«Любовь к трем апельсинам»

Дивертисмент К.А. Вогака, В.Э. Мейерхольда и Вл.Н. Соловьева и опера С.С. Прокофьева*

Покинув Россию в 1918 г., С.С. Прокофьев приступил к работе над оперой «Любовь к трем апельсинам», законченной осенью 1919 г. в США. Замысел этого произведения был подсказан композитору В.Э. Мейерхольдом. В автобиографическом очерке Прокофьев рассказывал о своих переговорах в 1918 г. с дирекцией Чикагской оперы: «...я предложил написать им новую оперу на сюжет Карло Гоцци "Любовь к трем апельсинам". Этот сюжет мне был рекомендован Мейерхольдом перед отъездом из России, и по дороге в Америку я много над ним думал»¹.

^{*} Впервые опубликовано в переводе на английский в кн. *Three Loves for Three Oranges. Gozzi, Meyerhold, Prokofiev.* Indiana University Press, 2021.

В дневнике 21 апреля 1918 г. Прокофьев писал: «Мейерхольд на мое желание найти сюжет для живой оперы дал почитать "Любовь к трем апельсинам"»². И еще 26 апреля 1918 г.: «Прочитал "Любовь к трем апельсинам". А здорово! Из этого можно кой-что сделать, только предварительно переделать сюжет совсем наново. Музыка – ясная, живая и по возможности, простая»³.

В приведенных записях Прокофьева речь идет о драматическом произведении, озаглавленном «Любовь к трем апельсинам. Дивертисмент⁴. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии. Сочинили: К.А. Вогак⁵, Вс. Мейерхольд и Вл.Н. Соловьев⁶; по сценарию Карло Гоцци: Рефлективный разбор сказки "Любовь к трем апельсинам" »⁷, работа над которым началась в 1912 г. Произведение трех авторов стало одной из программных публикаций первого выпуска нового театрального издания «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто», вышедшего из печати в начале 1914 г. Под именем «Доктора Дапертутто» скрывался знаменитый режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд⁹. Публикации журнала, издававшегося в течение 1914—1916 гг., были связаны с деятельностью Студии Мейерхольда (1913—1917 гг.) и отражали искания режиссера в области изучения традиционных театральных форм и использования их для создания нового сценического языка.

Авторы дивертисмента обратились к сюжету старинной сказки в переработке Гоцци, полемически направленной против современных ему итальянских драматургов, высмеивавшей бытовые комедии К. Гольдони и патетические трагедии аббата П. Кьяри. В русской транскрипции полемика была переведена на российскую почву и направлена на борьбу с преобладанием на сцене 1910-х гг., с одной стороны, развлекательной драматургии, и с другой – «сугубого» (преувеличенного), мрачного трагизма.

Позднее Соловьев, вспоминая историю создания дивертисмента, разъяснял суть заложенного в нем конфликта: «Возьмем репертуар того времени. Основные два течения: панпсихизм Л. Андреева, сугубое "психоложество" 10, переходящее в мистику, и с другой стороны, обывательские комедии Рышкова 11, Потапенки 12. В данном отношении мы объявили войну этим течениям и, может быть, своеобразная ненависть к панпсихизму и к обывательской комедии была тем мотивом, по которому мы воспользовались именно "Любовью к трем апельсинам", сценарием, а не любой из сказок Гоцци, ибо наличие сценария давало



С.С. Прокофьев. 1921

нам больше материала для той полемики, которую мы намеревались вести с этими двумя театральными течениями.

У нас возникла аналогия следующего порядка: панпсихизм – андреевшина – обывательская комедия – синьор Гольдони» 13 .

Действительно, трагизм мировосприятия Андреева отражался в его творчестве, многие произведения заканчивались гибелью героев. Согласно выдвинутым драматургом идеям панпсихизма, в современной жизни конфликт уходил вглубь человеческой души, театр действия, движения оставался в прошлом.

Отнесенные к «обывательской комедии» пьесы В.А. Рышкова и И.Н. Потапенко, произведения с утратившими остроту бытовыми конфликтами (семейные драмы, измены, отношения поколений и т.д.) были рассчитаны на невзыскательный вкус зрителей и имели успех в театрах лишь благодаря участию выдающихся актеров.

Вероятно, именно эта скрытая полемика с «кассовыми» драматургами была слишком завуалирована и не позволила современникам по достоинству оценить сочинение Вогака, Мейерхольда и Соловьева. Александр Блок охарактеризовал его как «сухую пестроту»¹⁴. Затевавшему собственный театр чиновнику Дирекции императорских театров М.И. Терещенко¹⁵ «дивертисмент понравился», однако он счел «неосуществимым его сценическое воспроизведение за отсутствием актеров, годных к импровизации»¹⁶.

В 1913–1915 гг. Мейерхольдом планировалась постановка этого произведения на сцене¹⁷, которая позволила бы обнажить и подчеркнуть его сатирическую направленность. 6 мая (новый стиль) / 23 апреля 1913 г. Мейерхольд писал Соловьеву из Парижа: «Предпринят ли перевод нашей "Любви к трем апельсинам" на франц[узский] и нем[ецкий] языки? Ведь надо спешить с музыкой. Советую побывать у Терещенко и Вам, и Вогаку (шлю ему сердечный привет) и спросить совета, кому дать писать музыку. Я почему-то охладел к Штраусу из-за некоторой его безвкусицы. Надо француза. Или кого-нибудь из новейших русских. Скорее решайте сообща с Терещ[енко] и тотчас же, если нужен француз, пишите мне, я буду разыскивать, говорить, заказывать. К осени надо музыку иметь» ¹⁸. В приведенном письме читается намерение Мейерхольда представить дивертисмент как явление «нового искусства», вступающего в бой с устаревшими художественными формами. При этом большое внимание уделялось музыке, возможно, планировалась постановка музыкального спектакля, что указывает на близость художественных позиций Мейерхольда и Прокофьева. Однако планы постановки этого произведения в 1910-х гг. не были осуществлены.

В то же время Прокофьев не мог не знать о показанной в Петербурге в конце 1908 г. знаменитой пародии на оперные условности и несуразности «Принцесса африканская»¹⁹, или по имени главной героини – «Вампука» (слово это вскоре широко вошло в обиход и стало нарицательным). Пародия имела большой успех и получила широкую известность. В ней высмеивалась избитая традиционность сюжетов (войны, захват пленников, любовные сцены, чудесные спасения и т. д.). Но, прежде всего, осмеянию подвергались условность оперного жанра, требующего неподвижности актера во время пения (бег изображался топтанием на месте), бессмысленная разбивка слов на слоги, повтор отдельных слогов, калечащий текст, утрированный пафос актеров, а также нелепости сюжета: герой, находившийся в пустыне, но вблизи родника, молил небеса о дожде и проч.

Вскоре после прибытия в Америку, 5 октября 1918 г. Прокофьев писал в дневнике: «Явился ко мне опереточный тенор с либретто американской оперетки и предлагал написать музыку. В случае успеха бешеные доходы. Я сказал "хорошо". Но с условием, что передаю ему и авторское имя, т. к. не хочу пачкать мое имя опереткой. <...> Может и лучше, что не сошлись, так как с моей стороны это, конечно, музыкальная проституция»²⁰. Двумя днями позднее, 7 октября 1918 г., появилась



Н.Э. Радлов. Шарж на В.Э. Мейерхольда. 1925

другая запись: «Столкновение с опереткой вернуло мои мысли к веселой оперетке и к "Трем апельсинам"» 21 .

Ранее, 16 июня 1918 г., Прокофьев записал «Бенуа дал мне итальянский оригинал, надо перечесть по-итальянски»²². Эта запись свидетельствует о том, что, обдумывая будущую оперу, он не ограничивался только знакомством с русским вариантом разработки сюжета.

Для оперы «Любовь к трем апельсинам» либретто (текст всех партий) было написано самим Прокофьевым. Партитура завершена композитором к октябрю 1919 г. Мировая премьера на французском языке состоялась в постановке Чикагской городской оперы 30 октября 1921 г.

18 февраля 1926 г. произведение Прокофьева впервые было представлено в СССР на сцене Ленинградского театра оперы и балета (режиссеры: С.Э. Радлов²³ и Н.М. Фореггер²⁴, дирижер В.А. Дранишников²⁵). Накануне премьеры оперы в России Мейерхольд был обескуражен известиями о том, что Прокофьев, указывая на источники сюжета своей оперы, называл имя Гоцци и не упомянул авторов дивертисмента, использование текста которого явственно отразилось в опере.

В отличие от сценария К. Гоцци, его русская переделка кроме изложения фабулы сказки включала и более пространные диалоги персонажей, в большей степени, чем сценарий итальянского драматурга, подходящие для создания на их основе оперного либретто.



Н.Э. Радлов. Шарж на Вл.Н. Соловьёва. 1924

Между соавторами дивертисмента, Мейерхольдом и Соловьевым (Вогак находился в это время в эмиграции в Финляндии, и связь с ним была затруднена) завязалась интенсивная переписка.

15 февраля Мейерхольд писал Соловьеву из Москвы:

«Сегодня я послал в Союз драм[атических] писателей²⁶ в Ленинграде заявление, в котором прошу от своего и от Вашего имени взимать авторский гонорар за либретто к опере С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам". Зайдите в Союз и присоедините к моему заявлению Вашу подпись. На случай каких-нибудь со стороны Эксузовича²⁷ препирательств тщательно сличите либретто с нашей обработкой (драматург[ическая] конструкция, последовательность сцен, колич[ество] картин, действующие лица и проч.) и энергично просите Союз настаивать. В противном случае будем судиться. Отвечайте мне немедленно»²⁸.

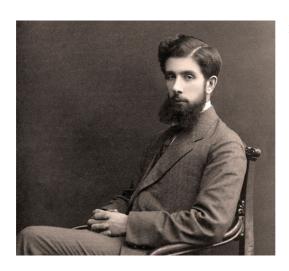
Спустя два дня, 17 февраля 1926 г., Соловьев отвечал Мейерхольду: «Я получил сегодня Ваше письмо и сейчас же начал действовать. Дело несколько затрудняется и, по-видимому, без помощи юриста нам не обойтись. Я звонил к Борису Эмильевичу²⁹, который дал ряд общих полезных советов и предложил мне обратиться к Аркадию Н. Мещерякову³⁰, представителю Ваших интересов в ряде дел. Справиться о Вашем заявлении в Союз завтра посылаю мою жену. Сам я второй год не состою

членом Союза и перешел с большинством петербургских драматургов в Московское общество³¹. Прежде чем отправиться туда, мне необходимо точно установить размеры использования Прокофьевым нашего дивертисмента "Любовь к трем апельсинам". Все мы институтские³² (Гвоздев³³, я, Мокульский³⁴) рассчитыва[ли, что мы, как единственные специалисты во всем Союзе по Гоцци и театральной Венеции XVIII в., будем присутствовать на премьере. Теперь шансов на посещение премьеры у нас почти нет. Я нажал все имеющиеся связи, чтобы достать за любую цену билет на премьеру и пока не получил ничего утешительного. Из афиши, напечатанной в приложении к "Жизни искусства" видно, что имеются в опере "чудаки", "любители оперетты", "лирики", "эксцентрики" (т. е. наши "сугубые трагики" и "бытовые комики"). На будущей неделе обязательно буду на втором спектакле и постараюсь там сличить текст и либретто оперы, Гоцци и нашего дивертисмента. Имея точные данные в руках, я обращусь за защитой своих авторских прав в Московское общество. В качестве экспертов с их согласия мною намечаются Гвоздев и Мокульский. Всеволод Эмильевич, прошу Вашего письменного разрешения войти в контакт с Мещеряковым; Борис Эмильевич сказал мне, что очень важно знать, где сейчас проживает Прокофьев³⁵. По целому ряду причин хорошо было бы, если бы Вы подняли принципиальный вопрос в ряде московских организаций (Главрепертком³⁶, у Яковлевой³⁷ и в МОДПиК'е). <...>

P.S. Можно ли звонить к Вам вечером по телефону и куда и когда?».

Сверху листа приписка Соловьева: «Точная дата, когда Вы передали Прокофьеву рукопись "Любви"? Хотя бы примерно сезон и год?» 38 .

Во втором письме, написанном в тот же день, Соловьев сообщал: «Письмо Ваше получил и сегодня же послал скорой почтой ответ. После письма произошли следующие события. Видел агента Союза В.Ф. Ромашкова³⁹, который пустил в ход Ваше заявление. Я подал заявление в Московское о[бщест]во, и там тоже скоро дадут моему заявлению ход. Прокофьев свои права переуступил и[здательст]ву Russische Verlag, с которым Дирекция Аков⁴⁰ и заключила договор. Очень важно выиграть дело принципиально. Нас поддерживают в Ленинграде и Союз, и О[бщест]во. Решение же вопроса по существу будет принято в Москве. Посылаю записку со случайным нарочным. Обычное право, что авторы либретто получают 30%. Это дело большое. Во всяком случае тысячи»⁴¹.



К.А. Вогак

Отвечая на первое письмо Соловьева, Мейерхольд писал:

«Дорогой Владимир Николаевич, 1) к Мещерякову обратитесь; 2) экспертами вызвать тт. Гвоздева и Мокульского – мысль блестящая; 3) я передал Прокофьеву 1 книжку нашего журнала "Любовь к тр[ем] апельсинам" перед самым отъездом его в Америку (кажется, это было в самом конце 1918 года). Передавая книжку, убеждал его написать оперу на текст наш "Любовь к трем апельсинам". Он ответил: "Буду читать на океанском пароходе" 4) по рефлективной записи, оставленной Гоцци, оперы не напишешь; а упоминание "чудаков", "любителей оперетты", "лириков" и "эксцентриков" говорит нам, что Прокофьев исходил от нас, от нашей переработки, а не от Гоцци⁴³; 5) где сейчас Прокофьев мне неизвестно; 6) не беда, что Вы в Общ[естве], а я в Союзе⁴⁴ состоим; делайте заявление в Общество; обе организации через своих агентов навалятся на Экскузовича, так будем еще крепче. 7) Ко мне ни днем, ни вечером не дозвонитесь. Я почти не бываю дома. Прихожу лишь спать. Пишите спешной почтой. <...> Приветы всем Вашим и моим друзьям: Гвоздеву, Извекову 45 , Мокульскому, Слонимскому 46 и др.» 47 .

24 февраля Мейерхольд сообщал:

«Посылаю Вам, дорогой Вл<адимир> Ник<олаевич>, программу Персимфанс'а⁴⁸. Там на стр[анице] 5 смотрите 10 строку снизу. Покажите эту программу и в Союзе, и Мещерякову. Берегите эту программу, т. к. в случае будем судиться, она поможет выяснить необходимое!»⁴⁹.



Карло Гоцци. Гравюра с рисунка Антонио Бертольди. 1772

На это письмо Соловьев ответил только 7 марта:

«Простите, что я Вам так долго не писал. Дело в том, что после второго⁵⁰ спектакля "Апельсинов", на котором я был, я схватил грипп и пролежал более десяти дней в постели. Следы пользования нашим сценарием Прокофьевым несомненны и в особенности заметны в первом и во втором действии его пьесы. Прежде всего бросаются в глаза две лестницы, находящиеся на краях авансцены и очень напоминающие собою наши башни⁵¹. По ним поднимаются и опускаются "чудаки" по Прокофьеву, которые несут то же назначение, как и наши "шуты", т. е. вмешиваются в непосредственное действие. Сцены игры в карты между Фатой Морганой и Магом Челием нет у Гоцци, а у Прокофьева это одно из лучших мест в опере⁵². Слово "дивертисмент", которым назван наш сценарий, несколько раз повторяется Труффальдино, когда он показывает увеселения больному принцу⁵³. В сцене 3 первого действия (диалог между Леандром и Клариче) есть опять заимствования из нашего сценария (стр. 25): "в это время по сцене за занавес[ом] проходит Труффальдино с шутовским реквизитом" и "при этом по просцениуму проходит маг Челий" 54. Вместо просцениума в отчетном спектакле Челий проходит по мостику, соединяющему обе лестницы. Прохода Челия и Труффальдино у Гоцци нет. В картине 2-ой (второго действия) есть заимствования и текстовые: "Сын на отца замахнулся" (с. 38)55,

которого нет также у Гоцци. В 3-й карт[ине] 3 действия умерших принцесс уносят солдаты (опять наш сценарий), у Гоцци же "крестьяне" 56. В том же акте Фарфарелло встречает мага Челия нашими словами "Holá!" (стр. 35)⁵⁷. Опера Прокофьева в первой своей части (пролог, 1, 2 акты и [отчасти 3?]) следует изложению сценических событий по нашему сценарию. Чудаки, театральные критики, любители оперетты... - все это свидетельствует об использовании нашего дивертисмента. Но здесь возникает одно затруднение. Неясность положения в существующем законодательстве об авторском праве. "Заимствования" не воспрещены, с одной стороны; как говорят, администрация театров имеет дело только с автором музыки. Вопрос о гонораре авторов либретто дело личного соглашения автора текста с автором музыки. Дирекция "Аков" приобрела в собственность оперу Прокофьева, заключив договор с Russische Verlag в Берлине. Как говорят, наш иск мы можем предъявить к Прокофьеву. А может быть, он и сам найдет возможным и без суда нас удовлетворить. Прокофьев, член московского Общества, и получает авторские и довольно значительный гонорар за другие свои произведения. Возникает и еще ряд вопросов, которые я постараюсь и разрешить с Мещеряковым, с которым я уже раз виделся и с которым связь у меня порвалась из-за болезни. Думаю, Всеволод Эмильевич, что мне придется приехать денька на два в Москву⁵⁸, чтобы окончательно с Вами выяснить много в этом деле. <...>

Р.S. Получил Ваше письмо с программой Персимфанса. Благодарю Вас. В Ленинграде выпущена и[здательст]вом "Academia" книжка, посвященная "апельсинам" 79, где эти сведения о передаче Вам[и] Прокофьеву нашего сценария также помещены» 60.

В действительности, в опере Прокофьева были использованы многие, перечисленные в письмах, элементы дивертисмента 61 .

Как и авторы русской обработки итальянского сценария, Прокофьев использовал в своем произведении сценические особенности комедии дель арте. Композитор также повторил описанное в дивертисменте оформление сценической площадки.

Однако опера была создана спустя пять лет после публикации дивертисмента, за это время в Европе произошли глобальные исторические изменения. Постановщик ленинградского спектакля Радлов в своем выступлении в «Красной газете» в день премьеры заявлял: «...я считал себя обязанным в постановке оперы опираться не на эстетическое

восприятие итальянской комедии, характерное для 1913—1914 гг. эпохи мейерхольдовского журнала "Любовь к трем апельсинам" с его интересом к формальным мизансценам и стилизационно разработанным пантомимам, а взять за основу опыт моих работ в театре "Народной комедии" 1920—1922 гг. с резкой динамичностью и грубой жизнерадостностью полуциркового народного импровизационного театра» 62.

Действительно, опера, обладающая своеобразной спецификой жанра, объединяющего вокал, инструментальную музыку, драматическое и изобразительное искусство, предполагала совершенно иной, чем в драматическом произведении, подход к разработанному в дивертисменте сюжету, требовала более обобщенных форм. Поэтому прямые выпады против конкретных писателей, присутствовавшие и в сказке Гоцци, и в его русской переделке 1910-х гг., были неприемлемы в опере. Этим обусловливалось появление у Прокофьева вместо «сугубых трагиков» и «бытовых комиков» дивертисмента собирательных типов «трагиков», «комиков» и «пустоголовых» (любителей фарсов).

«Любовь к трем апельсинам» Прокофьева была нацелена на реформирование оперного искусства⁶³, на поиск новых средств музыкальной и зрелищной выразительности. Это произведение было направлено против обветшалых, канонизированных форм старого искусства, разбивало и пародировало устаревшие правила и догмы, представляло их в комическом виде и высмеивала.

Прежде всего, в опере, написанной в Америке с ее незнакомым Прокофьеву ранее ускоренным ритмом жизни больших городов, композитор представил несвойственную искусству вокального исполнительства динамичность. Опера XX в. стремилась к преодолению традиционной статичности, немалую роль в этом играли достижения кино. Свойственные опере романтические переживания и лирические излияния Прокофьев заменил сгущенным действием, даже неподвижный оперный хор приобрел у него черты активно действующего персонажа. Композитор использовал стремительный темп, неожиданные повороты в развитии сюжета, сокращал отдельные эпизоды, разработанные итальянским и российскими авторами. Так, стремясь к концентрации действия, он исключил сцены Смеральдины с Фатой Морганой, роль Бригеллы. Им была переделана сцена у Креонты: Прокофьев отказался от свойственной Гоцци и дивертисменту сложной и долгой истории проникновения в волшебные владения, во время которого героям приходилось смазывать заржавевшие ворота,



В.В. Дмитриев. Эскиз занавеса к постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» в бывш. Мариинском театре. 1926

кормить цепного пса, сушить отсыревшую колодезную веревку и вручать Пекарке веник для печи.

Переделке подвергся финал дивертисмента, о неудовлетворенности которым он неоднократно упоминал в дневнике⁶⁴. У Гоцци и в переделке русских авторов история завершалась сценой в королевской кухне, где у Труффальдино, назначенного королевским поваром, сгорало жаркое, затем он вытаскивал волшебную шпильку из головы заколдованной Голубки, та превращалась в принцессу Нинетту, невесту Принца.

У Прокофьева сцены на кухне нет, финал краток и динамичен: Нинетту расколдовывал маг Челий.

«Любовь к трем апельсинам» признана одним из самых веселых и жизнеутверждающих произведений оперного жанра. Важнейшей особенностью оперы стал смех, не только мотивированный сюжетом как средство исцеления Принца от ипохондрии, но пронизывающая всю оперу смеховая стихия, в корне отличающая ее от романтической иронии дивертисмента Вогака, Мейерхольда и Соловьева. Комическому осмеянию подвергалась свойственная опере возвышенная патетика, напыщенный драматизм (партия Короля, хор трагиков, Кухарка). Был снят таинственный покров с театрального волшебства. В инфернальных сценах, где, несмотря на положенные появлению потусторонних сил на сцене гром, молнии, фейерверки и т. д. происходит разрушение сказочной реальности,

волшебники ведут себя как простые смертные, играют в карты, ссорятся, дурачатся (партия Чертенят – «хоровое пение, подобное вою на букву "и"»⁶⁵, «хор, поющий в рупоры»⁶⁶), – их магия оказывается побежденной.

Осмеянием и разоблачением волшебства предстала в опере сцена у колдуньи Креонты, вместо которой герои Прокофьева сталкиваются с грозной Кухаркой (женская партия передана мужчине и исполняется хриплым басом), неожиданно теряющей свое могущество из-за сущего пустяка, из-за очаровавшего ее волшебного бантика, благодаря которому Принц с легкостью похищает у нее апельсины.

В сцене разрезания апельсинов действие у Гоцци и авторов дивертисмента происходит на берегу озера, в котором обитает Фата Моргана. Появившиеся из апельсинов прекрасные девушки умирают от смертельной жажды вблизи воды. У Прокофьева эта сцена перенесена в пустыню (не было ли это данью памяти о поисках воды в пустыне для лишившейся чувств героини бессмертной «Вампуки»?). Но и здесь нелепость условных положений доведена до полного абсурда невероятным появлением резко шаржированных фигур: среди песков пустыни «Четыре солдата маршируют через сцену с преувеличенной военной выправкой» и «останавливаются как вкопанные» по приказу Принца⁶⁷, поручившего им похоронить умерших девушек.

Третью девушку, Нинетту, у Прокофьева спасают «Чудаки», а не Принц. Гротескно преувеличивая ее жажду, они выносят ей целое ведро воды, что также производит комический эффект. В опере Чудаки действуют более активно, чем Шуты в дивертисменте: спасая Принца, они вталкивают мстящую Принцу Фата Моргану в одну из боковых башен и запирают ее там.

Ясно, что использовав старинный сюжет, композитор создал свое, более современное его прочтение. В жизнерадостности музыкального строя оперы современники в России увидели мотивы новой, революционной действительности, «мощный разлив звуков» 68, широкую удаль русской души, стремление к свободе и независимости, радостное приятие жизни, могучий «волевой» 69 характер.

Претензии Мейерхольда и Соловьева к Прокофьеву, высказанные в приведенной переписке, отразились в печати лишь в незначительной степени 70 .

В рецензии на ленинградскую постановку А.А. Гвоздев, преданный защитник Мейерхольда во всех театральных бурях, повторял перечисленные Соловьевым заимствования из дивертисмента: «Вопрос



В.В. Дмитриев. Эскиз к постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» в бывш. Мариинском театре. 1926

об истолковании музыки является, по моему мнению, самым существенным. Ведь либретто оперы Прокофьева написано не по "Гоцци", как сказано в программе, а по переделке сценария Гоцци, сочиненной Мейерхольдом, Соловьевым и Вогаком и напечатанной в первой книжке журнала "Любовь к трем апельсинам", вышедшей в 1914 году. В этом не трудно убедиться, сличив итальянский сценарий с русской переделкой. В последней имеются "высокие башни для шутов с наружными винтовыми лестницами, балкончиками и перилами", поставленные по бокам просцениума; здесь выступают в прологе чудаки, актеры, комики и трагики и мальчик-прологист. Шуты взлезают на свои башни и сопровождают весь спектакль своими комментариями. В присочиненных к сценарию Гоцци интермедиях Маг Челий и Фата Моргана играют в карты и проч. Всего этого нет у Гоцци, но все это имеется в русской переделке, и все это вошло в либретто оперы и в постановку⁷¹».

Российская премьера оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» совпала по времени с вызвавшей резкую полемику и мешавшей решению насущных проблем реорганизацией учреждений, ведающих охраной авторских прав в Москве и Ленинграде. Идея их объединения по сути означала поглощение ленинградского отделения московским, против чего резко возражало его руководство⁷². Следствием этого процесса стал переход членов ленинградского общества в московское.



Опера «Любовь к трем апельсинам». Сцена из 3-го акта. Бывш. Мариинский театр. 1926

Сведения об обсуждении претензий Мейерхольда и Соловьева в ленинградском и московском Обществах драматических и музыкальных писателей в архивах Петербурга и Москвы не обнаружены. Обращения Мейерхольда и Соловьева не нашли отражения в годовом отчете Драмсоюза⁷³, упоминание их фамилий и их произведения отсутствует в журналах заседаний правления Общества драматических и музыкальных писателей⁷⁴ и в перечне произведений, рассмотренных отделениями общества в Москве и Ленинграде⁷⁵.

На отношения Прокофьева с Мейерхольдом этот конфликт не повлиял (по всей видимости, композитор и не был осведомлен о притязаниях Мейерхольда). В дневнике Прокофьев, рассказывая о встречах с Мейерхольдом в Париже в мае 1926, через три месяца после ленинградской премьеры, упоминает: «Взгляд у него мне показался тяжелым, вошел он волком. Однако дальше он оказался по-прежнему мил и говорил, что любит меня. Я смотрел на него, был рад его видеть, но не мог отделаться от мысли, что он "безбожник"»⁷⁶.

В 1920-е годы Драмсоюз активно занимался поддержкой русских авторов за границей⁷⁷. К ним относилась переводчица З.А. Венгерова⁷⁸, подолгу жившая в Европе еще в дореволюционное время. Покинув

в 1921 г. Россию, она сохранила подданство СССР и сотрудничала с советскими изданиями. Авторский гонорар получал А. Ветлугин⁷⁹, проживающий в Нью-Йорке⁸⁰, и др.

Организации, занимавшиеся охраной авторских прав в России, проявляли свою лояльность и подчеркнутое внимание к Прокофьеву, возвращение которого в Советский Союз было желательным.

Косвенным ответом на претензии Мейерхольда и Соловьева может служить заключение руководящего деятельностью МОДПиК и ЛОДПиК органа – Главнауки⁸¹ о «контрафакции произведений Сергея Прокофьева», составленное в июне 1926 г., в котором говорилось:

«Музыкальное творчество Сергея Прокофьева получило в настоящее время такое исключительное значение, а произведения его в Советской России получили такое громадное распространение, что популярность его имени и его творчества в широчайших кругах советского населения может быть приравнена лишь к былой популярности Чайковского или Рахманинова в период расцвета их славы.

В связи с этим получили необычайное распространение печатные издания его произведений.

Однако, в самое последнее время, в связи с жестким сжатием импорта, та часть его новейших сочинений, которая издана за границей, не получает доступа в Советскую Россию.

Это обстоятельство, правда, временного характера, натолкнуло на мысль о перепечатке его последних сочинений в Республике.

Правда, наше крупнейшее издательство – Музсектор Госиздата после мучительных колебаний перед соблазном получения значительных прибылей отказалось от перепечатки.

Хотя сочинения Прокофьева издаются в Германии, с которой у нас пока не заключено конвенции, и хотя, в силу этого советское законодательство не может оградить от контрафакции произведения Прокофьева, Музсектор Госиздата счел невозможным в данном случае руководствоваться лишь формальными соображениями. С одной стороны, заключение конвенции не за горами, ибо предопределяется самой сущностью советско-германского торгового договора. С другой – Музсектор не считает удобным нарушать авторские права русского композитора. С третьей – целый ряд советских композиторов, ввиду ограниченной продукции Музсектора, печатается за границей и срыв авторского права Прокофьева неминуемо стал [бы] прецедентом, повторение которого разрушило бы налаживание торгово-издательской связи с заграницей

и вызвало бы ответную контрафакцию современных советских произведений за границей.

Однако, другое, мелкое издательство, получастного, а по существу частного характера, принадлежащее гр[ажданину] Переселенцеву⁸², в настоящее время приступило к изданию в Москве марша из оп[еры] "Любовь к трем апельсинам", начав таким образом контрафакцию произведений С. Прокофьева.

Ввиду всего вышеизложенного, а также ввиду намечающегося в последнее время стремления руководящих органов Наркомпроса возможно ближе связать Прокофьева и его творчество с Советской Россией, к чему обнаружено стремление и со стороны самого Прокофьева, представлялось бы тактически необходимым воспрепятствовать появлению этого контрафактного издания марша из оперы С. Прокофьева.

С. Прокофьев состоит членом московского Об[щест]ва русских драматических писателей и оперных композиторов. С другой стороны, издательство гр. Переселенцева работает под фирмой "Нотного склада ленинг[радского] О[бщества]ва драм[атических] и музык[альных] писателей. Москва. Леонтьевский пер. № 27". Оба общества находятся в ведении Главнауки Наркомпроса. Сопоставляя эти данные и исходя из того, что интересы композитора, охраняемого Московским об<щест>вом, имеют быть нарушены агентом, в сущности, скрытым частником, Ленингр<адского> Об<щест>ва, можно думать, что контрафакция могла бы быть предупреждена соответствующими переговорами между обеими об<щест>вами под руководством Художественного Отдела Главнауки»⁸⁵.

В письме, отправленном Прокофьеву 14 июня 1926 г. Московским обществом драматических и музыкальных писателей, говорилось, что печатание переаранжировки «Марша» из оперы «Любовь к трем апельсинам» в Государственной нотопечатне приостановлено для выяснения условий Прокофьева на издание его произведений в России, т. к. в существующем в СССР законодательстве отсутствуют положения о контрафакции⁸⁴.

Постановку оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде Прокофьев считал наиболее удачной сценической трактовкой своего произведения. Контакты композитора с Советской Россией продолжались. В 1936 г. состоялся окончательный переезд композитора в СССР.

- Прокофьев С. Годы странствий (Письмо в редакцию журнала «К новым берегам») // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1965. С. 356.
- ² Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933. В 3 т. М.: Классика XXI, 2017. Т. 2. С. 132.
- ³ Там же. С. 133.
- ⁴ Дивертисмент (от франц. divertissement развлечение), в XVII–XIX вв. второстепенный, вставной номер в спектакле, не имеющий непосредственной связи с сюжетом. Вогак, Мейерхольд и Соловьев, назвав свое произведение дивертисментом, намеренно снизили, затушевали его значение, желая скрыть его полемическую направленность против репертуарной политики Дирекции императорских театров, где состоял в это время на службе Мейерхольд.
- ⁵ Вогак Константин Андреевич (1887–1938) поэт, драматург, режиссер, автор статей в журнале «Любовь к трем апельсинам», сотрудник и преподаватель Студии Мейерхольда на Бородинской. В 1913 входил в первый Цех поэтов. В 1917 г. оказался на даче в Финляндии, с 1929 жил в Нишце.
- ⁶ Соловьев Владимир Николаевич (1888–1941) ученик и соратник Мейерхольда, режиссер, театральный критик и теоретик театра. Специалист в области итальянской комедии масок, изучением которой начал заниматься в студенческие годы. Вел класс по сценической технике commedia dell'arte в Студии на Бородинской.
- ⁷ Любовь к трем апельсинам (1914–1916). В двух томах. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 55–77.
- ⁸ Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. Документы и материалы. М.: ОГИ, 2000. С. 242. Далее «Мейерхольд и другие».
- ⁹ Псевдоним Мейерхольда по имени персонажа рассказа Э.Т.А. Гофмана «Приключение в новогоднюю ночь» (1815). Согласно типовому контракту, заключенному Мейерхольдом с Дирекцией императорских театров (которой подчинялись Александринский, Мариинский, Михайловский театры в Петербурге и московские Большой и Малый театры), режиссер мог пользоваться своей фамилией лишь при постановках на сценах этих театров.
- ¹⁰ Идеи «театра панпсихизма» были изложены Андреевым в 1912–1913 гг. в «Письмах о театре» (*Маски*. 1912–1913. № 3, *Литературно-художественный альманах* издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб. 1914).
- ¹¹ *Рышков Виктор Александрович* (1862–1924) прозаик и драматург. Мейерхольд относил Рышкова к числу драматургов, создающих

- второсортные «сценические приспособления», считал, что его произведения «касаются идей временных и ничтожных» (См.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 20, 21).
- Потапенко Игнатий Николаевич (1856–1929) прозаик, драматург, журналист. Мейерхольд, осуществлявший постановки пьес Потапенко в 1903–1906 гг. в провинции, в 1910 г. называл произведения этого автора «отражением уже завершившей свой круг литературной и художественной эпохи», связанными «с традициями 60-х и 70-х годов» (См.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. С. 21) и причислял Потапенко к эпигонам бытового театра (Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 87).
- ¹³ Соловьев В. Н. Доклад в Государственной академии искусствознания «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». 1 февраля 1934. Стенограмма // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Главная инвентарная книга № 7730/44. Отдел рукописей № 3405. (Далее СПбМТиМИ, ГИК, ОРУ).
- ¹⁴ Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. 1960–1963. Т. 7. М.; Л., ГИХЛ, 1963. С. 232. Эта характеристика «сухо и пестро» повторена в письме к жене (Блок А.А. Менделеева-Блок Л.Д. Переписка. 1901–1917. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 459). См. также: Соловьев В.Н. Из истории любительского театра в Петербурге // Мейерхольд и другие. С. 243.
- 15 Терещенко Михаил Иванович (1886–1958) чиновник особых поручений при Дирекции императорских театров (1911–1912), владелец издательства «Сирин», в 1917 г. министр финансов, министр иностранных дел Временного правительства.
- ¹⁶ См.: *Рыков А.В.* Мои встречи с Мейерхольдом // Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 306.
- ¹⁷ Мейерхольд и другие. С. 365, 368, 374, 380–381, 443.
- ¹⁸ *Мейерхольд В.Э.* Переписка 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 153–154.
- ¹⁹ Анчар Манценилов (М.Н. Волконский). Принцесса африканская. Образцовое либретто для оперы // Русская театральная пародия XIX начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 523–531.
- ²⁰ Прокофьев С.С. Дневник (1907–1933). Т. 2. С. 175.
- 21 Там же. С. 175-176.
- ²² Там же. С. 146–147.
- ²³ Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) режиссер, теоретик и историк театра. С Прокофьевым сблизился в 1910-х гг. благодаря общему ув-

лечению шахматами. Опере Прокофьева посвящены статьи Радлова: Сказка нелепая и чудная // Рабочий и театр. 1926. № 7. 16 февраля. С. 6; К постановке «Любовь к трем апельсинам» // «Любовь к трем апельсинам». К постановке оперы Сергея Прокофьева / Автобиографические данные и статьи Игоря Глебова, В.А. Дранишникова, Сергея Радлова. Л.: Асаdemia, 1926. С. 32–36 (далее – Буклет с указанием страницы); С. Радлов. Шокинг // Красная газета. Вечерний выпуск. 1926. № 43. 18 февраля. С. 4; «Любовь к трем апельсинам» // Буклет. С. 12–15; «Любовь к трем апельсинам» // Радлов С. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 201–207).

- ²⁴ *Фореггер Николай Михайлович* (Фореггер фон Грейфентурн, 1892–1939) режиссер, хореограф, театральный художник.
- ²⁵ Дранишников Владимир Александрович (1893–1939) дирижер, соученик Прокофьева по Петербургской консерватории (по фортепианному классу А.Н. Есиповой и по дирижерскому классу Н.Н. Черепнина). С 1914 г. служил в Мариинском театре.
- ²⁶ Драмсоюз (Союз драматических и музыкальных писателей), созданный для защиты авторских прав, возник в 1874 г. как Общество русских драматических писателей, в 1875 переименован в Общество русских драматических писателей и оперных композиторов, в 1904 разделился на две организационные структуры: Московское общество драматических и музыкальных писателей (МОДПиК) и петербургское отделение (Драмсоюз); в 1920-е гг. Ленинградское Общество драматических писателей и композиторов (ЛОДПиК).
- ²⁷ Экскузович Иван Васильевич (1883–1942) управляющий государственными академическими театрами Москвы и Ленинграда в 1924–1928 гг.
- ²⁸ СПбМТиМИ. ГИК 11287/9. ОРУ 10423.
- ²⁹ Устинов Борис Эмильевич (1884–1942) сводный брат Мейерхольда.
- ³⁰ Единственное сохранившееся письмо *Аркадия Николаевича Мещеря-кова* Мейерхольду, датированное 17 февраля 1926 г., не содержит упоминаний об опере или дивертисменте «Любовь к трем апельсинам» и касается наследования З.Н. Райх прав после самоубийства ее первого мужа С.А. Есенина, последовавшего в ночь с 27 на 28 декабря 1925 г. (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1993).
- 31 С 1923 г. начались попытки объединения Московского общества драматических писателей и композиторов (далее – МОДПиК) с ленинградским отделением (Драмсоюзом, ЛОДПиКом), в 1925 г. состоялась конференция по слиянию отделений, но Ленинградский союз

- заявил о своем отказе от объединения, и решение конференции было признано недействительным. Эти действия вызвали протест многих членов общества. См.: Плотников К.Н. История литературной организации Всеросскомдрам (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2015. URL: http://imli.ru > upload/Dissertatciya_Plotnikov.pdf (дата обращения: 02. 04.2019)
- ³² Сотрудники отдела театра Российского (с 1924 Государственного) института истории искусств (бывшего Зубовского института, далее РИИИ), в котором в 1920–1929 гг. работал Соловьев.
- ³³ Гвоздев Алексей Александрович (1887–1939) критик, историк и теоретик театра. В РИИИ с 1920 г., в 1922–1930 возглавлял разряд (отдел) истории театра в институте, сотрудники которого в разработке принципов театроведческой науки в значительной степени опирались на теоретические выступления и сценическую практику Мейерхольда.
- ³⁴ Мокульский Стефан Стефанович (1896–1960) историк театра и театральный критик. В РИИИ начал работать с 1923, с 1929 ученый секретарь института.
- $^{35}\;\;$ В это время Прокофьев активно гастролировал по Америке и Европе.
- ³⁶ Главрепертком Главное управление по контролю за репертуаром Наркомпроса, цензурное ведомство, осуществлявшее политический контроль репертуара.
- ³⁷ Яковлева Варвара Николаевна [1884 (1885?) 1941] деятель революционного движения, в 1924–1926 один из лидеров «левой оппозиции» в партии, в 1926 заявила о разрыве с троцкизмом. В 1922–1929 заместитель наркома просвещения А.В. Луначарского. В 1930–1937 нарком финансов РСФСР. В 1937 арестована, в 1941 расстреляна, в 1958 г. реабилитирована.
- ³⁸ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2382. Л. 16−17 об.
- ³⁹ *Ромашков Владимир Федорович* (1862–1939) драматический актер, член ленинградского Союза драматических и музыкальных писателей, кинорежиссер и киноактер.
- ⁴⁰ Аки академические театры.
- ⁴¹ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2382. Л. 18–18 об.
- ⁴² Прокофьев читал дивертисмент и обдумывал работу над оперой во время длительного переезда от Москвы до Токио. К сочинению оперы он приступил в декабре 1918 в Америке (см.: *Прокофьев С.С.* Дневник 1907–1933. Т. 2. С. 146–190).

- ⁴³ Афиши, программы спектаклей, а также официальные источники: Большая Российская энциклопедия. В 35 т. 2004–2017. Т. 27. М.: Большая Российская энциклопедия, 2014; Музыкальная энциклопедия. В 6 т. 1973–1982. Т. 4. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. Стлб. 453 и др. указывают, что, в работе над этим сочинением Прокофьев опирался на сказку Гоцци дивертисмент Мейерхольда, Вогака и Соловьева не упоминается.
- 44 Московское общество МОДПиК и ленинградское Драмсоюз, ЛОДПиК.
- 45 *Извеков Николай Павлович* (1886–1942) историк театра, специализировался в области устройства сцены, сотрудник РИИИ.
- ⁴⁶ Слонимский Александр Леонидович (1881–1964) историк театра, сотрудник РИИИ.
- ⁴⁷ СПбМТиМИ. ГИК11287/91. ОРУ 10424. Частично опубликовано: *Мейер- хольд В.Э.* Переписка. 1896–1939. С. 388.
- ⁴⁸ Первый симфонический ансамбль (Персимфанс) существовал в Москве с 1922 по 1932 г. Первый в истории музыки оркестр, выступавший без дирижера. Создан под влиянием идеи «коллективного творчества» (хоровое пение, хоровое чтение стихов и т. д.), получившей распространение в России первых послереволюционных лет.
- ⁴⁹ СПбМТиМИ, ГИК 11278/94, ОРУ 10427.
- 50 25 февраля 1926 г.
- 51 См. описание сценического оформления «Пролога» в либретто оперы Прокофьева: «Занавес спущен. Большой просцениум. По бокам просцениума две башни с перилами и балкончиками»; «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева. М.: Музыка, 1969. С. 15 (далее *Либретто* с указанием страниц. Ср. в дивертисменте трех авторов: «Театр представляет зал, приготовленный для большого спектакля. По бокам обширного просцениума поставлены высокие башни для шутов с наружными винтовыми лестницами, балкончиками и перилами» [Любовь к трем апельсинам (1914–1916. Т. 1. С. 55. Устройство сцены в комедии дель арте было описано в статье: *Соловьев В.Н.* Опыт разверстки «сцены ночи» в традициях итальянской импровизованной комедии // Любовь к трем апельсинам (1914–1916). Т. 1. С. 79, 86].
- ⁵² См.: там же. С. 64-66. Ср.: Либретто. С. 26-28.
- 53 Либретто. С. 39-40.
- ⁵⁴ Там же. С. 30, 32.
- 55 Там же. С. 46.
- ⁵⁶ Там же. С. 63.

- ⁵⁷ Там же. С. 49. В тексте либретто Прокофьева значится как «французское восклицание».
- ⁵⁸ Согласно записной книжке Соловьева, его отъезд в Москву состоялся в пятницу 23 апреля 1926 г. (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/ 17. ОРУ 10780. Л. 31).
- ⁵⁹ Имеется в виду текст автобиографического отрывка Прокофьева, впервые напечатанного во втором номере журнала «К новым берегам» (М., 1923. С. 15), идентичный републикованному в: *Буклет*. С. 5.
- ⁶⁰ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2382. Л. 14–15 об.
- ⁶¹ См.: *Степанов О.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М.: Музыка, 1972. С. 34–38.
- 62 *Радлов С.* Шокинг. В 1920—1922 гг. Радлов был режиссером петроградского Театра народной комедии, в труппу которого наряду с драматическими актерами входили артисты цирка.
- ⁶³ Необходимость реформирования музыкального театра широко обсуждалась в российской прессе 1920-х гг. См., например: *Мятежный С*. «Омоложение» оперы и балета (Два очередных субботника МОДПиКа) // *Жизнь искусства*. 1926. № 6. 9 февраля. С. 8–10.
- ⁶⁴ См. записи 16 июня 1918: «Перечитывал "Любовь к трем апельсинам". Мне очень нравится идея написать на это оперу, и, должно быть, напишу, но не нравится развязка» и 7 октября 1918 г.: «Не нравилось мне заключение в кухне, но сегодня я сочинил новый конец для всей фабулы. Я доволен ...» (Там же. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933. Т. 2. С. 146–147, 175–176).
- ⁶⁵ Б.Б. Любовь к трем апельсинам. К предстоящей постановке в Ак-опере // Рабочий и театр. 1926. № 5. 2 февраля. С. 9.
- ⁶⁶ *К-ой*. Любовь к трем апельсинам // *Рабочий и театр*. 1926. № 9.2 марта. С. 7.
- ⁶⁷ См.: *Либретто*. С. 63.
- 68 Валерьянов Б. Прокофьев (К постановке «Любви к трем апельсинам» в Ак-опере) // Рабочий и театр. 1926. № 7. 16 февраля. С. 6.
- ⁶⁹ Буклет. С. 19.
- ⁷⁰ О заимствованиях в опере из произведения Вогака, Соловьева и Мейерхольда смутно упоминал К. Тверской (К.К. Кузьмин-Караваев, выступивший под псевдонимом К-ой *Рабочий и театр*. 1926. № 9. С. 8), в 1928 г. писал А. Левинсон (Статьи о театре. 1913–1930 / Составитель, автор предисловия и комментариев, литературный редактор переводов С.Г. Сбоева. М.: АРТ, 2018. С. 137).

- ⁷¹ *Гвоздев А.* Любовь к трем апельсинам. II // Жизнь искусства. 1926. № 9. 2 марта. С. 16.
- 72 Ленинградское общество драматических и музыкальных писателей. 17 сентября 1926 16 мая 1927 // ЦГА СПБ, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 1099. Л. 71–75.
- 73 Ленинградское общество драматических и музыкальных писателей «Драмсоюз». Годовой отчет за 1926—1927 // ЦГАЛИ СПб, ф. 367, оп. 1, ед. хр. 1.
- ⁷⁴ Союз драматических и музыкальных писателей. 1922–1926 гг. // ЦГА СПб, ф. 1001, оп. 6, ед. хр. 181. Л. 237–253.
- ⁷⁵ Союз драматических и музыкальных писателей. Канцелярия правления. Переписка Правления с драматургами и композиторами о вступлении в общество. 28 декабря 1925 27 июля 1926 гг.// РГАЛИ, ф. 675, оп. 1, ед. хр. 34.
- ⁷⁶ Прокофьев С.С. Дневник (1907–1933). Т. 3. С. 53.
- ⁷⁷ Общество драматических писателей. 1925–1926 гг.// ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 955. Л. 45.
- ⁷⁸ Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867–1941) переводчик, литературный критик, исследователь западноевропейской литературы. В 1921 уехала в Германию, после 1937 в США.
- ⁷⁹ А. Ветлугин псевдоним Владимира Ильича Рындзюна (1897–1953) писателя и журналиста, в 1918–1919 сотрудничавшего в изданиях южных областей России, занятых белогвардейскими войсками, в 1920 эмигрировавшего. Автор воспоминаний о Сергее Есенине, менеджер Айседоры Дункан и кинопродюсер.
- ⁸⁰ Ленинградское отделение драматических и музыкальных писателей. 1922–1926 гг. // ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 1099. Л. 114.
- ⁸¹ Главнаука Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями Наркомпроса, занималось развитием и материальным обеспечением научных и художественных организаций в 1921–1930 гг.
- 82 *А.А. Переселенцев* нотный издатель и директор магазина на Кузнецком мосту в Москве в 1920-х гг.
- ⁸³ Союз драматических и музыкальных писателей. Канцелярия правления. Переписка Правления с драматургами и композиторами о вступлении в общество... 28 декабря 1925–27 июля 1926 // РГАЛИ, ф. 675, оп. 1, ед. хр. 34. С. 626.
- ⁸⁴ Там же. Л. 634–635.