd., 1956, pp. 109–125.
6. Bogdanov-Berezovskij V. M. Sovetskaya opera po radio. «Fregat “Pobeda”» B. Arapova [Soviet Opera on the Radio. *Frigate 'Victory'* by B. Arapov] In: *Leningradskaya pravda*, 1959, no. 297, p. 4.
7. Gasparov B. M. Zabludivshijsya v simvolicheskom gorode: mnozhestvennyye hronotopy v «Pikovoj dame» Chajkovskogo [Lost in a Symbolic City: Multiple Chronotopes in Tchaikovsky's *Queen of Spades*] In: Gasparov B. M. *Pyat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoj kul'ture* [Five Operas and Symphony: Word and Music in Russian Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2009, pp. 179–213.
8. Grucynova A. P. «Iz Sibiri v Moskvu»: russkaya istoriya v datском perevode [From Siberia to Moscow]: Russian History in Danish Translation] In: *Al'manah sovremennoj nauki i obrazovaniya* [Almanac of Modern Science and Education], 2013, no. 3(70), pp. 48–51.
9. Denisov A. V. «Skazki Gofmana» Zh. Offenbaha: semanticheskie labirinty syuzheta [*Les contes d'Hoffmann* by Jacques Offenbach: The Semantic Labyrinths of the Plot]. In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music, vol 1. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 451–459.
10. Kashkin N. D. *Pikovaya dama* [*The Queen of Spades*] In: Kashkin N. *Izbrannye stat'i o P. I. Chajkovskom* [Selected Papers on P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Gos. muz. izd., 1954, pp. 114–128.
11. Keldysh Yu. V. Polonezy Juzefa Kozlovskogo [Polonaises by Jozef Kozlovsky] In: Keldysh Yu. *Oчерки i issledovaniya po istorii russkoj muzyki* [Essays and Studies on the History of Russian Music]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978, pp. 141–158.
12. Knyaz' Z.N. Istoricheskie opery «Genrih VIII» i «Et'en Marsel'» Kamilya Sen-Sansa: novyj vzglyad na osnove literaturnogo naslediya kompozitora [The Historical Operas *Henry VIII* and *Étienne Marcel* by Camille Saint-Saëns: New Perspectives Provided by the Composer's Literary Heritage] In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15,

- 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music, vol 1. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 443–450.
13. Muradeli V.I. Pesni brat'ev Pokrass [Songs of the Pokrass Brothers] In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1938, no. 12, pp. 24–26.
 14. Novye pesni kompozitorov brat'ev Pokrass [New Songs of Pokrass Brothers, the Composers]. In: *Leningradskaya Pravda*, 1938, no. 228, pp. 4.
 15. Raku M. G. Ne ver'te v iskrennost' pastushki... [Do not Believe in the Sincerity of the Shepherd ...] In: *Music Academy*, 1993, no. 4, pp. 203–206.
 16. Serov A. N. Russkaya opernaya truppa. «Campa». «Stradella» i «Marta» [Russian Opera Company. *Zampa*, *Stradella* and *Marta*] In: Serov A.N. *Stat'i o muzyke* [Papers on Music], vol. 2-B. Moscow: Muzyka, 1986, pp. 237–246.
 17. Skvirskaya T. Z. K istorii sozdaniya opery «Pikovaya dama» (O nekotoryh istochnikah XVIII veka, ispol'zovannyh librettistom i kompozitorom) [To the History of the Opera *Queen of Spades* Creation (On Some Sources of the 18th Century Used by the Librettist and Composer)] In: *Chajkovskij: Novye dokumenty i materialy* [Tchaikovsky: New Documents and Materials]: Collection of Articles. Saint Petersburg: Kompozitor, 2003, pp. 191–228.
 18. Tumanina N. V. *Chajkovskij i muzykal'nyj teatr* [Tchaikovsky and Musical Theatre]. Moscow: Gos. muz. izd., 1961.
 19. Shigaeva E. U. *Russkaya tema v zapadnoevropejskom muzykal'nom teatre (konec XVIII – nachalo XX vv.)* [Russian Theme in the Western European Musical Theater (Late 18th – Early 19th Century)]: PhD Thesis Abstract. Kazan', 2014.
 20. Shmeleva T. V. Anahronizm kak pogreshnost' i kak stilisticheskij priem [Anachronism as an Error and as a Stylistic Technique]. In: *Ekologiya yazyka i kommunikativnaya praktika* [Ecology of Language and Communicative Practice], 2015, no. 1, pp. 146–159.
 21. Becker H. Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowolt, 1980.
 22. Critique musicale In: *Le Temps*. 1876, 16 may, no. 5508, pp. 1–2.
 23. Laurens M. De la Musique religieuse dans l'ancienne tonalité. In: *Revue du Midi. Montpellier*, 1843, pp. 295–319.
 24. Mentz S. Anachronism as Method. In: Mentz S. *Break Up the Anthropocene*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2019, pp. 35–39.
 25. Prod'homme J.-G., Martens F. Napoleon, Music and Musicians. In: *The Musical Quarterly*, 1921, vol. 7, no. 4, pp. 579–605.
 26. Studd S. *Saint-Säens. A Critical Biography*. London: Cygnus Arts, 1999.
 27. Zille T. Georgette Heyer and the Language of the Historical Novel. In: *Georgette Heyer, History and Historical Fiction*, ed. by Samantha J. Rayner and Kim Wilkins. London: UCL Press, 2021, pp. 187–211.

Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения, профессор, кафедр истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Andrei V. Denisov

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia