

**ИЗ ФОНДОВ
КАБИНЕТА РУКОПИСЕЙ**

*Российского Института
Истории Искусств*



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**ИЗ ФОНДОВ КАБИНЕТА РУКОПИСЕЙ
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

СООБЩЕНИЯ ПУБЛИКАЦИИ ОБЗОРЫ

Выпуск 6



Санкт-Петербург
2016

ББК ЩЗ 11.1
УДК 78.03(093.31)

Составитель и ответственный редактор Г. В. Копытова

Рецензенты:

А. П. Кулиш, *кандидат искусствоведения*
О. А. Федорченко, *кандидат искусствоведения*
Т. Д. Исмагулова

Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 6 / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2016. 354 с.

Редактор В. А. Фролов
–
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: И. А. Громова

Подписано к печати 30.11.2016
Формат 60 × 90/16. Бумага «SvetoСору». Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 22. Тираж 200 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

**Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств**
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. www.artcenter.ru

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-214-7

© РИИИ, 2016
© Г. В. Копытова, составление, 2016
© Коллектив авторов, 2016

Содержание

От составителя5

Статьи и сообщения

Н. К. Дроздецкая

Придворный музыкант Йозеф Людвиг Лоди:
капельмейстер без оркестра9

А. А. Попов

Два изображения великой княгини
Александры Иосифовны
в фондах Кабинета рукописей РИИИ22

И. А. Синица

Каталог сочинений М. О. Штейнберга:
к проблеме метода описания30

М. Н. Майданова

Актерский метод А. И. Мозжухина
(по материалам Кабинета рукописей РИИИ)46

М. Н. Толстой

Вокруг «Свадебки»: к столетию одного письма62

Публикации

Искусство Н. А. Римского-Корсакова и его современников в
письмах Н. Н. Римской-Корсаковой к сыну

Публикация З. М. Гусейновой 139

Э. Ф. Направник во взаимоотношениях с директорами
Императорских театров. Переписка с В. А. Теляковским

Публикация Н. Ж. Айдарова 199

«День воспоминаний» в РИИИ
о театральной жизни 1917–1918 гг.

Публикация Ю. Е. Галаниной227

Обзоры

Е. Г. Удалова

Дневники семьи Альбрехт
в фондах Кабинета рукописей291

Н. Ж. Айдаров

Материалы личного архивного фонда И. Н. Семеновой324

Л. Г. Ковнацкая

Обзор фонда № 152 (Генрих Александрович Орлов)331

Сведения об авторах354

От составителя

Данный сборник является очередным — шестым — выпуском продолжающейся серии изданий, осуществляемых Кабинетом рукописей на протяжении 17 лет. В предыдущих пяти выпусках, вышедших в свет соответственно в 1998, 2002, 2003, 2007 и 2010 годах, отработана и уже стала привычной структура, которая отвечает целям и задачам продолжающейся серии и изначально направлена на исследование и введение в научный оборот архивных материалов Кабинета рукописей РИИИ посредством публикации документов, их идентификации и описания, их аналитического осмысления.

Структура сборника включает три раздела: **статьи и сообщения; публикации; обзоры**. Материалы внутри каждого раздела расположены в хронологической последовательности. Общие временные рамки сборника простираются от рубежа XVIII–XIX веков до последних десятилетий XX столетия. Темы, затронутые авторами и публикаторами, весьма разнообразны — от творческого пути итальянского музыканта, оказавшегося в тихой провинциальной Твери в первое десятилетие XIX века, до проблем советского театра 1920-х годов, от иконографии членов царской фамилии до обзора недавних поступлений в фонды Кабинета рукописей. Столь же разнообразны и затронутые в сборнике области наукознания — музыковедение и история отечественной музыкальной культуры, общие проблемы театроведения и анализ вокального и актерского портрета конкретного деятеля сцены.

В авторский коллектив входят как сотрудники различных секторов РИИИ, так и приглашенные авторы из родственных учреждений культуры Санкт-Петербурга и России. Для каждого из них сферой приложения исследовательских сил послужили те материалы Кабинета рукописей, которые отвечают их научным интересам и представляют собой объекты, являющиеся важными для их самостоятельной разработки.

Раздел **статей и сообщений** открывает материал, подготовленный Н. К. Дроздецкой на основе нотной коллекции Кабинета

рукописей и посвященный творчеству итальянского композитора Йозефа Людвиг Лоди, служившего в Петербурге придворным композитором в эпоху Александра I. В контекст повествования о пребывании Лоди в Твери включена информация о двух нотных рукописях, входивших в библиотеку императрицы Елизаветы Алексеевны, и редком печатном издании фортепианного сочинения Лоди, посвященном кончине Александра I.

Объектом сообщения, подготовленного А. А. Поповым, явились две единицы хранения, входящие в «Собрание изобразительных материалов» Кабинета рукописей — фотопортрет великой княгини Александры Иосифовны с дарственной надписью А. Г. Рубинштейну и живописное полотно, оригиналом которому послужил схожий по содержанию портрет из фотосерии, изготовленной в 1889 году в ателье знаменитого петербургского фотографа А. Пазетти.

Хранящийся в Кабинете рукописей личный архивный фонд композитора М. О. Штейнберга представляет собой богатый источник для изучения русской и советской музыки первой половины XX века. Масштабное композиторское наследие Штейнберга, представленное в автографах и печатных изданиях, является темой диссертационного исследования И. А. Синицы, посвященного текстологическим аспектам изучения творчества Штейнберга. В подготовленном ею сообщении содержится анализ систематизации музыкального наследия Штейнберга в работах А. Н. Римско-Корсакова, В. М. Богданова-Березовского, О. И. Лукониной, Г. Б. Бернандта и А. Н. Должанского, а также определяется схема собственной систематизации, включая параметры кодикологического и текстологического описания автографов.

Личный архивный фонд певца А. И. Мозжухина дал сотруднику сектора источниковедения М. Н. Майдановой богатый материал для конкретизации сведений о его оперной карьере и прорисовки вокально-артистических особенностей созданных им образов. В сообщении подчеркивается самобытность Мозжухина как оперного певца, несмотря на то, что его сценическая карьера протекала параллельно с карьерой Ф. И. Шаляпина, и в восприятии современников он часто оказывался в тени этой мощной фигуры.

В статье М. Н. Толстого дан анализ воспоминаний В. Ф. Кибальчича, регента русских церквей в Женеве и Париже, о своем участии в создании и постановке балета И. Ф. Стравинского «Свадебка», в котором В. Ф. Кибальчич выступал в качестве руководителя хора на премьере в Париже в 1923 году. Хранящееся в Кабинете рукописей письмо В. Ф. Кибальчича, написанное в Швейцарии в 1915 году А. Н. Римскому-Корсакову по поводу «Свадебки», опровергает написанные им же в 1936 году воспоминания (опубл. в газете «Новое русское слово», Нью-Йорк) и показывает с новой стороны взаимоотношения создателей балетов «Литургия» и «Свадебка». В работе впервые публикуются три письма И. Ф. Стравинского, адресованные В. Ф. Кибальчичу и С. Л. Бертенсону, четыре письма В. Ф. Кибальчича к Карелу Коваржовицу и письмо С. П. Дягилева к В. Ф. Кибальчичу.

Второй раздел сборника содержит материалы в форме **публикаций**. Начинает раздел подготовленная З. М. Гусейновой масштабная публикация писем Н. Н. Римской-Корсаковой, адресованных сыну Андрею, обучавшемуся с 1899 по 1903 год в Страсбургском университете. Тщательно прокомментированные публикатором, письма воссоздают хронику деятельности Николая Андреевича Римского-Корсакова, записанную очевидцем и сподвижницей композитора — Надеждой Николаевной, сообщения которой расширяют значение этих писем, превращая их в историю музыкальных событий в российской столице первых лет XX века.

Обширное эпистолярное наследие, сосредоточенное в фонде Э. Ф. Направника, позволяет проследить взаимоотношения знаменитого дирижера с директорами Императорских театров и, в частности, с В. А. Теляковским, возглавившим Дирекцию в 1901 году. Их многолетняя переписка, подготовленная к публикации Н. Ж. Айдаровым с привлечением документов из ряда других архивов, позволяет воссоздать атмосферу, в которой существовала, развивалась и реформировалась русская оперная труппа в предреволюционную эпоху.

Завершает второй раздел сборника подготовленная Ю. Е. Галаниной публикация стенограммы докладов, прочитанных в ходе «Дней воспоминаний», проходивших в РИИИ в конце 1926 — на-

чале 1927 года. Хранящаяся в Кабинете рукописей стенограмма зафиксировала доклады В. Н. Соловьева и В. Н. Всеволодского-Гернгросса на заседании 2 января 1927 года, которое было посвящено событиям театральной жизни между февралем и октябрем 1917 года и созданию Театрального отдела Наркомпроса.

Последний раздел сборника — **обзоры** — включает три работы. Обзор дневников семьи Альбрехт подготовлен Е. Г. Удаловой, потомком замечательной плеяды музыкальных деятелей, внесших заметный вклад в историю отечественной культуры XIX века. Два других обзора посвящены новым поступлениям и написаны коллегами, благодаря которым эти документы и оказались ныне в фондах Кабинета. Личный архив музыковеда Ирины Николаевны Семеновой (1919–2009) передал Н. Ж. Айдаров. В своем обзоре он обрисовал состав архива, содержащего интереснейшие документы по истории музыкальной культуры Ленинграда 1930–1980 годов (по предварительному подсчету — 200 единиц хранения).

Другое важное поступление в фонды Кабинета рукописей — личный архив выдающегося ученого, многолетнего сотрудника сектора музыки РИИИ Генриха Александровича Орлова (1926–2007), переданный из Вашингтона его вдовой благодаря активному содействию Л. Г. Ковнацкой. Многолетние дружеские и коллегиальные взаимоотношения, связывавшие Г. А. Орлова и Л. Г. Ковнацкую, дали прочную базу для научной систематизации архива. Написанный ею обзор материалов личного фонда Г. А. Орлова превратился в документально подтвержденный очерк творческой деятельности выдающегося ученого.

Придворный музыкант Йозеф Людвиг Лоди:
капельмейстер без оркестра

Фигура Й. Л. Лоди, придворного музыканта в Петербурге начала XIX столетия, долгое время оставалась в тени. Почти полная ее безвестность усугублялась тем, что в старинных музыкальных словарях имеются статьи о нескольких музыкантах под фамилией Лоди. Счастливый случай представился, когда в Кабинете рукописей РИИИ в Петербурге обнаружались редкие нотные манускрипты, подписанные его именем. Они дали возможность узнать о Йозефе Людвиге Лоди подробнее, существенным образом дополнили имеющуюся у автора информацию о нем, уточнили его придворный музыкальный статус.

Первые сведения об итальянце Й. Л. Лоди относятся к его появлению в Твери в 1809 году, в свите великой княгини Екатерины Павловны. Адъютант тверского губернатора, граф А. В. Кочубей¹ в своих мемуарах вспоминает «замечательного чудака, так называемого придворного капельмейстера, итальянца Лоди; у великой княгини вовсе не было оркестра, и почему этот человек называл себя придворным капельмейстером <...> совершенно непонятно. Он уверял всех, что он ученик Моцарта»².

4 июля 1810 года было отмечено в Твери отличной погодой. В Тверском Императорском дворце все подготовлено к предстоящему балу, на котором хозяева дворца, генерал-губернатор Георгий Петрович Ольденбургский и его супруга, вел. кн. Екатерина Павловна ожидали прибытия государя Александра I. «Стены каменной беседки обили французскими ценными штофами и убрали ее всю цветами, — впоследствии вспоминала тверская купчиха Светогорова, — поморанцевые, лимонные деревья в кадках выписали из Москвы, а дубы перевезли из Кашина и Зубцова, да так рядами и поставили. Хрустальный столовый сервиз, в золотой оправе, до-

рогие фрукты, конфеты, вина, все было выписано из столицы. Государь с Великой княгиней и с придворными проехали из дворца по Волге в яхте; за ними плыли ладьи с музыкантами и песенниками из мещан <...> Когда стемнело, зажгли всюду иллюминацию, а по ту сторону Волги, прямо насупротив бередки, пустили великолепный фейерверк; там же горел щит с вензелями Государя и Великой княгини. Александр Павлович был чрезвычайно весел: “У тебя тут, сестра, — говорил он Екатерине Павловне, — маленький Петергоф!”³.

Время пребывания принца Г. П. Ольденбургского на посту генерал-губернатора (1809–1812) по праву считается примечательным в истории Тверской губернии. Некоторые исследователи даже называют его «наиболее светлым периодом»⁴, «эпохой процветания Твери»⁵. В большой степени такие характеристики сложились благодаря деятельности супруги губернатора — великой княгини Екатерины Павловны⁶. К моменту прибытия в губернский город ей исполнился 21 год. Екатерина Павловна быстро привыкла к окружающей обстановке и в письмах именовала свое место пребывания «милым городом», «тихой, любезной Тверью». В воспоминаниях горожан «княгиня была из себя красавица: темноволосая, с темносиними глазами...»⁷.

Известно, что вел. кн. Екатерина Павловна устраивала в здании Императорского (Путевого) дворца частые увеселительные собрания, давала балы. Ее дом слыл артистическим салоном. Многие выдающиеся деятели Москвы и Петербурга бывали здесь, например И. И. Дмитриев⁸, О. А. Кипренский⁹, А. М. Бакунин¹⁰, Н. И. Гнедич¹¹, граф А. И. Мусин-Пушкин¹², А. Л. Нарышкин¹³, Н. М. Карамзин¹⁴, Ю. А. Нелединский-Мелецкий¹⁵ и др. Княгиня «одинаково приветливо принимала у себя и дворянина, и купца, и даже молоденького офицера; просила, чтобы все веселились у нее без чинов»¹⁶. Упоминание о том, что в Твери есть «комедии, маскарады, клобы», даже проникло в раннюю редакцию фонвизинского «Недоросля»¹⁷.

«Окна Путевого дворца каждый вечер пылали сотнями свечей. В гостиных курили, спорили, читали стихи и остро-словили московские поэты и писатели, меценаты и художни-

ки»¹⁸. За свой недолгий период пребывания великая княгиня сумела придать небольшому губернскому городу, которым была Тверь, придворный блеск и пышность.

«Тихая и однообразная жизнь <...> с прибытием в Тверь вел. кн. Екатерины Павловны и двора ея, совершенно изменилась. Тверь сделалась не только попутным, между Москвою и Петербургом, местом, в котором останавливались для свиданья с великой княгиней все особы императорской фамилии и важнейшие сановники, но она также была некоторое время центром, куда стремились замечательные по талантам своим и просвещению люди, находившие всегда сочувствие и покровительство великой княгини», — писал в своих воспоминаниях другой адъютант принца Ольденбургского и камер-юнкер великой княгини А. П. Оболенский¹⁹.

Возле Императорского Дворца в Твери был разбит пейзажный парк и сооружена оранжерея. А. П. Оболенский вспоминал, что великий князь Константин Павлович, «приехав поглядеть с сестрою в Тверь, в виде забавы взорвал порохом статую Аполлона, находившуюся в саду великой княгини»; его мать, императрица Мария Федоровна выразила по этому поводу большое неудовольствие²⁰.

«От водворения царской фамилии Тверь как бы возродилась новою жизнью. Повсюду гремели днем и ночью экипажи и фореиторы, несясь на передовых выносных, заливались звонким, далеко раздающимся криком: “Паади!” Все главные улицы и набережные освещались фонарями, чего прежде не было. Торговля быстро развивалась <...>, пошли разные увеселения, иллюминация, фейерверки по праздникам и в торжественные дни; перед дворцом играла <...> музыка зубцовского помещика Новосильцева²¹. Великая княгиня часто прогуливалась по городу в карете, большом открытом экипаже цугом в шесть лошадей. <...> Тверь при великой княгине как брошенная сиротка, попавшая в хорошие руки, росла, цвела и хорошела не по дням, а по часам», — вспоминал впоследствии бывший тверской семинарист Соколов²².

О музыканте Лоди упомянул в своем Дневнике А. М. Бакунин. В 1811 году Бакунин жил в Твери вместе с женой и регу-

лярно бывал на приемах и вечерах в Императорском Дворце. «Мы жили тихо, спокойно и весело, — записывал Александр Михайлович, — великая княгиня прислала мне каталог своей библиотеки и позволила отпускать <...> из оной по запискам моим книги. Поутру встав и напившись кофею, я занимался чтением, писал домой [в Баховкино Тверской губ.], Варинька²³ училась генерал-басу²⁴ у Лодия, после ходили гулять пешком, вечер занимались музыкою, рисованием, чтением. Гуляли мы обыкновенно пешком по валу и по набережной, которую тогда отделявали. Приятнейшие же вечера проводили мы дома — Кипринский²⁵ рисовал, Лоди играл. Иногда [появлялся] Свечин Николай Агеич²⁶ со скрипкою»²⁷.

Подтверждением того, что Лоди был клавирным исполнителем, служит следующая дневниковая запись А. М. Бакунина: «В девятый день <...> начал Кипринский рисовать карандашом портрет Вариньки, который не очень ему удался, — Варинька еще так была слаба, что, слушая Лоди, который разыгрался на фортопиано, сделалось ей дурно»²⁸.

«Иногда Лоди забавлял нас своими буффонадами, — вспоминал Бакунин. — Приехав дать урок Вариньке и узнав, что меня дома нет, он хотел тотчас уехать, опасаясь, чтоб я его к ней не приревновал. (Далее следует фраза на французском, которая приводится ниже в русском переводе — *Н. Д.*). Нужно видеть Лоди, подлинную карикатуру, чтобы найти его опасение смешным. Иногда говорил я с ним об Италии, и он, по обычаю пришлецов, целой роман рассказывал от рождения его в Корсике до переселения в Россию»²⁹.

Примечательно, что мемуаристы, в том числе и Бакунин, не упоминают имени Лоди, все пишут только фамилию.

Обратимся к биографии Йозефа Людвига Лоди, которую удалось частично реконструировать по музыкальным словарям XIX столетия. Нами были просмотрены соответствующие статьи в словарях Ф. Фетиса (1835–1844), Г. Шиллинга (1834–1838) и Р. Эйтнера (1899–1904)³⁰.

Выяснилось, что до своего появления в России Лоди скандально прославился в Европе как музыкант-плагиатор. Вот что о нем писал Г. Шиллинг: «Джованни Луиджи Лоди (Штер-

кель) стал известен в конце XVIII века как плодовитый композитор, писавший для ф-но. Он — автор нескольких сонат, каприччио и Большого концерта; однако, скоро выяснилось, что добился он такой славы *бесстыдным воровством*. Почти во всех своих композициях он списывал не только [музыкальные] идеи, но и их осуществление. Мы намеренно говорим об этом, так как сейчас курсирует довольно много произведений под именем Штеркеля или Лоди, и они воспринимаются с почтением и уважением к их автору. Расскажем об одном, исторически подтвержденном факте. В 1799 году Лоди находился проездом в Вене. Здесь он взял у музыканта Вёльфля³¹ его клавирную сонату и продал ее под своим именем издательству “Брейткопф и Хертель” (Breitkopf et Härtel) в Лейпциге, не изменив ни одной ноты. Лишь год спустя, когда эта соната приобрела популярность у музыкальной публики, обман стал известен. Вёльфль заявил свои авторские права на сочинение в “Лейпцигской музыкальной газете”. Нашлись люди, которые проверили авторство Лоди и в других его сочинениях. Обнаружилось, что он также присвоил себе и чужое имя, подписываясь Лоди-Штеркель (при этом настоящий Штеркель³² был жив и здоров)»³³.

Статья в словаре Фетиса добавляет к сказанному о Лоди некоторые детали: «Его музыка не лишена изящества, но в гармонии часто допускаются ошибки. Под именем Лоди-Штеркеля опубликованы следующие произведения:

1. Соната для фортепиано соло (in C) op. 9; Аугсбург, Gombart;
2. Большой концерт для фортепиано и оркестра (in C) op. 10; Аугсбург, Gombart;
3. Каприччио для фортепиано соло op. 16; Лейпциг, Breitkopf et Hoertel.
4. “На смерть Моцарта”, соната для фортепиано соло op. 27; Лейпциг, Breitkopf et Hoertel.
5. Вариации (in C) для фортепиано op. 11; Аугсбург, Gombart».

«Впоследствии соната в до миноре, принадлежащая Вёльфлю, — продолжал Фетис, — была переложена в четыре руки А. Л. Крелем (Crelle)³⁴, с добавлением канона и имитаций под

именем Лоди; она опубликована в 1832 году у тех же издателей Breitkopf et Hoertel в Лейпциге. В отчете об этой публикации (Allgemeine musikalische Zeitung, 1834 г., № 45) Финк (Fink)³⁵ сообщает, что Лоди жил в Дрездене в 1796 г. в течение 6 месяцев, и что именно в это время он опубликовал сонату, о которой идет речь, под своим именем. Из этой публикации мы также можем видеть, что музыкант был еще жив в 1832 году»³⁶.

Небольшую биографическую справку о Йозефе Людвиге Лоди можно прочитать и в словаре Эйтнера. К уже приведенным фактам добавим уточнение, что Лоди блистал в Варшаве как клавирный виртуоз и однажды публично сыграл там сонату Вёльфля, выдав ее за свою. И. Вёльфль заявил о своих авторских правах в «Интеллигентском листке» (№ 10) «Лейпцигской газеты» в марте 1800 года. Лоди защищался, отвечая ему в «Варшавском корреспонденте» (№ 27): «Однако, в том же “Листке ЛГ” на 19-й полосе, — замечал Эйтнер, — венский издатель Хофмайстер заявил, что Три больших дуэта для 2-х флейт принадлежат не Лоди, а Плейелю, и они издавались у Андрэ, Гуммеля, а также в Брауншвейге. Вывод напрашивается сам собой: Лоди занимался воровством систематически»³⁷.

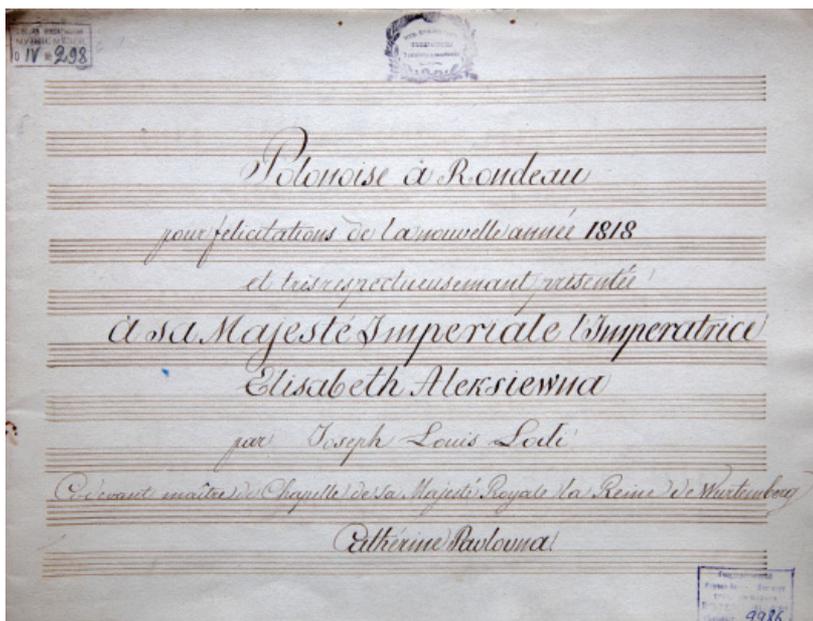
Происшедшие события заставили Й. Л. Лоди предпринять меры по спасению своей музыкальной карьеры. Он стал искать места придворного музыканта, и вскоре его усилия увенчались успехом. Лоди был представлен семье российского императора Павла I и утвержден на должность придворного капельмейстера. С этого момента начался новый период в его жизни, связанный с Россией.

В кабинете рукописей РИИИ в Петербурге хранятся ноты нескольких произведений, подписанных Йозефом Людвигом Лоди. Все они посвящены августейшим особам: императрице Елизавете Алексеевне; великой княгине Екатерине Павловне; принцессе Амалии Вюртембергской, урожденной Саксонской.

Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Александра I, была урожденной принцессой Баденской. Баден и Вюртемберг являются пограничными между собой областями Германии. Елизавете Алексеевне посвящен «Полонез в форме рондо» для фортепиано, датированный 1818 годом. Его автор подписался по-французски — Joseph Louis Lodi³⁸.

Polonoise a Rondeau
Pour felicitations de la nouvelle annee 1818
Et tres respectueusement presentee
A la Majeste Imperiale l'Imperatrice
Elisabeth Aleksiewna
par Joseph Louis Lodi
Cidevant maître de Chappelle
de la Majeste Royale la Reine
de Wurtemberg Catherine Pavlovna.

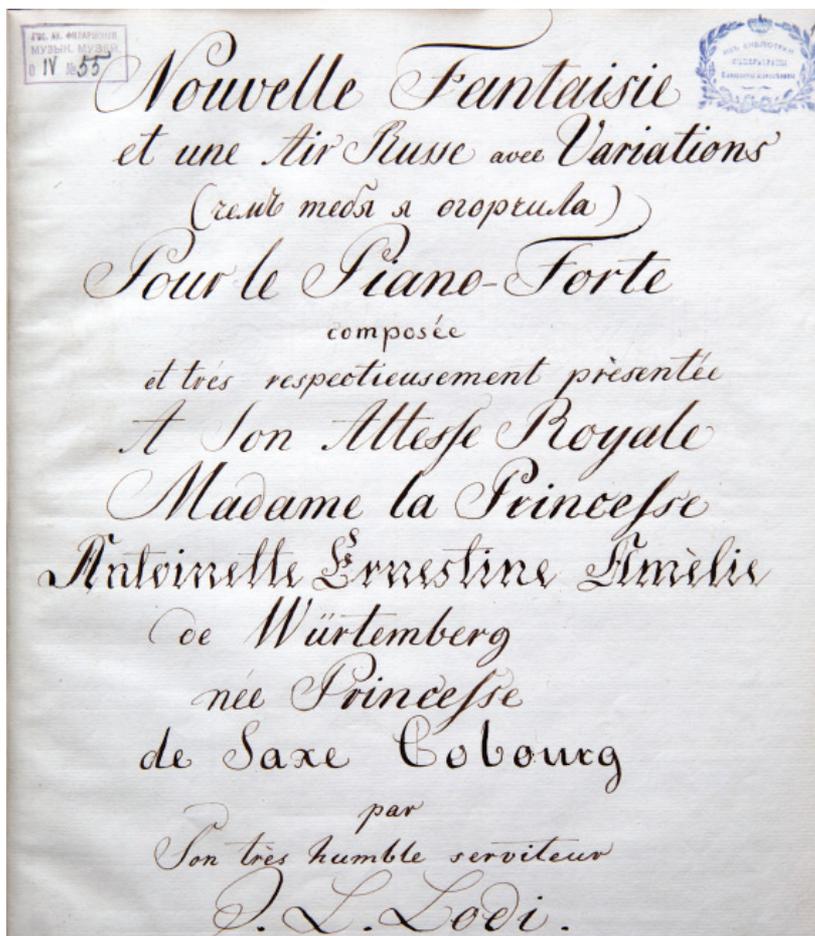
Полонез в форме рондо
К празднованию нового 1818 года
Со всемерным уважением преподнесенный
Ее Императорскому Величеству
Елизавете Алексеевне
Йозефом Людвигом Лоди,
бывшим ранее капельмейстером
Ее Королевского Величества королевы Вюртемберга
Екатерины Павловны³⁹.

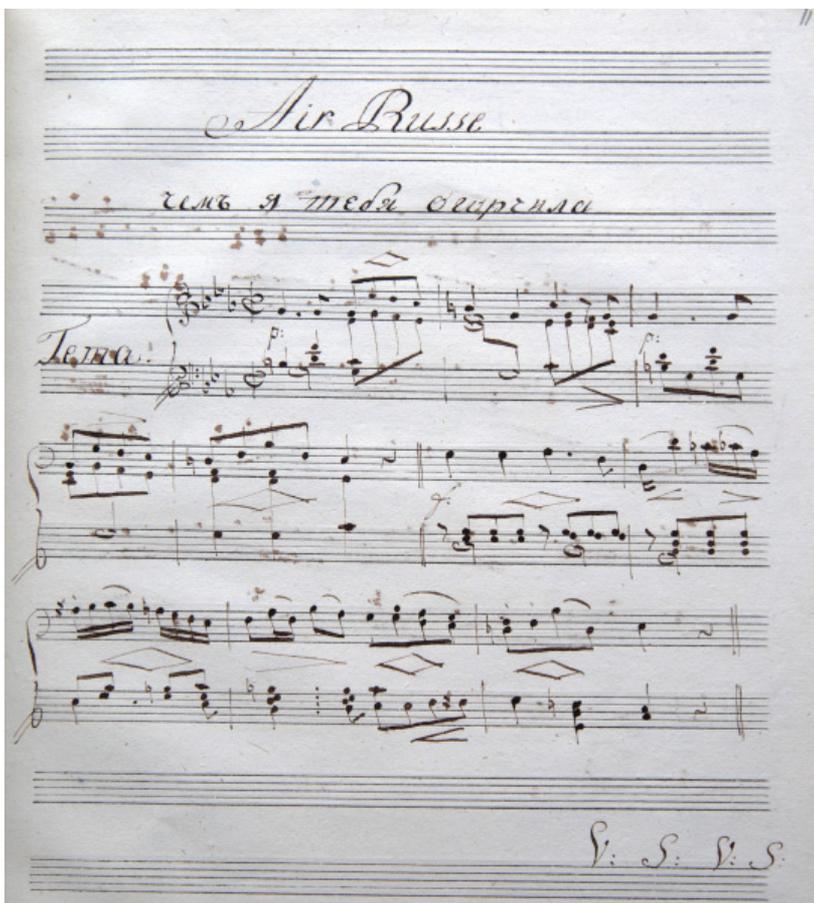


Принцесса Амалия Вюртембергская была родной сестрой второго мужа Екатерины Павловны, Вильгельма Вюртембергского. Ей Лоди преподнес две пьесы, тщательно переписанные от руки, с посвящением на французском языке. Это «Nouvelle Fantaisie» (Новая фантазия) и Вариации на русскую песню «Чем тебя я огорчила»⁴⁰.

Lodi J. L. Nouvelle Fantaisie et une Air Russe avec Variations
Par son tres humble serviteur Lodi

Лоди Й. Л. Новая фантазия и русская ария с вариациями
[сочиненная] Ее смиреннейшим слугой Лоди





Одно из произведений Й. Л. Лоди называется «Грустное воспоминание о памятном дне 19 ноября 1825 года». В подзаголовке указано, что оно создано «На упокоение главы Императорского Дома», т. е. в день смерти императора Александра I⁴¹. Нотные листы этого опуса Лоди по краям обведены черной траурной рамкой.

В музыкальном каталоге РГБ в Москве значится еще один опус Й. Л. Лоди. Это вариации для клавира «La reconnaissance» (Благодарность)⁴².

В рукописном отделе РНБ в Петербурге был обнаружен сборник церковных песнопений в 13 листов. Он представ-



ляет собой тетрадь небольшого размера, нотные листы которой сшиты вручную. Заголовок гласит «Для тезоименитства Ея Императорского Высочества Великой Княгини Екатерины Павловны. Сочинение Лоди Капельмейстера Их Императорских Высочеств»⁴³.

Первый лист рукописи отрезан, вместо него вставлен другой, на котором помещена надпись и песнопение с русским текстом «Господи помилуй» (для сопрано, контральто, тенора и баса, *sotto voce*, *Es-dur*, 12 тактов в размере 2/4). Тем не менее, второй лист продолжает песнопение «Gloria», начало которого было отрезано. Песнопение «Gloria» записано другим почерком, однако сквозная нумерация страниц сохранена.

Шестой лист имеет ремарку «*Piu lento, sotto voce, PP, Benedictus*»; девятый — «*Primo Tempo* со слов “Osanna”»; на 14-м листе начинается песнопение «*Kyrie eleison-Christe eleison a quattro voci*», которое заканчивается фугой. В этом месте рукопись обрывается.

Можно предположить, что перу Й. Л. Лоди принадлежит только первое песнопение «Господи помилуй». Автор остальных песнопений мессы остается неизвестным. Непонятно

также, почему Лоди сохранил остальные песнопения подборки, удалив первый лист.

Дальнейшая судьба придворного музыканта Й. Л. Лоди неизвестна. Отрывочные сведения о нем сохранил Петербургский адрес-календарь за 1827 год. Имя Йозефа Людвига Лоди значится в списке Волынского полка, шефом которого в то время был великий князь Константин Павлович.

Видимо, в России никто не интересовался прошлым Й. Л. Лоди, к музыканту относились с должным уважением и даже почтением. Поэтому Лоди подписывал сочинения своим именем, ничего не присваивая и не скрывая. Он был капельмейстером августейшей семьи, в которой его принимали, не спрашивая о прошлом. Лоди также не нужно было доказывать свое превосходство или завоевывать популярность.

Думается, что ученичество у Моцарта было, скорее всего, саморекламой, которую Лоди распространял о себе в Петербурге. Он прекрасно понимал, что опровергнуть подобный факт, равно как и доказать его, чрезвычайно сложно, да и вряд ли кто в России стал бы этим заниматься.

Эффектным вымыслом представляется и упоминание о рождении Лоди на Корсике. Во времена его пребывания при русском дворе Корсика связывалась с самым ярким врагом России — Наполеоном Бонапартом. Идея, что он с Наполеоном происходит из одного места, возбуждала к персоне Лоди повышенный интерес и внимание, в которых он, видимо, нуждался.

Возможно, определенным реваншем для музыканта была публикация сонаты Вёльфля с добавлением канона и имитаций под его именем у издателей Breitkopf et Härtel — в соответствии с сообщением в словаре Фетиса. Если предположить, что соната была опубликована в 1832 году в Лейпциге по инициативе самого Й. Л. Лоди, можно сделать вывод, что последние годы жизни музыканта прошли за пределами России — в Европе.

Примечания

¹ Аркадий Васильевич Кочубей (1790–1878), действительный тайный советник, сенатор. С 1802 по 1807 воспитывался в Петербурге, в аристократическом пансионе аббата Николая. В 1809 начал службу в канцелярии принца Георгия Ольденбургского и в 1811 пожалован камер-юнкером.

- ² Семейная хроника. Записки Аркадия Васильевича Кочубея. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1890. С. 52.
- ³ Пушкин Е. А. «Тверская полубогиня» // Тверская старина. 1994. № 3. С. 69.
- ⁴ Пушкин Е. А. Письма Великой Княгини Екатерины Павловны // Тверская старина. 1994. № 3(8). С. 64.
- ⁵ Волкова Н. Е. Тверской Императорский дворец в 1812 году // Записки тверских краеведов. Тверь: Русская провинция, 2005. № 5. С. 94.
- ⁶ Вел. кн. Екатерина Павловна (1788–1818), шестой ребенок в семье императора Павла I и его супруги Марии Федоровны. Особенно теплые отношения ее связывали в детстве с братом Александром, будущим Российским императором.
- ⁷ Пушкин Е. А. Письма... С. 68.
- ⁸ Иван Иванович Дмитриев (1760–1837), гос. деятель и поэт.
- ⁹ Орест Адамович Кипренский (1782–1836), внебрачный сын помещика А. С. Дьяконова, живописец и график.
- ¹⁰ Александр Михайлович Бакунин (1768–1854), предводитель дворянства Тверской губернии, владелец имения Премухино Новоторжского уезда. Окончил Падунский университет со званием доктора философии. Член кружка Г. Р. Державина.
- ¹¹ Николай Иванович Гнедич (1784–1833), поэт, переводчик, общественный и театральный деятель.
- ¹² Алексей Иванович Мусин-Пушкин (1744–1817), археолог, президент Академии художеств, собиратель древних рукописей и книг.
- ¹³ Александр Львович Нарышкин (1760–1826), главный директор Императорских театров (1799–1819).
- ¹⁴ В 1811 г. в Тверском Императорском Дворце Николай Михайлович Карамзин (1766–1826) читал императору Александру I первые главы своей «Истории государства Российского».
- ¹⁵ Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий (1751–1828), сенатор, поэт, автор многочисленных романсов и песен.
- ¹⁶ Пушкин Е. А. Письма... С. 68.
- ¹⁷ Цит по кн.: Тарасова Л. А. Музыкальная культура Тверского края. Учебное пособие. Тверь, 1997. С. 38.
- ¹⁸ Паустовский К. Лавровый венок. М., 1985. С. 272.
- ¹⁹ Александр Петрович Оболенский (1780–1855), сенатор, калужский губернатор. См.: Хроника недавней старины. Из архива князя Оболенского-Нелединского-Мелецкого. СПб., 1876. С. 101.
- ²⁰ Там же. С. 102.
- ²¹ В Тверском областном архиве хранится «Дело о внесении в родословную книгу майора Григория Семеновича Новосильцова» за 16 августа 1805 г. См.: ГАТО. Ф. 645. Оп. 1. № 2857. Возможно, речь идет именно о нем.
- ²² Соколов. Полвека спустя // День. 1863. № 20.
- ²³ Имеется в виду жена А. М. Бакунина, Варвара Александровна.

- ²⁴ Генерал-бас — басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах. С генерал-басом связана практика игры по цифрованному басу на органе и клавесине.
- ²⁵ Имеется в виду О. А. Кипренский.
- ²⁶ Один из членов старинного дворянского рода Свечиных, внесенных в родословные книги Тверской, Тамбовской и Тульской губерний.
- ²⁷ *Бакунин А. М.* Поэмы и проза. Дневники: 1811 и 1812 гг. Тексты и комментарии подготовлены Л. Г. Агамалян (проза) и М. В. Строгановым (поэмы). Тверь: Золотая буква, 2006. С. 84.
- ²⁸ Там же. С. 87.
- ²⁹ Там же. С. 85.
- ³⁰ *Schilling Gustav.* Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst in 6 Bänden und einem Zusatzband, 1834–1838 in Stuttgart erschienen. Vol. 4. S. 432.
Fetis Francois-Joseph. Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie generale de la Musique. Bruecelles: Meline, Cans et Comp., 1866. T. 5. S. 333–334.
Eitner Robert. Quellenlexikon. Biographie und Bibliographie über die Musiker und Musikgelehrten. Band 5-6/ Akademische Druck – U. Verlagsanstalt Graz/Austria, 1959. S. 199.
- ³¹ Иозеф Вёльфль (1773–1812), австрийский пианист и композитор. Ученик Л. Моцарта и М. Гайдна. В 1783–1796 служил певчим церковных капелл в Зальцбурге, Вене, Варшаве. Выступал как пианист (его считали соперником Бетховена). С 1801 жил в Париже, с 1805 — в Лондоне. Среди произведений Вёльфля — виртуозные фортепианные пьесы (он обладал феноменальной пианистической техникой).
- ³² Иоганн Франц Ксавье Штеркель (1750–1817), немецкий композитор, пианист, органист.
- ³³ *Schilling Gustav.* Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst in 6 Bänden und einem Zusatzband, 1834–38 in Stuttgart erschienen. Vol. 4. S. 432. Перевод С. Крестинского.
- ³⁴ Личность А. Л. Креля установить не удалось.
- ³⁵ Личность Финка установить не удалось.
- ³⁶ *Fetis Francois-Joseph.* Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie generale de la Musique. Bruecelles: Meline, Cans et Comp., 1866. T. 5. S. 333–334. Перевод Юлии Пузырей.
- ³⁷ *Eitner Robert.* Quellenlexikon. Biographie und Bibliographie über die Musiker und Musikgelehrten. Band 5–6/ Akademische Druck — U. Verlagsanstalt Graz/Austria, 1959. S. 199. Перевод С. Крестинского.
- ³⁸ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. 298.
- ³⁹ Перевод Ю. Пузырей.
- ⁴⁰ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. 55.
- ⁴¹ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. 1168.
- ⁴² РГБ. МЗ Р-1/ 154.
- ⁴³ ОР РНБ. Собрание Колобова. Ф. 466.

Два изображения
великой княгини Александры Иосифовны
в фондах Кабинета рукописей РИИИ

В собрании Кабинета рукописей Российского института истории искусств хранятся два изображения великой княгини Александры Иосифовны (1830–1911). Одно из них — цветной фотопортрет работы знаменитого российского фотографа второй половины XIX — начала XX века А. Пазетти¹.

В молодые годы Александра Иосифовна, супруга великого князя Константина Николаевича, урожденная принцесса Саксен-Альтенбургская, слыла первой красавицей российского августейшего дома. Следы этой уникальной красоты видны и на фотопортрете, запечатлевшем княгиню в шестидесятилетнем (без малого) возрасте. Все детали портрета — горностаевая накидка на спинке стула, роскошное, богато украшенное платье нежно-голубого цвета, воздушный султан в белоснежной прическе — подчеркивают спокойствие и достоинство великой княгини, сохранившей, несмотря на годы, подлинно царственную осанку.

Происходит эта фотография из собрания Музея А. Г. Рубинштейна, существовавшего в Петербургской консерватории с 1900 года; в начале 1920-х годов мемориальные предметы, рукописи и фотографии этого собрания были переданы в Музыкально-исторический музей Ленинградской филармонии; в 1930-е годы они хранились в Государственном Эрмитаже, откуда незадолго до начала Великой Отечественной войны поступили в Историографический кабинет НИИ театра и музыки (ныне Кабинет рукописей РИИИ)².

Фотодокумент содержит дарственную надпись на немецком языке:

«Dem viel geschätzten grossen Maëstro kann ich leider nur im Bilde nahe sein zur 50-jährigen Jubelfeier, bin aber im Geiste um so näher. Gott erhalte Sie uns noch viele viele Jahre!

1839 bis 1889.

Alexandra J.»

Перевод:

«Высокоценному большому маэстро, к празднованию 50-летнего юбилея которого я могу приблизиться только в картине, однако духом более близка. Храни Вас Господь для нас еще многие-многие годы!

1839 до 1889.

Александра И.»

Обозначенные Александрой Иосифовной даты «1839–1889» свидетельствуют, что фотопортрет был преподнесен Рубинштейну к 50-летнему юбилею его творческой деятельности. В 1889 году, во время чествования этого события, многие представители отечественной и мировой культуры считали своим долгом поздравить великого композитора и пианиста. Ему писали письма, присылали богато оформленные поздравительные адреса. Великая княгиня Александра Иосифовна, будучи страстной поклонницей таланта великого мастера, не могла остаться безучастной по отношению к такому событию.

Она выбрала оригинальный вариант выразить уважение и признательность выдающемуся музыканту и преподнесла ему свой фотографический портрет в цвете, что было тогда относительной редкостью. Этим жестом она продемонстрировала свои эстетические пристрастия, избрав жанр краткого эпистолярного посвящения на арт-объекте, относящемся к модному направлению в изобразительном искусстве.

Идея цветной фотографии возникла у выдающегося британского ученого Дж. К. Максвелла в 1855 году. После своего триумфального доклада о результатах в области теории цвета на съезде Британской научной ассоциации в Оксфорде в 1860 году Максвелл 17 мая 1861 года продемонстрировал первую цветную фотографию на лекции в Королевском институте (Лондон)³.

Хранящийся в Кабинете рукописей фотопортрет относится к периоду, когда цветные фотографии еще не вошли в широкий обиход. Это произошло позднее, в начале XX века, благодаря революционным открытиям российского фотохудожника С. М. Прокудина-Горского, известного своими работами по фиксации облика Российской империи того времени. Ему удалось в 1905 году запатентовать технологию, способную уменьшать выдержку и увеличивать возможность тиражирования снимков. В настоящее время помимо доступа к наследию С. М. Прокудина-Горского, хранящемуся в Библиотеке Конгресса США⁴, существуют масштабные отечественные издания, описывающие его работы, творческий и жизненный путь⁵.

Портрет великой княгини Александры Иосифовны выполнен, как уже сказано, выдающимся фотохудожником А. Пазетти. Петербургский мещанин Петр Анаклет Альфред (Александр Иванович) Пазетти (1850–?) получил образование в Императорской Академии художеств. В апреле 1882 года открыл фотоателье в доме церкви Святого Петра на Невском проспекте, 24⁶. Практически сразу после открытия, в июне, мастерскую Пазетти почтила вниманием императрица Мария Федоровна. Впоследствии фотограф не раз был удостоен чести выполнять заказы для членов августейшего семейства как в своей мастерской на Невском проспекте, так и в Царском Селе, и в Зимнем дворце. В 1895 году Пазетти получил почетное звание «Поставщик Двора Его Императорского Величества».

Анаклет Пазетти отмечен многими наградами на российских и международных выставках. В 1882 году он принял участие в XV Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве. В 1888 году на 2-й Всероссийской фотографической выставке он был награжден малой серебряной медалью; в 1891 году на третьей фотографической выставке V отдела ИРГО в Петербурге — серебряной медалью; в 1896 году за портреты Николая II и его супруги Александры Федоровны на Всероссийской выставке Русского фотографического общества в Москве Анаклет Пазетти удостоен брон-

звой медали, а на Всемирной выставке 1900 года в Париже за представленные портреты — золотой медали.

Фотопортрет Александры Иосифовны, решенный в нежных пастельных тонах, относится к типу «раскрашенных» фотографий и носит следы филигранной цветной ретуши. Художником-ретушером в ателье Пазетти был Василий Никандрович Сокорнов (1876–1946). В 1887 году молодой выходец из Воронежской губернии был принят вольнослушателем на отделение живописи Императорской Академии художеств. Испытывая, как и многие студенты, материальные затруднения, Сокорнов устроился в фотоателье Пазетти, где мастерски овладел художественной ретушью, а также освоил фотопроцессы, что впоследствии позволило ему открыть собственное дело⁷.

Цветовая гамма, в которой решен фотопортрет Александры Иосифовны, продиктовала художнику-ретушеру ряд колористических нюансов, идущих вразрез с реальным соотношением цвета и фактуры объекта изображения. Рука ретушера не коснулась, к примеру, звезды ордена Святой Екатерины, покоящейся на груди великой княгини. Реальный наградной знак содержит девиз «За Любовь и Отечество», выписанный по красному полю в центральном круге восьмиугольной бриллиантовой звезды. Ретушер не прописал красным цветом сердцевину орденской регалии, и звезда практически сливается с белым кружевом, украшающим лиф светло-голубого платья великой княгини. Цветовой доминантой портрета стали две броши из аквамарина в тонах морской воды и вставки из муаровой ткани цвета охры. Вставка, расположенная на талии, украшена бриллиантовой брошью в виде морского якоря, выделяющегося своим блеском на фоне охристого муара.

Второе изображение великой княгини Александры Иосифовны в собрании Кабинета рукописей представляет собой живописное полотно овальной формы работы неизвестного художника⁸. Сравнение этого полотна с фотопортретом, изготовленным в ателье А. Пазетти, не оставляет сомнений, что в качестве оригинала художник использовал именно фотографический портрет; подтверждением тому служит и четкая надпись на подрамнике: «фот. А. Пазетти».

Разница между изображениями небольшая. Однако некоторые тонкости имеют принципиальное значение. Во-первых, на холсте отсутствуют золотисто-охристые части платья Александры Иосифовны. Во-вторых, ее предплечья здесь покрывает горностаевая пелерина, которая на фотографии служит лишь второстепенным атрибутом принадлежности к царствующему дому и, перекинутая через спинку стула, едва заметна. В живописном изображении горностаевая пелерина играет более существенную роль, выступая в роли объединяющего композицию элемента. Обращает на себя внимание отсутствие в живописном портрете белого султана в прическе великой княгини. Необходимо отметить, что султан отсутствует и на некоторых сохранившихся аналогичных фотографиях Александры Иосифовны, входящих в единую серию снимков Пазетти, что еще раз подчеркивает уникальность фотопортрета, хранящегося в Кабинете рукописей.

В живописном портрете мы не видим ни золотисто-охристых вставок на рукавах и поясе, ни сверкающей драгоценным блеском изящной броши в форме якоря. При этом художник внес некоторые колористические детали в изображение ордена Святой Екатерины — прописанная красным сердцевина бриллиантовой звезды ярко выделяется на бело-голубом фоне туалета великой княгини. Столь значимое акцентирование орденского знака отсылает нас к судьбе этой царственной особы.

1889 год стал Рубиконом для супружеской четы великого князя Константина Николаевича (1827–1892) и великой княгини Александры Иосифовны. История их семейной драмы сегодня хорошо известна, поскольку подробно изложена в научной литературе⁹.

Высылка старшего сына из столицы из-за кражи драгоценностей, подаренных императором Николаем I, отцом Константина Николаевича; слухи о распущенности самой великой княгини; вторая, полуофициальная, семья великого князя и Анны Васильевны Кузнецовой, балерины Мариинского театра — все это создавало для детей и великой княгини тягостную атмосферу дома и в свете. Однако горестями судьба не обделила и великого князя. Его внебрачный первенец Сер-

гей умер в младенчестве в 1873 году, а двое сыновей, Лев и Измаил, скончались после болезни в 1886 году. Из детей Константина Николаевича и Анны Васильевны в живых остались лишь две дочери: Марина и Анна¹⁰. Несмотря на болезненные воспоминания о связи своего отца с княжной Долгорукой, Александр III все же пожаловал внебрачным дочерям великого князя Константина Николаевича сначала личное, а потом и потомственное дворянство с фамилией «Князевы».

В 1889 году, после того как Константин Николаевич пережил ряд инсультов и его тело оказалось частично обездвиженным, супруги воссоединились. Вплоть до его смерти в 1892 году великая княгиня Александра Иосифовна оставалась верной супружескому долгу и надлежащим образом обеспечивала уход своему мужу. При этом вплоть до последнего вздоха Константина Николаевича великая княгиня препятствовала общению его с дочерьми от А. В. Кузнецовой и самой Анной Васильевной.

Такого рода защита семейных ценностей, возможно, покажется нам формальным, но, в период царствования императора Александра III (1881–1894) подобное поведение, особенно в высшем свете, приветствовалось и не могло остаться незамеченным царем.

Драгоценная брошь в виде якоря и звезда ордена Святой Екатерины, запечатленные на фотопортрете и на живописном полотне, являются «говорящими» символами супружеской верности Александры Иосифовны по отношению к Константину Николаевичу и ее уважения к монаршей фамилии. Об этом говорит и девиз ордена «За Любовь и Отечество», морской же якорь указывает на профессию ее супруга, который был действующим морским офицером, дослужившимся до чина адмирала и управлявшим флотом и морским ведомством на правах министра¹¹. Сама колористическая композиция фотографии и живописного портрета многозначна: жемчуг, обвивающий шею великой княгини, — дар моря; крупные и яркие аквамарины тоже символизируют море; белоснежные кружева и голубое платье из переливающегося, как волна, шелка создают впечатление чего-то чистого, связанного с

морской стихией. Бриллиантовый блеск звезды на левой стороне груди великой княгини лишь подчеркивает это впечатление. Любовь к морю у потомков Константина Николаевича и Александры Иосифовны не угасла по сию пору. Их правнук, Филипп, герцог Эдинбургский, супруг британской королевы Елизаветы II, получив высшее военно-морское образование, служил на флоте и имеет чин адмирала.

Хранящиеся в Кабинете рукописей изображения — и фотопортрет, и живописное полотно — по-своему уникальны, поскольку объединяют два значительных для отечественной культуры и истории имени — Антона Григорьевича Рубинштейна и великой княгини Александры Иосифовны. Оба артефакта происходят из личного собрания композитора, который не только бережно хранил фотопортрет с дарственной надписью, но и заказал, как можно предположить, оформление фотографии — портрет был когда-то обрамлен в раму, которая в результате многочисленных перемещений собрания Рубинштейна из хранилища в хранилище была утрачена.

Можно надеяться, что дополнительные архивные разыскания позволят документально прояснить историю картины и установить имя художника, создавшего живописную копию фотопортрета работы А. Пазетти.

Примечания

¹ КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 4. Ед. хр. 1; размер 24,5 x 18. В правом нижнем углу имеется оттиск: «APasetti».

² Подробнее об этом см.: *Копытова Г.* К истории музеев Глинки и Рубинштейна в Петербургской консерватории // *Opera musicologica*. 2009. № 1. С. 101–118.

³ См.: *Погребысская Е. И.* Теория цветов в исследованиях Максвелла // Дж. К. Максвелл. Статьи и речи. М.: Наука, 1968. С. 391; *Эванс Р. М.* Цветная фотография Максвелла // Дж. К. Максвелл. Статьи и речи. М.: Наука, 1968. С. 318–327; *Карцев В. П.* Максвелл. М.: Молодая гвардия, 1974. С. 192–195.

⁴ <http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/>

⁵ См.: *Нарышкина-Прокудина-Горская Н. А.* Семейная сага. Секунды, минуты, столетия. СПб.: Нестор-История, 2010; *Гаранина С.* Российская империя в цветных фотографиях С. М. Прокудина-Горского 1906–1916 гг. М.: Красивая книга, 2013.

- ⁶ См.: Словарь русских художников: с древнейших времен до наших дней (IX–XIX вв.) / Сост. Н. П. Собко. Т. III. Вып. 1. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1899. Стб. 14.
- ⁷ См.: *Попов А. П.* Российские фотографии (1839–1930). Словарь-справочник: В 3 т. Т. 2. Коломна: Музей органической культуры, 2013.
- ⁸ КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 6. Ед. хр. 325; холст, масло; размер 89,5 x 76.
- ⁹ См.: *Воронин В. Е.* Великий князь Константин Николаевич: становление государственного деятеля. М.: Русский мир, 2002; *Завьялова Л. В., Орлов К. В.* Великий князь Константин Николаевич и великие князья Константиновичи: история семьи. СПб.: Вита Нова, 2009.
- ¹⁰ См.: *Сапожников С. А.* Потомство великого князя Константина Николаевича (1827–1892) от Анны Васильевны Кузнецовой // Историческая генеалогия. Екатеринбург-Париж, 1993. Вып. 2. С. 22–27.
- ¹¹ См.: *Федорченко В. И.* Императорский Дом. Выдающиеся сановники: энциклопедия биографий: В 2-х т. Т. 1. Красноярск: БОНУС; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. С. 568–570; *Шилов Д. Н.* Государственные деятели Российской империи 1802–1917. Биобиблиографический справочник. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 345–356.

Каталог сочинений М. О. Штейнберга:
к проблеме метода описания

Личный архив композитора М. О. Штейнберга является значимой источниковедческой базой для исследователей различного толка. Он хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств и представляет собой собрание автографов произведений как Штейнберга, так и других композиторов¹. Фонд содержит письма композитора и разных лиц к нему, документы и материалы, касающиеся его служебной деятельности и личной жизни.

Важнейшим источником для исследования творчества композитора являются каталоги и различного рода списки его сочинений, составлявшиеся Штейнбергом и исследователями его творчества. Списки сочинений композитора представлены в изданиях А. Н. Римского-Корсакова «Биографии современных русских композиторов. М. Штейнберг»², В. М. Богданова-Березовского «Композиторы СССР. М. Штейнберг»³, О. И. Лукониной «Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века»⁴, а также в энциклопедиях и биографических справочниках (например, в справочнике Г. Б. Бернандта и А. Н. Должанского⁵. В КР РИИИ хранятся «Список сочинений», составленный Штейнбергом 30 ноября 1946 года⁶ и его издание на русском и немецком языках)⁷.

Каждый из указанных списков составлен в соответствии с индивидуальной структурой, методами систематизации и описания источников, что не исключает идентичность некоторых параметров описания. В данной статье списки сочинений Штейнберга анализируются по принципу хронологии их создания.

В «Список сочинений» Штейнберга, составленный Римским-Корсаковым, вошли произведения, написанные композитором в период с 1905 по 1928 год: 18 опусов и музыка

к драме А. В. Луначарского «Фауст и город» без обозначения опуса. Список систематизирован в соответствии с нумерацией опусов: в каждой позиции приводятся номер опуса, полное название и год создания произведения. Серии вокальных сочинений, объединенных в один опус, снабжены названиями и указанием на авторство поэтических текстов. В информацию о симфонических произведениях входят данные о тональности, рукописном источнике или издании сочинения без указания года. В отдельную рубрику выделены «Транскрипции для оркестра» с указанием автора оригинала, названия произведения, состав оркестра (малый или большой), тональность, издание или рукопись.

Подобным образом систематизирован и печатный образец «Списка сочинений» Штейнберга, где перечислены первые 17 опусов и транскрипции для оркестра; по содержанию и схеме описания он близок к списку Римского-Корсакова.

Аналогичен «Список сочинений» Штейнберга, озаглавленный «Максимилиан Штейнберг» и систематизированный по хронологическому и опусному принципу. В структуру списка входят следующие рубрики: 38 опусов, сочинения без указания опуса, транскрипции для оркестра, редакторские работы, оркестровка, инструментовка и сочинение дополнительных номеров, воспоминания Штейнберга о Н. А. Римском-Корсакове и А. К. Глазунове.

В группу безопусных сочинений вошли: 1. Музыка к трагедии Луначарского «Фауст и город» (рукопись); 2. Походный марш для духового оркестра (М.: Музгиз, 1931); 3. Дополнительные сцены (пролог и эпилог к 1-й редакции), финал 2 действия и финал к опере А. А. Спендиарова⁸ «Алмаст» (рукопись); 4. дополнительные номера к опере Э. Паладиля⁹ «Отечество» («Фландрия»).

В рубрике «Транскрипции для оркестра» представлены: 1. Ф. Э. Бах. Концерт для малого оркестра (D-dur); 2. И. С. Бах. Чакона (из партиты для скрипки соло № 2 (d-moll, BWV 1004) для большого оркестра; 3. И. Э. Гальяр¹⁰. Соната для большого оркестра (G-dur).

В рубрике «Редакторские и другие работы» фигурируют законченные, отредактированные и подготовленные к печати сочинения и оркестровки Н. А. Римского-Корсакова: 1. «Практический учебник гармонии» (9–16-е издания — Беляев, Лейпциг, М.: Музгиз, 1912–1936 гг.); 2. «Основы оркестровки» (2 тома на основе черновых эскизов автора); 3. Сюита из оперы «Золотой петушок» для оркестра; 4. «Антар», симф[оническая] сюита (3-я редакция); 5. Сюита из оперы «Сказания о невидимом граде Китеже» для оркестра; 6. Романс «Горними тихо летела душа небесами» (инструментовка для голоса с оркестром М. О. Ш[тейнберга]); 7. Три романса для голоса с оркестром («Ночь», «В темной роще замолк соловей», «Тихо вечер догорает». (М.: Музсектор)) Н. А. Римского-Корсакова; 8. Секстет для струнных инструментов (секстет A-dur для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей (без ор., 1876)); 10. Квintет для духовых инструментов и фортепиано (квintет B-dur для фортепиано, флейты, кларнета, валторны, фагота (без ор., 1876)); 11. Полное собрание романсов Римского-Корсакова (акад[емическое] изд[ание]. М.: Музгиз); 12. Партитуры опер «Боярыня Вера Шелого» и «Майская ночь» Римского-Корсакова; 13. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели Римского-Корсакова; 9. «Серенада» М. П. Мусоргского в оркестровке Римского-Корсакова (закончена).

В отдельную рубрику выделена работа над оперой А. А. Спендиарова: «1930 г. Опера “Алмаст” в четырех актах, полная редакция оркестровой партитуры, инструментовка четвертого акта и дополнительной сцены»¹¹.

«Список сочинений», составленный Штейнбергом, можно считать наиболее полным, так как в него вошло 39 опусов. Кроме известных исследователям творчества композитора 37 опусов в него добавлен: ор. 32-а — Узбекский марш к 25-летию Красной Армии (сокращенная редакция для духового оркестра, рукопись); ор. 37 — 4 узбекских песни в переложении для виолончели и фортепиано (рукопись); ор. 38 — Концерт для скрипки с оркестром (с-moll); ор. 39 — «Сарай Мульк Ханум» (эскизы 3 картин балета). Данная работа является первым шагом к систематизации и созданию каталога сочинений композитора.

В нем приводятся ценные сведения: год создания, тональность, номер опуса, информация об издании. Однако в рубрике «Редакторские и другие работы» не ко всем перечисленным работам Штейнберг указал на рукопись или издание.

В 1947 году В. М. Богдановым-Березовским, уже после смерти композитора, был составлен «Список сочинений» Штейнберга, в который вошли наиболее значимые, крупные произведения. Он систематизирован по жанрам и разделен на несколько рубрик: балеты, вокальные сочинения с сопровождением оркестра, симфонические сочинения, камерные ансамбли, сочинения для голоса и фортепиано. Схема описания произведений в каждой рубрике основана на принципе хронологии: полное название произведения, автор либретто или поэтического текста, номер опуса, год создания произведения, информация об издании (без данных об издательстве и годе издания), указание на рукопись в случае отсутствия издания. Серии вокальных сочинений, объединенных одним опусом, снабжены названиями романсов, песен и именами авторов стихов. В связи с симфоническими произведениями и камерными ансамблями приводится тональность.

Но в данном списке допущены ошибки: два раза указан ор. 5: для струнного квартета № 1 (A-dur) и для 4-х романсов на стихи К. Бальмонта. Между тем, 4 романса на стихи Бальмонта относятся к ор. 6 (в списке Римского-Корсакова и Штейнберга они так и обозначены). В рубрике «Симфонические сочинения» указаны тональности только первых 3-х симфоний, «Вариаций» для симфонического оркестра (ор. 2) и 2-х струнных квартетов. В рубрике «Сочинения для голоса и фортепиано» не все серии вокальных сочинений, объединенных одним опусом, снабжены названиями романсов или песен. Не перечислены названия песен к ор. 15 «Девушка и путник» (вокальная сюита на стихи Р. Тагора) и к ор. 17 «Из персидской поэзии» (5 песен), также к этому опусу не указаны авторы слов.

В рубрике «Сочинения для голоса и фортепиано» оказалась музыка к трагедии Луначарского «Фауст и город» (без обозначения опуса, 1920 г.); пролог, эпилог и дополнительные

сцены к опере «Алмаст» Спендиарова (ор. 20, 1930). Однако эти сочинения написаны с сопровождением оркестра и по жанру их следовало бы отнести в рубрику «Музыкально-театральные сочинения» или «Сочинения для сцены».

Несмотря на то, что в список Богданова-Березовского вошли основные крупные работы композитора, он не является полным и не дает представления обо всех произведениях Штейнберга. В нем не указаны: годы изданий, названия нотных изданий и издательств (имеющихся в списке Римского-Корсакова), транскрипции для оркестра, отсутствуют «Страстная седмица. Древние распевы» для большого смешанного хора а cappella, ор. 13; «Оборонные узбекские песни» для хора и оркестра (ор. 29): «Родная Москва» и «От солдик» («гоните коней в бой...»); ор. 36 — «Концертная пьеса» для кларнета и фортепиано по материалам каприччио «В Армении»; переложение Четырех узбекских песен для виолончели (ор. 37); концерт для скрипки с оркестром (ор. 38) и балет «Сарай Мульк Ханум» (эскизы 3-х картин, ор. 39).

Таким же образом, как и список Богданова-Березовского, организован список Г. Б. Бернандта и А. Н. Должанского. В его основу, по-видимому, положен список Штейнберга, но систематизация иная — по жанровому принципу. В списке указаны: дата первого исполнения (по новому стилю), фамилии дирижера и солистов. Обозначены следующие рубрики: оперы, балеты, сочинения для солистов, хора и оркестра, сочинения для симфонического оркестра, сочинения для скрипки с оркестром, для кларнета с оркестром, для виолончели и фортепиано, для хора без сопровождения, романсы и песни, обработки народных песен для голоса с оркестром, транскрипции, редакции. В списке отсутствуют: номера опусов, тональности произведений, информация об изданиях. В рубриках «Романсы и песни» не обозначены названия произведений, в «Обработках народных песен для голоса с оркестром» указаны только народности (например, «русская», «башкирская», «татарская») и год сочинения. Также в нем отсутствует ор. 11 — вступление к драме М. Метерлинка «Принцесса Мален» и музыка к драме Луначарского «Фауст и город». В справочнике отраже-

ны и теоретические труды Штейнберга: «Практический учебник гармонии» (изд. 9–16-е; Беляев, Лейпциг; М.: Музгиз, 1912–1936 гг.) и «Основы оркестровки» (изд. 1912, 1913 гг.).

«Список сочинений» Лукониной (приложение 3)¹² систематизирован так же, как и биографический справочник Должанского, но с другой формулировкой рубрик: музыкально-театральные сочинения, сочинения для симфонического оркестра, камерно-инструментальные сочинения (в нее вошла музыка к кинофильмам), вокальные и вокально-инструментальные произведения (перечисляются все вокальные сочинения а саррелла и с сопровождением фортепиано и оркестра).

В «Хронографе» Лукониной (приложение 1)¹³ выписаны наиболее важные события в жизни Штейнберга, а также указаны сочинения, написанные в тот или иной период. В отличие от «Списка» в «Хронографе» более подробно представлена информация о сочинениях Штейнберга: указываются номера опусов, посвящения, информация об изданиях (года и издательства) или рукописи. В ор. 1, 6, 14, 17, 29, 35 указаны названия романсов и авторы стихов, в других сериях вокальных сочинений, объединенных одним опусом (ор. 15, 19, 22, 23, 27, 33) эта информация не приводится.

В «Хронограф» вошли произведения, ранее нигде не упоминавшиеся: например, романсы без опуса, написанные в 1900 году на стихи М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, 2 романса на стихи И. А. Бунина (без указания опуса), романс «Из Анакреона» (без указания опуса), «Балетная сюита» для симфонического оркестра, переложение для фортепиано симфонической поэмы «Три пальмы» Спендиарова, редакции романсов Н. А. Римского-Корсакова, Государственного гимна Узбекистана и т. д. Там же перечислен ряд спектаклей, музыка к которым была написана Штейнбергом для постановок в театре Академической драмы (ныне Александринский театр): «Последняя жертва» (реж. Е. П. Карпов), «Бедность не порок» по пьесам А. Н. Островского (реж. Карпов), «Шут Тантрис» по пьесе Э. Хардта (реж. В. Э. Мейерхольд, возобновление — реж. Н. В. Смолич), «Тот, кто получает пощечины» по пьесе Л. Н. Андреева (реж. Карпов).

В заключение «Хронографа» перечислены сочинения Штейнберга без указания опуса и датировок, где впервые приводятся: Вариации для симфонического оркестра (D-dur), «Модерато»¹⁴ для фортепиано, романс на стихи неизвестного автора «Подойди, моя голубка»; массовая песня на стихи А. Жарова «За Урыксой» («За урожаем») для хора и фортепиано, музыка к кинофильму по пьесе Лопе де Вега «Звезда Севильи» (вступление и начало первой картины), воспоминания о Л. В. Николаеве, А. В. Оссовском, М. В. Юдиной, Б. В. Асафьеве, Д. Д. Шостаковиче¹⁵.

Несмотря на то, что «Хронограф» достаточно подробно отражает творчество композитора, в нем есть неточности. Так, под ор. 5 обозначены три опубликованных произведения: Скерцо для фортепиано (F-dur)¹⁶, Струнный квартет № 1 (A-dur), 4 романса на стихи К. Д. Бальмонта. На сегодняшний день известно, что Струнный квартет № 1 был издан как ор. 5, а романсы как ор. 6, что подтверждается списком сочинений композитора. Скерцо для фортепиано не издано и не относится к ор. 5; во всяком случае, этих сведений не обнаружено.

Путаница с обозначением опусов характерна и для следующих произведений: «Шесть народных песен в свободной обработке для голоса с оркестром» (серия I, ор. 19) фигурирует без опуса. Завершенный и отредактированный вариант оперы Спендиарова «Алмаст» значится как ор. 19, а не ор. 20. «Походный марш» для военного оркестра, не имеющий опуса, указан как ор. 20; «Концертная пьеса» для кларнета и фортепиано (по материалам каприччио «В Армении» ор. 36) в хронографе не внесена.

Сведения об исполнениях сочинений Штейнберга приведены в книге Лукониной в виде списка, организованного в хронологическом порядке, с указанием даты (год, день, месяц), места исполнения (город, концертный зал), названия произведения (иногда указан номер опуса), фамилий дирижеров и солистов¹⁷.

Вероятно, опираясь на дневниковые записи Штейнберга за сентябрь–октябрь 1920 года, Луконина внесла в «Хронограф» музыку к театральным постановкам: «Последняя

жертва», «Бедность не порок» по пьесам Островского; «Шут Тантрис» по пьесе Хардта; «Тот, кто получает пощечины» по пьесе Андреева. Но свидетельств о принадлежности этих сочинений перу Штейнберга не обнаружено. Несмотря на то, что композитор упоминал об этих сочинениях в дневниках, он не сообщал о том, что писал к этим пьесам музыку¹⁸. Какие-либо нотные тексты музыки не обнаружены.

На основании выписки из протокола № 2 от 27 июня 1920 года известно, что Правление Государственного академического театра приняло решение о приглашении Штейнберга на должность заведующего Музыкальной частью театра¹⁹. В его трудовой книжке за 1920 год в разделе «Записи о местах работы» указано: 1) Петроградская государственная консерватория, должность профессора; 2) «Гакдрам» [Государственный Академический Драматический театр], адрес Театральная, 2. Печать на подписи секретаря: «Петроградск. Государственный Союз Работников Искусств. Местный комитет Рабоч. [нрзб.] Государственного Академ. Драмат. Театра»²⁰. На основании этих документов можно сделать вывод о том, что Штейнберг имел отношение к театральным постановкам, скорее всего, как руководитель, а не как композитор²¹.

Так, в сезон 1919/1920 годов спектакль «Последняя жертва» по пьесе Островского был возобновлен 2 января 1920 года (режиссер Карпов, автор музыки не указан)²². 21 февраля того же года состоялся спектакль «Шут Тантрис» Хардта (режиссер-постановщик Мейерхольд; возобновление — Смолича, художник — А. К. Шервашидзе, музыка — М. А. Кузмина). Спектакль «Тот, кто получает пощечины» по пьесе Андреева возобновлен 8 октября 1919 года, а не 1920, как указано в «Хронографе» (реж. Н. В. Петров, худ. Шервашидзе, музыка Н. А. Малько)²³. Спектакль «Бедность не порок» по пьесе Островского показали лишь осенью 1921 года (режиссер и композитор не указаны)²⁴.

Штейнберг писал в дневнике о репетициях этих пьес с некоторой иронией: «Театральная неделя. 3 спектакля в Александринке (“Последняя жертва”, “Шут Тантрис”, “Тот”) (имеется в виду пьеса Андреева «Тот, кто получает пощечи-

ны». — *И. С.*), 2 генеральных репетиции. <...> Весь день до вечера волнения по поводу “Фауста и город”. Получил первый за все смутное время гонорар квази-композитора за “Шут Тантрис”»²⁵. Таким образом, композитор, скорее всего, вносил какую-то корректировку в музыку к указанным спектаклям, не относился к этому, как к чему-то серьезному, и это не было отражено в программах спектаклей. Дело еще и в том, что важно установить, к каким спектаклям он писал музыку.

Далее Луконина указывает на то, что музыка к трагедии Луначарского «Фауст и город» была инструментована совместно с А. М. Житомирским. Здесь следует внести некоторое уточнение. Музыка к спектаклю начал писать Ю. А. Шапорин: он сочинил только пролог, а остальные музыкальные номера к спектаклю написал Штейнберг. Житомирский оркестровал два номера «Марш» и «Песня Хонта» к спектаклю, что подтверждается записью в дневнике Штейнберга от 28 октября 1920 года: «Начало эпопеи с музыкой “Фауст и город”. Шапорин, сочинив пролог, заболел, меня просят писать оставшуюся музыку. Волнение. Вечером сочинил песню Хонта²⁶; потом звонок от Шапорина, который обещает приготовить всю музыку»²⁷. Запись от 30 октября: «Окончательно выяснилось, что я пишу все, кроме пролога. Сочинял и оркестровал до 3-х часов ночи»²⁸. Запись от 31 октября: «На репетицию не пошел, весь день и до 3-х часов ночи работал. Сочинены: куранты; мелодекламация; вступление к V картине, переход к картине III, песня Мефисто и [Пажа], корильон. Ал[ександр] Мат[веевич] (Житомирский. — *И. С.*) — оркестровали марш и песню Хонта». Запись от 1 ноября: «До ½ четвертого ночи дооркестровывал корильон и другое»²⁹.

Несмотря на то, что в трех приложениях «Хронографа» Лукониной представлена достаточно подробно информация о произведениях Штейнберга и их концертных исполнениях, тем не менее, в них, как нам удалось установить, отражены не все сочинения композитора.

Анализ списков сочинений Штейнберга (Римский-Корсаков «Биографии современных русских композиторов. М. Штейнберг»; Богданов-Березовский «Композиторы СССР.

М. Штейнберг»; Луконина «Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте серебряного века»; Бернадт и Должанский «Советский композитор. Краткий биографический справочник») свидетельствует о том, что они не содержат полной информации обо всех сочинениях и работах композитора, скорее носят информативный, ознакомительный характер. Во всех списках представлены наиболее известные, крупные сочинения композитора, но нет единства в систематизации данных и описании рубрик. Каждый список организован по-разному: по хронологическому, опусному или жанровому принципам. Так, списки Римского-Корсакова и Штейнберга систематизированы по номерам опусов; Богданова-Березовского, Лукониной, Бернадта и Должанского — по жанрам. В каждом списке по-разному обозначены и описаны рубрики; нет точного распределения произведений по жанровому признаку; нередко в рубриках не приводится информация о номере опуса, дате написания, первом издании произведения с указанием года и издательства. Сведения о первом исполнении приведены лишь в списках Бернадта и Должанского, Лукониной, но и они не содержат исчерпывающей информации подобного рода. Ни в одном списке не указаны места хранения автографов.

Анализ показал, что на сегодняшний день нет единого каталога сочинений и работ Штейнберга с подробным кодикологическим и текстологическим описанием каждого произведения. В связи с этим возникает необходимость в создании каталога произведений композитора, в качестве модели которого может быть избран «Список», составленный Штейнбергом.

Материалом для составления каталога являются рукописи произведений композитора, хранящиеся в КР РИИИ, Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской Государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (НИОР СПб ГК), Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), публикации исследователей творчества Штейнберга, издания произведений, справочники, каталоги.

В каталог войдут автографы произведений, выявленные на сегодняшний день: Симфоническая сюита из балета «Тиль Уленшпигель», Марш «Слава» для военного оркестра, неосуществленные замыслы: балет (пантомима) «Талант и маска», музыкальная драма «Тахир и Зухра» в 5 действиях, 9 картинах (ор. 30; увертюра, пролог, 3-и картины в клавирных эскизах и набросках), романсы «Тихая ночь» (сл. С. Я. Надсона), «Подожди уходить» (сл. неизв. автора), «Проложен жизни путь...», «Весенней ночи сумрак влажный» (сл. А. Н. Апухтина), «Чтоб край наш рос» (массовая песня). Фортепианные пьесы: *Valse mignonne* (милый вальс), *Petite valse* (маленький вальс), Прелюд, посвященный А. Н. Римскому-Корсакову, *Prelude I (Lento malinconico)*; *Prelude II*; *Scherzo (F)*, является фортепианным эскизом 2-й части I симфонии (ор. 3. D-dur); *Preludio* с вариациями; *Adagio molto (cis)*; *Adagio (e, F)*, Тема с вариациями и др.

Также в каталог необходимо включить обработки собственных произведений Штейнберга и переложения сочинений других авторов. Например: сюита из балета «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина, обработки романсов Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. С. Даргомыжского, А. В. Александрова, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского (для голоса с сопровождением оркестра, для голоса с аккомпанементом скрипки и виолончели). Обработки народных песен «Сорвала я сорвала, веточку малинову», «Мы гуляли со любезным по саду» для струнного квартета — концертной бригады ЛОЛГК (Ленинградская Ордена Ленина Государственная Консерватория), обслуживавшей части Красной Армии. В последнем разделе каталога следует перечислить записные книжки и тетради с нотными набросками и черновиками с указанием крайних дат.

В процессе подготовки проекта по составлению каталога необходимо решить следующие вопросы: систематизация и рубрикация материала, создание схем кодикологического и текстологического описания источников.

На основе имеющихся и проанализированных в данной статье списков произведений композитора предлагаемый ка-

талог следует систематизировать по жанровому принципу с детальной рубрикацией в рамках каждого жанра. Структуру каждого раздела предлагается основывать на принципе хронологии. Каталог будет включать 10 разделов:

1. Сочинения для сцены (балет, поэма-мистерия, неосуществленные оперные и балетные замыслы);

2. Инструментальные сочинения (для оркестра, для духового оркестра, для сольного инструмента и оркестра, струнные ансамбли);

3. Вокальные сочинения (романсы и песни для голоса и фортепиано, обработки песен для голоса и оркестра, обработки песен для голоса и фортепиано, для хора и оркестра или фортепиано, для хора а cappella);

4. Музыка к драмам;

5. Сочинения для фортепиано (в две и в четыре руки);

6. Обработки собственных сочинений (переложения для фортепиано в две и в четыре руки, для 2-х фортепиано в четыре руки);

7. Обработки произведений разных авторов (авторская доработка, переложения для фортепиано, оркестра, инструментовки, редакции);

8. Музыка к звуковым кинофильмам;

9. Нотные наброски;

10. Учебные работы (классные работы по гармонии, контрапункту, аккомпанементу, оркестровке и т. д., написанные в годы обучения композитора в консерватории).

Предлагаемая схема кодикологического описания включает в себя:

1. Типологию рукописи (или издания);

2. Сигнатуру рукописи;

3. Внешние характеристики (размер листов в сантиметрах: высота и ширина), общее количество листов;

4. В издании указывается место, издательство, год публикации, количество страниц.

Предлагаемая схема текстологического описания включает в себя следующие параметры:

1. Полное название произведения;
2. Титульный лист;
3. Номер опуса;
4. Датировка;
5. Исполнительский состав;
6. Посвящения;
7. Инципит: (стихотворная строка вокального произведения);
8. Описание разделов или частей произведений с указанием названий, темпов, размера, метронома, тональности, дат и места написания части (если имеются).

В разделе кодикологического описания, в подразделе «Примечание» необходимо поместить информацию о штампах, обложке тетради, издания или конволюта, в который входит автограф, наклейках на обложке. Описание сохранности: потертости, загибы, потери, заломы, пятна (от чернил, карандаша) с указанием архивной пагинации.

В разделе текстологического описания в разделе «Примечание» будет приведена разного рода информация: о дирижерских, издательских, технических (исправление ошибок), авторских пометах для издателя, о переоркестровке или исправлении фрагментов произведения, о вклейках с указанием номеров тактов и листов, о пишущем средстве, которым сделана запись или исправления в нотном тексте, и цвете красящего вещества: карандаш (синий, красный, зеленый, простой), чернила (черные, светло-черные, коричневые, зеленые, красные, синие). Сведения о первом публичном исполнении с указанием места и даты исполнения, имен исполнителей.

При указании датировки сочинений, первого издания или концертного исполнения до 1918 года возникает вопрос: следует ли сохранить «оригинальную» датировку (старый стиль) или переводить ее в новый стиль? Возможно, следует указать две даты с пометами «старый стиль» (с. ст.) и «новый стиль» (н. ст.). Хронология должна быть установлена на основе помет Штейнберга на рукописях; если дата на рукописи не указана, необходимо сделать помету б/д (без даты). При наличии в рукописи указания только года дату дублировать не следует.

При систематизации рукописей и изданий по жанровому принципу возникает проблема точного определения жанра некоторых произведений Штейнберга. Поиски новых форм и жанров привели к созданию оригинальных сочинений, таких как «Небо и земля», где композитор указывает жанр как «поэма-мистерия для большого оркестра и 6-ти голосов». По мнению А. Н. Римского-Корсакова, «статичность и стиль либретто приближает ее, скорее, к оратории»³⁰. Такого же мнения придерживался и А. В. Оссовский, называя это произведение «ораторией»³¹. Для соблюдения точности авторского названия сочинения и авторской трактовки жанра целесообразней объединить синтетические жанры, такие как балет и поэма-мистерия, в одной рубрике — «Сочинения для сцены».

В жанре вокальных произведений многие песни первоначально были задуманы композитором в обработке с оркестровым сопровождением, но в дальнейшем переложены автором для исполнения с фортепиано. Такие рукописи композитор помечает, как «переложение для пения с фортепиано автора», поэтому подобные сочинения следует поместить в отдельную рубрику «Переложение для пения с фортепиано». Чтобы охватить весь материал архива композитора, в конце каждого раздела следует указать наличие эскизов, набросков и рукописей без указания даты.

Ряд сочинений имеют эпитафии к каждой части, которые необходимо указать в рубрике «Текстологическое описание». Например, в симфонии № 4 «Турксиб» каждая часть снабжена эпитафией. Иногда в произведении указан источник, откуда заимствованы мелодии. Например, в Симфонии-рапсодии № 5 используются узбекские мелодии К. Джаббарова и С. Каланова, что также необходимо внести в каталог. В описании музыкально-театральных произведений необходимо указывать авторов литературных текстов, название картин и партий.

Единый каталог произведений Штейнберга, составленный по вышеописанным схемам, позволит систематизировать нотные автографы композитора, отобразить все сферы творческой деятельности и учесть все его работы (оконченные и не оконченные сочинения, редакторские работы). Точные сведения о

произведениях композитора позволят избежать путаницы в библиотечных каталогах, где ошибочно М. О. Штейнбергу приписываются произведения Михаила Карловича Штейнберга (цыганские романсы). Указание на наличие и места хранения рукописей, а также сведения об издании сочинений позволят расширить доступ исследователям отечественной музыкальной культуры к архивной информации, содержащейся в фондах Кабинета рукописей РИИИ и других архивов, и ввести в научный обиход материал, ранее неизвестный.

Примечания

- ¹ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 1–3. 1043 ед. хр.
- ² *Римский-Корсаков А. Н.* Биографии современных русских композиторов. М. Штейнберг. М.: Музыкальный сектор ГИЗа, 1928. С. 18–20.
- ³ *Богданов-Березовский В. М.* Композиторы СССР. М. Штейнберг. М.: Советское радио, 1947. С. 17–18. В основе книги статья: *Богданов-Березовский В. М.* Максимилиан Штейнберг // Искусство и жизнь. Л.: Искусство, 1939. № 10. С. 38–39.
- ⁴ *Луконина О. И.* Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте серебряного века. Монография. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2009. С. 186–198. Книга Лукониной снабжена тремя приложениями: 1. Хронограф жизни и творчества М. О. Штейнберга (С. 186); 2. Список сочинений М. О. Штейнберга (С. 195); 3. Музыка М. О. Штейнберга в театре и на концертной эстраде России (1906–1921 годы) (С. 197).
- ⁵ Советские композиторы. Краткий биографический справочник / Сост. Г. Б. Бернандт, А. Н. Должанский. М.: Советский композитор, 1957. С. 667–669.
- ⁶ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1091/2. Л. 1–5 (машинопись).
- ⁷ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1091/3. Л. 1. [Список сочинений]. М.: Музыкальный сектор государственного издательства, 1928.
- ⁸ Александр Афанасьевич Спендиаров (Спендиарян) (1871–1928), советский композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель; Народный артист Армянской ССР (1926); окончил юридический ф-т Московского университета (1895); Теорию композиции изучал у Н. С. Кленовского в Москве (1892–1894) и Н. А. Римского-Корсакова в Петербурге (1896–1900).
- ⁹ Эмиль Паладиль (Paladilhe; 1844–1926), французский композитор; окончил Парижскую консерваторию, композиции обучался у Фр. Галеви.
- ¹⁰ Иоанн Эрнест Гальяр (Galliard) (1687–1749), французский композитор; автор опер, музыки к водевилям, кантат и др.
- ¹¹ КР РИИИ. Арх. Штейнберга М. О. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1091 / 2. Л. 5.

- ¹² Луконина О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте серебряного века. Монография. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2009. С. 195.
- ¹³ Там же. С. 194.
- ¹⁴ Луконина О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте серебряного века. Монография. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2009. С. 194. (КР РИИИ. Арх. Римского-Корсакова Н. А. Ф. 7. Р. XV. Ед. хр. 19).
- ¹⁵ Там же. С. 194.
- ¹⁶ Скерцо (F-dur) относится к ранним сочинениям, его упоминает в своей работе А. Н. Римский-Корсаков, однако не приводит в списке сочинений. Видимо, ссылаясь на эту работу и на каталог КР РИИИ (карточка Scherzo (F-dur), Арх. Штейнберга М. О. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1048), автор книги внесла его в Хронограф с отметкой «издано». Но подтверждения наличия издания этого сочинения без указания опуса или с номером ор. 5 на данный момент не обнаружено. В своем [Списке сочинений] Штейнберг также его не указывает. Данное сочинение вошло в симфонию № 1 (соч. 3. Д.) как II часть симфонического цикла.
- ¹⁷ Список ограничен периодом с 1906 по 1921 г., далее в сноске автор отмечает, что сочинения Штейнберга после 1921 г. исполнялись редко, и приводит еще несколько дат исполнений его сочинений за 1924, 1925, 1941 и 1945 гг.
- ¹⁸ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1200.
- ¹⁹ Там же. Л. 6.
- ²⁰ Там же. Трудовая книжка. стр. 8–9.
- ²¹ Советский театр. Документы и материалы. Русский Советский театр. 1917–1921. Л.: Искусство, 1968. С. 220–222.
- ²² См.: Советский театр: Документы и материалы. Русский Советский театр. 1917–1921. С. 221.
- ²³ Там же. С. 221.
- ²⁴ Там же. С. 220.
- ²⁵ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 41 об., 42 об.
- ²⁶ В дневниковых записях встречается два варианта написания имени — Хонт и Гонт.
- ²⁷ КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1099. Л. 43–43 об.
- ²⁸ Там же. Л. 43 об.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Римский-Корсаков А. Н. Биографии современных русских композиторов. М. Штейнберг. М.: Музыкальный Сектор ГИЗа. 1928. С. 9.
- ³¹ Оссовский А. В. М. О. Штейнберг «Замечательный человек» // Музыкальные кадры, 22 декабря 1946. № 13 (97)

Творческий метод А. И. Мозжухина
(по материалам Кабинета рукописей РИИИ)

Имя Александра Ильича Мозжухина (1878–1952)¹, выдающегося оперного певца и камерного исполнителя первой половины XX века, является незаслуженно забытым. Одна из причин такого положения заключается в том, что становление творческой личности А. И. Мозжухина происходило в период безраздельного господства на русской оперной сцене Ф. И. Шаляпина, с которым у Мозжухина было много общего: оба обладали высоким басом (бас-кантанте), соответственно и репертуар у них во многом совпадал. Мозжухин не скрывал, что вначале подражал Шаляпину, поэтому критики неизбежно сравнивали артистов, иногда совершенно намеренно называя Мозжухина «без пяти минут Шаляпиным», «вице-Шаляпиным», но при этом о нем говорили и как об артисте, по силе дарования не уступающем «самому Шаляпину». Один из рецензентов, видевших А. И. Мозжухина в Театре Музыкальной драмы, отмечал: «Уже тогда знатоки предугадывали в молодом артисте если не соперника, то, по меньшей мере, достойного заместителя г. Шаляпина, находившегося тогда в вершине своей славы»². Другой рецензент, известный писатель и театральный критик К. И. Арабажин, свидетельствовал: «Шаляпин сам по себе — большой, лаврами увенчанный художник, гордость России; Мозжухин тоже сам по себе: большой артист, тоже наша новая нечаянная радость»³. Стоит заметить, что и Шаляпин, и Мозжухин, каждый по-своему, смогли выразить важную для оперного театра рубежа XIX–XX веков тенденцию, при которой возникновение режиссерского театра оказывало воздействие на сами принципы творчества оперных артистов, приводя к появлению такого феномена, как певец-актер. В «Записках оперного певца» С. Ю. Левика приводятся слова режиссера Э. И. Юнгвальда-Хилькевича, который, увидев однажды выступления А. И. Мозжухина

во время гастролей в Киеве, писал: «Все было неожиданно, ново, осмысленно, а главное, *актерски* [курсив мой. — М. М.] совершенно»⁴. Но, несмотря на значительность творческих достижений, в восприятии современников Мозжухин оставался как бы двойником Шаляпина. Такой подход к искусству артистов в оперном театроведении сохранялся длительное время. Художественная деятельность Ф. И. Шаляпина изучалась всесторонне и обстоятельно, в то время как творчество А. И. Мозжухина серьезного исследовательского интереса не вызывало. К тому же его изучение само по себе было сопряжено с определенными трудностями. Артист никогда не состоял на службе в государственных театрах, выступал, в основном, в качестве гастролера в частных оперных театрах, в различных антрепризах. Гастролировал в Саратове, Самаре, Казани, Тифлисе, Киеве, Одессе. Много выступал также в Москве и Петербурге; в течение трех лет (1911–1914) пел в Театре Музыкальной драмы И. М. Лапицкого и в течение двух лет — в Народном доме (1915–1916). Чтобы хотя бы восстановить хронологические рамки многочисленных гастролей и даты конкретных спектаклей, приходится собирать воедино разрозненные сведения, разбросанные по разным, по большей части провинциальным, печатным изданиям. Аналогичные трудности для изучения представляет и камерно-исполнительская деятельность Мозжухина, без которой его характеристика как артиста не могла бы быть полной, т. к. и здесь он проявлял себя как певец-актер, тонко интерпретируя каждое произведение, всегда создавая законченный и в вокальном, и в актерском отношении образ. Свою роль сыграла и недоступность его архива, который долгое время находился за границей. Это связано с обстоятельствами биографии певца. Выехав в 1926 году на гастроли в Европу, Мозжухин не смог вернуться. Однако он всегда оставался советским гражданином, что негативно сказывалось на его заграничной карьере, и настойчиво, хотя и безуспешно, стремился вновь оказаться на родине. Только в последнее время предпринимаются попытки восстановить имя артиста, его роль в истории русского оперного искусства, что стало возможным после возвращения в

Россию в 1966 году заграничного архива певца, который привезла в Россию жена Мозжухина Клеопатра Андреевна Мозжухина-Карини⁵. Воссоздание биографии А. И. Мозжухина в ее основных этапах осуществлено исследователем О. В. Сиротинным в монографии «Двойная звезда. Александр и Иван Мозжухины»⁶. Но, по замечанию автора, изучение собственно творчества артиста далеко от завершения. В дополнительном осмыслении нуждается его деятельность в качестве оперного и камерного певца.

Большая часть документов, касающихся биографии А. И. Мозжухина, как и его брата И. И. Мозжухина, хранится в фондах российских музеев и архивов. В Российском государственном архиве литературы и искусства (г. Москва) среди документов — автографы двух произведений М. П. Мусоргского («Сиротка», «Трепак»), альбом эскизов, приписывавшихся М. Н. Врубелю, акварель А. Н. Бенуа «Павловск». Есть материалы в Пензенском государственном краеведческом музее, Государственном архиве Пензенской области, Музее имени братьев Мозжухиных в селе Кондоль (Пензенская область), Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга, Российском государственном архиве военно-морского флота (г. Санкт-Петербург), Российском институте истории искусств. Нотная библиотека А. И. Мозжухина (250 произведений) и его сценические костюмы пополнили фонды библиотеки Московской консерватории им. П. И. Чайковского и Театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).

Материалы, хранящиеся в Кабинете рукописей РИИИ, — это двадцать тетрадей рукописного текста, написанного самим А. И. Мозжухиным, охватывающие период 1930–1950-х годов. В них отображен творческий путь певца до 1925 года, а также его жизнь и деятельность за рубежом, наполненные напряженной работой: концертами, гастрольями, встречами. Это воспоминания артиста «Моя жизнь от рождения», «Мое детство», «Моя автобиография», «Как я сделался артистом»; статьи «Творчество артиста», «Что нового в советской музыке?»; стихотворения; письма, в том числе письмо И. В. Сталину, содержащее просьбу о помощи по возвращению в СССР;

афиши концертов; газетные вырезки (1922–1925), фотографии, в том числе фото А. Т. Гречанинова с автографом. Эти документы представляют собой помимо интересных биографических свидетельств размышления о природе творчества оперного певца, об искусстве режиссуры в оперном театре, о соотношении различных компонентов оперного спектакля. Они позволяют не только восстановить хронологию творческой биографии Мозжухина, но при этом существенно дополнить разрозненные, порой противоречивые рецензионные свидетельства.

Задача настоящей статьи — выявить и осмыслить на основе анализа рукописных материалов те принципы работы артиста, которые стали основой его творческого метода.

Александр Ильич Мозжухин, по свидетельству современников, обладал тем комплексом качеств — высочайшая вокальная техника, музыкальная культура, выраженное драматическое начало, эффектная сценическая внешность, — которые позволили ему стать выдающимся актером-певцом своего времени, добиться значительных художественных результатов. А. М. Пружанский описывал его голос как «звучный, ровный во всех регистрах... мягкого, теплого тембра»⁷. Рецензент журнала «Искусство» писал: «...Мозжухин – прекрасный певец с большим музыкальным образованием, очень хорошей техникой, заботливо воспитанным голосом, совершенно здоровым, не истрепанным форсировкой... Он дал ему хорошую школу, извлек из него все, что можно, закрепил техникой, поддерживает непрерывной и строго обдуманной работой. Владеет он всеми регистрами своего голоса безупречно, дыхание у него исключительное. Достаточно вспомнить ту изумительную по силе звука и длительности его ноту, которую несет он в роли Дона Базилио⁸ через огромную сцену Народного Дома, заканчивая ее уже за кулисами. Г. Мозжухин владеет искусством тонкой фразировки, *piano* и *fortissimo*, всеми окрашиваниями звука, бытовыми интонациями; лиризмом и юмором, трагическими тонами и веселой комедией, сарказмом и иронией. Это в полном смысле драматический артист, соединяющий в себе дарования певца со всеми тонкостями техники

и драматического актера. Он живет на сцене, он играет, словно пиршествует на сцене, увлекаясь ролью, своим замыслом, живя на сцене, переживая с задуманным им образом все его положения, драматические и комические. <...> Всюду тонкая, вдумчивая игра, задуманный образ вырастает и создает могучее художественное впечатление благодаря счастливому сочетанию природных свойств с тонкостью интуиции и образцовой техникой. <...> Мозжухин никогда не повторяется. Он так богат замыслом, звуками, красками, оттенками, что по одной и той же канве создает иногда два самостоятельных рисунка, два образа»⁹. Музыкальный критик В. Г. Каратыгин в рецензии на один из концертов А. И. Мозжухина так характеризовал особенности исполнительской манеры певца: «Первое, что хочется сказать, прослушав ряд вещей в его исполнении, это — какой интеллигентный артист, как у него все выработано и рассчитано! За каждым спетым номером чувствуется обстоятельная и серьезная штудировка его. <...> Прежде всего я тронут тем любовным, высокоидеальным отношением Мозжухина к искусству, которое у него проявляется во всем, начиная от выбора вещей и кончая тщательной чеканкой каждой фразы. <...> Музыкальной декламацией Мозжухин владеет... в совершенстве»¹⁰. Мнение еще одного критика таково: «Тот, кто учился сам пению... знает, как трудно перейти от громкогоподобного fortissimo к легчайшему, как воздух, piano... Владеет звуком певец в совершенстве: его бас — а басы по своему характеру мало подвижны — гибок и нежен, до беспредельности мягок, как самый нежный из лирических теноров. А филировка звука! Ей только можно удивляться. Божественное piano слышно у самых дверей, в конце зала, и различить можно каждое слово. Во всем — простота. Мозжухин не позволяет себе никаких дешевых эффектов. Он педантично-строго соблюдает ритм. Мозжухин — удивительно тонкий и разнообразный художник. Его талант настолько разносторонен и богат, что является невозможным что-то выделить... Образцовая школа, чарующий, бархатно-мягкий тембр, превосходное, бесконечное дыхание, хрустально-чистая и ясная дикция, стильность

исполнения, чувство меры во всем — вот что составляет основу артистических данных Мозжухина»¹¹.

Приведенные свидетельства современников показывают, что фокусным моментом творческих возможностей певца являлось гармоническое единство музыкальной и драматической выразительности голоса как одно из базовых составляющих его метода.

Материалы, хранящиеся в кабинете рукописей, позволяют понять и истоки формирования творческой личности певца. Музыкальное образование Мозжухин получил в московском Музыкально-драматическом училище при Филармоническом обществе, обучаясь по классу скрипки у преподавателей В. В. Безекирского¹² и М. И. Пресса¹³. Параллельно он брал частные уроки пения у Ю. Н. Вишневецкой¹⁴, ученицы К. Эверарди¹⁵. По воспоминаниям Мозжухина, она «была в высшей степени и особенно музыкально образованным человеком»¹⁶. «Первые же мои уроки после указанных ее некоторых упражнений с дыханием и звуком, начались с сольфеджированной арии Сусанина “Чуют правду”». Работа с Ю. Н. была так интересна, так увлекательна, что через полтора года я имел в репертуаре кроме романсов наших классиков: Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, еще пять опер “Жизнь за царя”, “Русалка”, “Руслан и Людмила”, “Фауст” и “Севильский цирюльник”¹⁷. Ю. Н., зная, что я беру уроки игры на скрипке, никогда в течение этих полутора лет не сказала мне, чтобы я оставил эти занятия. Наоборот, она все время мне говорила, что скрипка разовьет мою музыкальность», — писал он¹⁸. Подготовленные партии позволили ему поступить в Московскую консерваторию, в оперный класс М. Е. Медведева¹⁹, закончить который не удалось из-за гастрольных поездок. Подробно освещая свою гастрольную деятельность, Мозжухин дал множество характеристик различным певцам, но при этом он всегда отмечал то, что могло бы повлиять на развитие его собственной творческой индивидуальности. Вспоминая работу в антрепризе М. К. Максакова²⁰ на сцене театра Солодовникова в Москве, он рассказал и о певце П. С. Оленине, который показал ему на

своим примере, как *умело* можно распорядиться даже небольшими вокальными данными. Он писал: «Голос его как материал был не высокого качества ни по тембру, ни по диапазону. Тембр его голоса был горловой, особенно на средних нотах, диапазон вверху не выше “соль бемоль”, а для баритона это недостаточно, внизу “ля бемоль”. Владел голосом он *умело* [здесь и далее курсив мой. — М. М.], особенно в речитативах, кантилена была не всегда на высоте, благодаря... короткому дыханию. <...> Он *умел* владеть красками голоса, качество, которым владеют немногие певцы. Владея этим качеством, он был прекрасным камерным певцом. Как артист, он был очень индивидуален и разнообразен. Он прекрасно играл Бориса Годунова, но в то же время хорошо играл и комические роли. В этом сезоне у нас было поставлено несколько опереток. Он прекрасно играл роль Ламбертуччио в “Бокаччо”, Калхаса в “Прекрасной Елене”. Хорошо играл Грязного в “Царской невесте”²¹. Повторяю, я многому у него научился»²².

Мозжухин подробно описал встречу в театре Солодовникова²³ с С. И. Мамонтовым²⁴, который прошел с ним роль Рангони в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»: «И вот в то время как я репетировал... сцену Рангони с Мариной, слышу, за кулисами кто-то сказал, что приехал сам, т. е. С. И. Мамонтов. Когда кончилась репетиция нашей сцены, я увидел выходящего из-за кулис на сцену в бобровой шубе, в бобровой шапке мужчину лет пятидесяти с русским открытым лицом, который... подошел ко мне и, произнеся свое имя, протянул мне руку, и мы познакомились.

“Хотели бы вы пройти эту партию Рангони со мной?” Я, конечно, принял с восторгом это предложение, слышав уже от других еще раньше о его работе с Ф. И. Шаляпиным. Был назначен день и час свидания. И вот я во дворце С. И. Мамонтова. Действительно, дворец! Какой театральный зал и какая сцена! Работал он со мной с увлечением. Когда мы отдыхали после репетиции, он спрашивал меня, у кого я учился пению, услышав имя Юлии Николаевны, он одобрил, что я работал с ней. Потом он задал мне вопрос: “Хотели бы вы пройти со мной роль Мефистофеля? Мы сделаем с вами, имея в виду

вашу мимику, вашу фигуру и пластику, такого Мефистофеля, какого еще не было...” Что же мне оставалось делать, как только благодарить его за это и крепко пожать ему руку. Был уже назначен и первый день работы. Но, увы, судьба решила иначе»²⁵. В театре случился пожар, расстроивший их планы.

В своей сценической практике при создании образа А. И. Мозжухин руководствовался принципами, изложенными им в программной работе «Творчество артиста»²⁶. Он выделял три этапа: работа, исполнение, творчество. Работа — это разучивание роли, исполнение — проникновение в замысел автора и раскрытие его, творчество — это интерпретация, собственная трактовка музыкально-сценического образа. В соответствии с этим он выделял два типа артиста: актер-исполнитель и актер-творец. Исполнительское начало соотносится, по мысли Мозжухина, прежде всего с внешним перевоплощением, на котором, как правило, останавливается большинство артистов. Творческое же начало связано с внутренним перевоплощением, позволяющим выражать «чувства в звуке». Для него важно было также донести эти чувства до аудитории, вызвать у зрителя сопереживание. Тесный эмоциональный контакт с залом позволял Мозжухину импровизировать, внося в уже созданную трактовку новые акценты.

В процессе работы над образом Мозжухин считал необходимым предостеречь актеров от такого явления, как подражательство. Следование по пути подражательства исключает возможность не только творчества, но и хорошего исполнения. При этом он полагал, что творчество может возникнуть лишь тогда, когда актер опирается на свои индивидуальные природные особенности, и трактовку образа создает в соответствии с ними. Именно таким путем шел Ф. И. Шаляпин, что и позволило ему стать, по мысли Мозжухина, актером-творцом. Многие басы того времени, и он сам в начале творческого пути, подражали Шаляпину, не учитывая своих физических данных, поэтому и создаваемые ими образы порою напоминали «смешные карикатуры»²⁷. Он вспоминал: «Свою лучшую и любимую роль Бориса Годунова в начале своей карьеры я исполнял тоже, как говорится, под Шаляпина. Но вот

когда я научился видеть себя из публики, в то время когда я был на сцене, я понял, как рискованны мои потуги копировать Ш., с которым мы внешне физически различны. Правда, есть средства сделать фигуру и выше, и плотнее, но это ведь будет искусственная фигура. Шаляпин же начинал свое внешнее перевоплощение от своей натуральной фигуры. Я тогда понял, как осложняю свою работу своим копированием внешности Шаляпина. Может быть, создавая свои роли, он шел от своей фигуры. Его Мефистофель с первого появления и до конца оперы был сатаной, дающим мир земной не только духовной, но и физической силой. И это я характеризую его Мефистофеля в опере Гуно «Фауст». Его даже сумасшедший мельник вызывал страх у публики. Его Борис был как бы воплощением непомерной физической силы. Его Дон Базилио не был воплощением клеветы тонкой, как змея, пролезающей во все щели, а это было воплощение клеветы, разрушающей все на своем пути своей громадой. Не будучи смешным, он мог каждого артиста, играющего роль Шуйского, брать за шиворот и буквально поднимать на воздух. Только с Поземковским²⁸ ему не удался этот трюк, т. к. он был одинакового роста с ним. И вот повторяю, когда я, Мозжухин, который сидел в публике и видел себя, Мозжухина, играющего Бориса под Шаляпина, пришел к нему и сказал: оставь то, что ты делал, и начни с начала. Сломай все и создай новое, но идя от себя, от своих индивидуальных данных»²⁹. Такое новое осознание стоящих перед артистом художественных задач совпало с подписанием контракта с возглавляемым И. М. Лапицким Театром Музыкальной драмы. Именно здесь он создал роли, которые относил к числу лучших: Ганс Закс («Нюрнбергские мастера пения» Р. Вагнера), Борис Годунов («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), Мефистофель («Фауст» Ш. Гуно), Базилио («Севильский цирюльник» Дж. Россини).

Для роли Ганса Закса он должен был, по условиям контракта, выучить все без купюр. Являясь вообще сложной, партия продолжалась в течение двух часов. И только отличная вокальная подготовка позволила артисту с честью выдержать это испытание. «Я пел эту партию, вспоминал он, — каждый

день всю полным голосом. Это дало мне возможность выйти победителем над той вокальной трудностью, какую представляет эта роль. У меня была, как говорят, впета каждая нота. И я был свидетелем того, как два певца не могли допеть эту оперу, и один из них навсегда потерял голос»³⁰. Заметим, что артист пел эту партию подряд в десяти спектаклях, которые шли через день. В Мариинском театре опера Вагнера была снята с репертуара, т. к. ни один из солистов не смог справиться с партией Ганса Закса. А. И. Мозжухин также впервые на русской сцене спел партии Клингзора и Амфортаса в опере Вагнера «Парсифаль». Заметим попутно, что Ф. И. Шаляпин вообще никогда не пел в операх Р. Вагнера. Музыкальный критик и музыковед, исследователь вагнеровского творчества С. А. Свиридова в рецензии на премьеру Театра Музыкальной драмы 1913 года писала о Мозжухине: «Если же кто заслуживает полной похвалы, так это г. Мозжухин — Ганс Закс. Он, бесспорно, стоит много выше исполнителей, виденных мною за границей. Такой Закс, конечно, мог быть любимцем народа, и я охотно присоединяюсь к гимну в его честь в последнем действии “Мейстерзингеров”. И если г. Мозжухин молод, то, кажется, русскую оперную сцену можно поздравить с новым крупным артистом»³¹.

Ключевой в своем творчестве Мозжухин считал роль Бориса Годунова («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), которую впервые исполнил в 1909 году в Казани в антрепризе В. С. Севостьянова. В тот период она еще во многом носила черты подражания шаляпинскому образу. В Театре Музыкальной Драмы он создал новую, самостоятельную трактовку, как он писал, «раз навсегда простившись с подражанием Шаляпину»³². В трактовке Мозжухина Борис — усталый, измученный, душевно надломленный человек, состояние которого выражалось в соответствующих мизансценах. В их разработке инициатива принадлежала самому артисту. В его воспоминаниях содержится подробное описание сцены выхода Бориса: «Публика видела площадь через двери собора, в которые входит Борис на поклон “почиющим властителям Руси”, когда народ поет ему “Слава”. Борис виден, идущий по помосту к этому

храму, и к моменту “Скорбит душа” он находится на пороге храма и позади его бояре. Храм пустой, кроме гробниц, освещенных лампадами, в его полумраке ничего не видно. Ведь Борис идет сюда поклониться мощам, а коронуется он в другом соборе. Я не могу передать, какое настроение дает подобная обстановка и как естественно вырывается из уст фраза, такая интимная, как “скорбит душа, какой-то страх невольный...” и т. д. И как естественно становится на колени и молиться иконам и мощам и, обращаясь к Шуйскому, который стоит позади, говорить: “А там сзывать народ на пир” и т. д. На что народ отвечает: “Живи и здравствуй, царь наш, батюшка”. Исполняющий роль Бориса артист не может [не] понять того настроения, которое давала такая постановка этой картины»³³.

Еще одна сцена (сцена в тереме) — пример того, как Мозжухин преодолевал влияние Шаляпина. Новое осмысление этой сцены возникло у него еще во время гастролей в Тифлисе; это новое понимание было реализовано в Театре Музыкальной Драмы. На поиск нового решения певца натолкнула сама музыка Мусоргского. Он писал: «Стоя за дверью перед выходом на сцену и слушая свою выходную музыку, я обратил внимание, что выход-то Бориса у Мусоргского сделан не на плавной мелодии, а на аккорде в одну восьмую, который берет весь оркестр на фортиссимо. Это навело меня на мысль, что ведь я, исполняя роль Бориса, не могу выйти спокойно, как это делал до сих пор и как этот импозантный выход запечатлелся у меня, видя перед собой Шаляпина, который подходит к мамке, испугавшейся его выхода и кричащей громко: “Ахти!” Чего ей пугаться, когда вошел отец к своим детям и, надо добавить, любящий отец своих детей. Это не был какой-то Иван Грозный. И вот у меня сразу в моем воображении переродился образ Бориса с этого момента. Аккорд этот, сопровождающий мой выход, навел меня на следующее положение. Борис идет по полутемным коридорам палаты, и, может быть, не с намерением войти к детям, и чувствует, что убиенный им младенец преследует его, у которого он все время на уме и который все время зовет его к ответу. Нервы напряжены... до последнего предела. Воображение вышло из повиновения разуму. Вот,

вот, малютка уже близко, хватает его за полы, и Борис ищет спасения от этого призрака, бросаясь в дверь первопопавшейся горницы. И он не входит, спокойно открывая дверь, а прямо-таки врывается в терем и не лицом к публике, а спиной все время с устремленным взглядом в коридор, ища взглядом преследующего его младенца. И его, застывшего в этой позе, выводит из оцепенения крик мамки “Ахти!”, которая сама испугалась такого появления царя Бориса. Стоя еще спиной к публике и вглядываясь в полуоткрытую дверь, говорит: “Чего, аль мыши?”

Из полного оцепенения его выводит Ксения, к которой подходит не Борис, как обыкновенно, а она, и кладет ему руку на плечо. Тогда уже Борис подводит ее к столу, за которым она сидела до его выхода. Сцена с Федором, сцена с Шуйским были проводимы мною совершенно в новых мизансценах. Этот выход, про который я сказал, заставил меня и в дальнейшем вести роль в таком же настроении. Это больной душой и телом человек, потерявший душевное равновесие и ищущий утешения даже у такого изверга, который по его намеку убил царевича, как Шуйский. Поднимая его, упавшего пред ним на колени, он умоляет его сказать всю правду»³⁴.

По-новому в сравнении со сложившейся традицией оперного исполнения играл Мозжухин и роль Мефистофеля («Фауст» Ш. Гуно). Свою трактовку сам артист характеризовал так: «Мефистофель мною был трактован тоже далеко от традиции. Он у меня не был тем чертом, из преисподней выходящим, которого изображают басы. Он у меня был человеком, за исключением нескольких моментов, когда он казался видящим его чем-то не от мира сего. Своеобразный грим, оригинальный костюм, цвета не традиционно красного, а черный с серым цвет. Высокие сапоги с тупыми носами. Изумительная была постановка в Музыкальной Дrame. Кабинет Фауста в серых тонах и небольшого размера, с уютом ученого и окном, через которое пробивался утренний свет, давал возможность появиться Мефистофелю как будто бы из воздуха и, конечно, не из преисподней»³⁵.

Последующие рецензионные свидетельства показывают развитие и углубление этой трактовки. Рецензент газеты «Новости жизни» оставил описание роли Мефистофеля, сыгранной во время харбинских гастролей певца: «...Его Мефистофель аристократ, прекрасно воспитанный черт французского покроя, черт, который вовсе не желает довести свою борьбу с небом до решительного конца. Это — легкое сомнение в правде небес, легкая насмешка над человеческими уставами морали и нравственности, легкое недоверие науке и величию человеческого гения. Это — не бунт хотя бы в андреевском смысле³⁶. Вот почему А. И. Мозжухин очеловечил этот образ и лишил его рутинных украшений дешевого ада, выдуманного примитивными режиссерами. И этот образ прекрасен, правдив, потрясает своею скульптурностью, своею чеканной работой, положенной артистом долгими годами художественного труда. С этим чертом зрителю не хочется расставаться, и жаль, когда он уходит со сцены. Так привлекательно художественно он вышел из-под резца артиста. А. И. Мозжухин на всем протяжении оперы с возрастающей силой все выше и выше поднимает этот образ в смысле красоты выявления его пред зрителем и позаботился дать ему живые и яркие мизансцены философской мысли облачения. И не в меньшей мере от этого сценического образа ярок и чудесен вокальный...»³⁷ В определении этого критика «А. И. Мозжухин — глубокого интеллекта певец и артист»³⁸.

Визуальный образ Мефистофеля предстает в описании еще одного критика: «Передача Мозжухиным партии Мефистофеля яркая и своеобразная. Начиная с внешности: не обычный оперный мишурно-красный наряд, а серый костюм, в стиле ранней германской готики, черный капюшон и, в качестве “дьявольского” атрибута длинный черный плащ, которым Мефистофель обволакивает свои жертвы или вихрем разбрасывает перед собой. При этом — весьма рельефный грим: сероватый, землистый тон лица, горбатый нос, гаденькая улыбка, кривящая губы, то циничная, то иронически-угодливая. Мефистофель Мозжухина непрерывно-динамичен — не перестает оживленно, в беспокойном темпе играть и во время

пауз — рассыпается “мелким бесом” в своей “работе”; величаво, скульптурно застывает только в минуты своего торжества (над бесчувственной Маргаритой)»³⁹.

В роли Базилио («Севильский цирюльник» Дж. Россини), как и в роли Бориса Годунова («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), Мозжухин, вопреки намерениям режиссера И. М. Лапицкого, предлагал свое решение некоторых сцен: «В опере “Севильский цирюльник” он, напр. (Лапицкий. — М. М.), хотел, чтобы Базилио появлялся, как обыкновенно, с нотами в руках и размахивая палкой, которую Альмавива выбивает у него шпагой. Я ему говорю: “И. М., это же очень трафаретно”. “Но и что же можно здесь сделать?” Тогда я сделал ему свой выход. Базилио вообще тип соглядата, и здесь он тоже выглядывает потихоньку в дверь и наблюдает, что там творит пьяный солдат, и когда он увидел, что тот совсем не пьян и дурачит его вместе с Розиной, подбрасывая ей записку, Базилио пробирается по стенке к клавиесинам, выдавая свое присутствие прыжком вверх от испуга, после удара солдата шпагой по столу. Сцена эта всегда вызывала потрясающий смех»⁴⁰.

Эта трактовка также претерпевала изменения в дальнейшем, обогащаясь новыми смыслами и красками. Так, он придал своему герою обобщенные черты буржуазной тупости и лицемерия. По мнению критика, этот образ напоминал шаржи французского художника Домье⁴¹: «В стиле... шаржей Домье дает Мозжухин грим Дон-Базилио — та же тупость, лицемерие, подленькая хитрость, мелочное любостяжательство, в линиях подчеркнутых, в дозах шаржированных: шаржирован длинный рост, шаржированы длинные пальцы, длинный треугольный нос, непрестанная смена гримас. Такой острый шарж — большая смелость на оперной сцене, и Мозжухин оправдывает ее несомненной художественностью своей карикатуры и соблюдением всей роли в характере шумливой и смешливой староитальянской комедии-буффо. Арию “о клевете” Мозжухин исполняет артистически: это целый памфлет на тупую юридическую схоластику и удушливую тупость монастырских тяжелодумов — в комических ужимках, нелепых преувеличениях и рабской покорности мелких душонок...»⁴².

Таким образом, особенности творчества Мозжухина позволяют говорить о нем как об оперном певце нового типа, для которого характерно органическое сочетание музыкального и драматического компонентов, лежащих в основе вокально-сценического образа. Он был одним из тех оперных артистов, чьи исполнительские принципы получили развитие в оперном искусстве XX века.

Примечания

- ¹ А. И. Мозжухин родился в с. Кондоль Пензенского района Пензенской области в крестьянской семье. Его отец Илья Иванович служил управляющим в имении Оболенских. Мать Рахиль Ивановна — дочь священника. Брат Иван Иванович Мозжухин (1889–1939) — знаменитый актер театра и кино.
- ² Цит. по: *Сиротин О. В.* Двойная звезда. Александр и Иван Мозжухины. Пенза, 2008. С. 43.
- ³ *Solus [Арабаджин К. И.]* А. И. Мозжухин // Искусство, 1916. № 4–5. С. 15.
- ⁴ *Левик С. Ю.* Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. С. 602.
- ⁵ Сценическое имя — Клео Карини.
- ⁶ *Сиротин О. В.* Двойная звезда. Александр и Иван Мозжухины. Пенза, 2008.
- ⁷ *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750–1917. М.: Советский композитор, 1991. С. 333.
- ⁸ Дон Базилио — персонаж оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник».
- ⁹ *Solus [Арабаджин К. И.]* А. И. Мозжухин // Искусство. 1916. № 4–5. С. 15.
- ¹⁰ *Каратыгин В. Г.* Концерт А. И. Мозжухина // *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1965. С. 279–280.
- ¹¹ Цит. по: *Сиротин О. В.* Двойная звезда. Александр и Иван Мозжухины. Пенза, 2008. С. 12
- ¹² Василий Васильевич Безекирский (1835–1919), русский скрипач и композитор.
- ¹³ Михаил Исаакович Пресс (1871–1938), русский скрипач-виртуоз, выступал как дирижер, занимался преподаванием.
- ¹⁴ Юлия Николаевна Вишневецкая (1850–1915), концертная певица, вокальный педагог.
- ¹⁵ Эверарди Камилло (1825–1899), певец (бас-баритон), бельгиец по происхождению. В Петербурге с 1857 г.; профессор Петербургской консерватории. Активно занимался педагогической деятельностью.
- ¹⁶ *Мозжухин А. И.* Моя автобиография // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 2. С. 20. (Здесь и далее указана авторская постраничная пагинация.)
- ¹⁷ «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» — оперы М. И. Глинки; «Русалка» — опера А. С. Даргомыжского; Фауст» — опера Ш. Гуно; «Севильский цирюльник» — опера Дж. Россини.

- ¹⁸ *Мозжухин А. И.* Моя автобиография // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 2. С. 21–22.
- ¹⁹ Михаил Ефимович Медведев (1852–1925), певец (тенор), вокальный педагог, антрепренер.
- ²⁰ Максимилиан Карлович Максаков (1869–1936), певец (драматический тенор), режиссер, антрепренер, вокальный педагог.
- ²¹ «Бокаччо» — опера Ф. фон Зуппе; «Прекрасная Елена» — оперетта Ж. Оффенбаха; «Царская невеста» — опера Н. А. Римского-Корсакова.
- ²² *Мозжухин А. И.* Моя автобиография // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 2. С. 107–108.
- ²³ Имеется в виду здание, расположенное в Москве на углу улиц Кузнецкий Мост и Большая Дмитровка, перестроенное по заказу купца Г. Г. Солодовникова под театр, в котором размещались «Частная русская опера» С. И. Мамонтова, «Оперный театр Зимина» (С. И. Зимин (1875–1942) — антрепренер).
- ²⁴ Савва Иванович Мамонтов (1841–1918), русский предприниматель, меценат.
- ²⁵ *Мозжухин А. И.* Моя автобиография // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 2. С. 134–135.
- ²⁶ *Мозжухин А. И.* Творчество артиста // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 10.
- ²⁷ Там же. С. 24.
- ²⁸ Георгий Михайлович Поземковский [Подземковский] (1890–1958), оперный (лирический тенор) и камерный певец.
- ²⁹ *Мозжухин А. И.* Творчество артиста // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 10. С. 24–27.
- ³⁰ Там же. С. 20.
- ³¹ *Лель* [Свиридова С. А.] Хроника. По поводу постановки «Нюрнбергских мастеров пения» // Русская музыкальная газета. 1913. 17 февр. № 7. С. 195.
- ³² *Мозжухин А. И.* Как я сделался артистом // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 6. С. 24.
- ³³ Там же. С. 31.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же. С. 44.
- ³⁶ Речь идет о пьесе Л. Андреева «Анатэма».
- ³⁷ Театр и музыка. «Фауст» // Новости жизни. 1924. 1 апр.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Театр и искусство. «Фауст» — гастроль Мозжухина // Заря Востока. 1925. 5 апр. С. 7.
- ⁴⁰ *Мозжухин А. И.* Как я сделался артистом // РИИИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 6. С. 50.
- ⁴¹ Оноре Домье (1808–1879), французский график, живописец, скульптор.
- ⁴² Театр и искусство. «Севильский цирюльник» // Заря Востока. 1925. 7 апр. С. 5.

Вокруг «Свадебки». К столетию одного письма

Великие люди и их творчество привлекают не только ценителей искусства, но также исследователей истории и обстоятельств, в которых создавались произведения, принесшие славу их авторам. Такая личность, вызывающая до сих пор интерес историков и музыковедов, — это выдающийся русский композитор Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971)¹. Судьба провела его сквозь многочисленные жизненные испытания на переломах эпох, ему пришлось жить, не всегда по своей воле, во многих странах, он пережил периоды славы и уничтожающей критики, с ним дружили великие люди XX века, он оставил книги воспоминаний и умер вдали от родины. Не удивительно, что любые новые сведения о деталях его творческой жизни и людях, с которыми он общался, весьма интересны, тем более что с каждым годом все труднее отыскать еще не опубликованные документы.

Настоящая работа посвящена взаимоотношениям, сотрудничеству и переписке Стравинского с Василием Фёдоровичем Кибальчицем (1884, Мглин — 1981, Сан-Франциско) — псаломщиком и регентом хора русской посольской церкви в Женеве, с которым Стравинский, отрезанный фронтами Первой мировой войны от России, жил по соседству в Швейцарии с 1913 по 1919 год. В 1920-х годах, когда Кибальчич переехал в Америку, а Стравинский во Францию, их переписка продолжилась. В Швейцарии в 1914 году Стравинский начал создавать свою знаменитую «Свадебку»,² которая была закончена лишь в 1923. Длительная работа над этим балетом и непростые отношения между неординарными личностями — Стравинским, Дягилевым и Кибальчицем — до сих пор оставляли место для дискуссий об истории создания этого произведения. В работе сделана попытка на основе новых материалов внести дополнительные штрихи в историю и творческую атмосферу написания и постановки «Свадебки». Впервые балет

был поставлен в ходе «Русских сезонов» Дягилева в Париже 13 июня 1923 года³ под управлением Эрнеста Ансерме (Ernest Ansermet, 1883–1969). Балетмейстером премьеры была артистка и хореограф Дягилевского балета Бронислава Фомина, балетмейстером — Наталия Сергеевна Гончарова (1881–1962), а хоровая часть произведения исполнена под руководством В. Кибальчича.

В работе используются ранее не опубликованные письма Стравинского и Дягилева к Кибальчичу, Кибальчича к Карелу Коваржовицу* (датированные 1919–1920 гг.) и к А. Н. Римскому-Корсакову** (1915), Стравинского к С. Л. Бертенсону***.

Следует особо оговорить, что история участия В. Кибальчича в создании балета и его постановке будет рассматриваться на основе анализа писем и воспоминаний самого В. Кибальчича, для которого премьеры этого балета были одним из наиболее значительных эпизодов биографии. Стравинский же, однако, нигде в своих мемуарах Кибальчича в связи со

* Карел Коваржовиц (Коваржович) (Kovařovic Karel) (1862–1920), чешский композитор и дирижер; закончил пражскую Консерваторию. В 1900–1920 — главный дирижер Национального театра в Праге. Написал девять опер, наиболее известная — «Псоглавцы» (1898; по одноименному роману чешского писателя и общественного деятеля Алоиса Йирасека). Стал знаменитым благодаря обработке оперы «Енуфа» чешского композитора Леоша Яначека (музыковед-этнографа, педагога (1854–1928)). Опера впервые представлена в Национальном театре в Праге 26 мая 1916 г. и вплоть до конца XX в. пользовалась популярностью в мире.

** Андрей Николаевич Римский-Корсаков (1878–1940), сын композитора Н. А. Римского-Корсакова, издатель и редактор журнала «Музыкальный современник» (1915–1917), друг И. Стравинского в период их жизни в России.

*** Сергей Львович Бертенсон (Бертенссон) (1885–1962), российский библиограф, историк литературы и театра, переводчик. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, служил в отделе при Министерстве Императорского двора, ведающем хозяйственной частью императорских дворцов, театров и музеев. С 1918 секретарь дирекции, заведующий труппой МХТ (впоследствии МХАТ). В 1925–1928 сопровождал В. И. Немировича-Данченко в зарубежных командировках, в том числе в США. В 1928 покинул Россию. Работал в Голливуде, переводил сценарии и по поручению В. И. Немировича-Данченко вел переговоры о постановке фильмов на их основе. Соавтор книг о С. В. Рахманинове и о М. П. Мусоргском на английском языке.

«Свадебкой» не вспоминал (он упомянул его лишь как первого исполнителя в 1917 году «Подблюдных»)⁴, хотя их переписка по поводу балета частично опубликована.

Знакомство Кибальчича со Стравинским произошло, по-видимому, в конце 1913 года⁵. В письме от 19 декабря 1913 года к редактору Санкт-Петербургской «Музыкальной газеты» Николаю Фёдоровичу Финдейзену (1868–1928) Кибальчич писал по поводу своих планов организовать «Общество друзей русской музыки»: «*Между прочим проживающий здесь в Швейцарии Игорь Стравинский с большой охотой записался в учредители (Общества. — М. Т.) и всяческими способами обещает поддержку и содействие*»*. Вполне вероятно, что они могли познакомиться в церкви в Женеве.

Довольно скоро, уже в 1915 году, оба музыканта сотрудничали в благотворительных концертах**, и Кибальчич ходил

* Здесь и далее — пунктуация и стили оригиналов сохранены; орфография приближена к современной. В. Ф. Кибальчич — Н. Ф. Финдейзену, 19 декабря 1913 г. // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 1. Ед. хр. № 1294–1296.

** 20 декабря 1915 г. в Большом театре Женевы состоялся благотворительный концерт в пользу русских раненых. Концерт организован С. Дягилевым. Хор В. Кибальчича участвовал в спектакле «Полуночное солнце» на музыку из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (премьерный показ, постановка Л. Мясина). И. Стравинский дирижировал фрагментами из «Жар-птицы». «*Этот русский утреник — не только событие в искусстве, но и блистательный светский раут. На нём присутствует не только “вся Женева”, но и международное сообщество. Г-н Фелькнер, торговый атташе при российской миссии в Берне, первый секретарь посольства Франции в Берне и г-жа де Шатонёф, Маккьоро Вивальба, генеральный консул Италии, Огюстен де Кандоль, консул Великобритании, княгиня Капече-Дзурло, граф и графиня де Лафоре-Дивонн, князь Топюссун, маркиза де Полатчи, г-н и г-жа Гирс, г-жа Будберг, графы Тышкевичи, г-н Полежаев, семейство Боткиных... Цветы и программки продают целый рой юных красавиц; некоторые из них в русских костюмах. Во время антракта в гостиной Административного совета Женевы, где принимают дипломатов, хлопают пробки от шампанского. Сборы от спектакля бьют все рекорды — 13 200 франков. Три тысячи франков выдают музыкантам оркестра, 3 400 франков будут направлены на благотворительные цели*». Цит. по: Жан-Пьер Пастори. Ренессанс Русского балета. М.: Паулсен, 2014. С. 176; Cole Richard. La vie Musicale au Grand Théâtre de Genève Entre 1879 et 1918. Genève: Université — Conservatoire de Musique, 1999. P. 168. (Рис. 1 на с. 65.)

GRAND THÉÂTRE
- - DE GENÈVE - -
(Direction Constant BRUNI 18^{ème} année)

Lundi 20 Décembre 1915
à 4 heures de l'après-midi

Sous le patronage du Ministre de Russie M. de Bacheracht,
et du Consul général M. de Wiesel

Au profit des victimes russes de la guerre

=== MATINÉE RUSSE ===
avec le concours des Artistes du

BALLET RUSSE
de
M. SERGE DE DIAGHILEW
et de
M^{me} LITVINNE M^{me} MARIE PANTHÈS
M. IGOR STRAWINSKY

PROGRAMME

<p>CARNAVAL Ballet en un tableau de M. Fokine, musique de R. Schumann. Costumes de L. Bakst - Chorégraphie de M. Fokine.</p> <p>SOLEIL DE NUIT Jeux et danses russes de L. Massine. Chœurs russes, direction Kibaltchich. Costumes de M. Larionov. Musique de N. Rimsky-Korsakov. Chorégraphie de L. Massine.</p>	<p>Suite symphonique de L'OISEAU DE FEU de I. Strawinsky, pour orchestre. dirigé pour la première fois par l'auteur.</p> <p>Dames du PRINCE IGOR Musique de A. Borodine. Costumes de L. Rabrich. Chorégraphie de M. Fokine.</p>
---	---

Orchestre de 70 musiciens sous la direction de **M. ANSERMET**
THÉÂTRE BRACHÉ aux côtés de M. Chiguerod.

Le Grand Théâtre a été mis gracieusement à la disposition des organisateurs par M. C. Brunl, directeur.
Ad. HENN, impresario

PREX DES PLACES: Représentation: Baignoires d'orchestre 25 fr. la place. — Fauteuils d'orchestre de devant et parterre 20 fr. — Parterre 10 fr. — Première galerie Loges de face 25 fr. la place. — Loges de côté 20 fr. la place. — Fauteuils de balcon 20 fr. — Deuxième galerie Loges d'orchestre 20 fr. la place. — Loges de face 8 fr. la place. — Loges de côté 6 fr. la place. — Balcons 8 fr. — Troisième galerie Loges d'orchestre 8 fr. la place. — Suites numérotées 3 fr. — Toisettes 2 fr.

Pour les places retenues par correspondance, joindre le montant des billets retenus.

Рис. 1. Афиша благотворительного концерта в пользу русских раненых, организованного С. Дягилевым. 20 декабря 1915 г. Большой театр, Женева.

к Стравинскому в гости. Частые встречи в Морже* отмечал в своих воспоминаниях сын Стравинского Федор: «Дягилев, Нижинский, Мясин, Ларионов, Гончарова, Прокофьев, с несколькими другими друзьями, составляли мир “Русского балета” (“Русского балета Дягилева”. — М. Т.); дружба с ними зародилась ещё в России. Сюда можно добавить ещё Василия Кибальчича, хормейстера — все они теперь, как и мои родители, были вынуждены терпеть общие невзгоды эмигрантов. В Морже сформировались новые дружеские отношения, ко-

* Морж (Morges) — курортный городок вблизи Женевы, кантон Во (Vaud).

торые впоследствии сыграли такую же важную роль в жизни моих родителей: Эрнест Ансерме (Ernest Ansermet), писатель Рамю Ш.-Ф. (С. F. Ramuz), художник Ренэ Обержонуа (Rene Auberjonois), другой художник — Анри Бишоф (Henri Bischoff), Жан Моракс (Jean Morax), который тоже был художником, и его брат, драматург Ренэ Моракс (Rene Morax), ещё один художник — Александр Сэнгриа (Alexandre Cingria) и Шарль-Альберт Сэнгриа (Charles-Albert Cingria) — великий, но мало известный поэт. Они были центром круга друзей, которым родители были всегда рады в своём открытом доме за накрытым столом. Несмотря на ежедневные хлопоты, в доме царило русское радушиное гостеприимство, и уже не сосчитать всех друзей, которые побывали у Стравинских в Морже»⁶.

Кибальчич и Стравинский покинули Швейцарию после революции в России не сразу: Стравинский в 1920 году уехал во Францию, в Биарриц, где жила его семья, а Кибальчич в 1919 — в Прагу, а потом в Белград*. Вновь они стали встре-

* В эти годы Кибальчич, видимо, был все еще достаточно посвящён в семейные дела Стравинских, и к нему обращались с деликатными просьбами. Например, когда возник вопрос о выезде из России в Швейцарию Юрия Фёдоровича Стравинского с семьёй, Игорь Фёдорович был вынужден ответить отказом своему брату, возложив тяжёлую обязанность сообщить эту малоприятную новость на жену — Екатерину Гавриловну, а та — на Кибальчича.

«1 мая 1920

Дорогой Василий Фёдорович,

Снова просьба к Вам от нас обоих и вот в чём она заключается.

Мы получили письмо от брата Игоря Фёдоровича — Юрия, который, как Вы, может быть, слышали от нас, живёт в Массандре в Крыму, [работает] архитектором, продолжает там жить и служить. При первом нашествии большевиков [он] был арестован и его должны были расстрелять, но Союз инженеров вступился за него, и его освободили. Теперь они только и думают, как бы эвакуироваться, так как жизнь там невыносимо тяжела, дороговизна такая, что их средств положительно не хватает на существование (их четверо — он, жена его и две девочки 16 и 14 лет). Мечтали они, распродав своё имущество, как-нибудь перебраться к нам и спрашивают у нас совета, просят написать, можно ли им рассчитывать найти заработок в Швейцарии, думали и о Сербии, но почему-то консул сербский Субботин им отсоветовал, уверив их, что в Сербии работы Юрий Фёдорович себе не найдёт.

чаться, видимо, уже в Париже, начиная с 1921 года, где Кибальчич с июня того же года⁷ стал регентом собора Св. Александра Невского* на Рю Дарю (Rue Daru), 12. Стравинский примерно в это же время начал работать над музыкой для механических пианино, которые изготавливала парижская фирма «Плейель»** и над звукозаписью своих произведений⁸. Практически их общая работа с С. П. Дягилевым над постановкой «Свадебки» началась лишь весной 1923 года.

Современным биографам Стравинского известна статья В. Кибальчича, написанная в 1936 году для нью-йоркской эмигрантской газеты «Новое русское слово», под заголовком «Как создавалась “Свадебка” Стравинского»⁹. До последнего времени в научных публикациях она не использовалась как источник дополнительной информации о событиях 1914–

Нам очень тяжело, что мы не можем, чего хотели бы всей душой, их звать к себе, так как пока Белянкины (свойственники Стравинских. — В. В.) не обеспечены и Игорю Фёдоровичу приходится содержать их семью, он не может, к сожалению, сделать того же для своего брата, а работы, как архитектор, он, будучи русским, не найдёт себе ни в Италии, ни в Швейцарии, а деньги, которые выручит от продажи имущества, как ни покажутся им велики в русских рублях, обратятся в гроши при размене их на французские франки или даже [на итальянские] лиры, и на них они [даже] несколько месяцев не проживут.

Нам кажется, что в Сербии легче ему [будет] найти себе работу, по крайней мере, наш племянник из Скопле (А. К. Елачич, историк и философ, который с 1922 г. после защиты диссертации, стал преподавать в ун-те Скопле. — В. В.) писал нам, что людям его профессии трудно найти себе заработок и только докторам, инженерам и архитекторам гораздо легче.

Не откажите, дорогой Василий Фёдорович, будучи на месте, разузнать об этом и, что узнаете, написать Юрию Фёдоровичу, будь то сведения благоприятные или же неблагоприятные, чтобы он знал точно <...>

Е. Стравинская».

Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3-х т. Т. III: 1923–1939 / Сост., текстолог. редакция и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. С. 19. Ответного письма Кибальчича не найдено.

* Собор Св. блг. Вел. кн. Александра Невского и Пресв. Троицы. Париж, Франция.

** «Плейель» («Pleyel»), фирма по производству музыкальных инструментов, Париж.

1923 годов и не подвергалась критическому анализу. Тому могли быть разные причины. С одной стороны, многочисленные американские и европейские историки, занимавшиеся этой темой, как правило, не изучали русскую эмигрантскую прессу, а советские ученые были от эмигрантской прессы отлучены. В позднейшее время российские исследователи наследия композитора уделяют наибольшее внимание музыкально-ведческой стороне дела¹⁰, поскольку о хронологии творчества и биографии Стравинского еще во второй половине и в конце XX века были изданы за рубежом капитальные труды.

В результате, упоминание об этой статье Кибальчича отсутствует у всех биографов и историков творчества Стравинского и, что примечательно, — в воспоминаниях, письмах и беседах самого композитора. Ссылка на нее находится только в российском, последнем, наиболее полном библиографическом сборнике материалов, посвященных С. П. Дягилеву¹¹.

Таким образом, до сих пор никем не были высказаны суждения о точности описания Кибальчичем — частым гостем Стравинского — событий 1914–1923 годов в Швейцарии и Париже. В настоящей работе этот сюжет проанализирован и главные тезисы статьи Кибальчича сопоставлены с документами, имеющимися в нашем распоряжении, для того, чтобы определить, в какой степени воспоминания Кибальчича могут выступать как источник информации для биографов Стравинского, Дягилева и самого Кибальчича.

Для этой цели приведем обширную цитату из статьи Кибальчича 1936 года.

...Вот в эту пору (в 1914–1915) и относится моё знакомство с И. Ф. Стравинским и с С. П. Дягилевым. Балет Дягилева застрял в Швейцарии и терпеливо переживал материальный кризис. В ту же пору приехали из России Гончарова, Ларионов. Мясин был ещё совсем мальчиком, но с большим успехом поставил “La Nuit du Soleil” по Римскому-Корсакову.*

Я переехал жить из Женевы в Morges.

* La Nuit du Soleil (Полуночное солнце). Эта премьера состоялась в Большом театре Женевы 20 декабря 1915 г. в рамках Благотворительного концерта в пользу русских раненых, см. прим. на с. 64.

Стали часто встречаться, беседовать и мечтать. Было намерение создать несколько новых балетов и много говорилось о создании “Жизни Христа” в 7 картинах. Гончарова уже начала писать эскизы. Я, с своей стороны, доставил много музыкального материала, так как предполагал поставить этот балет в сопровождении только хором. И вот, после нескольких месяцев исканий и мечтаний выяснилось, что “Жизнь Христа” не может быть представленной в католических странах (Италия, Испания, Франция, Бельгия)...

И вот в один из прекрасных швейцарских вечеров, после некоторого «возлияния» мы бродили на берегу Женевского озера. Вспоминали прошлое и заглядывали в будущее. Я, между прочим, вспоминал о большом впечатлении, которое на меня в молодости произвела постановка “Русской свадьбы” в бывшем Суворинском театре, в бывшем С.-Петербурге... Постановка была в большом масштабе, — со всеми бытовыми народными эффектами*, — с пляской, скоморохами, шутами и т. д. Помню, что, я, кроме этого, говорил о том, что, может быть, можно бы было создать музыкальное зрелище, — свадебное действо, которое могло бы выявить всю глубину, всю трагичность, всю пантеистичность таинства брака независимо от условий, в которых это таинство происходит. Говорилось, помнится, о всечеловечности этого таинства, о его благословенном изначалии; говорилось о таинстве брака не только, как радости, но и страданий; говорилось о разрушении-созидании...

И вот, через несколько дней пришёл я навеститься к И. Ф., а Екатерина Гавриловна, его жена, сказала, что Игорь Федорович работает, — (у него была оборудована специальная комната на чердаке — мансанда**, где он обыкновенно, в дни больших музыкальных творческих настроений сидел, работал целыми неделями).

Через несколько недель уже появилась первая часть “Свадебки”.

*Так в тексте. Здесь и далее орфография оригинала сохранена.

** По-видимому, мансарда. Действительно, в своем доме в Морже Стравинский оборудовал для работы комнату под крышей. Со ссылкой на свидетельство Ш. Рамю (Charles Ferdinand Ramuz) об этом пишет Э. Уайт (E. White): «Стравинский превратил одну из комнат аттика в студию, в которую можно было пробраться по незаметной деревянной лесенке». Цит. по: White Eric Walter. Stravinsky: The Composer and His Works. L.: Faber and Faber, 1979. P. 253.

Написана “Свадебка” быстро и в большом музыкальном порыве. Сначала Игорь Фёдорович хотел кроме солистов и хора сделать аккомпанимент из группы деревянных инструментов и цимбалона (венгерско-румынский инструмент). Но после долгих исканий по кабакам Женевским мы нашли одного чудесного цимбалиста (не скрипача), который, к сожалению, совершенно не знал музыки. А принимать активное участие в “Свадебке” — дело музыкально трудное. Поэтому И. Ф. и переложил аккомпанимент на 4 рояли и 6 ударных инструментов. Это было звучно и ново...

Потом, в [19]17 году случился “мир” — сначала Брест-Литовский, а далее и общий. Думать о больших музыкально-театральных предприятиях было рискованно. Всё дело С. П. Дягилева находилось в выжидательном положении. Нужны были средства, нужны были ангажементы. Помню, что С. П. предлагал поехать в Америку, но он не любил поездки по океану..

В конце [19]19-го года, по личным соображениям (признаться, — ещё увлекался славяно-фильством), — я уехал в Чехословакию и Югославию.

Организовался я в Праге, приобрел жену и дочку, — одним словом, — полное семейное “счастье”...

И вот в один прекрасный день, в апреле 1921 года получаю неожиданно телеграмму от С. П. Дягилева: “Немедленно выехать в Париж для постановки «Свадебки»”. (Тоже был диктатор!) Свернул я свои “манатки”, ликвидировал некоторые контракты и — марш в Париж. Приезжаю на Gare St. Lazare и добираюсь до театра (Gaité Lyrique). Репетиция балета. С. П. руководит. Оказывается, что “Свадебка” по каким-то высшим, до сих пор для меня непонятным соображениям не может быть поставлена. Стравинский спешно уехал в Biarritz.

И вот только через два года, в [19]23 году было решено поставить “Свадебку”. Трудностей было много: нужно было установить темпы, нужно было разучить всё это чрезвычайно трудное музыкальное произведение; нужно было считаться с очень трудными требованиями И. Ф.; — а самое трудное — сделать всё это в две недели.

Но, слава Богу, мы все эти трудности преодолели и вместо предполагаемых пяти спектаклей “Свадебка” шла 12 раз и с очень большим, даже для спектаклей Дягилева, небывалым успехом.

Мне очень неловко, что я, как будто бы, говорю очень много о себе. Но всё это ведь суцая правда — и даже очень сокращенная — и могла бы до некоторой степени возбудить интерес к нашему такому великому русскому композитору и человеку, как Игорь Федорович Стравинский. Вот мы теперь гордимся и любим А. С. Пушкина. А ведь он был недостаточно понят в свое время. И М. И. Глинку после его “Жизнь за Царя” называли “композитором для кучеров”. Музыка Стравинского демократически аристократична, — слишком парадоксальна; — о ней писались и будут писаться целые томы... Его появление в “Фейерверке”, которое он посвятил и поднёс в день ангела своему великому учителю Н. А. Римскому-Корсакову, было столь новым и неожиданным музыкальным явлением.

Зоркий и чуткий С. П. Дягилев и его тогдашнее окружение (Н. Рерих, А. Беңуа, С. Судейкин, Лев Бакст, Головин, Коровин и др.) поняли Игоря Федоровича. И вот появились один за другим балеты Стравинского: “Жар Птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, опера “Марфа”, “Байка (Лисичка)”, опера “Соловей”, “История Солдата” и “Свадебка”.

Для меня “Свадебка” является самым большим достижением Стравинского (до сих пор, конечно): в сжатых, музыкально синтетических формах И. Ф. выявил всю многогранность, всю красочность, всю пантеистичность, всю доброту, нежность русской души, ея благословенность, всю ея надзвёздность...

В нашей работе проанализированы следующие тезисы В. Кибальчича по ходу их изложения в его воспоминаниях.

1) Стравинский не замышлял «Свадебку» до своего приезда в Морж, пока его не надоумил Кибальчич, и композитор тут же принялся за работу, написав музыку *«быстро и в большом музыкальном порыве»*.

2) В театре Суворина в Санкт-Петербурге во времена молодости Кибальчича *«в большом масштабе»* была поставлена *«Русская свадьба»*, вспоминая которую хормейстер пришел к идее предложить Стравинскому написать новый балет.

3) До «Свадебки» были планы написать «Жизнь Христа», которые все принялись дружно выполнять. *«Я предполагал поставить балет в исполнении только хоровом»* — т. е. Кибальчич отводил себе ведущую роль. Лишь странная причина остановила создателей — пьеса *«не может быть представленной в католических странах»*.

4) К «Свадебке» приступили после остановки работы над балетом «Жизнь Христа».

5) Кибальчич в конце 1919 года *«по личным соображениям»* и потому что *«увлекался славянофильством»* уехал из Швейцарии в Чехословакию и Югославию (Югославия с 1918 по 1929 год называлась КСХС — Королевство сербов, хорватов, и словенцев).

6) Кибальчич *«собрал манатки»* и переехал в Париж в апреле 1921 года, потому что был вызван Дягилевым для постановки «Свадебки», причем напрасно, т. к. «Свадебка» тогда не была поставлена по *«высшим, до сих пор непонятым соображениям»*.

7) Музыка Стравинского *«демократически аристократична — слишком парадоксальна»*. Только *«зоркий и чуткий Дягилев и его тогдашнее окружение»* поняли Стравинского.

8) Всё, что пишет Кибальчич о создании «Свадебки», — *«сущая правда и даже очень сокращенная»*.

Неизвестно, читал ли Стравинский, живя в Европе, а потом в Америке, эти воспоминания Кибальчича, опубликованные в нью-йоркской газете через 20 лет после их совместного швейцарского заточения, но, по крайней мере, возражений по поводу такой трактовки в воспоминаниях и переписке Стравинского не найдено.

Поскольку одна из задач данной работы — попытка проверить достоверность хронологии и обстоятельств, описанных Кибальчичем, были предприняты, кроме анализа литературных источников и периодики, поиски в архивах¹² с целью восстановить историю творчества Кибальчича и понять его музыкальные ориентиры в период его знакомства со Стравинским. Представлялось, что, по крайней мере, если верить статье 1936 года, творчество Стравинского и тесное общение с ним должно было наложить отпечаток на вкусы и оценки концертирующего и набирающего авторитет молодого дирижёра и хормейстера В. Ф. Кибальчича в 1914–1923 годах.

Существенным поводом для сомнений в исторической точности приведенных воспоминаний выступает оборот *«сущая правда»*, который служит признаком того, что Кибальчичу мог

кто-нибудь не поверить. Были ли на то основания? Дальнейший анализ показывает, что в истории, изложенной в статье 1936 года, есть изрядная доля лукавства и участие Кибальчича в создании «Свадебки» было непростым.

Вначале рассмотрим детали, которые легко сопоставить с документами. По Кибальчичу, Брест-Литовский мир «случился» в 1917 году. Поскольку известно, что это произошло на самом деле в 1918, то, описывая в деталях разговоры 20-летней давности, Кибальчич позволяет себе ошибаться в датах важнейших событий в Европе того времени.

Говоря о Дягилеве, который в 1917 году боялся плыть в Америку, Кибальчич забыл, что знаменитый антрепренер в 1916 там уже побывал со своим балетом. Это позволяет допустить приблизительность всего описания в целом.

Действительно, например, говорится: «...слава Богу, мы все эти трудности преодолели и, вместо предполагаемых пяти спектаклей “Свадебка” шла 12 раз». С участием Кибальчича в 1923 году она ставилась восемь раз. После его отъезда из Парижа в 1924 году, она ставилась еще шесть раз, а всего состоялось 23 постановки за время выступления балета Дягилева в Париже¹³. Что имел в виду автор статьи, неясно: если только постановки со своим участием, тогда он преувеличивает, а если за весь парижский период, тогда приуменьшает — плохо следил за судьбой любимого спектакля. Эти мелкие неточности заставляют изучить статью пристальней.

Главное, что обращает на себя внимание, — это утверждение, что в городке Морж в 1914–1915 годах начались дружеские встречи Кибальчича и Стравинского, приведшие к созданию «Свадебки». Место действия позволяет проверить точность хронологии в воспоминаниях, т. е. сопоставить период жизни Стравинского в Морже с началом написания «Свадебки».

В статье, в первую очередь, утверждается, что идею балета, посвященного русской свадебной традиции, — с музыкой, песнями и танцами — Стравинскому дал Кибальчич, и Стравинский, вдохновленный этим новым замыслом, сразу же принялся за работу.

Биографы Стравинского пристально изучили этот период его жизни и предысторию написания «Свадебки». Сам Стравинский утверждал, что идея такого произведения существовала у него с 1912 года¹⁴. Общее мнение биографов сводится к тому, что Стравинский начал писать музыку к этому балету по заказу Дягилева в 1914 году, живя в Кларане (Clarens)¹⁵. Уже к весне 1915 года о балете «Свадебка» было известно из газет*. В марте этого года в Милане Стравинский на фортепьяно исполнил для Дягилева первые картины балета¹⁶ и посвятил ему это произведение¹⁷. Сам Стравинский называл начало работы над музыкой к «Свадебке» — август 1914 года¹⁸.

К сожалению, в опубликованных в 1935 году воспоминаниях Стравинского при их анализе историками найдены анахронизмы¹⁹, поэтому наиболее убедительными, на наш взгляд, свидетельствами начала написания музыки к балету служат не воспоминания участников, а их письма. Так, начало работы над сценарием, согласно переписке Стравинского с Саниным**, от-

* Например, «Русская музыкальная газета» сообщила о завершении работы над «Свадебкой»:
«Разные известия. <...> Игорь Стравинский окончил новую композицию — “Свадебку”, для предстоящих спектаклей С. Дягилева. По своему замыслу и структуре “Свадебка” приближается к новому специфически-русскому типу зрелищ. В ней нет сюжета в грубо утилитарном смысле, нет действия». Русская музыкальная газета. 1915. № 17–18. 26 апреля — 3 мая. Стб. 332.

В августе 1915 г. последовало еще более определенное утверждение: о представлении публике нового балета в следующем сезоне:

«Музыка за границей. Корреспонденция из Женевы <...>

Следующий музыкальный сезон будет представлять ещё больший исключительный интерес: живущий теперь в Швейцарии г. Дягилев предполагает дать осенью ряд балетных спектаклей, при чем здесь в первый раз будет исполняться новый балет Игоря Стравинского “Свадебка”, о которой уже упоминалось в одном из предыдущих №№ Р. М. Г., а также литургическое сценическое действие на сюжеты Жизни Христа в 7 картинах. Оркестр в этом последнем будет заменен хором, для которого написана музыка в древнерусском стиле <...> В.». Русская музыкальная газета. 1915. № 31–32. 2–9 августа. Стб. 500–502. «В.» — подпись автора статьи.

** Александр Акимович Санин (наст. Шёнберг) (1869–1956), актер, режиссер, импресарио, деятель музыкального театра. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. С 1898 сорежиссер К. С. Станиславского, один из ведущих артистов труппы Московского Ху-

носятся к 1913 году*. 25 июля 1914 года Дягилев телеграфировал Стравинскому: «*Есть ли что-нибудь из “Свадебки”, что я мог бы послушать?*»²⁰, а 1 ноября того же года он напомнил: «*Ну, а ты — на какой картине “Свадебки”? Пиши, собака!*»^{**}

дожественного театра (МХТ), актер и преподаватель сценического искусства в Александринском театре (1902–1907), работал в Большом и Малом театрах в Москве. Главный режиссер в антрепризе оперных спектаклей «Русских сезонов» С. П. Дягилева в Париже в 1908–1911. С 1922 жил и работал за границей, сначала в Берлине, Париже, затем в Италии, работал в театре Ла Скала, других оперных театрах. (Российское зарубежье во Франции, 1919–2000: биогр. слов.: В 3 т. / под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М., 2008. С. 43.)

* Согласно В. П. Варунцу уже в 1912 г., когда Стравинский и Санин обговаривали будущие планы, у Стравинского зрела идея сочинения «Свадебки». «А. А. Санин — И. Ф. Стравинскому

Петербург 17 февраля / 2 [марта] 1913

<...> То, о чём я предположительно говорил Вам в Париже, случилось, осуществилось. В Москве основывается художественно-музыкальное учреждение Свободный театр <...> Я переезжаю со всей семьёй в Москву, после 11-летнего заточения возвращаюсь в родную мне Москву <...>

Сейчас работаем над выработкой репертуара <...> В частности, к Вам очаровательный и любимый мной Игорь Фёдорович, обращаюсь с совершенно официальной просьбой. Помогите нам, поделитесь с нами Вашим творчеством <...> Марджанов готов сейчас же выслать Вам определённую сумму в виде аванса и сейчас же с Вами заключить договор о покупке вещи. Ваши материальные и художественные условия будут исполнены. Я знаю, что Вы работаете медленно. Но Вы мне говорили о Вашей “Свадьбе”... Если трюхактная вещь Вам не улыбается, [то] рассчитываем на Вашу “Свадьбу” <...>

Хотелось бы поподробнее знать, что это за “Свадьба”. Её характер. Величина. Действующие лица. Кого имеет в виду для приглашения <...> А может быть раскошелитесь, и кроме “Свадьбы” дадите нам ещё какую-нибудь мимодраму <...>

Во-первых, сообщите немедленно нам о Ваших материальных условиях — я их представлю в Москве. А затем знайте, что театр будет счастлив, рад работать с Вами и для Вас. Это говорит Вам Вас любящий горячо А. А. Санин». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. С. 35–37.

В письме от 14 / [27] марта 1913 Санин уже использует правильное название будущего сочинения — «Свадебка», а не «Свадьба», хотя Стравинский ему об этом не писал (Там же. С. 45–46).

** Stravinsky Selected Correspondence. Vol. II. P. 15. Такое «амикошонство» для Дягилева характерно. Это же письмо начинается фразой «Ты ужасная свинья!».

Если с этими датами все ясно, то в рассказе Кибальчича история «Свадебки» начинается в Морже, где они со Стравинским в один из вечеров «бродили на берегу Женевского озера». Кибальчич, к сожалению, не учел, что дата переезда Стравинского в Морж тоже хорошо известна. Стравинский с семьей жил до 1914 года в Кларане, они выезжали в Шато д'О на зиму 1914–1915 годов; весной 1915 вернулись в Кларан и переехали в Морж только летом²¹.

Важным свидетельством того, что Кибальчич отсутствовал при начале работы над «Свадебкой», служит его собственное письмо от 3 января 1915 года к Н. Ф. Финдейзену, где он снисходительно отзывается о Стравинском: «У нас (в Clarens) теперь Стравинский; немного работает, но больше увлекается войной и русскими телеграммами»*. Это означает, что Кибальчич начало работы Стравинского в Кларане над «Свадебкой» пропустил, а композитор не счел нужным посвящать его в свою работу над новым балетом. Поэтому Кибальчичу показалось, что Стравинский работает мало**. В Морж летом 1915 года Стравинский приехал, имея уже написанные и исполненные для Дягилева первые части «Свадебки».

* В. Ф. Кибальчич — Н. Ф. Финдейзену, 3 января 1915 г. // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 1. Ед. хр. № 1303–1305. Действительно, Стравинский искренне переживал события войны и писал о себе, вспоминая тот же период: «Военные известия глубоко волновали меня, бередили мои патриотические чувства. Мне было тяжело находиться в такое время вдали от Родины...» Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: ГМИ, 1963. С. 98. В письме к Л. Баксту (20 сентября 1914 г.) он признавался: «Я не из тех счастливых, которые могут без оглядки ринуться в бой; как я завидую им. Моя ненависть к немцам растет не по дням, а по часам и я все более сгораю завистью, видя, что наши друзья Равель, и Деляж, и Шмитт — все в бою. — Все!» Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II. С. 290.

** У жены Стравинского по этому поводу было противоположное мнение. «Е. Г. Стравинская — А. К. Стравинской) [Кларан], [Начало января 1915 г. по новому стилю] <...> (Стравинский. — М. Т.) на днях уедет, что для него хорошо, т. к. он ужасно много работает последнее время и по несколько дней не выходит из своей комнаты». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II. С. 302. Написано через несколько дней после письма Кибальчича Финдейзену (см.: В. Ф. Кибаль-

Таким образом, первый тезис Кибальчича неверен. Описывая события в Морже, которые могли происходить только во второй половине 1915 года, он не просто допустил анахронизм в воспоминаниях, но изложил приятную для себя легенду.

На этом фоне выглядит странным суждение Кибальчича, что «*Написана “Свадебка” быстро и в большом музыкальном порыве*». При этом «музыкальном порыве» он не присутствовал. Ему должно было быть хорошо известно, что работа над балетом много раз прерывалась, что клавиш написан только к 1917, а партитура закончена лишь 6 апреля 1923 года²². Это самый длительный период работы Стравинского над одним произведением. Видимо, пассаж введен Кибальчичем для придания большей динамики рассказу, а не для исторической точности.

В связи с этим сюжетом интересно рассмотреть, что имел в виду хормейстер, рассказывая о постановке «*во времена его молодости*» «Русской свадьбы» театром Суворина в Санкт-Петербурге, «*большой масштаб*» которой он так высоко оценил и тем, якобы, воодушевил Стравинского. Молчаливо предполагается, что сам Стравинский, живя в то же время в Петербурге, этого спектакля не видел.

Опираясь на рассказ Кибальчича, рассмотрим вначале происходившее в Суворинском театре. Изучение полной коллекции ежедневной газеты «Обозрение театров» с программами и либретто всех петербургских театров в библиотеке Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства^{*} показало, что пьесы под названием «Русская свадьба» театр Суворина (официальное название — Малый театр) не ставил не только в период жизни Кибальчича в Петербурге (1904–1912)^{**}, но и вообще не имел в репертуаре. В чем же дело? Не могло же все это быть выдумкой рассказчика?

чич — Н. Ф. Финдейзену, 3 января 1915 г.). По-видимому, именно в этот период Стравинский продолжал работать над «Свадебкой».

^{*} Автор выражает признательность С. А. Ковалёвой за помощь и эффективную организацию работы в библиотеке Музея.

^{**} Осенью 1904 г. В. Ф. Кибальчич, уроженец г. Мглин, зачислен студентом Санкт-Петербургской Императорской консерватории по классам фагота; в марте 1908 арестован и 5 июня 1908 выслан под гласный надзор полиции сроком на два года в г. Вельск Вологодской губернии. 10 августа

Пришлось обратиться к содержанию пьес, поставленных в 1904–1912 годах Малым театром. Как известно, большинство хороших эпизодов в постановках этого театра исполнял хор А. А. Архангельского, помощником которого служил Кибальчич, и поэтому он мог часто там бывать. Оказалось, что сюжеты пьес, которые шли в театре в то время, также не предусматривали постановки *«русской свадьбы»*. Под подозрением оставалась лишь одна пьеса, написанная самим А. С. Суворинным, — «Царь Дмитрий самозванец и царица Ксения» — о несчастной любви дочери Годунова к Самозванцу, но масштабная сцена свадьбы в спектакле не была написана автором.

В чем же дело? Если говорить о Суворинском театре, то, возможно, ответ содержится в юбилейном сборнике 1915 года, изданном к его 20-летию. В разделе о постановке «Царя Дмитрия», отмечая декорации художника С. Воробьева, сказано: *«Поставлена пьеса с огромною роскошью и тщательностью <...> Есть превосходные декорации — с полной иллюзией бесконечно раскинувшейся дали. Хороши палаты дворца и тяжелое и строгое письмо по стенам. Блестяща обстановка свадебного пира и красивы танцы»*²³. Вот эту сцену царской свадьбы и мог вспоминать Кибальчич через 25 лет. Если она и ставилась *«в большом масштабе, — со всеми бытовыми народными эффектами»*, потому что свадьба была царской, а не деревенской, то говорится только о пире и танцах, а не о песнях. «Царь Дмитрий» шел при Кибальчиче два раза, в 1909 году в декабре²⁴ и 1910 в январе²⁵. (Примечательно, что в этом спектакле небольшую роль пажа Марины Мнишек играла начинающая актриса Н. А. Сахарова*, на которой Кибальчич

1909 г. по пересмотру дела ему разрешено проживать под гласным надзором полиции в Петербурге. Однако учиться в Консерватории по возвращении из ссылки не стал. Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич // Нансеновские чтения, 2014. СПб., 2016. С. 360–382.

* Наталия Александровна Сахарова (в замужестве Кибальчич) (1888–?), первая жена В. Ф. Кибальчича, ученица Театральной школы им. А. С. Суворина при театре Литературно-художественного общества, актриса Малого театра (1909–1912), занималась живописью и рисунком в мастерской Я. Ф. Ционглинского. В 1912 выехала в Женеву к мужу, пела в хоре

впоследствии женился и в 1912 году уехал с ней в Швейцарию.) Сцена свадьбы, разумеется, могла запомниться, хотя этот вывод можно сделать с изрядными допущениями, поскольку именно в этих спектаклях хор А. А. Архангельского не участвовал.

Более убедительным выглядит иной вариант*. Если считать, что Кибальчич ошибся с названием театра, то следует искать «Русскую свадьбу» на других сценах Санкт-Петербурга. «Обозрение театров» сообщает, что в интересующий нас период 1904–1912 годов, действительно, шла пьеса П. П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века», впервые поставленная в 1852 Александринским театром** и пользовавшаяся популярностью почти 60 лет***. Она ставилась в различных

Крестовоздвиженской церкви. С 1913 ученица Школы искусств (École des Beaux Arts, Женева), с 1916 — Свободной Академии Коларосси (Париж). В 1919–1920 г. ученица вечернего отделения Строгановского училища (Государственных Художественных Мастерских, Москва) // РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. № 3980. Л. 2. Запись в метрической книге церкви Петербургского училища правоведения о бракосочетании // ЦГИА. Ф. 19. Оп. 127. Д. 3567. Л. 23 об. — 24. Мать — Елизавета Константиновна Сахарова (урожд. Маркова) (1859 — после 1940), актриса театра Корша. Отец — Александр Алексеевич Сахаров (1857–1920), художник-живописец, маринист, поручик. Расстрелян 4 декабря 1920 г. в Феодосии. Цит. по: Реабилитированные историей: Автономная республика Крым. Книга шестая. Симферополь, 2009. С. 106.; ЦГАООУ, № 4933 фп., список XXIII.

* Автор благодарит Г. В. Копытову за указание на эту линию поиска.

** В Александринском театре в 1852 г. пьеса «Русская свадьба» поставлена А. А. Яблочкиным.

Александр Александрович Яблочкин (1821–1895), артист; с 1852 режиссер Императорского Александринского театра. См., например: *Яблочкина А. А. Семья Яблочкиных* // Государственный академический Малый театр России. URL: http://www.maly.ru/news_more.php?day=31&month=10&number=1&year=2006 (дата обращения: 10.11.2015).

Аранжировку русских народных песен к этому спектаклю выполнил композитор датского происхождения О. И. Дютш.

Оттон Иванович Дютш (1825–1863), композитор, капельмейстер, дирижер, профессор теории музыки Санкт-Петербургской консерватории. См. подробнее: *Финдейзен Ник.* Дютши — отец и сын (биографический очерк) // Русская Музыкальная Газета. 1896. № 2. Стб. 181–190. № 4. Стб. 417–424.

*** «Русская свадьба в исходе XVI века» оказалась настолько популярной, что весной 1909 г. в Зоологическом саду под авторством Н. П. Трефиловой и О. Т. Ефимовой шел спектакль «Чем велик русский народ», кото-

театрах, но при Кибальчиче лишь дважды — в Екатерининском театре* в сентябре 1909 года²⁶. В сентябре того же года Кибальчич вернулся из ссылки — из города Вельск Вологодской губернии — в Санкт-Петербург под гласный надзор полиции²⁷. Трудно предположить, что сразу по прибытии в столицу ссыльный студент побежит в театр именно на этот спектакль. Однако такая вероятность допустима — «Обозрение театров» указывает, что 26 сентября 1909 года в этом спектакле участвовал хор Архангельского** (его приглашали многие театры для исполнения хоровых номеров)²⁸.

Тогда ситуация выглядит иной — Кибальчич по приезде наверняка кинулся к своему покровителю и учителю, у которого до ссылки служил помощником, и тот взял его на ближайшее выступление, чтобы дать заработать хоть немного денег²⁹. «Русская свадьба» стала, возможно, первым сценическим выступлением Кибальчича после полутора лет тюрьмы и ссылки. Такое не забывается.

Почему же всё-таки в воспоминаниях появляется именно Суворинский театр, кроме очевидного аргумента, что о пьесе надо рассказывать как поставленной в знаменитом театре, о котором в то время знали все петербуржцы? Мы исходим из того, что Кибальчич в своей статье не просто сочинительствует, а сплетает во времени и пространстве различные реальные события тех лет. Значит, все же надо попытаться найти связь пьесы «Русская свадьба» с театром Суворина, хотя бы косвенную. И такая связь обнаруживается.

рый в действительности представлял собой дословно пьесу П. П. Сухонина. Скандал и судебное разбирательство о плагиате тянулись два года. См. подробнее: Необычайный плагиат // Обозрение театров. 1909. 21 мая. № 735. С. 5.; Обозрение театров. 1911. 31 мая. № 1414. С. 6.

* Екатерининский театр открылся в сентябре 1906 г. в клубном помещении Екатерининского собрания (Дом Струка, Екатерининский (Грибоедова) канал, 90). *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обозрение-путеводитель / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб., 1994. С. 335.

** «В III акте, прелестно обставленном, во время свадебного пира пел хор Архангельского и белой лебедкой мило неслась в русской пляске г-жа Карина». Цит. по: Екатерининский театр // Обозрение театров. 1909. 28 сентября. № 858. С. 8–9.

Среди кратких сообщений о деталях театральной жизни Санкт-Петербурга «Обозрение театров» в декабре 1910 года поместило заметку об ученическом спектакле.

«Сегодня в помещении театральной школы имени А. С. Суворина, в новооткрытом театральном зале (по-видимому, в зале дома Тенишевых, Английская набережная, 6. — М. Т.) состоится парадный ученический спектакль. После “Пролога в театре” в постановке П. П. Гнедича, под его же руководством поставлены будут “живые картины”. Первая картина — писатели-классики, вторая — Л. Н. Толстой и отрывки из “Власти тьмы”, и “Плодов просвещения”. В заключение поставлены будут “Эллинские мотивы” по отрывкам из произведений в инсценировке А. И. Долинова и свадебные обряды из “Русской свадьбы” Сухонина, поставленные под руководством В. П. Далматова, И. А. Смоллина и А. В. Ширяева. Исполнителями всех перечисленных произведений выступят ученицы и ученики школы»³⁰.

Наталья Сахарова, на которой через несколько месяцев (22 апреля 1911 года) женился Кибальчич, была ученицей Театральной школы имени А. С. Суворина. Таким образом, наиболее вероятно, что участие Кибальчича в «Русской свадьбе» в Екатерининском театре и его будущей жены в сценах из этой же пьесы в ученическом спектакле Суворинской школы слились через 25 лет в рассказе Кибальчича в одно целое в том виде, в котором мы это читаем в его статье.

Вдобавок к сказанному, по-видимому, Кибальчичу удалось посмотреть художественный короткометражный фильм Василия Гончарова «Русская свадьба XVI столетия» по мотивам пьесы Сухонина, вышедший в 1909 году. Под аккомпанемент тапера, хоть и без пения, но с народными плясками, один из самых первых немых фильмов российского кинематографа не мог не оставить яркий след в памяти музыканта и дирижера.

Таким образом, можно согласиться с Кибальчичем, что ему было о чем вспомнить в Швейцарии в 1915 году и он вполне мог рассказывать друзьям о памятном драматическом спектакле в Санкт-Петербурге, приветствуя создание еще более масштабного «музыкального зрелища, свадебного действия».

Однако как бы история с постановкой «Русской свадьбы» ни была реальной и логичной, остается непреложным тот факт, что не Кибальчич своими рассказами о петербургских театральными впечатлениях надоумил Стравинского написать «Свадебку», а великий композитор самостоятельно поставил и решил свою творческую задачу.

Таким образом, второй тезис Кибальчича — о пьесе, побудившей его предложить Стравинскому идею «Свадебки», — выглядит красиво, подобно мозаике, составленной из кусочков реальных событий, однако, он сочинен Кибальчичем лишь для того, чтобы оправдать свой первый тезис, который, как мы показали, неверен.

Подобная аберрация событий по прошествии 20 лет происходит и в описании судьбы балета, который Кибальчич называет «Жизнь Христа». В анализируемых воспоминаниях не говорится, кому принадлежит идея произведения, однако выражение *«Я, с своей стороны, доставил много музыкального материала, так как предполагал поставить этот балет в сопровождении только хоровом»* заставляет думать о ведущей роли Кибальчича в музыкальном оформлении балета.

Следует заметить, что об этом незавершенном произведении писали многочисленные авторы, но никто из них не называет его «Жизнь Христа». Везде, где упоминается о нем, используются жанровые определения «месса», «литургия», «литургический балет» (чаще всего «Литургия»). Стравинский в беседах с Крафтом решительно отрешивался от своей причастности к этому проекту, говоря, что «“Литургия” — это чисто Дягилевская затея»³¹. Дата замысла этого балета точно установлена. Дягилев в письме к Стравинскому 25 ноября 1914 года писал: *«Что касается до “нового шедевра” — то здесь надо все сделать вместе, иначе ничего не выйдет <...> Сюжет подробно рассказывать не стану — скажу только, что зрелище святое, экстатическая обедня, 6–7 коротких картин. Эпоха по жанру около Византии <...> Музыка — ряд хоров а саррелла — чисто религиозных, может быть вдохновенных григорианскими темами. Но об этом после — когда приедешь...»*³² Поставить балет «в сопровождении только хо-

ровом» оказывается затеей Дягилева, а вовсе не Кибальчича. Правда, через несколько месяцев Дягилев усовершенствовал свой план: «нам пришла, кажется, “гениальная” мысль. Слушая 32 репетиции “Литургии”, мы пришли к убеждению, что абсолютная тишина — это смерть, и что в воздушном пространстве абсолютной тишины нет и быть не может. А потому, действие надо поддерживать, но не музыкой, а звуками, то есть гармоническим наполнением уха. Источник наполнения должен быть непонятен, переливы гармонических соединений должны быть незаметны для уха, то есть входить одни в другие. Ритм абсолютно никакого не имеет значения уже потому, что абсолютно не должно быть слышно начало и конец звука. Предполагающиеся инструменты — колокола с густо обвязанными языками, эолова арфа, гусли, сирены, волчки и прочее»³³. Даты писем свидетельствуют о том, что «Литургия» следует после «Свадебки», а не перед ней, в отличие от хронологии Кибальчича.

Кибальчич объясняет прекращение работы над этим балетом запретом постановки в католических странах. Однако, по данным Тарускина, ссылающегося на Стенли Уайза*, Стравинский в действительности работал с Леонидом Мясиным** над «Литургией», но считал, что такой балет не будет разрешен в России. С. Уайз в свою очередь полагал, что этот балет не позволят ставить в Англии, однако обе эти страны отнюдь не католические. Напротив, Дягилев считал, что балет будет

* См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through «Mavra». 1996. Vol. II. P. 1379n. Стенли Уайз (Stanley Wise) жил по соседству со Стравинским в Кларане и впоследствии написал о композиторе книгу «Impressions of Igor Stravinsky».

** Леонид Фёдорович Мясин (Léonide Massine; 1895–1979), артист балета, хореограф, балетмейстер, педагог. Окончил Московское театральное училище, ученик А. Горского. Работал в труппе Большого и Малого (как драматический артист) театров. В 1914 покинул Россию. Солист и хореограф «Русского балета» С. П. Дягилева (1914–1921, 1925–1928). В 1921 сформировал в Риме собственную труппу, гастролировал с ней по Южной Америке. Осуществил постановку более 100 балетов. В 1959 Хореографический институт в Париже удостоил его премии имени С. Дягилева. Член Французской Академии танца. Российское зарубежье во Франции. Т. II. С. 236.

иметь успех в Париже³⁴, т. е. во Франции — стране, в которой, согласно Кибальчичу, поставить балет было бы запрещено, — и, как говорил Стравинский, «донимал меня, чтобы я дал ему музыку к этому балету»³⁵. Позже композитор с раздражением писал к Ансерме: «Скажите Дяг[илеву], что я давно отказался от идеи писать музыку для “Литургии”»³⁶.

Видимо, все же дело было не в формальных запретах. Если бы это было единственной причиной, Стравинский не отрицал бы своего участия, а сожалел бы впоследствии о бюрократических препонах на творческом пути. Понятно, что многочисленные репетиции «Литургии» Дягилевым и Мясиным³⁷ говорят о серьезности их намерений. Н. Гончарова создала много эскизов к костюмам*. Все это происходило параллельно с работой Стравинского над «Свадебкой» и другими заказами. С. Уайз, цитируемый Тарускиным, говорил о «Литургии» как о последовательности 25 сцен, а не семи, как предлагалось вначале, и о плане отображения «жизни нашего Создателя, начиная с Благовещения»**. Однако согласно Полу Гриффитсу (Paul Griffiths), Стравинский отложил «Литургию» в 1915 году ради обеспеченных заказов, потому что нуждался в деньгах, а возможность постановки «Свадебки» и «Литургии» в ближайшем сезоне 1916 года была неопределенна³⁸.

В интервью Гончаровой и Ларионова 1953 года, на которое ссылается парижская эмигрантская газета «Русские новости», говорится об огромной стоимости планировавшейся постановки (четыре миллиона франков), непосильной для Дягилева***.

* White E. Stravinsky. A Critical Survey (1882–1946). New York, 1997. P. 60. Многие эскизы были выполнены в трафаретной технике (*pochoir*, франц.) — еще одно подтверждение, что спектакль задумывался в авангардном стиле; часть их опубликована в Russian Stage design. Scenic Innovation. 1900–1930 / From the Collection Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky. By John E. Bowl. Mississippi Museum of Art, 1982.

** Термин «Жизнь Христа» мог быть рабочим названием.

*** «Мысль о создании “хореографической мистерии” приходила Дягилеву не раз <...> Случай представился только зимой 1914 года, когда волею судьбы Дягилев оказался во Флоренции и в Виареджио, на Лигурийском побережье <...>

Когда возникает столько различных версий, то появляется желание найти причину, наиболее простую и обыденную,

Под влиянием этих событий (Первой мировой войны. — М. Т.) у Дягилева родилась несбыточная идея — напомнить обезумевшему миру о непреложных истинах религии, которую исповедовали сотни миллионов людей воюющих держав, о кротких чистых сердцах, миротворцах и об изгнанных за правду... <...>

Молодой Леонид Мясин под личным наблюдением Дягилева, Гончаровой и Ларионова работал над постановкой мистерии. Работа буквально кипела, т. к. одновременно готовился ещё новый балет на музыку Римского-Корсакова из “Снегурочки” (получивший впоследствии название “Полночное солнце”) <...>

В самом начале Дягилев наметил хореографическую постановку из жизни Христа: Рождество и поклонение волхвов, Вход в Иерусалим, Моление о Чаше в Гефсиманском саду, Несение Креста, Голгофу. Позже была прибавлена Нагорная Проповедь и вариант Благовещения: последний символически и хронологически являлся введением ко всей мистерии. Планы Дягилева были очень обширны.

Нагорная Проповедь была выражена только движением, пластикой и развитием драматических положений. Иногда действию предшествовала музыка и хор; иногда действие сопровождалось музыкой и пением в унисон, как это практиковалось в древней Руси. Транспонирование старинного знаменного (“крюкового”) распева частично было осуществлено регентом женевского православного собора Кибальчицем <...> В зависимости от действия, хор то располагался посреди сцены, то уходил с неё, то стоял “лестницей” по бокам первых кулис. На сцену выходили действующие лица — ангелы, пастухи, апостолы, народ и передавали евангельский текст хореографией <...>

Пол должен был обладать резонансом; ритм танца и шум шагов должны были быть отчётливо слышны в зрительном зале. Поэтому, на расстоянии 25 сантиметров от пола сцены, был сооружён второй пол из “резонирующего” дерева, вроде сухого дуба <...>

Н. С. Гончарова работала не покладая рук, и ей удалось придать мистерии новую форму религиозного балета (после долгих совещаний мистерия была названа “Литургией” и разделена на 7 актов) <...>

Для самой хореографии внимательно изучались старинные русские иконы, византийская и равеннская мозаика. Работы шли в Швейцарии, в Риме, позже — в Париже.

После долгой и кропотливой работы над сметой, расходы были определены в 4 миллиона тогдашних швейцарских франков: таких денег не мог найти даже Дягилев. Риск был слишком велик, и от постановки “Литургии” пришлось отказаться. Но все, сделанные Гончаровой, работы уцелели до наших дней <...> Может быть, найдётся сильный, волевой и талантливый хореограф, который сможет поставить хотя бы отдельные фрагменты “Литургии”». Антонов В. Неудавшийся замысел Дягилева. Проект балета «Литургия» // Русские новости. 1953. № 427. 7 августа. С. 6.

в первую очередь, во взаимоотношениях Дягилева и Стравинского. Представляется, что наиболее близок к ней Э. Уайт, назвавший главную причину остановки работы: Дягилев настаивал на одновременном создании и «Свадебки», и «Литургии», торопясь к сезону 1916 года, но намеревался заплатить Стравинскому за эти два балета, как за один. Поэтому Стравинский, известный своей жесткостью в материальных условиях контрактов, выбрал «Свадебку», отставив «Литургию»³⁹.

Таким образом, третий и четвертый тезисы Кибальчича — об истории замысла и отказа от нового балета — также опровергаются свидетельствами участников проекта. По видимому, Кибальчич, сожалея о несостоявшемся спектакле, в который рассчитывал внести свой значительный вклад, предпочел привести постороннюю, внешнюю причину неудачи, а не внутренние сложные отношения продюсера и композитора. Мы увидим в дальнейшем, что на такие искажения событий у него были свои причины.

Следующим эпизодом в воспоминаниях Кибальчича идет история с цимбалистом, *«который, к сожалению, совершенно не знал музыки»*. Дотошные исследователи истории «Свадебки» помогли восстановить и этот сюжет. Вместо *«долгих исканий по кабакам женевским мы нашли одного чудесного цимбалиста»* оказалось, что «мы» — это Ансерме, друг Стравинского, неизменный дирижер его произведений, который без *«долгих исканий»* познакомил Стравинского с цимбалистом-виртуозом Рачем (Aladar Racz, RácZ Aladár, Аладар Рац), а *«по кабакам»* — это дорогой женевский ресторан «Максим», где Рач играл⁴⁰. Стравинскому понравился инструмент — цимбалы*, и он купил себе такой же, чтобы научиться играть и сочинять музыку для него. Что касается незнания Рачем музыки, то это сомнительно, напротив, Стравинский посылал впоследствии Рачу ноты, чтобы посоветоваться, возможно ли

* Цимбалы — струнный ударный музыкальный инструмент; представляет собой трапециевидную деку с натянутыми струнами. Звук извлекается ударами двух деревянных палочек или колотушек с расширяющимися лопастями на концах. Инструмент распространен в Венгрии, Румынии, Польше и составляет основу белорусского народного оркестра.

исполнить им задуманное на таком инструменте⁴¹. Известно, что Стравинский поначалу ввел цимбалы в состав оркестра, однако через пять лет применил их не в «Свадебке», а в «Байке»⁴². Почему Кибальчич попытался принизить уровень музыканта, которого Стравинский высоко ценил, остается неясным.

Кибальчич написал об отъезде из Швейцарии *«по личным мотивам»* и по причине *«увлечения славянофильством»*. Учитывая уже найденные в его статье анахронизмы, фигуры умолчания и подмены, в проверке нуждается и этот, пятый тезис. Рассмотрим, что на самом деле происходило с 1919 по 1921 год.

Эти годы жизни Кибальчича вне Швейцарии наполнены существенными событиями, которые он изложил мельком, как чисто личные дела, хотя описываемый период имел большое значение для него и в творческом плане. *«Приобрёл жену и дочку, — одним словом, — полное семейное “счастье”»*, — написано так, что в этом счастье читатель должен усомниться: слово поставлено в кавычки. Кибальчич не смог написать иначе, т. к. *«приобретенную жену»** и дочь Татьяну он через несколько лет оставил в Праге и уехал в Америку навсегда.

В 1919 году Кибальчич окончательно потерял солидное государственное жалованье псаломщика и регента Женевской посольской церкви**, поскольку финансирование русских церковей было прекращено большевиками еще в 1918 году, и был вынужден искать работу вне Швейцарии***. Отдельные концерты в этой стране не могли дать достаточных средств на

* Певица Марта Кибальчич (Marta Kibalčičova (Kibaltchitchova), урожд. Чермак (Čermák, Čermáková) 1900–?), вторая жена В. Ф. Кибальчича. Они поженились в Праге 18 марта 1920 г. Их дочь Татьяна родилась в Праге 25 ноября 1920 г. Цит. по: Národní Archiv. F. PŘ 1921–1930. K. 1518. S. K 788 / 36 (Kibalčič Vasilij 1884); S. K 78/43 (Kibalčičova Marta 1900).; Автор благодарен Владе Мищчанковой (Vlasta Měšťánková) за помощь в работе с документами Архива МВД в Праге.

** В посольской церкви Кибальчич формально числился государственным служащим, т. к. эта церковь финансировалась Министерством иностранных дел Российской империи.

*** В ноябре 1918 г. В. Кибальчич в последний раз упоминается в метрических книгах Крестовоздвиженского храма как помогавший священнику совершать отпевание и погребение. Метрические книги Женевского Крестовоздвиженского собора. Собрано И. И. Грезиным, 1993–1999 гг.

жизнь и на оплату хора*. Революция в России, приведшая к сепаратному миру с Германией и к экспроприации французских кредитов, не способствовала популярности русской музыки⁴³.

Его целью стала Прага — один из наиболее значительных центров русской эмиграции, где можно было найти обширную аудиторию и благодарного слушателя русской хоровой музыки. Тем самым, отъезд из Швейцарии по личным соображениям и по причине увлечения славянофильством оказались, как мы покажем, не главными аргументами. В пользу этого говорят найденные новые архивные документы.

Возможность найти опору в Чехословакии возникла у Кибальчича в 1919 году, когда он познакомился с известным композитором, дирижером и руководителем Пражской оперы Карелом Коваржовицем**. В Пражском Музыкальном архиве найдены четыре ранее не опубликованные письма Кибальчича к Коваржовицу, датированные 1919–1920 годами***. Эти письма представляют интерес для нашего исследования и помогают, в частности, понять, по каким причинам, в дальнейшем, Кибальчич перемещался из Праги в Белград и Париж. Кибальчич писал Коваржовицу по-французски, делая временами орфографические ошибки. Это и последующие письма приводятся в переводе автора настоящей работы.

*Морж, (Швейцария)
26 июня 1919*

*Дорогой Мэтр,
Разрешите мне еще раз поблагодарить вас за ваши прекрасные концерты в Женеве и в Берне и за вашу доброжелательность, которую вы проявили ко мне.*

* «Л. С. Бакст — И. Ф. Стравинскому
Женева [11] 24 января 1915
Дорогой Игорь,

поздравляю тебя с большим успехом твоего “Петрушки”. Удивительно, что такая дыра, как Женева, смогла оценить тебя». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. С. 307.

** См. прим. на с. 63.

*** Автор признателен господину Лукашу Бабке, директору Славянской библиотеке в Праге, за советы и помощь в обращении в Музыкальный архив и другие архивы в Праге.

Счастливи познакомиться с вами, и я очень надеюсь, что мы снова встретимся в Праге, как только обстоятельства это позволят. Посылаю вам эту маленькую сказку Римского-Корсакова “Кащей Безсмертный”. Если она вам понравится, вы можете её исполнить в следующем сезоне. Немного позднее я вам пошлю ещё немного русской музыки или сам привезу её, когда приеду в Прагу. Я рассчитываю выехать из Женевы в начале сентября и надеюсь там увидеть вас и пожать вам руку.*

До свидания, дорогой Мэтр.

Посылаю также вашей жене мои почтительные и сердечные поздравления.

В. Кибальчич W. Kibaltchitch (“W”, т. е. “Василий” вместо французского «В», Basile. — М. Т.)

*Morges, Hotel de la Couronne — Морж, Отель Короны**.*

Это письмо говорит о том, что, скорее всего, Кибальчич познакомился с Коваржовицем летом 1919 года в Женеве (городок Морж расположен неподалеку), маловероятно, что он приезжал на концерт в Берн. В отличие от Женевы, где у Кибальчича была квартира, когда он служил псаломщиком Посольской церкви***, в Морже он жил в гостинице, временно. Кибальчич продолжал быть, как мы знаем из его писем к Н. Ф. Финдейзену⁴⁴, пропагандистом классической русской музыки и противником западных влияний. Если бы он съездил в Берн, то, вероятно, должен был для подарка сразу привезти с собой упомянутые ноты Римского-Корсакова. Понятно, что трехкратное повторение о будущей встрече в Праге для него очень важно. По-видимому, Кибальчич надеялся, что в Праге появится влиятельное знакомство.

* Внутри французского текста название этого произведения написано по-русски в приведенной орфографии.

** В. Ф. Кибальчич — К. Коваржовицу, 26 июня 1919 г. // Пражский Музыкальный архив. Národní Muzeum. České Muzeum Hudby. Ф. 4/71 (Карел Коваржовиц). Оп. 1. Ед. хр. G-8531. (Публикуется впервые). Автор благодарит специалистов Музыкального архива Маркету Кабелкову (Markéta Kabelková) и Марию Стастна (Marie Stastna) за помощь и консультации по поиску этих документов.

*** Полицейская карточка на семью Кибальчич // Государственный архив Женевы. Archives d’Etat de Genève. 1919. Снимали квартиру из четырёх комнат с октября 1912 по апрель 1918; дата отъезда и расторжения договора — 5 мая 1919 г.

Следующее письмо Кибальчичем написано на бланке «Русского хора В. Кибальчича». Он приехал в Прагу с концертами и, разумеется, пригласил на свое выступление Коваржовица со всей его семьёй*.

Le Chœur Russe de Basile Kibaltchitch (бланк)

Прага

28 ноября 1919

Мой дорогой Мэтр,

Я полагаю, Мсье Спурны уже заказал вам ложу на мой концерт в субботу 29 ноября, и я буду очень рад видеть этим вечером и вас, и мадам Коваржовиц и ваших детей. У меня хор небольшой (20 человек) потому что из-за больших расходов я должен был его сократить, насколько это возможно. Я буду очень, очень счастлив, если мой концерт вам понравится, потому что, я повторяю ещё раз, вы являетесь лучшим музыкантом (“лучшим музыкантом” подчеркнуто дважды. — М. Т.), которого я встречаю за границей с тех пор, как я выехал из России. Я бесконечно признателен вам за вашу сердечность, которая придает мне силы.

Примите, дорогой Мэтр Коваржовиц, мои приветствия от всего сердца,

Ваш В. Кибальчич

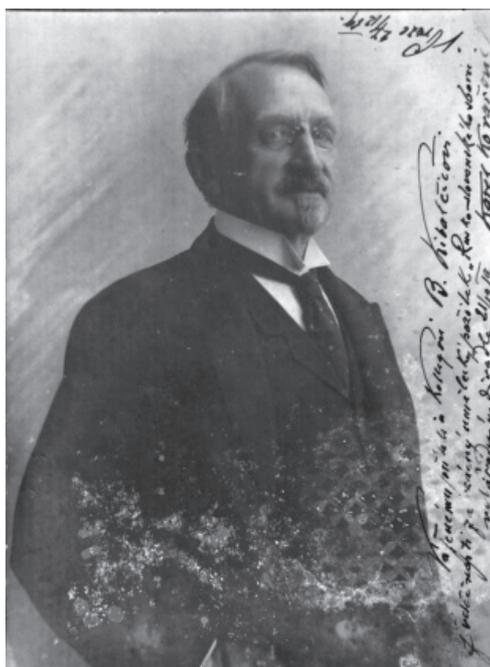
*W. Kibaltchitch**.*

В этом письме бросается в глаза то, что, уже пять лет, близко зная Стравинского и зная по Швейцарии многих знаменитых западных композиторов и исполнителей, Кибальчич, тем не менее, всего через четыре месяца нового знакомства подчеркивает, что Коваржовиц — «лучший музыкант, которого встречает за границей с тех пор как выехал из России». Это

* Речь идет о концерте «Русские композиции» Русского смешанного хора В. Ф. Кибальчича 29 ноября 1919 г. в Муниципальном доме в Праге: «Духовное и светское пение. В программе: М. И. Глинка, А. Г. Чесноков, В. С. Калинников, Д. С. Бортнянский, А. Д. Кастальский, Н. А. Римский-Корсаков, русские народные песни». Цит. по: Хроника культурной, научной и общественной жизни русской эмиграции в Чехословацкой республике. Том I. 1919–1929 / Под общ. ред. Л. Белошевой. Прага, 2000. С. 19.

** В. Ф. Кибальчич — К. Коваржовицу, 28 ноября 1919 г. // Пражский Музыкальный архив. Národní Muzeum. České Muzeum Hudby. Ф. 4/71 (Карел Коваржовиц). Оп. 1. Ед. хр. G-8617. (Публикуется впервые.)

наводит на мысль, что, с одной стороны, у Кибальчича к Стравинскому в то время отношение было непростое и, с другой, Коваржовиц был очень нужен Кибальчичу. Успешное выступление в Праге и откровенная лесть приводят вскоре к приглашению от Коваржовица выступить в его театре с концертом*. После концерта в Национальном театре — высшего достижения Кибальчича в Праге — Коваржовиц послал ему свою фотографию с дарственной надписью по-чешски: «Уважаемому другу и коллеге В. Кибальчичу с благодарностью за невероятное художественное наслаждение



“Русско-славянским хором” в Национальном театре. Карел Коваржовиц. Прага. 27.12.19»** (рис. 2).

Вскоре после этих событий, в начале 1920 года, Кибальчич появился в Загребе. Очень вероятно, что рекомендации Коваржовица сыграли важную роль в его продвижении. Следующее письмо Кибальчича подтверждает это.

Загреб, 21 января

Дорогой Мэтр,
Шлю вам из Загреба сердечные приветы, а также Мадам Коваржовиц (“Коваржовиц” написано в

Рис. 2. Портрет К. Коваржовица с дарственной надписью В. Кибальчичу

* Концерт «Русско-славянского хора Кибальчича» прошел 21 декабря 1919 г. в Национальном театре — главном оперном театре Праги. Хроника культурной, научной и общественной жизни русской эмиграции в Чехословацкой республике. Т. I. С. 20.

** МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 3. Ед. хр. 63. Автор приносит искреннюю благодарность С. И. Толстой за переводы с чешского и консультации по истории искусства и литературы Чехии.

чешской транскрипции. — М. Т.) и горячо благодарю вас за всё, что вы для меня сделали. Я молю Бога, который хранит ваше здоровье, и надеюсь, что ваша операция прошла успешно.

Я даю концерты в Югославии с большим моральным и материальным успехом и чувствую себя очень счастливым. Завтра я отправляюсь в Белград, где даю следующие три концерта, а затем я еду в Далматию и Боснию.

Погода очень хорошая и уже начинается весна. Я надеюсь вернуться в Прагу в начале марта. В Загребе я даю симфонический концерт с программой исключительно русской музыки.

Я буду очень счастлив увидеть вас в Праге здоровым и бодрым и шлю вам самые искренние и сердечные приветы.

В. Кибальчич (“Кибальчич” в чешской транскрипции. — М. Т.)

Большое спасибо за вашу фотографию* — для меня это самый ценный подарок.

Простите меня, что я вам так мало пишу.

[На конверте] — *Slovutny Pan K. Kovařovič** — Mariamska, 45***.*

Следует обратить внимание на то, что Кибальчич снова подчеркнул, что собирается давать «*симфонический концерт исключительно русской музыки*». Исполнение только русской музыки на многие годы стало основным кредо его творчества****. В этом письме не говорится, поехал ли Кибальчич в Югославию со своим хором. По-видимому, нет, потому что упоминаются только симфонические концерты.

Возвращение в начале марта в Прагу, о котором мимоходом упомянуто, — не рядовое событие. 18 марта 1920 года Кибальчич женился на чешской певице Марте Чермак и официально стал жителем Праги*****.

* Речь идет о фотографии (см. рис. 2 на с. 91).

** *Slovutny Pan K. Kovařovič* (чешск.) — уважаемый господин К. Коваржовиц.

*** В. Ф. Кибальчич — Карелу Коваржовицу, 21 января 1920 г. // Пражский Музыкальный архив. *Národní Muzeum. České Muzeum Hudby*. Ф. 4/71 (Карел Коваржовиц). Оп. 1. Ед. хр. G-8638. (Публикуется впервые).

**** Через два года в своем дневнике это подтвердил П. Е. Ковалевский: «19 апреля / 2 мая [1922 г.] <...> Кибальчич был несколько односторонен и отвергал всех композиторов с иностранным влиянием». Цит. по: Пётр Евграфович Ковалевский. Дневники: 1918–1922 / Подготовка текста, предисл. и комм. Н. П. Копаневой. СПб., 2001. Т. 1. С. 392.

***** См. прим. на с. 87; *Národní Archiv. F. PŘ 1921–1930. K. 1518. S. K 788 / 36 (Kibalčič Vasilij 1884).*

Следующее — апрельское — письмо показывает, что Кибальчич той весной стремился дирижировать не хором, а симфоническим и оперным оркестром. Оно написано Кибальчичем через месяц после свадьбы, но уже не из Загреба, а из Белграда, на бланке Сербского Национального театра. Оно дышит уверенностью автора в прочном положении на новом месте, и в нем даже звучат покровительственные нотки по отношению к Коваржовицу.

*Герб: Сербский Национальный Театр (по-французски)
Белград, 13 апреля 1920*

Дорогой Мэтр,

Я очень сожалею, что не видел вас в Праге во время моего последнего пребывания, и я пользуюсь возможностью вас сердечно приветствовать и сказать вам, что я обосновался в Белграде и начал там работать с удовольствием и большой энергией.

Я начал репетиции “Евгения Онегина” и надеюсь, что всё пойдет хорошо. Я пригласил нескольких русских артистов, таких как Мадам Вирен, которую вы знаете, и Мсье Александровича (тенор), великолепного артиста.

В следующем году я хотел бы основательно поработать над одной из ваших опер (или “Псоглавцы”^{} или “Na Starom belidle”^{**}), и мы неоднократно пригласим вас дирижировать на премьерах. На эти темы я вам напишу в течение лета, и мы будем очень счастливы видеть вас в Белграде.*

Также я создал здесь филармоническое общество и надеюсь дать серию симфонических концертов. В целом, я полон бодрости и энтузиазма. Я хотел бы больше знать о ваших новостях и о вашем здоровье. Я прошу вас передать Мадам Коваржовиц мои сердечные приветы и пожелания доброго здоровья. Отдохните летом; надо, чтобы вы были в хорошей форме.

^{*} См. прим. на с. 63.

^{**} Na Starom belidle (чешск.) — На Старой белильне. Либретто оперы «На Старой белильне» (1901) — по повести «Бабушка», написанной чешской писательницей Боженой Немцовой в 1855 г. Это самая известная работа Б. Немцовой и является классическим произведением чешской литературы. Наиболее часто издаваемая книга в Чехии, переведена на 20 иностранных языков. На некоторых языках книга издавалась неоднократно (на русском впервые вышла в 1900). Сюжет: бабушка привыкает к новому дому, называемому «Старая Белильня», и всячески помогает дочери по хозяйству.

До свидания, дорогой Мэтр и тысячу раз спасибо за вашу сердечность, которую вы ко мне проявили.

Василий Кибальчич (Kibalčič в чешской транскрипции. — М. Т.).

Приложена визитная карточка Сербского Национального Театра с гербом и надписью: *«Мсье Коваржовицу, руководителю Чешской Национальной оперы, Прага»**.

В январе Кибальчич написал: *«буду очень счастлив увидеть вас в Праге»*, а уже в апреле не извинился, но лишь пожалел, что не видел Коваржовица *«во время моего последнего пребывания»* в Праге. Он объявил о своих планах стать не хоровым, а симфоническим дирижером, что очень самонадеянно при большой концентрации в Европе дирижеров высокого класса и репутации. Он пообещал пригласить в Белград Коваржовица дирижировать одной из его же опер, когда Кибальчич сам её поставит. Он посоветовал Коваржовицу отдохнуть летом, как если бы Коваржовиц не знал сам, отдыхать ему или нет.

Самое забавное звучит в конце: как бы между прочим, Кибальчич сообщил, что создал в Белграде (за пару недель?!) филармоническое общество. Это напоминает о таких же попытках выдать желаемое за действительное, когда в 1914 году он писал в Санкт-Петербург Н. Ф. Финдейзену о якобы созданном им в Женеве «Обществе русской музыки»⁴⁵. Аналогично Женевскому, никаких следов Белградского филармонического общества, основанного Кибальчичем, обнаружить не удалось.

Ответных писем Коваржовица к Кибальчичу не найдено.

Как ни странно, дальнейшего развития деятельность Кибальчича в Белграде не получила. Мы пока не знаем, что случилось, но при таком блестящем старте должно было произойти нечто основательное, что окончательно разрушило надежды**.

* В. Ф. Кибальчич — К. Коваржовицу, 13 апреля 1920 г. // Пражский Музыкальный архив. Národní Muzeum. České Muzeum Hudby. Ф. 4/71 (Карел Коваржовиц). Оп. 1. Ед. хр. G-8669. (Публикуется впервые).

** Неизвестно, что говорил о себе в Белграде Кибальчич. Однако можно предположить, что среди нового потока эмигрантов в 1920 г. из России в Белград оказались музыканты из Петрограда, которые знали, кто такой В. Кибальчич. Он — хоть и талантливый, но простой псаломщик, не имеющий дирижерского образования, недоучившийся студент петербургской

Кибальчич покинул Белград. Вскоре (через два месяца после этого письма), с июня по август и в декабре 1920 года, он появился с концертами в Женеве и Париже⁴⁶. 6 декабря умер Коваржовиц, и Кибальчич остался без покровителя и авторитетного благожелателя. Все же в марте и апреле 1921 года он давал концерты в Праге⁴⁷, но задержался там тоже ненадолго.

Таким образом, мы видим, что пятый тезис Кибальчича — о «личных мотивах» и «славянофильстве», — выдвинутый в статье 1936 года в качестве причины покинуть Женеву, не согласуется с реалиями этого периода. Поначалу казавшаяся удачной, попытка пробиться в лидеры европейской музыкальной жизни не состоялась.

Учитывая сказанное, следует также усомниться в следующем, шестом тезисе статьи Кибальчича, который он выдвинул в качестве причины своего перемещения в Париж, — получение в апреле 1921 года телеграммы от Дягилева с требованием срочно приехать для постановки «Свадебки».

Известно, что той весной Дягилев готовился к 11 сезону «Русских балетов». Подготовка происходила в условиях, которые ставили под угрозу весь проект: Парижский сезон «Русских балетов» оказался без главного хореографа — Л. Мясина, в январе 1921 года порвавшего отношения с Дягилевым⁴⁸. Достойной замены Мясину не было, а Дягилев рассчитывал на него как на будущего постановщика «Свадебки».

Дягилев вынужден был начать работу без использования музыки Стравинского. Открытие сезона в Париже было назначено на 17 мая 1921 года, поэтому апрель был самым напряженным периодом репетиций балетов, но совсем в других местах — в Мадриде (27 марта — 10 апреля) и Монте-Карло (с середины апреля до мая)*. В программе 11 сезона были заяв-

Консерватории по классам фагота и виолончели, сосланный за революционную деятельность и после ссылки работавший три года в Петербурге помощником знаменитого хормейстера А. А. Архангельского. С такой образовательной базой претендовать на постановку новых опер и дирижерство в Сербском Национальном театре было бы непозволительно.

* A Feast of Wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes / Catalogue. Ed. John. E. Bowlt, Zelfira Tregulova, Nathalie Rosticher Giordano. Skira, 2009. P. 315. Об этом же пишет С. Прокофьев, говоря, с какими трудностями

лены «Шут» С. Прокофьева*, который уже несколько лет «лежал в портфеле» Дягилева, и «Картина фламенко» («Quadro Flamenco»), исполнявшаяся испанскими танцовщиками и танцовщицами⁴⁹. О «Свадебке» не могло быть и речи, а репетиций в апреле в Париже не было.

К тому же окончательной партитуры «Свадебки» в то время еще не существовало, ставить было нечего. Лишь в 1921 году** в Гарше (Garsh) Стравинский пришел к окончательному решению о составе оркестра: «4 рояля и ударные — полностью удовлетворяло моей концепции»⁵⁰, а закончил он партитуру лишь 6 апреля 1923 года.

Получается, что Кибальчичу, давшему концерт в Праге 16 апреля 1921 года, «ликвидировать контракты» и «собрать манатки» из-за «Свадебки» было не нужно. Дягилев попросту не мог прислать в апреле 1921 года такой телеграммы.

Очередной, шестой тезис Кибальчича оказался неверным. Ниже мы приведем прямые доказательства, что описанный Кибальчичем эпизод произошел ровно на два года позже.

Приезд в Париж был вызван, скорее, другими обстоятельствами. В мае 1921 года церковный совет собора Св. Александра Невского на Рю Дарю принял решение пригласить Кибальчича на должность регента, и он немедленно согласился***.

шли репетиции его «Шута» в Монако до самого конца апреля. См.: Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка. 1910–1953 / Подг. публикации и коммент. В. Юзефовича. М.: Дека-ВС, 2011. С. 49.

* Балет С. Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего».

** 26 мая 1921 г. Стравинский все еще не мог синхронизовать музыку с механическим роялем (пианолой). *Craft R. Igor Stravinsky: Glimpses of Life.* 1992. P. 343.

*** В июне 1921 г. в соборе Св. Александра Невского в Париже хор, состоящий из французских певчих, заменили на русский хор. По-видимому, существенную роль сыграл тот факт, что 8 апреля 1921 г. указом патриарха Тихона архиепископ Вольнский Евлогий (Георгиевский), пребывавший в то время в Берлине, был назначен управляющим Западно-Европейскими Православными Русскими приходами «впредь до возобновления правильных и беспрепятственных сношений означенных церквей с Петроградом». Церковные ведомости. 1922. № 1. 15 (28) марта. С. 2. Б. А. Татищев (бывший генеральный консул Российского посольства во Франции) прислал

Такое приглашение сулило большие выгоды для Кибальчи-
ча: оно возвращало его на привычную должность, которую

Евлогию приветствие с приглашением посетить парижский приход, и за три дня до праздника Св. Александра Невского (30 августа) Евлогий прибыл во французскую столицу. Вероятно, готовясь к торжественной встрече управляющего, церковный совет решился заменить французских певчих, произносивших славянские слова с французским акцентом, певших «ужасно заунывно и скучно». В пользу Кибальчича было то, что к этому времени он имел многолетний опыт работы хорovým дирижером и успешно исполнял русскую духовную музыку на многочисленных концертах.

«Четверг, 13 / 26 мая [1921 г.]

Вечером было бурное заседание церковного совета из-за французского хора. Решили, что нужно поддержать хор Кибальчича...». Цит. по: Петр Евграфович Ковалевский. С. 279.

«Воскресенье, 13 / 26 июня [1921 г.]

Сегодня в первый раз на Дарю пел русский хор. Очень хорошо». Там же. С. 286.

«Воскресенье, 20 июня / 3 июля [1921 г.]

За поздней литургией пел хор Кибальчича. Он, несмотря на двухнедельное существование, спелся хорошо и поет хотя немного нерешительно, но зато прекрасно по сравнению с французским». Там же. С. 289.

Кроме того, возможно, церковный совет собора Св. Александра Невского заменил французский хор русским, зная о предполагаемом приезде в Париж митрополита Антония.

«Четверг, 13 / 26 мая [1921 г.]

Митрополит Антоний, наверно, заедет в Париж». Там же. С. 279.

Антоний (Алексей Павлович Храповицкий; 1863–1936), митрополит, богослов, историк. Окончил Санкт-Петербургскую Духовную академию, в 1914–1917 архиепископ Харьковский и Ахтырский, с 1918 митрополит Киевский и Галицкий. В 1920 эмигрировал в Константинополь. В 1921–1936 глава Архиерейского Собора и Синода Русской Зарубежной Собрной Церкви. Награжден Знаком отличия Красного Креста за помощь Красному Кресту и Комитету попечения о детях (1924). Автор многочисленных книг по вопросам религии. Российское зарубежье во Франции. Т. II. С. 65–66.

Следует отметить, что эта замена на русский хор певчих прошла, по-видимому, не очень гладко:

«Суббота, 15 / 28 мая [1921 г.]

Леонович и Стасиневич всячески мешают устройству русского хора. Распускают о нем разные слухи». Цит. по: Петр Евграфович Ковалевский. С. 279.

«Пятница, 21 мая / 3 июня [1921 г.]

Французский хор отправился in corpore (целиком. — М. Т.) к ... Бриану! (премьер-министру Франции Аристиду Бриану (Aristide Briand; 1862–

он занимал в Женеве шесть лет*, с устойчивым положением и гарантированным заработком; оно не мешало ему время от времени концерттировать; этим заканчивался период неудач в Югославии и поисков своего места и роли на европейской сцене. Не разовый успех в балете Стравинского, а стабильное положение и заработок — вечная головная боль русского эмигранта и музыканта, в особенности, — вот что могло заставить Кибальчича бросить всё и переехать в Париж.

1932). — М. Т.) Его, конечно, не допустили, но говорил с ними какой-то незначительный секретарь, которому они наговорили разных слезен. Он сейчас же помчался к Маклакову, который сказал ему, что это не его дело и даже он сам до этого не касается, и что уволить хор зависит только от усмотрения совета. Затем он направил его к Татищеву, который энергично протестовал против вмешательства в личные дела. На этом, к счастью, всё и кончилось. Регент получил место в Ницце и уходит, оставаясь в самых хороших отношениях с советом». Там же. С. 281.

Михаил Михайлович Леонович (1876–?), псаломщик. Окончил Киевскую духовную академию; кандидат богословия; преподавал в Черниговской Духовной Семинарии. В 1901 назначен на должность псаломщика в церкви Императорской Миссии в Ваймаре, в 1902 — Императорской Миссии в Стокгольме, в 1906 — Женевской Крестовоздвиженской церкви, 30 июля 1912 г. назначен в церковь Императорской Миссии в Брюсселе, в 1914–1924 служил псаломщиком в церкви Св. Александра Невского в Париже. Публиковал статьи и эссе в научных сборниках и журналах. См.: Прот. Павел Недосекин. История Русского Православия в Бельгии. Ч. 2. URL: <http://www.pravoslavie.ru/smi/print43624.htm> (дата обращения: 31.10.2015).

Павел Николаевич Стасиневич (?–1970), псаломщик. Окончил Киевскую Духовную академию; кандидат богословия. В 1915–1923 третий псаломщик в церкви Св. Александра Невского в Париже. Впоследствии был на служении в Бельгии. В 1922–1924 псаломщик Свято-Николаевского храма в Брюсселе (Российское зарубежье во Франции. Т. III. С. 204).

* В отличие от Женевы, где В. Кибальчич занимал должность псаломщика и регента, в Париже он был только регентом (Александро-Невский кафедральный собор в Париже: Памятка к столетию собора / Сост. прот. Александром Чеканом и др. Париж, 1961. С. 51–53). «До приходского периода жизни Храма, т. е. с основания Храма до 1921 года, прежний хор, управляемый регентом из французов (последний регент М. Celestin Bourdeau) <...> комплектовался по необходимости французскими певцами <...> По мысли и почину о. протод. Н. Тихомирова, в 1921 <...> был составлен хор из русских певцов, под управлением г. г. Кибальчича и Огородникова...». Цит. по: Александро-Невский кафедральный собор в Париже: Памятка к столетию собора / Сост. прот. Александром Чеканом и др. Париж, 1961. С. 45.

Считается, что через два года, в 1923 году, Стравинский привлек Кибальчича к постановке «Свадебки» уже как старого знакомого и опытного хормейстера. По-видимому, дополнительным фактором выбора Кибальчича для исполнения хоровой части служило то, что его хор имел опыт концертного исполнения как духовных песен, так и народных, а также классического репертуара «а саpелла»*. Однако Кибальчич писал, что его вызвал для исполнения «Свадебки» в 1921 году не Стравинский, а именно Дягилев, хотя мы видим, что этого, в принципе, быть не могло.

Воспоминания Кибальчича, как мы уже показали, отличаются хвастовством в сочетании с правдоподобием, но маловероятно, что он способен написать чистую неправду. Поэтому мы предприняли попытки найти такое письмо Дягилева к Кибальчичу, которое могло бы оказаться поводом утверждать, что Дягилев в нем так нуждался, что без него «Свадебку» было не поставить. Однако в многочисленной литературе о Дягилеве и «Русских сезонах» никаких упоминаний о подобном письме не обнаружено. Тем не менее, указанное предположение оправдалось благодаря новой находке.

В октябре 2015 года удалось обнаружить в Лондонском архиве неопубликованное письмо Дягилева к Кибальчичу от 31 марта 1923 года, которое подтверждает выводы, сделанные выше: Дягилев не приглашал Кибальчича для репетиции «Свадебки» в апреле 1921, но сделал это для апрельских репетиций лишь в 1923 году, когда остальные участники были готовы к постановке спектакля. Приводим письмо целиком.

31 марта 1923

Отель Континенталь, Париж (бланк)

Многоуважаемый Василий Фёдорович!

Подтверждаю Вам наше словесное соглашение относительно исполнения артистами Вашего хора хоровой части балета “Свадебка”

* Биограф Стравинского С. Уолш эту ситуацию описывает проще, говоря, что спектакль поставлен «с Русским хором давнего приятеля Стравинского по Швейцарии Василия Кибальчича», подчеркивая приятельские, а не художественные приоритеты. *Walsh S. Igor Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France, 1882–1934. L.: Jonathan Cape, 1999. P. 366.*

И. Стравинского, представления которого должны состояться в Париже между 7-м и 17-м июня сего года.

Вы принимаете на себя разучивание и репетирование означенного произведения с 25-ю наилучшими голосами Вашего хора (приблизительно 7 сопрано, 5 альтов, 6 теноров и 7 басов). Произведение это будет разучено Вами с 15-ти репетиций вокальных и 10-ти репетиций с ансамблем.

Каждый артист Вашего хора будет получать по восемь франков за репетицию, а за исполнение на спектакле по тридцати пяти франков. Число спектаклей определяется от 6-ти до 8-ми.

В случае, если в тех же спектаклях хором будут исполнены какие-либо другие произведения, потребные для сего репетиции будут оплачены дополнительно в вышеуказанном размере. “Свадебка” должна быть разучена хором для общих репетиций к 20-му мая с. г.

За Ваш личный труд я имею Вам уплатить две тысячи четыреста (2400) франков.

Уплата хору за репетиции будет производиться в следующие сроки

1-го мая — тысяча пятьсот (1500) фр.[анков].

15-го —»— тысяча пятьсот (1500) фр.[анков].

1-го июня — тысяча пятьсот (1500) фр.[анков].

и в день первого спектакля окончательный расчет по репетициям.

Плата за исполнение на спектакле будет производиться на другой

день каждого спектакля.

В счёт Вашего гонорара Вам будет уплачено 25-го мая одна тысяча франков, а остальная часть, а именно тысяча четыреста франков 10-го июня.

Примите уверения в моем совершенном уважении
Серж Дягилев.*

Впечатляет четкость изложения Дягилевым программы репетиций, распределения хора по голосам и, в особенности, условий и графика материального вознаграждения участников спектакля. Письмо еще раз подтверждает, что слава Дягилева как выдающегося организатора и антрепренера была заслуженной.

Из письма видно, что для репетиций хору было дано не две недели, как писал Кибальчич, а полтора месяца, сначала само-

* С. П. Дягилев — В. Ф. Кибальчичу, 31 марта 1923 г. // Ekstrom Collection: Diaghilev and Stravinsky Foundation. The Archives Hub. Ед. хр. № GB 71 ТНМ/7/1/1/9/1. (Публикуется впервые.)

стоятельно (от начала апреля до 20 мая) и потом еще двадцать дней с ансамблем, причём Дягилев планировал не пять спектаклей, как утверждал Кибальчич, а все восемь. Отметим, что в описании подготовки к спектаклю Кибальчич сохранил прежний стиль — преувеличение трудностей и своих заслуг.

Поскольку Кибальчич написал, что приехал в Париж, где «Свадебка» не была поставлена, и пришлось еще два года ждать, то речь не может идти о простой ошибке рассказчика в указании года или опечатке в статье. Параллельно с удивлением рассказчика, говорящего о непонятных ему причинах отмены репетиций «Свадебки», нам становится понятным его лукавство: этот спектакль в 1921 году и не собирались ставить, а апрельское письмо от Дягилева — необходимая для Кибальчича выдумка, чтобы умолчать о своей скромной деятельности с 1920 по 1923 год.

Таким образом, анализируя шестой тезис Кибальчича — о вызове его Дягилевым в Париж весной 1921 года, — мы снова встречаемся не просто с анахронизмом, а с легендой. Передвинув сроки получения письма на два года раньше, Кибальчич, по-видимому, попытался уклониться от описания неприятных причин отъезда из Югославии, о которых мы уже говорили, и объяснить читателю неожиданное перемещение в Париж своим незаменимым участием в новом балете Стравинского. Следует все же признать, что Дягилев и Стравинский не ошиблись с выбором — Кибальчич был выдающийся хормейстер.

Здесь необходимо упомянуть о находке в архиве МРК, связанной с перепиской Кибальчича и Стравинского относительно «Свадебки». Выше говорилось, что в письме от 26 июля 1923 года* Стравинский выражал благодарность Кибальчичу

* *И. Ф. Стравинский — В. Ф. Кибальчичу*

Биарриц 26 июля 1923

Дорогой Василий Фёдорович,

всякие дела и занятия не позволили мне своевременно — письменно (“что написано пером, того не вырубишь топором”) поблагодарить Вас за доброе, любовное отношение к “Свадебке” и за её усердную, полную достоинств выучку. Делаю это теперь и хочу думать, что Вы поверите в мою искреннюю благодарность Вам и в горячее моё желание снова услышать с Вашим участием эту дорогую нам вещь.

за исполнение хоровой части «Свадебки»*. Примечательно, что это письмо отсутствует в архиве Кибальчича в МРК, хотя похвальные отзывы о себе он собирал и тщательно хранил**.

Из комментариев В. П. Варунца к переписке Стравинского с Кибальчичем следует, что Кибальчич в 1923 году жил в Белграде*** или Женеве**** (на самом деле он жил в Париже и

Даст Бог, на будущий год что-либо устроится в отношении её концертного исполнения и я так буду счастлив снова приняться за работу с Вами, Ансерме и прочими нашими усердными исполнителями.

Кланяйтесь Вашей милой жене, а себе [желаю] сохранить мою искреннюю к Вам дружбу.

Ваш Игорь Стравинский.

<...> *Послано в Женеву(?)*». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 18.

* В русской прессе встречались и критические отзывы: «...*Дирижировал Ансерме с обычным своим мастерством; хор Кибальчича старательно, но не всегда успешно исполнял свои трудные партии; солисты (госпожи Давыдова и Смирнова, господа д'Ариал и Ланской) были почти безукоризненны*». Шлёцер Б. «Свадебка» // Звено. 1923. 25 июня. Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 719.

** *Le Chœur Russe de M. Basile Kibalthitch (1913–1918) (Critiques et opinions de la presse)*. Lausanne, 1919 г. // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Ед. хр. № 29. В Муниципальной библиотеке г. Лиона (Франция) хранится экземпляр этого издания с дарственной надписью от Кибальчича супругам Эррио (Herriot), от августа 1919 г. Эррио в это время — мэр г. Лиона и будущий премьер-министр Франции.

*** *«В 1924 г. дирижёр переехал из Белграда в США. Здесь им был организован хоровой ансамбль, получивший довольно странное назв. “Русский симфонический хор”*». И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 51.

**** *«В. Ф. Кибальчич — И. Ф. Стравинскому [Женева?] 13 августа 1923*

Дорогой Игорь Фёдорович,

спасибо Вам за письмо, которое мне доставило большую радость. Само собой разумеется, я с большой охотой приму участие в “Свадебке”, которую я так люблю. Мне только кажется, что будет очень трудно поставить её концертным способом и главная причина — большие расходы
<...>

Писали мне из Брюсселя, что Изаи хочет поставить “Свадебку” в своих концертах, но официально я ещё ничего не знаю. Не знаю также о намерениях Ансерме, который хочет поставить “Свадебку” в ноябре. Там (в Швейцарии) это будет легче сделать, так как я, кажется, в ноябре поеду туда на десять концертов». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 19–20.

служил регентом). Поэтому письмо 26 июля 1923 года атрибутировано Варунцем как письмо к Кибальчичу в Женеву. Тем временем в МРК, в архиве Кибальчича, хранится пустой конверт от письма к Кибальчичу в Париж на Рю Дарю, 3, написанный почерком, чрезвычайно напоминающим почерк Стравинского (рис. 3)⁵¹. Изучение штемпеля показало, что письмо

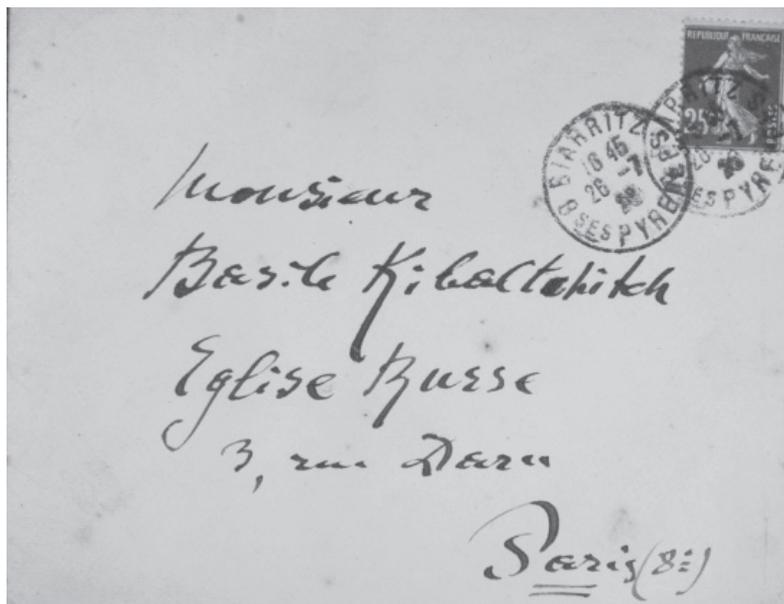


Рис. 3. Конверт от письма В. Кибальчичу в Париж на Рю Дарю, 3. На штемпеле «Биарриц 26 июля». МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 1. Л. 9.

отправлено из Биаррица 26 июля, но последние цифры года не прочитываются. По счастью, письмо Кибальчичу с похвалой от Стравинского, приведенное Варунцем, имеет заголовок с той же датой и местом отправления — «26 июля, Биарриц».

Тем самым, можно сделать уверенный вывод, что в архиве Кибальчича в МРК хранится конверт от письма Стравинского 26 июля 1923 года, приведенного Варунцем, с ошибочным предположением, что оно адресовано в Женеву, поскольку публикатор конвертом с адресом не располагал. Выясняется заодно, что в июле 1923 года Кибальчич жил вблизи собора, где

он служил регентом, но на противоположной стороне улицы*. Само же письмо, попавшее к коллекционеру К. Слиму в Ванкувер**, по-видимому, было подарено, продано, похищено или потеряно до поступления конверта в архив МРК в 1968 году.

Успех «Свадебки» в Париже в 1923 году имел для Кибальчича большое значение. В начале 1924 года он считал себя настолько близким к Стравинскому человеком, что в пассажирской пароходной ведомости по прибытии в Нью-Йорк на вопрос об адресе ближайшего родственника или друга он дает парижский адрес Стравинского в «Плейель»***.

Переехав в Америку в январе 1924 года, Кибальчич уже в апреле призвал Стравинского повторить парижский успех в Новом свете****.

* Это соответствует практике, описанной в парижских эмигрантских воспоминаниях: квартиры, которые занимали служители этой церкви, находились вблизи собора Св. Александра Невского.

** «Личная коллекция К. Слива (Ванкувер). Послано в Женеву (?). Публикуется впервые с любезного разрешения г-на К. Слива при содействии г-на С. Уолша». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 18.

*** New York, Passenger Lists, 1820–1957. Passenger ID 602801010529. URL: <http://www.libertyellisfoundation.org/passenger-result> (дата обращения: 31.10.2015); в графе «Имя и полный адрес ближайшего родственника или друга в стране, откуда прибыл подданный другого государства» В. Кибальчич указал: «Игорь Стравинский, Париж, Рошешуар 24, дом фирмы “Плейель” (Igor Stravinsky (так в тексте. — М. Т.), Pleyel House, Rochechouart 24, Paris)».

**** «В. Ф. Кибальчич — И. Ф. Стравинскому

Нью-Йорк 14 апреля 1924

Дорогой Игорь Федорович, а я уже в Америке, как видите, и успешно кое-что за два месяца сделал: организовал хор (28 человек), дал один концерт 6-го апреля (концерт проходил в Ратуше (Town Hall), Нью-Йорк. — М. Т.) и после [этого] давал другой. Успех большой и моя работа обеспечена почти на год <...>

Я познакомился с разными лицами, имеющими большее или меньшее влияние, и эти лица просят и предлагают мне организовать “Свадебку”. Сами знаете, как я люблю “Свадебку” и как я готов сделать все от меня возможное, чтобы эта “Свадебка” имела бы тот большущий успех, который она заслуживает.

Сейчас в Америке Вас много играют и много о Вас говорят. Ваш приезд сюда, хорошо организованный, обеспеченный, является своевременным...». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 51.

В архиве МРК найден неопубликованный ответ Стравинского от 30 апреля 1924 года, в котором отсутствуют эмоции по поводу будущей американской постановки, а звучат лишь проза жизни и жесткие условия автора. Кибальнич в этом письме выглядит для Стравинского не творческим партнером, а порученцем. Приводим это ответное письмо целиком. Оно написано на бланке фирмы «Плейель»*.

*Pleyel Précédemment
Pleyel Lyon & C^{ie}
Pianos & harpes (бланк)*

*22, 24 Rue Rochecouart Paris
Téléphone Truanne 07-89*

30 Avr.[19] 24

Дорогой Василий Фёдорович!

Я очень рад был получить Ваше длинное и интересное письмо (от 14-го апр[еля]) и очень порадовался за Вас, что наконец-то Вы устраиваетесь. Я убеждён, что с присущей Вам энергией Ваши дела пойдут всё лучше и лучше.

Что касается “Свадебки”, то я должен Вам сказать откровенно следующее.

*1) “Свадебку” может исполнять всякий, кто захочет, поладивши с издателем ея (“поладивши” подчёркнуто, “с издателем” подчёркнуто дважды. — М. Т.), J. & W. Chester (17 Great Marlborough Str.[ee], London, w. 1)**, что касается найма материала, и со мною (“со мною” подчеркнуто дважды. — М. Т.), что касается авторских прав, которыми я полностью владею.*

2) С издателем у меня условие такое, что он даст в наём только в том случае материал, если мои авторские требования будут удовлетворены.

3) Я не могу назначить меньше чем \$100 (сто долларов) за исполнение и ни в какие %-тные комбинации входить не буду.

Конечно, при этом я потребую гарантию количества спектаклей в течение года. Количество этих спектаклей, которые Вы называете, мне подходит и потому сумма \$5000 (пять тысяч долларов) есть та

* В здании этой фирмы Стравинскому было предоставлено помещение для работы над звукозаписью своих произведений. См. прим. на с. 67.

** J. & W. Chester, Ltd.

минимальная сумма (“минимальная” подчеркнута. — М. Т.), которую я потребую как гарантию годовичного исполнения “Свадебки”. Каждый спектакль, превышающий эти 50 названных, будет мне оплачен по \$100 (сто долларов) за представление.

Отвечайте мне сюда к Pleyel’у.

Дружески жму Вашу руку.

Искренне Ваш,

И. Стравинский*.

Кибальчич смело брался организовать 50 представлений «Свадебки» в год, хотя в Париже за шесть лет с 1923 по 1928 год их было всего 23. Однако уже через три месяца Кибальчич писал Стравинскому, что «пришлось встретиться с препятствиями и материального и дипломатического характера»**. Тем не менее, в письме звучит оптимизм: «Свадебку мы оставим

* И. Ф. Стравинский — В. Ф. Кибальчичу, 30 апреля 1924 г. // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 1. Л. 12. (Публикуется впервые.)

** «В. Ф. Кибальчич — И. Ф. Стравинскому
Нью-Йорк 30 июля 1924

Дорогой Игорь Федорович, очень извиняюсь, что до сих пор не написал Вам о предполагаемой постановке “Свадебки”, так как до сих пор не мог окончательно выяснить этот вопрос. Дело в том, что пришлось встретиться с препятствиями и материального и “дипломатического” характера. Я Вам писал, что постановка предполагалась под протекцией Лиги композиторов и одной частной семьи Левинсон. Вскоре после получения Вашего письма между этими двумя группами случилось недоразумение <...>

В следующем сезоне принят к постановке в Метрополитен-Опера “Петрушка”. Декорации пишет Судейкин, с которым я живу на даче, а танцы будет ставить Больм, постановка будет в марте, безусловно, будет иметь большой успех. Судейкин взялся за дело с большой любовью и энтузиазмом и, насколько я могу судить, сделает свое дело чрезвычайно талантливо. Что касается Больма, то он, не мудрствуя лукаво, вероятно, тоже осилит свою задачу хорошо.

Поэтому, рассуждая об общем плане “проникновения” Вашего в Америку и имея в виду Вашу поездку сюда, я думаю, что Ваш концерт плюс “Петрушка” в конце сезона уже создадут благоприятную обстановку и, в некотором роде, удовлетворят Вас материально. А “Свадебку” мы оставим на следующий сезон (1925/26) и тогда уже совершенно dokonа-ем Америку и положим её на обе лопатки. В моём лице, насколько это возможно, Вы можете видеть горячего поклонника, абсолютного доброжелателя и друга...» Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 68–69.

на следующий сезон (1925/26) и тогда уж совсем dokonаем Америку и положим её на обе лопатки». Судейкин также под- держивал идею срочной постановки «Свадебки» в Америке: «*надо бить железо, пока горячо*»⁵². Но этим планам не суж- дено было сбыться — «Свадебка» была поставлена только в 1929-м, причем участие Кибальчича было под вопросом. Он даже писал Стравинскому, чтобы памятуя 1923 год, тот потре- бовал от постановщиков спектакля поручить именно Кибаль- чичу подготовку хора и руководство им*, но это не помогло.

* *В. Ф. Кибальчич — И. Ф. Стравинскому
Нью-Йорк 18 декабря 1928*

Дорогой Игорь Федорович! Наконец-то “Свадебка” увидит Божий свет и у нас в Америке. Большой успех ей обеспечен, ибо постановка в надеж- ных руках Стоковского и Судейкина.

Вот с хоровой частью дело обстоит очень плохо. И вот в чем дело: в се- редине ноября, когда я был в концертной поездке, я получил от Судей- кина сообщение с просьбой принять участие в постановке, я с большой радостью принял предложение комитета [Лиги композиторов]. Теперь же, в течение последней недели, дело приняло иной оборот. Под влиянием одного из членов комитета Лиги композиторов, некоего Саминского Ла- заря, решено было поручить этому самому Саминскому хоровую работу при участии Синагогального хора, меня же приняли в качестве эксперта (что это значит “быть экспертом” — я не понимаю).

Саминский — человек музыкально достаточно образованный, но консер- вативный и, кажется, недостаточно опытный, как хормейстер, и ему “Свадебка” будет не по силам. Поэтому я очень волнуюсь за вокальную сторону и спешу Вам написать, чтобы, пока есть время, поправить это положение и телеграфировать комитету Ваше пожелание передать и поручить всю хоровую работу мне.

Вы знаете, дорогой Игорь Федорович, как мне дорога и близка “Свадебка” и с какой радостью я буду работать...» Цит. по: И. Ф. Стравинский. Пере- писка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 328.

Леопольд Стоковский (польск. Antoni Stanisław Bolesławowicz Stokowski, 1882–1977), британский и американский дирижер польско-ирландского происхождения.

Лазарь (Элиезер) Семёнович Саминский (1882–1959), композитор, ди- рижер, музыковед, педагог, деятель музыкальной культуры. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у А. К. Лядова и Н. А. Римско- го-Корсакова. В 1918 эмигрировал. В 1919–1921 жил в Париже, затем в Нью-Йорке. С 1922 член правления Международной гильдии компози- торов (International Composers Guild), соучредитель Лиги композиторов (The Composers League), с 1924 музыкальный директор в синагоге Эману-

В программе премьеры «Свадебки» в Америке 25 апреля 1929 года⁵³ мы не видим Кибальчича (см. рис. 4 на с. 109)⁵⁴, хором руководил Яссер*. Вместе с тем среди имен хористов можно встретить тех, кто входил в состав «Русского симфонического хора», с которым Кибальчич выступал в Америке в течение предыдущих пяти лет. Таким образом, комментарий В. П. Варунца⁵⁵ о том, что неизвестно, участвовал ли Кибальчич и его хор в американской премьере, не совсем точен. Хор участвовал, но без Кибальчича*. Это особенно удивительно, потому что месяцем ранее, 24 марта 1929 года, с большим успехом прошли выступления композитора А. Н. Гречанинова, который приехал в Америку с гастролями и давал в Карнеги-

Эль. Автор пяти симфоний, балета «Рахиль», оперы-балета «Дочь Иефта» (The daughter of Jephthah), нескольких циклов песен (романсов) на еврейские темы и тексты. Опубликовал книгу «L'Art du chef d'orchestre» («Искусство дирижера») (1922), воспоминания «Глазунов и его консерватория» (1929). Писал музыковедческие и критические статьи в журналах «La Revue musicale», «Le Monde musical» и др. Российское зарубежье во Франции. Т. III. С. 39.

* Иосиф Яссер (Joseph Yasser; 1893–1981), пианист, органист, хоровой дирижер, музыковед и музыкальный писатель. Учился в Московской консерватории по классам Б. Сабанеева (орган), А. Гедике (фортепиано) и Н. Морозова (теория музыки). В 1918–1920 преподавал в консерватории фортепиано и орган, одновременно работал органистом в московских театрах — МХАТе (1918–1919) и Большом (1919–1920). В 1920 уехал из России. В 1920–1921 жил в Шанхае, где выступал как органист-солист, основал хор «Шанхайские певцы» при Китайском хоровом обществе и был его руководителем. В 1921 переехал в США, где прожил до конца жизни. В основном жил в Нью-Йорке. В 1917–1930 занимался активной концертной деятельностью как органист, давая концерты в России, Китае и США, с 1938 постоянный органист Всеамериканской радио- и телевизионной компании в Нью-Йорке. Автор музыкально-теоретических работ. Цит. по: Яссер Иосиф // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/15246> (дата обращения: 31.10.2015).

** В. Ф. Кибальчичу не пришлось участвовать и в премьере концертного исполнения «Свадебки» 14 февраля 1926 г. под управлением Л. Стоковско-го (Нью-Йорк, Эолиан-Холл (Aeolian Hall)). Хор и солисты были подготовлены К. Сальседо. *Varese Edgard, Wen-chung Chou. The Liberation of Sound // Perspectives of New Music. 1966. Vol. 5. № 1. P. 14* (см. рис. 5 на с. 111). Сальседо Карлос (Salzedo; 1885–1961), французский арфист, пианист, композитор и дирижер; в 1921 соучредитель совместно с Эдгаром Варезом Международной гильдии композиторов.

LES NOCES

(*The Nuptial Rites*)

Russian choreographic scenes with singing and music by

IGOR STRAVINSKY

conducted by

LEOPOLD STOKOWSKI

Singers

NINA KOSHETZ, *Soprano* SOPHIE BRASLAU, *Contralto*
GABRIEL LEONOFF, *Tenor* MOSHE RUBINOV, *Baritone*

Pianists

MARC BLITZSTEIN LOUIS GRUENBERG
AARON COPLAND FREDERICK JACOBI

CAST

The Bride..... VALENTINA KASHOUBA
Svacha, (The Matchmaker)..... JULIETTA MENDEZ
The Mother of the Bride..... EMILY FLOYD
The Mother of the Bridegroom..... ROSE MARSHALL
The First Old Woman..... RINA NIKOVA
The Bridegroom..... GEORGE VOLODIN
Drushki (The Bridesmen)..... HAROLD HECHT and ALLAN WAYNE
The Father of the Bride..... ALEXANDER ZAROUBINE
The Father of the Bridegroom..... OSCAR REALE
Svat (A Matchmaker)..... ANDREW SALOMA

DANCE GROUPS

Young Girls
WINIFRED BAGGER
MARGARET BICKEL
MIRIAM CATHERON
VIRGINIA MILLAR
MARGOT ZOLNAY

Young Men
HARRY COULTOFF
REMON LA JOIE
CHARLES MAYLIN
WILLIAM POST
JAN ULRICH

Old Women
HELEN DRONOFF
MINA HALLE
LYDIA FEZEISKY
GERTRUDE PROKOSCH

Old Men
BERNARD DAY
CONSTANT NICKOLS
JOSEPH REDALIEU
ALEXANDER ZADORIN
ALEX ZAREMBOVSKY

SINGERS

Sopranos
MARY BARY
EUGENIA BAUMAN
NADEJDA CORONA
ZINA IVANOVA
RUTH JACOVLEVA
XENIA LOMAKINA
ROSE MALAVISTA
SONIA RUDD
NADEJDA SMITH

Tenors
VASSILY ANDREYSKY
BASIL CHERNOBROVIN
VLADIMIR DANILOFF
EUGENE COLIKOFF
MICHAEL MIROCHNIK
LEONID TROITZKY

Altos
NATALIE ANISIMOFF
ELIZAVETA DOUBIAGO
LYDIA OBYNSKY
TASIA SLEPOUSHKINA
HELEN TCHAYDAROVA

Basses
HEINRICH BAUMAN
ANDREW GRIGORIEFF
ZAKHAR KABE
JACOB RESNIKOFF
STEFAN SLEPOUSHKIN
PHILIMON ZAVALY

Instrumentalists from the Philharmonic Symphony Orchestra

ELIZAVETA ANDERSON-IVANTZOFF, *Director of Choreography*

VICTOR ANDOGA, *Stage Director*

SERGEI SOUDEIKINE, *Designer of Stage Settings and Costumes*

JOSEPH YASSER, *Chorus Director*

Scenery constructed by the New Amsterdam Studio

Costumes executed by the Masque Studio

The League of Composers wishes to express its gratitude to all the artists who have so generously contributed their services to this production. It also extends its thanks for the valuable assistance rendered by Mr. H. W. Anderson, executive secretary, and the staff of the Harlem Branch of the Young Men's Christian Association, and Dr. Brooks of St. Thomas' Church, Mme. I. Ivanoff, pianist, Mr. M. Zlatin, and the Parnassus Club.

Recital Management, ARTHUR JUDSON

The League of Composers uses the Baldwin Piano

Рис. 4. Программа премьеры «Свадебки» И. Стравинского.
Метрополитен-опера, Нью-Йорк. 25 апреля 1929 г. Состав исполнителей.
Lawrence Sullivan. Les Noces: The American Premiere // Dance Research Journal.
1981–1982. Vol. 14. № 1/2. P. 11.

Холле концерт в пользу русской церкви в Нью-Йорке*. В программе этого гала-концерта участвовал Симфонический хор Кибальчича (см. рис. 6 на с. 111)**. Издавна готовясь к исполнению «Свадебки», Кибальчич наверняка разучивал со своим хором это произведение, т. е. хор был подготовлен к премьере, но в последний момент Кибальчич оказался отстранен.

Причин «отлучения» от хора и предложения Кибальчичу от организаторов «Свадебки» быть лишь «экспертом» установить не удалось. Возможны лишь догадки, учитывающие известную резкость суждений хормейстера, его материальные претензии и, возможно, смешанный состав хора, куда могли входить иные певцы, кроме тех, кто составлял традиционный коллектив его «Симфонического хора».

Не исключено, что негативную роль могла сыграть авторитетная позиция основателя «Лиги композиторов» — Лазаря Саминского, с точки зрения Кибальчича, недостаточно опытного хормейстера. Отрицательное мнение Кибальчича о нем могло стать ему известным. Л. Саминский учился у Римского-Корсакова в Петербургской консерватории в тот же период, когда Кибальчич учился играть на фаготе и виолончели. Саминский, разумеется, знал, что Кибальчич официально объявил себя тоже учеником Римского-Корсакова (это печаталось в газетах и в проспектах выступлений хора) и знал, что

* Гала-концерт прошел под патронажем титулованных персон из числа русской аристократии. «Четыре запоминающиеся хоровые номера — произведения духовной музыки и народные песни — с филигранной точностью исполнил хор под управлением В. Кибальчича». Через месяц, 25 апреля 1929 г. двое из трех солистов этого концерта — Нина Кошиц, сопрано и Гавриил Леонов, тенор — солировали в премьере «Свадебки», органист Иосиф Яссер дирижировал хором. Цит. по: *Gretchaninoff Conductor of his Own Music // New York NY Evening Post. 1929. March 25. P. 13.*

Нина Павловна Кошиц (наст. Порай-Кошиц; 1894–1965), артистка оперы и камерная певица (сопрано), педагог. Окончила Московскую консерваторию по классам фортепиано и вокала. Дебютировала в 1913, с 1917 пела в Маринском театре. С 1921 жила во Франции, в 1928 переехала в США, выступала на радио, телевидении, снималась в фильмах, открыла студию пения. Публиковала воспоминания в газетах «Новое русское слово», «Русская мысль». Российское зарубежье во Франции. Т. I. С. 745.

** МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 52. (Публикуется впервые.)

Aeolian Hall

Sunday Evening, February 14, 1926, at 8.30 o'clock

International Composers' Guild, Inc.
founded by Edgar Varèse, 1921

FIFTH SEASON OF NEW MUSIC
Third Concert

PROGRAM

Les Noces.....Igor Stravinsky
(first time in America) (1917)
FOR FOUR SOLO VOICES, FOUR PIANOS,
MIXED CHORES AND PERCUSSION
conducted by
LEOPOLD STOKOWSKI
(by courtesy of the Board of Directors of the
Philadelphia Orchestra)
Solo voices
MADAME CAHIER MARGUERITE RINGO
RICHARD HALE COLIN O'MORE
PIANOS
GERMAINE TAILLEFERRE ALFREDO CASELLA
GEORGES ENESCO CARLOS SALZEDO
MIXED CHORUS OF TWENTY-FOUR SOLO VOICES
SELECTED BY THE FRANCIS BROWN MARSH MGT.
PERCUSSION PLAYERS FROM THE PHILADELPHIA ORCHESTRA
Voices (Soli and Chorus) prepared by
CARLOS SALZEDO

Program continued on next page

Рис 5. Афиша концертного исполнения «Свадебки».
Премьера 14 февраля 1926 г. Эолиан-Холл, Нью-Йорк.

CARNEGIE HALL
57th St. & 7th Ave.

Sunday Evening
MARCH 24th, 1929
at 8.30

GALA CONCERT

for the benefit of
THE RUSSIAN CHURCH IN NEW YORK
Under the High Patronage
of
H. I. H. the Grand Duchess Marie of Russia
H. I. H. the Grand Duke Alexander of Russia
H. H. Prince Dimitri of Russia
H. H. Princess Nina of Russia
and
A List of Distinguished Russian and American Patrons

PARTICIPATING ARTISTS
ALEXANDRE GRETCHANINOFF, Composer and Conductor
NINA KOSHETZ, Soprano
GABRIEL LEONOFF, Tenor
PRINCE ALEXIS BOLENSKY, Bass

RUSSIAN SYMPHONIC CHOIR, Basile Kibelelich, Conductor
SYMPHONY ORCHESTRA
Management: Richard Copley, 10 E. 43rd Street, New York City.

CHRISTMAS EVENING PRAYER
The ocean waves drowned Pharo while Irod wants to kill the
newly born Christ and now we thank and praise the Lord.
(Liberal Translation)
PSALM 102
Bless my soul, God. We praise thee, oh Lord. The waters will
stop and the mountains, and will send streams to the earth. Thou
hast created the moon; the sun has set. Thou hast spread the night;
but thou hast not been angry with us, O Lord. Thou hast not
been angry with us, O Lord. Thou hast not been angry with us, O Lord. Thy
work is miraculous. Praise be to Thee, oh Creator.
(Liberal Translation)

Рис. 6. Программа гала-концерта в пользу
русской церкви в Нью-Йорке.
24 марта 1929 г.

это неправда. Потенциально существовала почва для недоверия.

Сам Стравинский влиять на организацию спектакля уже не мог, т. к. в 1929 году авторские права на «Свадебку» в Америке представлял не он сам, а Нью-Йоркский филиал Российского музыкального издательства*. С тех пор сведений об участии Кибальчича в американских постановках «Свадебки» ни в архивах, ни в литературе не найдено.

Отметим, что Кибальчич в своих воспоминаниях умалчивает о постановке «Свадебки» в Америке, хотя и восхищенно оценивает это произведение в широком контексте творчества Стравинского как пример отражения в нем «пантеистичности», «благословенности» и «надзвёздности» русской души.

Опубликованная переписка Кибальчича со Стравинским 1920-х годов дает повод считать, что с начала жизни в Швейцарии эти два музыканта были единомышленниками, и Кибальчич был последовательным поклонником творчества великого композитора. Однако анализ статьи 1936 года позволяет в этом усомниться. Кибальчич умолчал о том, обсуждали с ним Стравинский хоровую сторону балета, оркестровку, высказывал ли Кибальчич какие-либо замечания или советы на протяжении четырех лет соседского проживания в Морже. В связи с этим указание на то, что музыка Стравинского не у всех современников находила понимание, а только у «зорких и

* Права Стравинского при организации исполнения «Свадебки» в США 25 апреля 1929 г. представлял сотрудник Нью-Йоркского филиала Российского музыкального издательства (РМИ, франц. Éditions Russes de Musique) господин Максуэлл (Maxwell). По всей вероятности, это удалось ему плохо, и доход Стравинского оказался очень низким, известие о чем быстро распространилось в среде композиторов. 23 февраля 1930 г. С. С. Прокофьев жаловался Н. К. Кусевицкой: «...своего права я такому типу, как Максвелл (так в тексте. — М. Т.), конечно, не уступлю <...> Максвелл же Стравинскому за “Свадебку” выговорил около 200 дол[ларов], а сбор оказался в 15 или 20 тысяч, и следовательно Страв[инский] имел право по крайней мере на 750 или 1000 дол[ларов]». Цит. по: Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка. 1910–1953 / Подг. публикации и коммент. В. Юзефовича. М.: Дека-ВС, 2011. С. 328–329. 2 апреля 1930 г. Прокофьев счел необходимым подтвердить свое мнение: «Максуэлл есть жернов на шее издательства и композиторов». Там же. С. 342.

чутких» из его окружения, заставляет присмотреться к перечню этих коллег, и мы не видим среди них самого рассказчика. Кибальчич подчеркнул и «*демократический аристократизм*» музыки Стравинского, и то, что она «*слишком парадоксальна*». В этом «*слишком*» слышится некоторый упрек, хотя он соседствует с высокопарной похвалой. В чем же тогда заключалась для Кибальчича парадоксальность, если ему, «*увлеченному славянофильством*», должно было особенно нравиться то, что «*... в сжатых, музыкально синтетических формах И. Ф. выявил всю многогранность, всю красочность, всю пантеистичность, всю доброту, нежность русской души, ее благословенность, всю ее надзвёздность...*»?

Попробуем показать, что упомянутая парадоксальность на самом деле состоит в парадоксальной перемене суждений Кибальчича о музыке его великого швейцарского соседа по мере роста славы Стравинского, с одной стороны, и роста проблем с признанием Кибальчича на европейской сцене, с другой.

В первой части работы были исследованы открытые источники, которые, в сочетании с ранее неопубликованными архивными материалами дали достаточно оснований судить о правдоподобном, но искаженном характере сведений, содержащихся в статье 1936 года, об истории создания «Свадебки» и участия Кибальчича в этом процессе. Лишь предсказание Кибальчича о том, что о Стравинском и его музыке «*будут писаться целые томы*», оказалось пророческим.

Неожиданный взгляд на события, описанные в статье Кибальчича, представляет новый документ – безусловно серьезный источник информации, который заставляет пересмотреть взаимоотношения Стравинского и Кибальчича.

В архиве Российского института истории искусств (РИИИ) в Санкт-Петербурге в мае 2015 года нами было выявлено неизвестное ранее письмо Кибальчича от 3 ноября не указанного года к А. Н. Римскому-Корсакову, издателю «Музыкального современника»*. Анализ письма показывает: скорее всего, оно

* Автор чрезвычайно благодарен Г. В. Копытовой за предоставление этого документа.

написано сто лет назад в 1915 году. В нем Кибальчич собственноручно опровергает то, что он писал в 1936 году. Приводим письмо целиком.

3 Novembre

Geneve

Многоуважаемый Андрей Николаевич!

Извиняюсь, что не будучи знакомым, затрудняю Вас моей большой просьбой. Будьте любезны, распорядиться выслать мне (если можно наложенным платежом) все NN Музыкального Современника, а также выслать и на будущее время и ежемесячник и хронику.

Я очень интересуюсь музыкальной жизнью в России и от всей души приветствую и благодарю Вас за инициативу и организацию такого чудного муз[ыкального] органа, каким является “Муз[ыкальный] Современник”. До сих пор мне приходилось читать только некоторые NN случайно, которые получал Игорь Фед[орович] Стравинский, но теперь мне хочется получать самому лично. Более того, если это будет нужным, я могу время от времени посылать Вам хронику муз[ыкальной] жизни в Швейцарии и ближайших городов Франции. Я состою регентом при Женевской посольской церкви (обучался я в Петроградской К[онсервато]рии) и за 4 года** я успел дать в различных городах Швейцарии и Франции 6 симф[онических] концертов и более 40 хоровых. Благодаря большому интересу, к[ото]рый возбуждает теперь русская музыка и отчасти благодаря моей пропаганде*** — в программах местных концертов очень часто можно слышать русских авторов.*

Будучи исключительным поклонником великого искусства Вашего Великого отца, я пропагандирую его произведения, А. К. Глазунова, Лядова.

* То же самое Кибальчич предлагал годом ранее редактору «Музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзену. Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич. С. 360–382.

** Из этого следует, что письмо могло быть написано как в 1916 г., т. к. Кибальчич появился в Швейцарии в августе 1912 г., так и в 1915, если автор имел в виду весь 1912 г., что не удивительно, учитывая его склонность к преувеличениям. Кибальчич назвал себя только регентом, хотя по должности он псаломщик.

*** Популярность русской музыки Кибальчич приписывает не союзу с Францией и не растущей славе Стравинского, а себе; годом раньше в тех же выражениях он писал редактору «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзену. Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич. С. 360–382.

В программы Женевских симф[онических] концертов, из к[ото]рых я буду дирижировать 5-ю, мною включены “Шехерезада”, “Испанское Каприччио”, “Пасха”, “Битва при Керженце”, Сюита из Снегурочки.

Глазунова “Кремль”, “Средние века”, “Стенька Разин”, “Весна”.

Лядова 8 песен для оркестра, Баба Яга, Кикимора, из Апокалипсиса и Табакерка.*

*На 1 концерт я приглашен в Луоп** и хочу там играть Шехерезаду, Инород*** из Хованицины, 8 песен Лядова и “Стенька Разин”.*

*Хочу Вам сказать, что я эти три года находился в близких отношениях с Стравинским****, но в последнее время немного с ним повздорили, т. к. Из[орь] Фед[орович] обладает довольно тяжелым характером и слишком — эгоист.*

*Хочется мне сказать, что на него Ваши две статьи в Муз[ыкальном] Совр[еменнике]***** произвели очень большое впечатление. Он чувствовал, что во всем, что Вы говорили, много горькой для него правды, но благодаря своей исключительно избалованной и немного поэтому изуродованной психологии, он старается во всем этом видеть влияние каких-то партий, какой-то интриги... ******

* Как и в других письмах, Кибальчич больше описывает свои планы, нежели результаты.

** Кибальчич выступал в Лионе 14 июля 1916 г. с хоровым концертом через восемь месяцев после этого письма. («Republicain de Lion, 14 juillet, 1916».) Это говорит в пользу датирования письма — 1915 г. Сведений о его симфоническом концерте в Лионе не найдено.

*** «Инород» — по-видимому, имеется в виду музыка к балетному фрагменту «Танец персидок» (4-е действие, первая картина).

**** То есть с 1913 г. Это соответствует сведениям из переписки с Финдейзеном, см. прим. на с. 64.

***** Речь идет о двух статьях (Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского // Аполлон. 1915. № 1. С. 46–57; Римский-Корсаков А. О «Соловье» Игоря Стравинского // Музыкальный современник. 1915. Сентябрь. Книга первая. С. 76–97), наполненных непримиримой критикой по поводу оперной и балетной музыки Стравинского: Петрушка — «дух и стиль, как смесь русской сивухи с французскими духами», Жар-птица и Петрушка — «немошь в развитии музыкальных мыслей», Весна Священная — «повторное и нарочитое упорствование в фальши», в целом — «прикрыть общую внутреннюю бессодержательность своего творчества оркестровой шумихой», «под развязным попиранием красоты» скрывается «художественное бессилие и духовная пуста».

***** Стравинский тяжело переживал полное неприятие своей музыки его бывшим другом.

Вот уже полтора года он работает над новым балетом “Свадебка”^{**}. Сюжет выработан им самим^{**}, Дягилевым и Мясиным; слова берутся из сборников русских песен и былин. Струнный состав оркестра им доведен до *minimit’a*, а именно 2 (по последней редакции 4 — 1-х скрипки, 2 — вторых, 2 *alt* [альта] 2 виол[ончели] и 2 контр[абаса], и деревянные и медные или в обыкновенном или в увеличенном размере. На протяжении всего балета (3 картины)^{***} поет хор — солисты из 16 человек, расположенные в середине оркестра. Все это хорошо и сравнительно ново, но вся беда в том, что музыка им написана (я знаю 2 картины)^{****} совершенно неисполнимой. Движущиеся и пляшущие диссонансы “без роду без племени”, совершенное незнакомство или иг-

«И. Ф. Стравинский — А. Н. Бенуа
Кларан [28 марта] 10 апреля 1915
Шура, дорогой друг.

Только что был в Милане у Серёжи, видел и слышал много интересного и увлекательного — свежего (футуристы — *sic!*). Сережа мне дал тот номер “Аполлона” [январский (прим. И. Стравинского)], где помещена редакцией статья А. Римского-Корсакова о моих балетах. Вот об этом мне и хотелось с тобой потолковать.

Я совершенно не собираюсь входить в оценку этой статьи, ибо она написана человеком настолько противоположным и враждебным к новому или грядущему искусству, что всякая критика этой статьи, на мой взгляд, совершенно немыслима, разве если встать на его точку зрения, что я считаю для себя совершенно немыслимым. Ведь моё искусство полярно, противоположно, враждебно тем началам, на которых основано *quasi*-эстетическое [вроде бы эстетическое (лат.)] мирозерцание А. Римского-Корсакова и его клана. Эта статья к тому же написана не против моих сочинений, я думаю, а против всего современного искусства, против всех современных исканий и к тому же с нескрываемой ненавистью. Если обойти молчанием некоторые бросающиеся в глаза критические *gaffes* [бестактности (франц.)], то все-таки можно признать, что эта статья написана добросовестным мракобесом <...> Отвечать на эту статью не следует. Надо оттуда бежать на глазах у всех <...>.

Твой друг Игорь Стравинский». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II: 1913–1922. С. 322–324.

* Это соответствует сведениям основных биографов Стравинского о начале работы над «Свадебкой» — летом 1914 г. и говорит в пользу даты письма — 1915 г.

** Это опровергает основной тезис статьи Кибальчича 1936 г.

*** Это соответствует стадии написания произведения к осени 1915 г.

**** Стадия 1915 г.

норирование самых простых свойств человеческого голоса*, все время изуродованный ритм, абсолютное отсутствие какой бы то ни было устойчивой тональности** — делают эту пьесу, на мой взгляд, совершенно неисполнимой с участием хора и человеческих голосов. Никакая артистичность певцов, ни их высоких качеств голоса не в состоянии будут преодолеть этих трудностей. Пение с “завываниями, захлебываниями, присюсюкиваниями” по мнению И. Ф., как будто очень полно и правильно выражают природу русского мужика***. Не знаю, где он слышал нечто подобное... Даже у пьяных-перепившихся крестьян на пирушках можно услышать хотя немножко и неустойчивую под влиянием алкоголя, но все же ритмичную пляску (она по природе не может быть другой) и сравнительно определенную тональность, особенно когда поют группой, хором.

Я это Вам пишу, многоуважаемый Андрей Николаевич, главным образом потому что Вы были когда-то большим приятелем И. Ф[едорови]ча и потому что, я думаю, Вам горько сознавать ту беспросветную музыкальную чащу, куда забрёл И. Ф[едорови]ч и откуда ему трудно без хорошей поддержки выбраться. Больно сознавать это и мне, т. к. я считаю И. Ф[едорови]ча чрезвычайно одаренным человеком.

Одновременно с “Свадебкой” я дал И. Ф[едорови]чу и Дягилеву мысль**** написать балет-действие на сюжет жизни Христа. Мысль эта чрезвычайно им понравилась и работа над сюжетом быстро закипела. Дягилев балетную сторону поручил Мясину (мальчик — очень одаренный), которого для этой цели возил по Италии, а декорации поручил Наталье Гончаровой, которая тоже начала с большой охотой работать. Музыка должна была быть написанной И. Ф[едорови]чем.

* Стравинский в воспоминаниях писал, что все песенные части своих произведений во время их сочинения он поет сам: «При сочинении вокальной музыки я всегда пою все эти вещи и они все сочинены “на” моём голосе <...> Это исполнение, по меньшей мере, аутентично». Цит. по: Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: ГМИ, 1963. С. 163.

** Стравинский писал: «Я замечал, что те, кто больше всего говорит об атональности, имеют очень маленькое представление о самой тональности и тональной системе». Цит. по: Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988. С. 401.

*** Ср. о выявлении свойств русской души в музыке Стравинского в статье 1936 г.

**** Как Кибальчич рассчитывал ввести А. Римского-Корсакова в заблуждение о приоритете замысла балета, неясно. Может быть, надеялся, что скрыть хвастовство позволят разделённость стран войной и отказ авторов от проекта.

Так как И. Ф. в хоровой и церковной музыке не особенно силен, то я ему в этом деле начал помогать. Дал я ему много сборников, обиходов, много старых тем* и И. Ф. попробовал было писать, но из этого ничего не вышло, да я думаю, и не может выйти. Предполагалось, что хор будет петь увертюру на библейские темы и антракты к семи картинам**. Задача благодарная, богатая, красивая... но не по силам для И. Ф.***

Написал еще И. Ф. серию прибауток для голоса с аккомп[анементом] кларнета, фагота, арфы и цимбал****, но эта серия не представляет худож[ественного] интереса****. Пробовал И. Ф. писать для женского хора несколько прибауток, я начал было работать, но на генеральной репетиции было решено не ставить их, так как получилось бы большое недоразумение музыкальное, ибо наряду с этими прибаутками я исполняю все хоры из «Князя Игоря», «Иисус Навин» Мусоргского, «Татарский полон» Римского-Корсакова.

Извините меня, пожалуйста, что все это я Вам пишу, но мне просто очень захотелось поделиться тем горьким разочарованием, которое я чувствую; а поделиться здесь за отсутствием понимающих людей***** мне не с кем.

Пишу я это исключительно для Вас, а не для печати.

Еще раз извиняюсь за беспокойство и прошу принять мое глубокое уважение и привет.

Василий (Федорович) Кибальчич

Geneve (Suisse)

1 Ch. Sautter B. Kibaltchitch

P.S. При первой же почтовой возможности я Вам вышлю деньги для Современника. Будьте любезны сказать, можно ли будет достать

* Это соответствует публикации в «Русской музыкальной газете» (см. прим. на с. 74), и позволяет рассматривать Кибальчича как источник информации, т. к. упомянуто его имя, название «Жизнь Христа», а не «Литургия»; 7 картин, хоровое сопровождение и термин «действие», который не использовался другими участниками, но соответствует лексике Кибальчича как в этом письме, так и в статье 1936 г.

** Это соответствует замыслам Дягилева. *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981. P. 122.*

*** Неожиданная, ранее не известная причина отказа от проекта. Интересно, что тот же аргумент — «не по силам» Кибальчич использует, говоря о неспособности Л. Саминского руководить хором в «Свадебке», см. прим. на с. 107.

**** Состав инструментов по мнению В. Ф. Кибальчича.

***** Стравинский считал «Прибаутки» одним из любимых сочинений.

***** К непонимающим людям Кибальчич здесь относит всех, кого впоследствии назовет «чуткими и зоркими».

и где Увертюру из “Псковитянки” и “Шествие” из “Петушка” для оркестра*.

Это письмо примечательно во многих отношениях.

Оно противоречит основному тезису Кибальчича 1936 года. Не Кибальчич придумал сочинить «Свадебку», а Стравинский. *«Сюжет выработан им самим, Дягилевым и Мясиным; слова берутся из сборников русских песен и былин».* Это соответствует общепринятой точке зрения.

Оно противоречит оценке вокальной стороны произведения. Кибальчич считал в 1915 году, что Стравинский проявил *«совершенное незнакомство или игнорирование самых простых свойств человеческого голоса»*, что пьеса неисполнима *«с участием хора и человеческих голосов»*, не соглашался, что *«пение с завываниями» «будто очень полно и правильно выражают природу русского мужика».* Более того, *«даже у пьяных-перепившихся крестьян на пирушках»* поют лучше, чем сочиняет Стравинский.

В 1936 году Кибальчич, напротив, утверждал, что музыка *«демократически-аристократична»* и Стравинский *«... выявил всю многогранность, всю красочность, всю пантеистичность, всю доброту, нежность русской души, ея благословенность, всю ея надзвёздность...».*

В 1915 году Кибальчич сетовал: *«горько сознавать ту беспроблемную музыкальную чащу, куда забрёл И. Ф[едорович]»*, а в 1936: *«Для меня “Свадебка” является самым большим достижением Стравинского».*

Конечно, музыкальные вкусы меняются. Недаром Кибальчич написал, что многие не понимали Стравинского. Теперь мы можем быть уверенными, что и Кибальчич и его адресат А. Римский-Корсаков в 1915 году принадлежали не к числу людей *«чутких и зорких»*, а к числу *«добросовестных мракобесов».* В статье 1936 года Кибальчич это лукаво скрыл, осуждая анонимных недоброжелателей.

* В. Ф. Кибальчич — А. Н. Римскому-Корсакову, 3 ноября (год не указан) // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 8. Р. VII (Архив А. Н. Римского-Корсакова). Ед. хр. № 250. Л. 1–3. Публикуется впервые. Ответного письма ни в КР РИИИ, ни в МРК нет.

Стравинский с высоты положения, по-видимому, такой переменной взглядов Кибальчича пренебрег (если вообще об этом знал)*. Он ценил исполнительское мастерство Кибальчича (возможно, узнавал в его дирижировании технику знаменитого учителя, А. А. Архангельского, хорошо перенятую способным учеником⁵⁶) и посвятил Кибальчичу одну из «Подблюдных» (см. рис. 7 на с. 121)**.

Таким образом, позднюю оценку Кибальчичем «Свадебки» как высшего достижения Стравинского следует понимать как высшее достижение самого Кибальчича на европейской сцене — участие в премьере «Свадебки». Кибальчич это понял только после того, как увидел непрерывный рост призна-

* Возможно, друзья Стравинского чувствовали некоторую неприязнь Кибальчича к творчеству композитора. Так, Ш.-А. Сэнгриа писал: «Там (на фортепьянном исполнении Стравинским «Свадебки» в 1917 г. — М. Т.) был Кибальчич. Мне надо было, чтобы он здесь присутствовал, со своей головой, уловатой, как кирпич, в великолепных золотых очках. Он был хором, а не индивидуумом, он был воплощением правоверной и чиновной России» (перевод с франц. М. Т.). Цит. по: Charles-Albert Cingria A Strawinsky // Nouvelles Correspondances de Charles-Albert Cingria. Correspondance Avec Igor Strawinsky / Introd. et Notes De Pierre-Oliver Walzer. 2001. Lausanne, Paris: L'Age d'Homme, 2001. P. 15.; С.-А. Cingria to Strawinsky. 1917 // Strawinsky Selected Correspondence. Vol. III. P. 111.

Шарль-Альбер Сэнгриа (Cingria Charles-Albert) (1883–1954), швейцарский писатель, друг И. Стравинского. Старший брат Александр — художник и писатель.

** См. прим. 4 на с. 136; Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through «Mavra». Vol. II. P. 1157.

Ружена Властимировна Хвошинская (урожд. Задкова) (1885–1923), жена Василия Богдановича Хвошинского, сотрудника посольства России в Италии.

Следует заметить, что только в одной из многочисленных автобиографических книг Стравинский упомянул Кибальчича, назвав его «scrupulous» — педантично добросовестным: «Четыре из них («Подблюдных». — М. Т.) были исполнены в Женеве в 1917 г. под управлением Василия Кибальчича, сотрудника русского консульства, который был в то же время добросовестным музыкантом и регентом хора русской церкви в Женеве». Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 119. (Перевод с англ. М. Т.). Термин «взыскательный», использованный в русском переводе, не точно передает мнение Стравинского (Игорь Стравинский: Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Предисл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 165).

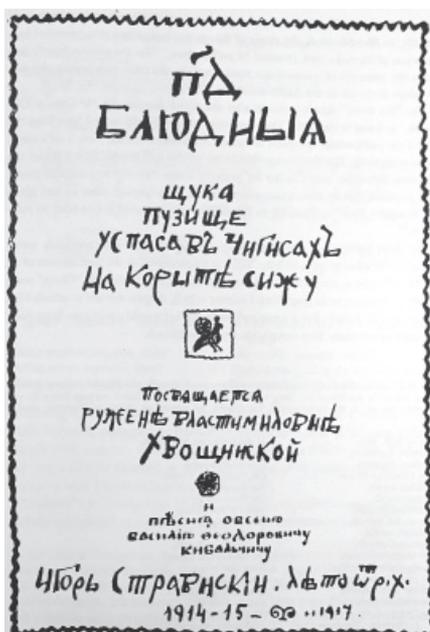


Рис. 7. Титульный лист рукописи «Подблюдные» с дарственной надписью: первые четыре песни посвящены Р. В. Хвошинской (1914), последняя – «Овсень» – В. Ф. Кибальчичу (1917).

ния Стравинского в музыкальном мире. Поэтому становятся удивительными его настойчивые напоминания в письмах Стравинскому: «Вы знаете, как я люблю Вашу “Свадебку”». Может быть, он опасался, что со временем письмо, написанное в 1915 году, где-то всплывет, а произошедший разрыв Стравинского с А. Римским-Корсаковым позволит последнему не скрывать мнение женевского псаломщика о композиторе, которого и без него многие критиковали.

Мы читаем о планах написания «Жизни Христа», а не «Литургии», лишь в приведенном письме, анонимной корреспонденции* из Женевы в 1915 году и воспоминаниях Кибальчича 1936 года. В мемуарах Стравинского и Дягилева этого названия нет, как нет его в их биографиях, написанных многочисленными исследователями, хотя все признают, что речь идет о жизни Христа, воплощенной сценически в балетной и музыкальной форме. По-видимому, Кибальчичу в подготовке бале-

* См. прим. на с. 74 и 118.

та «Литургия» отводилась второстепенная роль, его авторитет в 1915 году для Стравинского был невелик*.

В 1936 году Кибальчич утверждал, что «Жизнь Христа» начали перед написанием «Свадебки», а в письме к А. Римско-

* В письме к Стравинскому в январе 1915 г. Кибальчич писал: «Для Женевы праздником было то обстоятельство, что вы были на концерте». Он посылал стекла для очков и помогал с документами — «завтра схожу в консульство относительно паспорта». Лесть и мелкие услуги входили в норму общения Кибальчича со Стравинским, и Стравинские охотно пользовались его услугами; см. прим. на с. 66. Понятно, что свое отношение к музыке Стравинского Кибальчич тщательно скрывал. Критиков Стравинского он называет «мерзавцами», не желающими «глубоко разбираться».

«В. Ф. Кибальчич — И. Ф. Стравинскому

Женева [после (10) 23 января 1915]

Милый Игорь Федорович!

Посылаю Вам рецензию одного из лучших наших критиков г-на Пеше. Остальные, я думаю, Вы уже прочитали. Верно сказать, что музыкальная критика здесь не на высоком уровне художественных пониманий и глубоко разбираться не желает. Пишут протокольно или общими фразами. Но все же заметно, что и они взбудоражились и хоть немного заволновались. Один какой-то мерзавец из “Journal de Geneve” что-то уж очень демонстративно сузил свою статью и почти ничего не сказал. Ну, да черт с ним. Вообще же можно сказать, что концерт произвел на публику глубокое впечатление. Везде только и разговоры, что о “Петрушке”, о Вас — хорошо, что “Петрушка” будет повторяться в следующем концерте. Я полагаю, что и на этом концерте зал будет полон. Каждый по-своему доволен и счастлив, и оркестранты очень рады, что бывший и будущий концерты благодаря “Петрушке” сделают полные сборы, какие они никогда не видели.

Я думаю, что и Вы можете быть довольны исполнением Ансерме, правда же, при таком количестве репетиций, с таким оркестром даже невозможно лучше исполнить. Очень хорошо, что в самый день концерта и вечером создается среди музыкантов какое-то хорошее настроение, которое всегда способствует большей художественной чуткости и оркестра и дирижера. Такое настроение всегда бывает в большие музыкальные праздники. И для Женевы праздником было то обстоятельство, что Вы были на концерте.

Сегодня Вам отослали стекла для очков, а завтра схожу к консулу относительно паспорта.

Сердечный привет Екатерине Гавриловне. Семья Белянкиных Вам шлет привет. Они хотят прокатиться в Шато д’О. Я тоже, может быть выберусь на пару дней.

Ваш В. Кибальчич». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. С. 305–306.

му-Корсакову — что это происходило «Одновременно с “Свадебкой”...». В письме 1915 года высокомерно звучит, что Кибальчич старался помочь Стравинскому, но из этого ничего не вышло, потому что такая «благодарная, богатая, красивая» задача «не по силам И. Ф.». Вот, оказывается, в чем, по Кибальчичу, причина незавершенности проекта. Неспособность Стравинского к написанию музыки — это самое обидное, что можно сказать про композитора, и звучит как месть за недооценку способностей Кибальчича.

В воспоминаниях написано, что «Жизнь Христа» оказалась под формальным «запретом постановки в католических странах», несмотря на успешно начатое дело. Становится понятным, почему Кибальчич придумал такую оригинальную и странную причину — нельзя же повторять критику, сказанную в 1915 году, при тех восторгах, которые он расточал через 20 лет по поводу музыки Стравинского.

С чем связаны такие противоречия? Скорее всего, в письме к А. Римскому-Корсакову выплеснулась накопленная обида на Стравинского, который не оценил «помощи» и советов. Затея с «Жизнью Христа», в которой Кибальчич надеялся на ведущую роль («Я <...> предполагал поставить этот балет в сопровождении только хоровом», но Стравинский «в хоровой и церковной музыке не особенно силен»), не удалась. Стравинский не счел нужным подробно писать в воспоминаниях о начатой и отставленной работе и откестился от неё*, а для Кибальчича это была важная попытка войти в историю. Сначала, в 1915 году — просто с «одаренным человеком», находящимся в «беспросветной музыкальной чаще», а в 1936 — с великим современником.

Таким образом, все тезисы статьи 1936 года не находят документального подтверждения, а часть из них опровергается перепиской 1914–1923 годов и найденным письмом Кибальчича 1915 года к А. Римскому-Корсакову.

На основе этого письма можно сделать отдельный вывод о Кибальчиче как ученике Консерватории. Весь американский

* «Это чисто Дягилевская затея». См. прим. 31 на с. 137.

период своей деятельности Кибальчич утверждал, что в Консерватории он учился «по классу теории композиции и дирижёрству» у Н. А. Римского-Корсакова*. Проверить это в Америке было практически невозможно, да никто и не пытался. Однако в ЦГИА (Санкт-Петербург) хранятся документы обо всех учениках консерватории и их преподавателях за все время обучения в начале XX века. В документах за 1904–1908 годы** сведений о Кибальчиче как ученике Римского-Корсакова нет. Есть документы о нем как об ученике по классу сначала фагота (два года), потом виолончели, вплоть до 1907 года включительно. Журнал учета показывает, что экзаменов Кибальчич не сдавал, а после трех лет обучения, в 1908, был сослан в Вологодскую губернию. Оставалась некоторая вероятность, что Кибальчич мог быть в классе Римского-Корсакова вольнослушателем***, поскольку такая практика в Консерватории существовала. Письмо Кибальчича к сыну Римского-Корсакова с просьбами к нему и с поддержкой его критических музыкальных позиций показывает, что если бы Кибальчич хотя бы некоторое время учился у его великого отца, то он не преминул бы напомнить об этом, раз уж упомянул, что учился в Консерватории. Но в письме нет даже намека на это, потому что А. Римский-Корсаков прекрасно знал всех отцовских учеников, в том числе Стравинского. В действительности, дирижёрству Кибальчич учился на практике, работая помощником у другого великого музыканта — А. А. Архангельского — в его хоре⁵⁷, но композитором, по примеру Архангельского, не стал.

Возвращаясь к теме переписки Стравинского с Кибальчичем, следует заметить, что у авторов публикаций переписки

* «Начало XX века застаёт Кибальчича в классе Римского-Корсакова, где он изучает композицию и совершенствуется в игре на виолончели». Цит. по: Проспект премьеры Симфонического хора Кибальчича в Америке — 6 апреля 1924 г., Нью-Йорк, Рагуша (Town Hall) (англ.) // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 39.; ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 113. Д. 4278. Л. 7 об. — 8.

** Н. А. Римский-Корсаков умер в 1908 г.

*** Если бы это было так, то Кибальчич и Стравинский могли познакомиться еще в консерваторский период как ученики Римского-Корсакова.

Стравинского и с русскими⁵⁸, и с иностранными корреспондентами⁵⁹ нет документов, подтверждающих контакты старых знакомых после 1928 года. Однако в архиве Кибальчича в МРК найдено письмо Стравинского к Кибальчичу от 28 марта 1940 года, которое мы приводим ниже*.

*Hotel Hemenway
On the Fenway at Westland Ave. Boston (бланк)
28 марта 1940 года*

*Два слова лишь, милый Василий Фёдорович, в ответ на В[аше] письмецо**. Слава Богу, что выскочили из автомобильного аксидента***. Вот история!*

*А я за это время успел жениться ... на Вере Артуровне Судейкиной (бывшей жене художника), моей давнишней верной спутнице, с кот[орой] меня свела судьба после швейцарского периода моей жизни****.*

Сейчас живём тут, в Hotel Hemenway. Через 3 часа начинаю серию моих здешних концертов с Boston — Symphony до воскресенья, когда уезжаю на неделю в New York, где дирижирую Филармонией всю будущую неделю — потом на неск[олько] дней в Вашингтон и к середине апреля опять тут, до мая. В мае едем в Калифорнию.

Не знаю, при каких условиях, удастся ли нам с Вами повидаться. А был бы рад на Вас взглянуть.

Спасибо что вспомнили меня. Если у Вас будет под рукой RADIO, то послушайте передачу моего N-York'ского концерта (Sacre, Петрушка и Птица) воскресенье (“воскресенье” подчеркнуто. — М. Т.), 7-го апр[еля] в 2½ (или около этого) днём.

*Искренне Ваш
И. Стравинский
(бланк “Just a Little Different”)*****.*

* Письмо написано строго в соответствии со старой русской орфографией.

** Этого письма Кибальчича в опубликованной переписке Стравинского нет.

*** Так в тексте. От *accident* (франц.) — авария, происшествие.

**** Стравинский женился на Вере Судейкиной 9 марта 1940 г. в Бедфорде (Массачусетс). Цит. по: *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 72.* Видимо, Кибальчич написал письмо значительно раньше.

***** И. Ф. Стравинский — В. Ф. Кибальчичу, 28 марта 1940 г. // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 1. Л. 21. (Публикуется впервые.)

Несколько удивляет обращение к Кибальчичу «Милый», это мы рассмотрим ниже, но интересно, что это письмо оказывается ответом на ненайденное письмо Кибальчича Стравинскому, где описывается автомобильный инцидент, счастливо закончившийся для Кибальчича. Откуда Кибальчич знал адрес Стравинского, а тот — адрес Кибальчича*? По-видимому, в этом неизвестном письме обратный адрес был указан. Стравинский всю зиму выступал с гастролями, возвратился, чтобы встретить Веру, приехавшую 13 января 1940 года из Европы в Нью-Йорк, и отправиться с нею вновь на гастроли. Можно предположить, что Кибальчич, узнавший из газет о приезде в Америку своего великого коллеги**, позвонил ему в отель и Стравинский сказал ему свой адрес. Это говорило бы о некоторой степени доверия, хотя, скорее всего, дежурный отеля назвал адрес, по которому следует отправить корреспонденцию, и прямого разговора не было. Иначе Стравинский не сел бы писать письмо, начинающееся с приятной новости о своей женитьбе, состоявшейся три недели назад.

Сразу после начала письма Стравинский сменил ласковый тон на деловой, дал плотное расписание своих выступлений и предложил Кибальчичу послушать концерт днем по «*RADIO*»***. Примечательно, что Стравинский, зная, что Кибальчич живет в Клермонте (около 100 миль от Бостона), на свои концерты его не пригласил, хотя концерты шли и в Бостоне, и в Нью-Йорке, и в Вашингтоне. При этом он выразил сомнение, удастся ли им встретиться. По-видимому, у Стравинского стремление к встрече с Кибальчичем не превышало желания «*на Вас взглянуть*», тесного общения он не предполагал. Можно думать, что это светский куртуазный намек на необязательность встречи, который должен быть по-

* Адрес Кибальчича на конверте: 45 Central Street, Claremont, New Hampshir.

** Стравинский приехал в Америку 30 сентября 1939 г. на пароходе «Манхэттен». Цит. по: *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments*. P. 71.

*** Интересно, что в письме, написанном по-русски, Стравинский слово «*RADIO*» пишет заглавными латинскими буквами. По-видимому, прожив 30 лет вне России, он не был уверен, какой русский эквивалент соответствует этому заграничному слову.

нятен воспитанному человеку. Дальнейшая переписка Стравинского с Кибальчицем пока не найдена*.

Еще одно интересное, ранее не опубликованное письмо Стравинского, написанное через полгода после письма к Кибальчицу, найдено в МРК. Письмо адресовано С. Л. Бертенсону**, оно наглядно показывает круг проблем Стравинского в первый год его постоянной жизни в Америке. Приводим его полностью***.

Barbizon Plaza Hotel, New York (бланк)

28 ноября 1940

Милый Сергей Львович,

*Должен Вас потревожить ибо я в большой perplexité**** касат[ельно] вопроса моего представительства.*

*Мой агент Mr. Paul H. Stoer, которому я рассказал о моих проектах с Полком****, только что вошёл в новое и оч[ень] богатое дело, W. G. N. Concerts Inc.***** (Chicago Tribune, — MacCormic***** , т. е. оч[ень] се-*

* Есть вероятность, что она еще не выявлена в Архиве Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера).

** См. прим. на с. 63.

*** Письмо написано в полном соответствии со старой русской орфографией. Конверт с адресом Бертенсона отсутствует.

**** *Perplexité* (франц.) — растерянность.

***** Возможно, имеется в виду Полк Рудольф (Polk Rudolph, 1892–1957), американский скрипач, в молодости выступавший с концертами в Нью-Йорке, режиссер, администратор фильмов; работал в Голливуде (ассистент музыкального директора кинокомпании «Columbia Pictures»); антрепренер Яши Хейфеца, Владимира Горовица, Григория Пятигорского и др. В 1940 вице-президент Антрепренерского (продюсерского) бюро при компании «Columbia Broadcasting System» («Artists Bureau of Columbia Broadcasting»). В опубликованной переписке Стравинского, в его воспоминаниях и биографических работах о Стравинском это имя нигде не встречается. Вероятно, проекты с Полком не были реализованы, хотя, судя по письму, Стравинский возлагал на него большие надежды.

***** W. G. N. (аббревиатура от World Greatest Newspaper) — крупнейшая газета в мире, как именовала себя газета «Chicago Tribune»; в 1870 выходила под заголовком «The Great Newspaper of the West» — Великая газета Запада; у компании «Концерты W. G. N. (Concerts W. G. N.)» существовала дочерняя фирма «Paul H. Stoer Inc.».

***** Роберт Резерфорд Маккормик (Robert Rutherford McCormick, 1880–1955), чикагский медиамагнат, владелец газеты «Chicago Tribune».

рьёзно) в качестве *road man* (*commis-voyageur** «по-русски»). Он, *Stoes*, таким обр[азом] значит[ельно] может расширить круг моих дирижёрских выступлений тут в U.S.A., в силу чего С. В. S.** придётся постараться найти нечто такое что действительно соблазнило бы меня в смысле дирижёрских выступлений, за что, кк*** Полк знает, я очень яростно дерусь. Когда такое предложение будет мне сделано (а сделать это необходимо теперь же ибо вопросы эти с организациями решаются за год), то я увижу на чьей стороне перевес и в зависимости от того, что для меня авантажнее приму решение.

Полк на меня лично произвёл, кк Вы знаете, оч[ень] хорошее впечатление и иметь его под рукой в Hollywood-е мне удобнее чем *Stoes*-а вечно разъезжающего (но это и есть собств[енно] его, *Stoes*'-а *métier*****). Его, Полка, предложение лекций (если только это вполне осуществимое и реальное предложение) плюс фильмовые перспективы, представляя тк же для меня профит, все же не могут перевесить интереса моего к дирижерским выступлениям, что идёт у меня в первую очередь.

Остаюсь я здесь, в N. Y. до 14-го, потом на неделю в Minneapolis'e, потом на праздники снова тут до 4-го янв[аря] (Затем Washington, Boston и в 20-ых числах обратно в L[os] Ang[eles]). Тут, в N. Y., а не в Hollywood-е сдят науки Judson-ы***** продающие дирижёров своих и, разумеется, не мне итти к ним предлагаться, а им обращаться ко мне, если только С. В. S. взаправду заинтересована меня иметь. Поэтому со стороны Полка полагал бы последовательным (если он только отдаёт

* *Road man* (англ.), *commis-voyageur* (франц.) — разъездной торговый агент фирмы.

** С. В. S. — компания «Columbia Broadcasting System», крупнейшая радиосеть в США того времени; основана в 1927 г.

*** Так в тексте. В рукописных текстах писем Стравинского — это характерное для него сокращение: «кк» вместо «как» и «тк» вместо «так».

**** *Métier* (франц) — работа, занятие.

***** Артур Джадсон (Arthur Leon Judson; 1881–1975), антрепренер, продюсер Филадельфийского оркестра (1915–1935) и Нью-Йоркского филармонического оркестра (1922–1956). Первый президент и совместно с Уильямом С. Пэйли (William S. Paley) основатель компании «Columbia Artists Management Inc.» (CAMI) (1930), объединившей семь независимых антрепренерских бюро США по организации концертов и представлявшей выдающихся исполнителей, среди которых пианист Владимир Горовиц, скрипач Яша Хейфец, виолончелист Мстислав Ростропович, композиторы-дирижеры Игорь Стравинский, Леонард Бернстайн и Аарон Копленд, композиторы-дирижеры-пианисты Сергей Прокофьев и Сергей Рахманинов и др.

себе отчёт в положении и не желает упустить сроков обеспечивающих мне будущий дирижёрский сезон) сделать немедленно надлежащие шаги от себя (“от себя” подчеркнуто. — М. Т.) чтобы Judson (думаю что это он заведует дирижёрами в С. В. S.) вошёл со мною в контакт, т. е. предложил бы мне ряд концертов дирижёрских по интересующей меня цене.

Буду оч[ень] признателен, если черкнёте мне безотлагательно словечко в ответ.

Как Ваша работа у Ратова*? Надеюсь, когда будем обратно Вы всё ещё аккуратно и не без удовольствия будете отсчитывать новые и новые недели, проработанные у него. Дай то Бог! Мы сейчас отдыхаем тут в N. Y. от концертов после трудов праведных в Чикаго и Цинциннати где моя новая симф[ония] была принята с оч[ень] большим успехом**.

Вера Артуровна и я шлём Вам наш искренний дружеский привет.

Сердечно Ваш

Yours

Игорь Стравинский

Оч[ень] извиняюсь за каракули. Я почти никогда больше не пишу перьями, тем более отелными и stylo*** мой кк на грех испортился.

(Приписка карандашом, по-видимому, сделанная Бертенсоном. — М. Т.):

Zirato: Judson's right hand man**** 60.

* По-видимому, речь идет о Г. В. Ратове, с которым Бертенсон был близко знаком. Григорий Васильевич Ратов (Gregory Ratoff; 1897–1960), артист и режиссер театра и кино, сценарист, администратор. Участник Первой мировой войны. Артист МХАТа. После революции эмигрировал в Берлин, жил в Париже, с 1922 в США, работал в Голливуде. Самая известная роль в голливудской саге «Всё о Еве». В 1932–1936 режиссер 30 фильмов. Один из основателей и спонсоров Русско-Американского театрального общества взаимопомощи (1939). Во время Второй мировой войны снял фильм «Песнь о России», в котором привлек к участию всех знакомых русских актеров, живших в Голливуде. Ратову посвящена звезда на Голливудской «Аллее славы» (Hollywood Walk of Fame, 6100 Голливудский бульвар) «За вклад в развитие кинематографа»; 4 декабря 1932 г. В. И. Немирович-Данченко в письме подтверждает С. Л. Бертенсону: «О Ратове много слышал раньше». Цит. по: Письма в Холливуд (по материалам архива С. Л. Бертенсона) / Сост. К. Аренский (К. Е. Аренсбургер), 1968.

** Речь идет о премьере исполнения «Симфонии in C» Чикагским оркестром 7 ноября 1940 г. под управлением автора на концерте, посвящённом 50-летию оркестра.

*** Stylo (франц.) — ручка с пером. Здесь, по-видимому, — авторучка.

**** Зирато: правая рука Джадсона (англ.).

Из письма следует, что даже через год после прибытия в Америку творческая жизнь Стравинского не налаживается: надежных агентов еще нет, да и стратегического направления работы еще не выработано – есть только предпочтения. Все это придёт позже. Письмо С. Л. Бертенсону поможет исследователям более ясно представить себе сложное психологическое состояние Стравинского на американском распутье.

Характерно, что иных писем к Бертенсону от Стравинского не опубликовано. Биографы не упоминают его до 1940 года. Как гостя у себя в новом доме в Голливуде 15 июня 1940 года его упомянула Вера Стравинская в своем дневнике⁶¹. Р. Крафт в комментарии к этому дневнику сообщает о Бертенсоне только как о биографе Мусоргского. Известна его роль посредника между И. Стравинским и С. Рахманиновым, которые с трудом общались между собой, но все же встретились в доме Рахманиновых 22 июля 1942 года*. Однако обращение Стравинского

* Ссылаясь на книгу «Сергей Рахманинов. Жизнь в музыке» (*Bertensson S. and Leyda J. Sergei Rachmaninov. A Life in Music. N.Y. 1956. P. 374.*), В. П. Варунц приводит слова Бертенсона о событиях июля 1942 г.: «Сергей Васильевич позвонил ко мне (к Бертенсону. — М. Т.) и сказал: “Насколько я знаю, Игорь Фёдорович всегда недолюбливал мои сочинения, хотя он уважал меня как пианиста. Он, разумеется, знает и мое отношение к современной музыке, и поэтому я не уверен, могу ли я пригласить Стравинского и его жену к себе домой — я бы этого очень хотел, — ибо не знаю, как он воспримет это приглашение. Будьте любезны, закройте удочку и узнайте, пожалуйста, как он отнесётся к этой идее?” Я позвонил Вере Артуровне, она ответила, не задумываясь: “С удовольствием!” Когда я перезвонил Рахманинову, чтобы сообщить о результатах своего разговора, он пригласил и меня на этот обед <...> Перед ним и во время обеда кроме разговоров о домочадцах, они беседовали о музыке — но и словом не обмолвились о своих сочинениях. Оба композитора говорили о менеджерах, концертных бюро, концертных агентах, гонорарах. Встреча оказалась очень сердечной. Оба выглядели счастливыми и были рады, что старые барьеры, сковывавшие их отношения, наконец, были устранены. Вскоре от Стравинских последовало ответное приглашение». Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 124. В. П. Варунц считает, что обед состоялся 7 июля 1942 г. Вера Стравинская в своем дневнике написала, что встреча состоялась 22 июля. См.: *Dearest Bubushkin: The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921–1954: with excerpts from Vera Stravinsky’s diaries, 1922–1971 / Ed. R. Craft. L.: Thames and Hudson, 1985. P. 125.*

к нему в 1940 году такое же, как и к Кибальчичу, — «Милый», а не «Дорогой» или «Уважаемый». Такое обращение практически не встречается в письмах Стравинского, но видно, сколь большое значение имеет для Стравинского Бертенсон как опытный советчик в сложных отношениях с американскими антрепренерами.

Может быть, эта смена лексики связана с тем, что Америка для Стравинского — страна, еще загадочная своей неопределенностью, а недавняя женитьба и первые успехи в Америке позволили ему отдохнуть душевно и отвлечься от многолетних стрессов в отношениях с семьей, оставшейся в Европе. Поэтому русские, даже дальние знакомые, ему «милы» как соотечественники, а не «дороги» как старые друзья.

С другой стороны, следует признать, что обращение «милый» несет в себе психологически большее неравенство в отношениях, чем «дорогой»: некоторую снисходительность (к Кибальчичу), или ожидание услуги, помощи (от Бертенсона). Так, скорее, может обратиться старший и опытный к младшему, выполняющему просьбы, чем наоборот. Во всяком случае эта смена лексики обращает на себя внимание и может послужить знатокам в качестве повода для дальнейших тонких спекуляций.

Возвращаясь к основной задаче данной работы, следует сделать следующие выводы.

В целом анализ достоверности статьи, написанной Кибальчичем в 1936 году, показывает, что использовать ее как новый источник информации о хронологии, обстоятельствах творческой жизни и сотрудничестве в среде русских музыкантов и артистов в Швейцарии не представляется возможным. Все основные тезисы статьи не получили подтверждения. Эта статья, как выясняется после ее обстоятельного сопоставления с фактами и реалиями, не раскрывает, а затушевывает картину отношений, царивших в музыкально-артистическом мире Русского зарубежья начала XX века.

Тем не менее, остается непонятным, почему именно в июне 1936 года была написана статья о «Свадебке». Это не

юбилей ни замысла балета, ни написания музыки, ни премьеры, ни персонально Кибальчича, Стравинского, Дягилева или Гончаровой. Никто из них, кроме Кибальчича, в 1936 году в Америке не жил, и статья написана не для ее прочтения создателями балета. Дягилев умер семь лет назад. «Свадебка» в 1936 году не исполнялась, а когда она шла в Америке в 1929, то, в отличие от парижской премьеры, без участия Кибальчича, в ином оформлении (С. Судейкин), чем это первоначально сделала Н. Гончарова, и балет был по-новому поставлен Е. Андерсон-Иванцовой*, в противовес хореографии Б. Нижинской. Стравинский приезжал в Америку в 1935 году, закончил гастрольную поездку и уехал обратно в Европу, и в 1936 не ожидалось его скорого приезда обратно. Видимых поводов писать об этом балете не было. В качестве ответа мы попытаемся выдвинуть гипотезу, основываясь не на внешних причинах, а на внутренней логике Кибальчича, опираясь на документы того времени.

К 1936 году Симфонический хор Кибальчича, выступавший в Америке 12 лет, находился в стадии упадка. Новые русские композиторы привлекали внимание. Рахманинов, Стравинский и Прокофьев были уже известны Америке. Газеты, в середине 1920-х годов писавшие о хоре Кибальчича как о новом явлении в музыкальной жизни, к 1936 практически перестали его упоминать**. Кибальчич, долгие годы счита-

* Елизавета Юльевна Андерсон (Андерсон-Иванцова, Андерсен; 1890–1973), балерина, балетмейстер, педагог. Окончила Московское театральное училище; прима-балерина Большого театра (1906–1918). В 1920 эмигрировала в Париж, участвовала в открытии Студии хореографического искусства. В 1921 в театре Аполло поставила балет «Коробочка» на музыку И. Ф. Стравинского. Участвовала в благотворительных концертах. В 1923 уехала в США. Создала свою балетную студию. Российское зарубежье во Франции. Т. I. С. 52–53.

** Согласно статистике цитирования в газетах США, в 1924–1930 выступления хора В. Кибальчича упоминаются более 70 раз, после 1930 — только два раза: в 1937 в связи с 25-летним юбилеем его хора и концертом, приуроченным к 100-летию гибели А. С. Пушкина. Цит. по: URL: www.newspapers.com (дата обращения: 31.10.2015).

вший себя российским подданным*, видел, что возвращение в СССР не имеет смысла — СССР зывал лишь знаменитых и выдающихся соотечественников. К тому же за рубежом постепенно становилось известно о печальной участи многих «возвращенцев». Незавидна была бы судьба бывшего церковного регента в стране, где в 1930-х годах один за другим разрушались крупнейшие православные храмы.

Кибальчич остался в США и подал прошение о натурализации. Для оформления американского гражданства потребовались два поручителя. Кто мог ими стать, кроме давно знакомых ему артистов? И вот Кибальчич 5 июня 1936 года подал документы для получения гражданства, и за него поручились два певца его хора — С. Слепушкин и Я. Резников, которые сами уже были гражданами США⁶². Мы не знаем, продолжали ли они числиться в хоре Кибальчича, но известно, что они исполняли басовые партии в хоре на американской премьере «Свадебки» в 1929 году (см. рис. 4 на с. 109). Той самой премьере, где выступал хор Кибальчича и на которой этим хором ему руководить не пришлось.

Можно предположить, что Кибальчич, приглашая своих бывших певцов выступить поручителями, встретился с ними, и они, как это неизбежно происходит у русских, «хорошо посидели». Разговор, естественно, зашел об общих проблемах, и, конечно, было полно воспоминаний. Слепушкин и Резников не участвовали в парижской премьере 1923 года, что следует из их регистрационных иммиграционных списков**.

* 11 августа 1932 г. возвращаясь в США из Германии, Кибальчич указал в анкете: «место рождения — СССР». New York, Passenger Lists, 1820–1957. URL: <http://www.libertyellisfoundation.org/passenger-result> (дата обращения: 31.10.2015); URL: <http://www.ancestry.com> (дата обращения: 31.10.2015).

** Степан Слепушкин (Stephen Slepoushkin), певец (бас), прибыл в Америку, в Сиэтл, штат Вашингтон, 6 июля 1923 г. из Японии. Washington, Passenger and Crew Lists, 1882–1961. URL: <http://www.ancestry.com> (дата обращения: 31.10.2015); Яков Резников (Jacob Reznikoff), певец (бас), прибыл в Америку, в Нью-Йорк (Провиденс, Род-Айленд), 1 сентября 1923 г. из Турции. Atlantic Ports Passenger Lists, 1820–1873 and 1893–1959. URL: <http://www.libertyellisfoundation.org/passenger-result> (дата обращения: 31.10.2015); URL: <http://www.ancestry.com> (дата обращения: 31.10.2015).

Понятно, что Кибальчич увлекательно рассказал им о своей дружбе со Стравинским, Дягилевым, Мясиним и Гончаровой и о своей решающей роли в создании знаменитой «Свадебки». Коллеги, вероятно, задали закономерный вопрос, почему никто этого не знает; надо обязательно обо всем написать, чтобы русские поняли, кто стоит у истоков выдающихся произведений искусства, созданных знаменитым Стравинским.

Стравинский уехал и нью-йоркскую газету прочитать не сможет; когда приедет снова — неизвестно. Кибальчич решил, что пора напомнить о себе «в большом масштабе» на другом берегу Атлантического океана, его новой родине. Подав заявление о натурализации, Кибальчич, видимо, в том же июне создал и опубликовал в газете чудесный рассказ о себе — *«сущую правду»* и в течение 80 лет никто не смог ему возразить.

Ничего удивительного во всей этой истории нет. Всякий мемуарист неизбежно окрашивает прошлое в цвета, которые по прошествии многих лет приятны его глазу. Неизбежны анахронизмы, умолчания, абберация памяти, смена последовательности событий, искренние заблуждения и искажения причин и мотивов поведения действующих лиц. Мемуары — не самый надежный источник для историка, хотя и необходимый. Но наш герой — В. Ф. Кибальчич в своих воспоминаниях вышел за рамки обычных слабостей мемуариста.

Его письмо, написанное ровно сто лет назад, в 1915 году, А. Римскому-Корсакову, показывает страдания честолюбивого зрелого музыканта с огромными амбициями и нераскрытыми, по его убеждению, способностями, волею судьбы вынужденного играть второстепенную роль.

Это письмо свидетельствует, что с самого начала музыкальной карьеры Кибальчич высокомерно относился к своим талантливым друзьям и был склонен к хвастовству. В 1924 году он мифологизировал собственный образ, сочинив для американского зрителя свою биографию*. Приписав себе вдохнове-

* Привлечение к себе внимания любым способом — стандартный прием в артистической среде. Например, «Русский хоровой вестник» отметил: «...В Америке никакая даже знаменитость не может выступить пуб-

ние бывших друзей, попробовал надеть на себя их творческие одежды. Наверное, всю оставшуюся жизнь Кибальчич боялся разоблачения. Жаль его, талантливого музыканта, вполне может быть, недооцененного, жившего вблизи и в тени великих современников.

Автор благодарит всех, кто помогал ему в работе: М. В. Петрову за помощь в библиографическом и информационном поиске и оформлении статьи; Лукаша Бабку за неоценимую помощь в работе с архивами в Праге; И. И. Грезина за помощь в Женевском архиве; Ива Франкьена и Г. В. Копытову за предоставление новых архивных документов; С. И. Савенко и С. Г. Звереву за полезные советы в трудных для автора аспектах исследования; С. И. Толстую и Т. М. Толстую за помощь в поиске новых документов в Праге и Лондоне; В. Ю. Черняева, А. В. Шмелёва, Е. П. Яковлеву и Т. В. Власову за полезные консультации. Автор благодарит коллектив МРК в Сан-Франциско за моральную поддержку при работе с архивом музея.

Примечания

¹ Stravinsky Selected Correspondence: Vol. I–III / Ed. R. Craft. L.: Faber and Faber, 1982; Walsh S. Igor Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France, 1882–1934. L.: Jonathan Cape, 1999; Walsh S. Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008; Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through «Mavra». 2 Vol. Oxford: Oxford University Press, 1996; Walsh S. The Music of Stravinsky. L. N.-Y.: Routledge, 1988; White Eric Walter. Stravinsky: The Composer and His Works. L.: Faber and Faber, 1979; И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3-х т. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстолог. редакция и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. Т. III: 1923–1939 / Сост., текстолог. редакция и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003.

² «Свадебка» («Les Noces»). Русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания Петра Киреевского.

лично без специального антрепренера. А антрепренер находится только тогда, когда клиент чем-нибудь прославился, хотя бы то был теленок о двух головах Поэтому необходимо было прославиться или, по меньшей мере, обратиться на себя общественное внимание».». Лазарев Егор. Русский хор в Америке // Русский хоровой вестник. 1928. № 5–6. С. 4–5.

- ³ Партитура впервые издана в Лондоне фирмой «Честер» (J. & W. Chester, Ltd.) в 1922 г.
- ⁴ *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981. P. 119; И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. С. 694; «Подблюдные», русские крестьянские песни для женского вокального ансамбля без сопровождения на русские народные тексты.
- ⁵ Р. Крафт считает, что Стравинский познакомился с Кибальчицем в 1915 г. в Шато д'О. *Stravinsky Selected Correspondence.* Vol. III. P. 111.
- ⁶ *Théodore et Denise Strawinsky. Au cœur du Foyer Igor et Catherine Strawinsky 1906–1940. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1999.* P. 51–52. (перевод – М. Т.); *Strawinsky Théodore. Catherine et Igor Strawinsky. Album de famille.* L.: Boosey and Hawkes, 1973; Стравинский И. Ф. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1985. С. 304.
- ⁷ Российское зарубежье во Франции, 1919–2000: биограф. слов.: В 3 т. Т. I / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М., 2008. С. 682.
- ⁸ *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л.: ГМИ, 1963. С. 157.
- ⁹ *Кибальчич В.* Как создавалась «Свадебка» Стравинского: (Из личных воспоминаний) // Новое русское слово (Нью-Йорк), 1936. 14 июня (№ 8535). С. 8. Автор благодарит Л. И. Петрушеву за предоставление этого материала.
- ¹⁰ *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001; *Margarita Mazo.* *Stravinsky's «Les Noces» and Russian Village Wedding Ritual // Journal of the American Musicological Society.* 1990. Vol. 43. № 1. P. 99–142.
- ¹¹ Сергей Павлович Дягилев. 1872–1929. Материалы к библиографии / Сост. А. Лапидус, И. Кузнецова. СПб.: СПбГУКИ, 2007.
- ¹² Музей русской культуры в Сан-Франциско (МРК), Архив МВД в Праге (Národní Archiv. Statní Ustřední Archiv v Praze) и Пражский Музыкальный архив (Národní Muzeum. České muzeum hudby), Государственный архив Женевы (Archives d'Etat de Genève), Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.), Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, Москва), Российский институт истории искусств (РИИИ, Санкт-Петербург), Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Государственный архив Архангельской области (ГААО).
- ¹³ И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 872.
- ¹⁴ *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments.* P. 130.
- ¹⁵ Например, *White Eric Walter.* *Stravinsky: The Composer and His Works.* P. 253.
- ¹⁶ *Craft R.* *Igor Stravinsky: Glimpses of Life.* L.: Lime Tree, 1992. P. 340.
- ¹⁷ *Craft R.* *Stravinsky: Discoveries and Memories.* N.-Y.: Naxos books, 2013. P. 118.
- ¹⁸ *Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments.* P. 79, 133–134.
- ¹⁹ Об этом говорит Крафт, приводя статью на эту тему Вальтера Нувеля (Walter Nouvel) в *Stravinsky Selected Correspondence.* Vol. II / Ed. R. Craft. L.: Faber and Faber. P. 487–493.

- ²⁰ Stravinsky Selected Correspondence. Vol. II. P. 14.; И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. С. 285.
- ²¹ Craft R. Igor Stravinsky: Glimpses of Life. P. 338.
- ²² White Eric Walter. Stravinsky: The Composer and His Works. P. 254.
- ²³ Двадцатилетие Театра имени А. С. Суворина (Бывшего театра Литературно-Артистического общества). 1895–1915 / Сост. Н. Долгов. Пг., б. и., 1915. С. 54.
- ²⁴ Обзорение театров. 1909. 25–26 декабря. № 944. С. 36.
- ²⁵ Обзорение театров. 1910. 17 января. № 965. С. 27.
- ²⁶ Обзорение театров. 1909. 26 сентября. № 856. С. 13; Обзорение театров. 1909. 27 сентября. № 857. С. 17.
- ²⁷ Отношение пристава 1 участка Санкт-Петербургской полиции от 22 октября 1909 года за № 33460 в Вельское уездное полицейское управление о прибытии 15 сентября того же года на жительство в г. Санкт-Петербург Василия Фёдоровича Кибальчича и об учреждении над ним полицейского надзора // ГААО. Ф. 890. Оп. 1. Д. 2142. Л. 252; Выписка из домового книги о Василии Фёдоровиче Кибальчиче, проживающем с 15 сентября 1909 г. по ул. Церковной д. 6 кв. № 20 г. Санкт-Петербурга // ГААО. Ф. 890. Оп. 1. Д. 2142. Л. 253. См. прим. на с. 77.
- ²⁸ См., например: Обзорение театров. 1906. 21 ноября. № 9. С. 9; Обзорение театров. 1907. 7 декабря. № 272. С. 9; Обзорение театров. 1907. 16 декабря. № 281. С. 7; Обзорение театров. 1909. 21 февраля. № 663. С. 11; Обзорение театров. 1909. 31 августа. № 833. С. 9.
- ²⁹ Об оплате труда хористов см., например: Петербургские церковные хоры // Хоровое и регентское дело. 1910. № 1. С. 9–10.
- ³⁰ Обзорение театров. 1910. 7 декабря. № 1254. С. 13.
- ³¹ Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 122.
- ³² И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. С. 297.
- ³³ Там же. С. 314.
- ³⁴ Stravinsky I., Craft R. Expositions and Developments. P. 122.; Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. L.: Faber and Faber, 1959. P. 47.
- ³⁵ Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries. L.: Faber and Faber, 1962. P. 122.
- ³⁶ Stravinsky Selected Correspondence. Vol. I. P. 138.
- ³⁷ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / Пер. с англ. М. М. Сингал. Предисл. Е. Я. Суриц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
- ³⁸ Griffiths P. The Master Musicians. Stravinsky. L.: J. M. Dent & Sons, 1992. P. 43.
- ³⁹ White Eric Walter. Stravinsky: The Composer and His Works. P. 52.
- ⁴⁰ Ibid. P. 242.
- ⁴¹ Ibid. P. 243.
- ⁴² Craft R. Igor Stravinsky: Glimpses of Life. P. 340.
- ⁴³ Лифарь С. Дягилев. СПб.: Композитор, 1993. С. 288.
- ⁴⁴ Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич // Нансеновские чтения, 2014. СПб., 2016. С. 360–382;

- В. Ф. Кибальчич — Н. Ф. Финдейзену, 13 апреля 1914 г. // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 1. Ед. хр. № 1299–1301.
- ⁴⁵ Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич. Нансеновские чтения. С. 360–382.
- ⁴⁶ Программа. Симфонический концерт в Женеве 8 июня 1920 г. // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 24; Абонементный билет на концерты Русского хора В. Кибальчича 25 июня — 5 августа 1920 г., театр Champs Elysée, Париж // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 25.; Программа. Концерт в Женеве 8 декабря 1920 г. // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 26.
- ⁴⁷ Программа. Славянский вечер, 2 марта 1921 г., Прага // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 27; Программа. Симфонический концерт, 16 апреля 1921 г., Прага // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 2. Л. 28.
- ⁴⁸ *Лифарь С.* Дягилев. С. 292; *Мясин Л. Ф.* Моя жизнь в балете. С. 352; Scheijen Sieng. Diaghilev. A Life / Transl. J. Hedley-Prole, S. J. Leinbach. L.: Oxford University Press, 2010. P. 363.
- ⁴⁹ *Лифарь С.* Дягилев. С. 292.
- ⁵⁰ *Stravinsky I., Craft R.* Memories and Commentaries. P. 125.
- ⁵¹ Конверт письма В. Ф. Кибальчичу, 26 июля 1923 г. // МРК. Ф. 36 (В. Ф. Кибальчич). Оп. 1. П. 1. Л. 9.
- ⁵² И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 79.
- ⁵³ Об истории постановки «Свадебки» в Америке см.: *Lawrence Sullivan.* Les Noces: The American Premiere // *Dance Research Journal.* 1981–1982. Vol. 14. № 1/2. P. 3–14.
- ⁵⁴ *Ibid.* P. 11.
- ⁵⁵ И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 52, 329.
- ⁵⁶ Толстой М. Н. Русская хоровая школа за рубежом: А. А. Архангельский и В. Ф. Кибальчич. Нансеновские чтения. С. 360–382.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами; *Svetlana Savenko.* Igor Stravinsky and His Russian Interlocutors // *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* / Ed. Massimiliano Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 49–68. Может быть, они появятся в Т. IV, который готовится к публикации.
- ⁵⁹ *Stravinsky Selected Correspondence: Vol. I–III.* 1982.
- ⁶⁰ И. Ф. Стравинский — С. Л. Бертенсону, 28 ноября 1940 г. // МРК. Ф. 95 (С. Л. Бертенсон). Оп. 1. П. 34. Л. 1–1об. (Публикуется впервые). Автор благодарен Иву Франккену за обнаружение и предоставление этого письма.
- ⁶¹ *Dearest Bubushkin: The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921–1954: with excerpts from Vera Stravinsky's diaries, 1922–1971* / Ed. R. Craft. L.: Thames and Hudson, 1985. P. 115.
- ⁶² Petition for Naturalization. Naturalization Record Number: 321924 // Selected U.S. Naturalization Records — Original Documents, 1790–1974. <http://www.ancestry.com> (дата обращения: 31.10.2015).

Искусство Н. А. Римского-Корсакова
и его современников в письмах
Н. Н. Римской-Корсаковой к сыну

Надежда Николаевна Римская-Корсакова (1848–1919) — спутница жизни Н. А. Римского-Корсакова, композитор и пианистка, участница содружества «Могучая кучка», представительница плеяды великих русских женщин, трудами которых формировалась интеллектуальная и художественная жизнь России. Надежда Николаевна активно участвовала в делах супруга на протяжении почти сорока лет совместной жизни. После его смерти занималась его наследием. Это не снижает ее значения как самостоятельного, умного, яркого, энергичного, незаурядного человека с отчетливо выраженными гражданской и творческой позициями.

Облик Надежды Николаевны отчетливо вырисовывается для нас не только в высказываниях тех, кто ее знал на протяжении десятилетий или помнил по семейным преданиям¹. Решающим для нас становятся документы самой Римской-Корсаковой, в первую очередь письма. В Кабинете рукописей РИИИ и в Отделе рукописей РНБ хранятся адресованные многим корреспондентам ее послания, из которых выделяется массив писем к пятерым детям. Написанные преимущественно уже выросшим сыновьям и дочерям, они, помимо естественных материнских наставлений, упоминаний о будничных событиях, содержат огромное количество сведений о жизни и творчестве Н. А. Римского-Корсакова и современной художественной жизни в целом. Особая значимость документов заключается в том, что, отмечая те или иные факты, связанные с Николаем Андреевичем, письма содержат сведения об его *эмоциональной оценке* этих событий — т. е. то, чего практически нет в его собственных документах. Таким образом, на страницах писем Надежды Николаевны к детям пере-

дается многогранная внутренняя, эмоциональная жизнь великого композитора, о которой знали только в семье.

Другая важная часть информации касается взглядов самой Римской-Корсаковой. Независимость суждений², свойственная Надежде Николаевне уже в молодости, в последующие годы приобрела оттенок взвешенности, здравости оценок, в которых присутствовали принципиальность и обоснованность аргументов и четко сформулированная мысль. Поэтому в некоторых письмах Надежды Николаевны большие их разделы выглядят как научные статьи, анализирующие те или иные аспекты произведений Н. А. Римского-Корсакова.

Очень большое количество писем в наследии Надежды Николаевны связано с сыном Андреем Николаевичем³, особенно в период, когда тот, обучаясь в Страсбургском университете (1899–1903), находился вдали от дома⁴. Активная переписка замечательна не только своей информативной насыщенностью: из писем многое становится ясным относительно творчества Н. А. Римского-Корсакова. Сыну, находящемуся на отдаленном расстоянии, но живо интересующемуся всем, что происходило в России, мать писала подробнейшим образом о ежедневных событиях и работе отца⁵. Тем самым создалась своеобразная хроника творческой жизни композитора и — шире — художественной жизни России тех лет, дополняющая сведения, представленные в опубликованных документах Н. А. Римского-Корсакова. Главное же, для читателя раскрываются особенности восприятия композитором тех или иных ситуаций, его оценка определенных событий, нигде более не зафиксированная.

Письма, в связи с направленностью публикации, приводятся лишь фрагментами, касающимися творческих проблем, в них опущена значительная часть текстов, раскрывающая особенности быта и семейных отношений Римских-Корсаковых. Сокращения в письмах раскрыты, вставки публикатора даны в квадратных скобках, пропуски текста обозначены угловыми скобками, устаревшие формы написания слов и пунктуация приведены в соответствии с современными правилами. Сведения о персонах, упоминаемых в письмах, представлены в

конце статьи. Поскольку письма Надежды Николаевны отправлялись в Германию, на них проставлена двойная дата (по юлианскому и григорианскому календарям).

Примечания

- ¹ О жизни Надежды Николаевны см.: *Римская-Корсакова Т. В.* Надежда Николаевна Римская-Корсакова // Псков. Научно-практический, историко-краеведческий журнал. 1999 № 11. С. 125–137.
- ² Подробнее об этом см.: Из истории первого издания «Летописи моей музыкальной жизни» // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы. Сб. научн. статей. СПб.: изд. СПбГК, 2009. С. 236–245.
- ³ Второй сын Н. А. и Н. Н. Римских-Корсаковых.
- ⁴ Письма хранятся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, в фонде А. Н. Римского-Корсакова: КР РИИИ, Ф. 8, Р. XVIII. № 2030.
- ⁵ Письмами Надежды Николаевны позднее воспользовался Андрей Николаевич в работе над книгой: *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 1–5. М.: Музгиз, 1933–1946.
- ⁶ Сохранились также письма Николая Андреевича к Андрею Николаевичу этого периода. Они частично изданы: *Римский-Корсаков Н. А.* Письма к сыну Андрею / Публ. и прим. Э. Э. Язовицкой и А. А. Гозенпуда // Советская музыка, 1958 № 6. С. 66–71; Из писем Н. А. Римского-Корсакова к сыну [Андрею]. Публ. и прим. Л. М. Кутателадзе // Советская музыка, 1964 № 2. С. 52–62. Фрагменты писем приводятся в работе: *Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н.* Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Вып. 1–4. Л.: Музыка, 1969–1973.

ПИСЬМА Н. Н. РИМСКОЙ-КОРСАКОВОЙ К А. Н. РИМСКОМУ-КОРСАКОВУ

1

Петербург 2 / 14 октября 1899 г.

С. Петербург. 2/14 окт. 1899.

<...> На днях у нас был Рихтер; мы с ним сыграли 2 квартета Бетховена и Серенаду для струнных Чайковского¹, которая мне совсем не нравится, особенно 2 первые части сухи и не хороши.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 25–26 об.

¹ Серенада для струнного оркестра П. И. Чайковского до-мажор, ор. 48 была написана осенью 1880 г. и посвящена композитору и виолончелисту К. К. Альбрехту.

Петербург 5–6 / 17–18 октября 1899 г.

С. Петербург. 5/17 октября. 1899 г.¹

<...> В будущую пятницу идет «Снегурочка» с Дуловой в заглавной роли и вообще с хорошим составом; я собираюсь послушать. Объявлены концерты [Русского] Музыкального Общества. Программа не особенно интересная и что стыдно для [Русского] Музыкального Общества — ни одного сочинения Глазунова не стоит в программе². Это просто позорно, тем более, что тут же стоят сочинения Безекирского, Млынарского и т. п. Папин «Олег» пойдет в [Русском] Музыкальном Обществе³, а в Русском Симфоническом [концерте]⁴ пойдет сюита из «Царя Салтана»⁵. Вообще программа Русского Симфонического [концерта] интересна, в нее вошло много новых, неигранных произведений: несколько вещей Акименки⁶, Глазунова, Черепнина, Корещенки и проч. Солистов нынче там совсем не будет, а в последнем концерте будет участвовать частный хор под управлением Полетики⁷, который сам предложил свои услуги.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 27–28 об.

¹ На л. 26 об. ремарка: «6 октября».

² В сезоне 1899–1900 гг. в концертах РМО прозвучали следующие сочинения А. К. Глазунова: Торжественный марш в честь открытия Всемирной Колумбовской выставки в Чикаго в 1893 г. (ор. 40, 1892), исполнен в 4-м симфоническом собрании 11 декабря 1899 г.; Симфония № 6 (до минор, ор. 58), исполнена в 5-м симфоническом собрании 18 декабря 1899 г.; Элегия (памяти Ф. Листа, для виолончели с оркестром, ор. 17, 1886), исполнена в 6-м симфоническом собрании 8 января 1900 г.

³ Русское музыкальное общество (РМО) — основано в Петербурге в 1859 г. на базе Симфонического общества функционировало в 1859–1917 гг. Деятельность РМО носила просветительский характер: проводились концерты, конкурсы на лучшие произведения, были открыты учебные заведения (в том числе все дореволюционные консерватории). РМО поддерживалось императорской фамилией, члены которой формально возглавляли общество; с 1869 г. получило статус «Императорского». (См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909) / По случаю исполнившегося 50-летия Имп. Рус. муз. о-ва. СПб: тип. Гл. упр. уделов, 1909. В приложении приведены программы концертов данного периода.)

Премьера кантаты для тенора и баритона соло, мужского хора и оркестра «Песнь о вешем Олеге» состоялась в концерте 5-го симфонического собрания 18 декабря 1899 г.

⁴ Русские симфонические концерты — общедоступные концерты, проводившиеся в 1885–1918 гг. в Петербурге по инициативе М. П. Беляева. Исполнялись (часто впервые) произведения только отечественных композиторов, преимущественно близких к Беляевскому кружку. Концертами дирижировали Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, А. К. Лядов и др. Начиная с 1884 г. проводились по инициативе М. П. Беляева также Русские квартетные вечера. (См.: Программы русских симфонических концертов и квартетных вечеров за 15 лет (1885–1900). СПб.: Тип. СПб акцион. об-ва «Издатель», 1900.)

⁵ Музыкальные картинки к «Сказке о царе Салтане» для симфонического оркестра (1899–1900). Впервые были исполнены во втором Русском симфоническом концерте 4 декабря 1899 г., затем в третьем концерте 18 февраля 1900 г. под управлением автора.

⁶ В 1 Русском симфоническом концерте 20 ноября 1899 г. была исполнена его «Концертная увертюра» под управлением Н. А. Римского-Корсакова.

⁷ Хор Бесплатной музыкальной школы под управлением П. И. Полетики. Хор принял участие в 4-м Русском симфоническом концерте под управлением Н. А. Римского-Корсакова, состоявшемся 18 марта 1900 г. в Большом зале консерватории, где в первый раз прозвучали хоровые сочинения Н. Н. Черепнина («Ночь» на сл. В. Ю. Юрьева; «Старая песня» на сл. А. В. Кольцова) и И. И. Витоля («Беверинский бард» на сл. Аусеклиса / псевдоним, настоящее имя Микелис Крөгземес — латышский поэт). Как отмечалось в статье в РМГ, пел он «с должной чистотой и нюансами». См.: *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург, 1801–1917 [Текст]: энциклопедический словарь-исследование. СПб.: Композитор, 2009. Т. 11. Кн. 2: Т. 11. Кн. 2 : М–Я. 2010. С. 453.

3

*Петербург 9–13 октября 1899 г.*¹

<...> Вчера утром, наконец, состоялось свидание папы с Волконским. Главная цель этого свидания оказалась — предложение папе написать небольшой фантастический балет, причем директор дал папе один сюжет и предложил поискать еще самому других сюжетов. Может быть, папа за это возьмется. Кроме того, он говорил о своем намерении поставить в будущем году «Садко», а в нынешнем сезоне может быть «Моцарт и Сальери» с Шаляпиным, который поет уже на казенной сцене в Москве. Замечательно, что во время этого свидания появился Дягилев, стал вмешиваться в разговор и пер-

вый завел речь о «Моцарте и Сальери». Вообще впечатление от этого разговора получилось такое, что Волконский — человек нерешительный, ни то, ни се, должно быть, не особенно далекий. По его словам, в Москве нынче не пойдет ни «Ночь перед Рождеством», ни «Снегурочка». Это очень странно и неприятно, и совершенно непонятно, на каком основании. Обе эти оперы давали в Москве хорошие сборы. Папа, между прочим, сказал директору, что у него есть еще новая опера, но на это он не обратил никакого внимания. <...> К нам приехал богемский квартет; сегодня он дает свой первый вечер, а завтра играет в Беляевском квартетном, квартеты: В. Ia. f², Соколова³ и Танеева. Завтра я пойду их послушать.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 32–33 об.

¹ Письмо не датировано, является ответом на письмо А. Н. Римского-Корсакова от 8/20 октября. Следующее письмо Н. Н. Римской-Корсаковой было написано 14 октября.

² Коллективный квартет на тему, основанную на фамилии «Беляев». Авторы: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. П. Бородин, А. К. Глазунов (1886).

³ В письме фамилия «Соколова» вписана Н. Н. Римской-Корсаковой поверх зачеркнутого «Глазунова».

4

Петербург 16 / 28 октября 1899 г.

С. Петербург 16/28 ок. 1899 г.

<...> Пишу тебе, дорогой друг мой, под впечатлением «Снегурочки», которую слышала вчера и упивалась ее музыкой¹. Может быть, от того, что я в первый раз после лета была в опере, или уж я так настроена, только на меня особенно сильно действовала вчера музыка. Это такая очаровательная, поэтичная опера! Мне даже совестно было, что я во многих местах не могла удержаться от слез. К чувству наслаждения музыкой, конечно, примешивалась тоже грусть о том, что тебя нет в нашей ложе. Когда Гербек играл свое solo, мне так и хотелось повернуться, чтобы посмотреть на тебя. Он играл удивительно. Вообще вчера был замечательно хороший состав исполнителей. Дирижировал Блуменфельд, оркестр играл очень хорошо, хоры пели также довольно исправно. Дуло-

ва — прелестная Снегурочка. Как приятно было видеть после Мравиной простую, наивную девочку, изящную и такую естественную, без всяких кривляний. Голосок у нее маленький, но звонкий, так что ее везде было слышно. Только в последнем дуэте хотелось бы более сильного голоса. Остальные все были вчера в голосе и пели хорошо — Долина, Фриде, Козаковская, Смирнов и Чупрынников. Папу вызывали, он выходил после 3-го действия и по окончании оперы. Театр был полон кроме бельэтажа. Завтра вечером папа едет в Москву. Его зовут туда на репетиции «Царской Невесты»². Генеральная будет в среду, 20-го октября, а о первом представлении в телеграмме ничего не сказано.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 030. Л. 35–36 об.

¹ 15 октября 1899 г. прошел 38 спектакль «Снегурочки» на сцене Мариинского театра.

² Речь идет о постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» на сцене Московского товарищества частной русской оперы. Первое представление состоялось 22 октября 1899 г. В спектакле были заняты: Собакин — Н. В. Мутин, Марфа — Н. И. Забела-Врубель, Грязной — Н. А. Шевелев, Малюта Скуратов — В. П. Тарасов, Лыков — А. В. Секкар-Рожанский, Любаша — А. Е. Ростовцева, Бомелий — В. П. Шкафер, Сабурова — С. Н. Гладкая, Дуняша — В. И. Страхова; дирижер — М. М. Ипполитов-Иванов, художник — М. А. Врубель).

5

Петербург 21 октября / 2 ноября 1899 г.

С. Петербург. 21 ок./2 ноя. 1899 г.

<...> могу тебя порадовать хорошим известием — в папино отсутствие, наконец, получилось письмо из Праги. Я не утерпела, распечатала и прочла его. Чехи пишут, что время, назначенное папой для приезда в Прагу, для них подходящее. Значит, можно надеяться повидаться с тобой на Рождестве, папе — наверно, а мне — может быть <...>.

Каленский пишет очень любезное письмо, что они все страшно рады, что папа согласен приехать, хотя дать при нем «Майскую ночь» и «Князя Игоря» и предлагают ему самому продирижировать этими операми; кроме того, устроят камерный вечер из папиных сочинений и просят папу сделать вы-

бор из его романсов, нескольких для мужского и нескольких для женского голоса. Сегодня я еду в Москву и свезу папе это письмо, на которое ему надо поскорей ответить, так как Каленский просит к половине ноября написать точно о времени папиного приезда¹.

Вчера я получила письмо от папы, из которого узнала, что папа ужасно доволен исполнением «Царской Невесты» и тем, как она выходит в голосах и в оркестре. Он мне написал, чтобы я непременно приехала, потому я и решила ехать <...> Папа пишет, что еще ни одна опера на частной сцене не шла так хорошо. Вот что значит, когда на дирижерском месте сидит настоящий музыкант.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 38–39 об.

¹ Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий] / Сост., вступ. статья и коммент. И. Бэлзы. М.: Музгиз, 1955–1956. Т. 2. Сб. 1: Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским).

В письме от 25 октября 1899 г. Б. Каленский писал о намерениях директора театра в Праге Ф. Шуберга: «Он просил меня только сообщить ему до половины ноября время Вашего приезда к нам, ибо он хочет поставить вновь на нашей сцене Вашу оперу “Майская ночь” и “Князя Игоря” Бородина. Он желает также знать, не угодно ли Вам будет продирижировать лично обеими этими операми или одной из них». (Там же, с. 59.) Б. Каленский сообщал также о намерениях исполнить сочинения в симфонических и камерных концертах. (Там же, с. 59–60).

6

Петербург 24 октября / 5 ноября 1899 г.

С. Петер. 24 ок./5 ноября 1899 г.¹

<...> Папа остался еще на 2 дня в Москве, чтобы быть на втором представлении сегодня. Опера на 1-м представлении имела огромный успех, больше чем «Садко». Шуметь начали уже после увертюры (театр был переполнен), многие нумера были повторены (песня Любаши, ария Марффы, квартет), после первого акта вызывали без конца и поднесли папе венок от Филармонического Общества. После 2-го акта — такие же овации и венок папе от Частной русской оперы, поднесенный Ростовцевой, причем все исполнители сделали папе овацию. После 3-го и 4-го те же вызовы. Все это, конечно, прекрасно.

Но я лично этому не сочувствую, так как считаю эту оперу не только гораздо ниже «Садко», но и вообще самой неудачной из папиных опер. Во 1-х, мне не очень нравится эта драма Мея, а обработка ее для оперного либретто и стихи кажутся мне еще более неудачными. Во 2-х, я не сочувствую возвращению к старым оперным формам в стиле «Жизнь за Царя», особенно в применении в такому чисто драматическому сюжету, т. к. это мешает сценическому движению. В 3-х, наконец, если даже допустить эти формы, то надо уж, чтобы они выкупались, по крайней мере, превосходной музыкой, заставляющей забыть недостаток движения, а этого именно и нет. На мой взгляд, музыка всех этих дуэтов, трио, квартетов, секстетов довольно банальна, только прилична, но при этом видна рука мастера, все отлично сделано и звучит хорошо. Странно, что я даже разочаровалась в тех местах, которые мне раньше нравились. Последняя сцена, напр., показалась мне длинна, мало интересна и не произвела на меня того впечатления, которого я от нее ожидала. Хор тут поет слишком долго и не интересно, первая ария отца на фортепьяно лучше выходит, все речитативы Грязного недостаточно ярки, и вся его личность тут как-то неестественна и ходульна. Словом, к сожалению, я не нахожу в этой опере ни одного сильного, потрясающего места.

Папа же наоборот ужасно доволен, как и все окружающие его, если только они искренни. Так что я одна представляла диссонанс в общей гармонии. Разумеется, я из посторонних никому не выражала своего мнения. Только с Врубелями (у которых мы с папой обедали) отчасти говорила. Исполнение было очень недурное и исправное. Ростовцева к удивлению была недурной Любашей, Забела, Секар, Мутин, Шкафер (Большой), Тарасов (Малюта) — все были в голосе и содействовали общему ансамблю. Оркестр и хоры шли весьма недурно.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. л. 40–41 об.

¹ Фрагмент письма приведен в работе: *Римский-Корсаков А. Н.* А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. Вып. II. М.: Музгиз, 1935. С. 119. На автографе письма есть пометка синим карандашом рукой А. Н. Римского-Корсакова: «Оч[ень] важно».

Петербург 25 октября / 6 ноября 1899 г.

С. П. 25 ок. 1899 г.¹

<...> Папа все еще не вернулся из Москвы, мы ждем его завтра.

<...> Возвращаюсь опять к «Царской Невесте». Мне ужасно больно, что я в этом случае расхожусь с папой, но что ж мне делать, когда мне все не нравится в этой опере. Например, ариозо Любаши во 2-м действии, которое тебе нравилось и мне отчасти на фортепьяно, в голосе гораздо хуже, потому что между фразами большие паузы. Партию Малюты с его лейтмотивом, неизменно повторяющимся во всех случаях, <...> я просто не выношу. Для меня это заводная кукла, говорящая только «папа» или «мама». Вообще эта опера написана холодно, рассудочно и на меня, по крайней мере, не производит никакого впечатления, кроме досады, зачем она написана. Все действующие лица какие-то безжизненные, в них не принимаешь никакого участия. Все картины кажутся длинными, несмотря на их короткость, и потому скучными. Лучше и сценичнее других 2-ой акт с того момента, когда Любаша смотрит в окно и просит Бомелия дать зелье. Но зато предшествующая ей сцена хоровая, народная до такой степени неуместно вставлена тут, что так и чувствуешь, <...> что автору надо было для разнообразия дать что-нибудь попеть хору, и он именно поет «что-то» совсем не интересное и по смыслу отнюдь не нужное для хода действия. Во всей опере найдутся, конечно, кое-где кусочки получше, красиво звучащие, напр., когда Грязной вливает зелье в кубок, но это оазисы в пустыне. Ты удивляешься на мою строгую критику? Мне, как ты знаешь, всегда эта опера мало нравилась, но когда я получила папино письмо из Москвы, такое довольное и хвалебное, я подумала, что ошибалась, может быть раньше, и ехала с тем, что перемене свое мнение. Но <...> вышло наоборот, потому что, кроме слабой музыки, опера и мало сценична.

Теперь ты поймешь, что мне было тяжело в Москве, когда все каждую минуту обращались ко мне с вопросом: «вы доволь-

ны» или с поздравлениями с успехом, с фурором и проч. После 1-го представления был ужин в небольшой компании, в которую почему-то затесался Фигнер² (он гастролирует теперь в Москве), вел себя нахально, был мне противен как всегда.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 42–45 об.

¹ Фрагмент письма приведен в работе: *Римский-Корсаков А. Н.* А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. Вып. II. С. 119–120. На автографе письма есть пометка простым карандашом рукой А. Н. Римского-Корсакова: «Царская Невеста».

² Отношение четырех Римских-Корсаковых к Фигнеру можно понять из следующего высказывания композитора: «Газетные статьи унизили насколько возможно “Младу” в глазах публики, у которой музыкально-мозговые центры насковозь пропитаны “фигнеровщиной”». *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М.: Музгиз, 1955. С. 184 (далее — Летопись).

8

Петербург 28 октября / 9 ноября 1899 г.

С. П. 28 ок./9 нояб. 1899.

<...> Сейчас мы играли с Н. И. [Рихтером] симфонию Бородина (*Es dur*). Какая прелесть! Во вторник пойдем слушать «Сарацина»¹. Ужасно интересно, как-то он выйдет на сцену. Мне многое там нравится и кажется, что он будет иметь успех.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 46. Открытое письмо.

¹ «Сарацин» — опера Ц. А. Кюи в 4 д., либретто композитора по драме А. Дюма-отца «Карл VII среди своих вассалов». Премьера на сцене Мариинского театра состоялась 2 ноября 1899 г. под управлением Э. Ф. Направника (И. В. Ершов — Карл VII).

9

Петербург 30–31 октября / 11–12 ноября 1899 г.

С. П. 30 ок./11 нояб. 1899 г.¹

<...> все уехали в концерт, я одна дома, и мне хочется побеседовать с тобой. Я потому не поехала в концерт [Русского] Музыкального Общества, что сегодня была на его генеральной репетиции, а оттуда прямо мы с Соней перешли на генеральную репетицию «Сарацина» и вернулись домой в 5^{1/2}

часов. Ехать еще вечером было бы слишком много музыки в один день, да и программа концерта состоит из вещей хорошо мне знакомых, между прочим, идет «Шопениана». Дирижирует Сафонов². «Сарацин» произвел на меня в общем хорошее впечатление, лучше, чем я ожидала. Сюжет имеет большие недостатки, главные действующие лица Сарацин и Беранжера мало естественны и не возбуждают симпатии. 2-ое действие скучновато, хоры вообще довольно слабы, сольные партии не везде хорошо выходят в голосах, есть некоторое однообразие в музыке, но зато есть и хорошая музыка, и эффектные места, и даже характеристика лиц в этой опере более удалась Кюи, чем обыкновенно. 3-е действие на рояле казалось мне скучным, а на сцене понравилось. К 4-му действию я так утомилась, и мне так захотелось спать, что я не могу о нем судить. Во вторник будем на 1-ом представлении. Мне кажется, что эта опера будет иметь успех. Дай Бог! Бедный Кюи уж очень долго ждет постановки своих опер.

<...> Папа получил письмо из Брюсселя. Концерт будет 5/18 марта утром³, а в 5¹/₂ часов папа должен уже сесть на скорый поезд, чтобы поспеть на репетиции Русского симфонического концерта, который назначен на 11-ое марта. Затем папа получил еще приглашение из Лондона, от Филармонического общества, где дирижировали Чайковский, Глазунов и Рахманинов. Оттуда пишут, не может ли папа заехать к ним из Брюсселя (они как-то узнали, что папа там будет). Заехать не будет возможности, но так как сезон в Лондоне продолжается до июля (как сказано в письме), то, может быть, папа поедет туда летом, когда мы все будем жить за границей.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 47–48 об.

¹ На л. 48 ремарка: «31 ок./12 нояб.».

² В Первом симфоническом собрании ИРМО 30 октября 1899 г. под упр. В. И. Сафонова прозвучали следующие сочинения: Музыка к драме Гете «Эгмонт» Бетховена, «Бегство в Египет» Берлиоза, Первый концерт для фортепиано с оркестром Шопена (солист Э. Зауэр) и «Шопениана» — сюита из сочинений Шопена в инструментовке А. К. Глазунова.

³ Концерт состоялся в Королевском оперном театре Ла-Монне в Брюсселе. Подробнее об этом см.: *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1886–1908. Воспоминания. В 2-х т. Л.: 1960. Т. 2. С. 118.

10

Петербург 3 / 15 ноября 1899 г.

С. П. 3/15 ноября 1899 г.

<...> Мы вчера слушали «Сарацина», мне эта опера доставила большое удовольствие. В ней, несмотря на многие недостатки и в сюжете, и в музыке, столько есть удачного и хорошего, что я ее полюбила. Кюи положительно сделал успехи в инструментовке и в голосоведении. Опера прошла с большим успехом. Посмотрим, что дальше будет. По первому представлению еще нельзя судить.

Вчера папа получил телеграмму из Одессы от Церетели о грандиозном успехе там «Садко». Он пишет, что все сольные номера были бисированы и была сделана шумная овация артистам, дирижеру, режиссеру, декоратору и антрепренеру, то есть Церетели.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 49–50 об.

11

Петербург 7–9 / 19–21 ноября 1899 г.

Петербург. 7/19 ноября 1899 г.¹

<...> Ты спрашиваешь насчет дела Сафонова, как раз сегодня рассматривается в главной дирекции Музыкального Общества этот вопрос и, конечно, решится в пользу Сафонова, так как мы знаем, что Великий Князь Константин Константинович за него. Вообще в этом деле трудно разобраться, но, зная Сафонова за человека с очень деспотическим характером, можно думать, что он не желал терпеть в Консерватории человека, расходящегося с ним во взглядах; но, с другой стороны, папа слышал, что у Конюса очень тяжелый и неприятный характер, и что ученики его не любили. Великий Князь выразился так: Сафонов для нас дороже Конюса, и в этом нельзя с ним не согласиться. Во всяком случае, наши отношения с Сафоновым остались прежние, и об инциденте с Конюсом не было между нами сказано ни слова. <...> В 1-ом концерте у нас его встретили и проводили так горячо, как никогда, а в Москве в 1-ом концерте была борьба двух партий — одни усиленно шикали,

другие усиленно аплодировали, при этом оркестр играл туш, и он раскланивался. Кстати, Сафонов едет в скором времени в Рим и будет там давать между прочим «Шехеразаду».

Что касается газеты «Россия»², то ее достоинства для меня сомнительны. Я знаю, например, что там была статья о том представлении «Снегурочки», которое я тебе расхвалила, так как действительно оно было одно из удачнейших, а в этой статье все были обруганы кроме Долиной³. Все артисты были страшно возмущены этой статьей и уверяли, что написал ее Горленко. Хорошего сотрудника нашла газета, нечего сказать!⁴

<...> P. S. Главная дирекция рассмотрела дело Сафонова и нашла, что он прав и поступил сообразно с Уставом.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 51–53 об.

¹ На л. 48 ремарка: «9/21 ноября».

² «Россия» — газета либерального направления, издававшаяся в Санкт-Петербурге с 28 апреля 1899 по 1902 г. без предварительной цензуры. Газета считалась одним из самых популярных изданий своего времени; была закрыта после публикации фельетона А. В. Амфитеатрова «Господа Обмановы».

³ Речь идет об отзыве на постановку «Снегурочки» за подписью «Сюрприз» (Театр и музыка // Россия. 1899, 16 октября). В отзыве, в частности, говорится: «Замечательно скверно идет “Снегурочка” в Мариинском театре»; «Поют “Снегурочку” более чем плохо. Одна г-жа Долина (Лель) радует слушателя и прелестным голосом, и изяществом исполнения. Остальных либо не слышно, либо — что слышно, то очень нехорошо». Автором отзыва был А. В. Амфитеатров, писавший под псевдонимом «Сюрприз».

⁴ И. В. Горленко, супруг певицы М. И. Долиной-Горленко, выступал со статьями, посвященными музыке. В указанный период он служил помощником начальника Царскосельско-Петергофского отделения СПб жандармско-полицейского управления железных дорог, что, вероятно, и вызвало возмущение Н. Н. Римской-Корсаковой.

12

Петербург 14 / 26 ноября 1899 г.

14/26 ноября 1899 г.

<...> я ужасно рада, что ты был в концерте и вынес из него самые лучшие впечатления. Слушай почаще музыку; ты художник в душе. Я наслаждалась вчера игрою Гофмана в Симфоническом Концерте Русского Музыкального Общества¹.

Это такой очаровательный, дивный пианист! Лучше всех, какие существуют.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 56. Открытое письмо

¹ Речь идет о концерте И. Гофмана во Втором симфоническом собрании ИРМО, состоявшемся 13 ноября 1899 г., где он выступил с исполнением Концерта для фортепиано с оркестром № 4 (ор. 70) А. Г. Рубинштейна. Дирижер — Макс Фидлер.

13

Петербург 17 / 29 ноября 1899 г.

С. Петербург. 17/29 ноября 1899 г.

<...> На этой неделе Русский Симфонический Концерт¹. Пойдет 3-я симфония Глазунова (D-dur), увертюра Акименки, два Вступления — к «Принцессе Грёзе» Черепнина² и к «Анджело» Кюи³ и «Ночь в Мадриде» Глинки. Программа интересная. Завтра и послезавтра поеду на репетиции. Вчера вечером у нас были Глазунов и Лядов, папа показывал им третий акт «Царя Салтана» и кусочек 4-го, а также один антракт, который я очень люблю. Вообще в этой опере много хорошего. Она куда лучше «Царской Невесты» и по сюжету и по музыке. К ее недостатку, пожалуй, можно отнести то, что она представляет из себя, как я говорю, «то же иначе» (выражение из поваренной книги), другими словами, в ней встретишь много напоминаний и «Снегурочки», и «Млады», и «Садко», и «Ночи пред Рождеством». Но все это преподнесено под свежим и вкусным соусом, который не хуже, а иногда даже лучше прежнего. Отчасти это напоминание вызывается тем, что задача сходная: фантастический элемент в виде, например, лебедя, превращающегося в царевну, и т. п. Кроме того, конечно, там есть и совсем новая музыка и новые сценические положения. Ты, кажется, знаешь только пролог и 1-й акт. Мне очень странно кажется и очень неприятно, что Беляев отказался печатать эту оперу⁴. Из этого видно, как он мало ценит папин талант. Ну, да Бог с ним! И без него найдутся издатели.

На днях я прочла ходящее по рукам письмо Толстого: «Патриотизм или мир»⁵. Мне оно совсем не понравилось. Как во всех своих философских рассуждениях, так и тут он

ужасно прямолинеен. Он говорит: пока будет существовать патриотизм, до тех пор будут войны; поэтому воспитывайте ваших детей не в духе патриотизма, а внушайте им, что всякий патриотизм вредная, ненужная и отжившая свой век вещь. Мне кажется, что это равносильно тому, если бы сказать: пока люди будут хотеть есть и пить, до тех пор будут войны; поэтому воспитывайте ваших детей так, чтобы они отучились есть и пить, и тогда все будет хорошо. Он не разбирает, какие виды патриотизма бывают, не делает различия между истинной любовью к родине и напускным, официальным или квасным патриотизмом. Словом, опровергнуть и разбить его в высшей степени легко.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 57–58 об.

¹ Концерт состоялся 20 ноября 1899 г.

² Симфоническая прелюдия к пьесе Э. Ростана «Принцесса Грёза» (1896).

³ Опера Ц. А. Кюи «Анджело» по драме В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский» была написана в 1875 г.

⁴ Опера была издана В. В. Бесселем в 1901 г.

⁵ Статья Л. Н. Толстого «Патриотизм или мир?» была написана в ответ на несохранившееся письмо английского журналиста Дж. Мансона от 24 декабря 1895 г., в котором Мансон просил Толстого высказаться по поводу происшедшего тогда столкновения между Северо-Американскими Соединёнными Штатами и Англией из-за границ Венесуэлы. Из-за цензурных условий первая публикация статьи состоялась в Женеве в издательстве русского революционера-шестидесятника М. К. Элпидина под названием: «Патриотизм или мир? Письмо к англичанину Л. Н. Толстого».

Статья была напечатана в переводе на английский в «Daily Chronicle» (1896, March 17) под заглавием: «Patriotism or Peace? Letter on Venezuelan Dispute». На русском языке статья впервые была напечатана в Женеве под заглавием «Патриотизм или мир? Письмо к англичанину Л. Н. Толстого», изд. М. Элпидина «Сагоуэ» (Geneve, 1896); в том же году была перепечатана в изд. А. Дейбнера, где были пропущены строки об императоре Вильгельме.

14

Петербург 20 ноября / 2 декабря 1899 г.

С. Петербург. 20 ноября/2 декабря 1899 г.

<...> Пишу тебе, милый друг мой, только что прослушавши Русский Симфонический концерт. Он прошел удачно, то есть в смысле исполнения, а публики, конечно, было мало,

как всегда. Такая досада, что нынче эти концерты бывают не в Дворянском собрании¹, а в консерваторском зале, который я ненавижу. И как далеко туда ездить, особенно для репетиций это неприятно. Я с удовольствием прослушала симфонию Глазунова. В ней, несмотря на некоторые длинноты, на гармонические крайности и изысканности, на сильное подражание Вагнеру в *Andante*, все-таки столько хорошего, чувствуется такая сила таланта, что недостатки ее невольно прощаются. Про эту симфонию можно сказать, по отношению к Глазунову, что в ней чувствуется орел, расправляющий свои крылья, но еще не взлетевший на высоту². Совершенно противоположное чувство возбуждают во мне сочинения Черепнина. Мне кажется, что у него самый ограниченный, не оригинальный талант, да и натура, не способная к широкому полету; в то же время видно, что он прошел хорошую школу, сочиняет гладко, инструментует хорошо. От него я ничего не жду в будущем. Может быть, я и ошибаюсь в нем. Увертюра Акименки гораздо интереснее Черепнина, в ней виден талант и уже значительное умение, но пока еще все это так незрело, так заметна ученическая работа, что даже не чувствуется определенного настроения, что очень вредит впечатлению. Очень интересно послушать другие его сочинения, которые, по папиным словам, гораздо лучше этой увертюры. Оба молодые автора были вызваны после исполнения их сочинений. Вступление к «Анжело» великолепно, кроме своей середины, которая как-то запутана и не ясна. В общем же в этой вещи удивительно сильное настроение, и конец производит огромное впечатление. Эта вещь была повторена, и Кюи был вызван. Под конец шла «Ночь в Мадриде», которую папа дирижировал наизусть. Вообще папа дирижировал сегодня хорошо, даже Кюи благодарил папу за исполнение. Но публика была так неблагодарна, что в конце ни разу не вызвала папу, а сейчас же разошлась.

Ты спрашиваешь про «Снегурочку» — она пока больше не шла; может быть, ее дадут на праздниках, или на Масленице. «Царскую Невесту» продолжают давать в Москве даже слишком часто, например, заменяя ею внезапно отмененную другую оперу, что, конечно, плохо отзывается на сборе. Вчера

я была на 2-м не абонементном (а всего 4-м) представлении «Сарацина». Театр был полон. Публика была холодна до конца оперы, но после 4-го акта стала горячо вызывать исполнителей и автора, который, однако, не вышел, так как поторопился уехать вследствие холодности публики в предыдущих актах.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 59–60 об.

¹ В 1899–1901 гг. проводилась реконструкция здания Дворянского собрания (ныне Большой зал Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича) по проекту архитектора В. А. Шретера, в результате которой была осуществлена надстройка и возведен тамбур.

² Б. В. Асафьев писал: «Мой питомец, ручной орленок, Орел Константинович, юный силач — так величал Стасов своего любимца». *Асафьев Б. Из моих бесед с Глазуновым // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., Изд-во АН СССР, Т. 2. 1954. С. 208.*

15

Петербург 11 / 23 января 1900 г.

Петербург 11/23 января 1900.

<...> сегодня до обеда я <...> все играла «Опричника»¹, чтобы немного познакомиться с этой оперой, которую сегодня, наконец, удалось услышать на сцене. Мы только что вернулись из театра. Эта опера слушается с интересом, в ней не скучаешь², но все-таки это очень незрелая опера и по сюжету, и по музыке. Либретто составлено плохо, а сюжет очень благодарный и сильно драматичный³. В музыке есть много довольно банального и условного, но есть вещи и красивые, в которых уже характерно выразился Чайковский. Инструментована опера очень хорошо, хотя местами слишком сильно.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 69–70 об.

¹ Опера П. И. Чайковского «Опричник» на собственное либретто по повести И. И. Лажечникова была завершена композитором в 1872, впервые поставлена на сцене Мариинского театра в 1874, возобновлена в 1897 г.

² Сноска в тексте письма: «по крайней мере, когда слушаешь ее в первый раз».

³ Г. А. Ларош писал об опере: «Страдая многими серьезными недостатками в отношении драмы и сценария, произведение это вознаграждает слушателя обилием музыкальных красот». *Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей / Вступ. ст. М. И. Чайковского, воспоминания Н. Д. Кашкина. Т. II. Ч. 1. М.: Музгиз, 1922. С. 123.*

Петербург 16 / 28 января 1900 г.

16/28 января 1900

<...> Ты спрашиваешь о Брюссельском концерте, программа его такая: «Шехеразада», увертюра к «Руслану», антракт из «Орестеи»; 2 отделение: Сюита из «Раймонды», «Садко» и Половецкий марш. Папа предложил такую программу, но она еще может измениться; ответа на папино письмо еще не получено. Я решительно сделалась папиным секретарем по иностранной корреспонденции. Нынче, не очень давно писала и в Лондон, и в Амстердам, и в Брюссель 2 раза! А теперь опять приходится писать во Франкфурт и в Париж. Из Парижа пишет одна пианистка¹ следующее: она узнала, что папа будет дирижировать в Брюсселе и в Париже и желает выступить в этих концертах с папиным фортепианным концертом. Письмо из Франкфурта интереснее: из него мы узнали, что в этом городе ставят «Майскую ночь» и ввиду этого просят папиного разъяснения, как поставить Игру в ворона² и хор «Просо»³. Очевидно, это привело их в тупик. Трудно себе представить, как это немцы будут изображать пьяного Каленика, Голову и Винокура. Во всяком случае, это очень приятно, что они желают поставить у себя русскую оперу. Дать в письме подробное разъяснение того, как поставить игру в ворона и в просо, было бы очень трудно. На наше счастье как раз теперь, на днях, Вержбилович едет за границу (должно быть, концерттировать) и будет во Франкфурте. Через него-то папа и даст подробные указания, так что мне придется отвечать только кратким сравнительно письмом, чему я очень рада. Меня так стесняют эти письма; я все боюсь, что пишу их худо.

Вчера были мы в концерте [Р]МО <...> Дирижировал вчера Виноградский, так что это было собственно концертно-балетное увеселение⁴. Играли Пасторальную симфонию⁵ (причем я все вспоминала тебя и было грустно, что ты ее не слушаешь с нами), «Гамлета» Листа⁶ и «Гамлета» Берлиоза (похоронный марш)⁷. Солистом был Марто, хороший скрипач. Он играл сюиту Кюи⁸, где находится известная тебе каватина, которую ужасно приятно было послушать. Последним номе-

ром была «Ночь на Лысой горе»⁹. Тут уж Виноградский развернул все свое искусство: он метался, кривлялся, то приседал, то развертывал крылья, но при этом надо сказать, что играли хорошо; только темп, пожалуй, был немного скор. Я с огромным удовольствием прослушала эту вещь. Какая чудесная картина дикости, разгула, сколько фантастики и какая роскошь инструментовки! Мне кажется, что с этой вещью произошел какой-то новый поворот в папиной инструментовке, то есть лучше сказать, ко всем ее прежним достоинствам прибавилось еще одно новое — сила, чего прежде иногда не хватало <...>.

Р. С. Радуюсь, что ты услышишь Вейнгартнера.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 71–74 об.

¹ Сноска в тексте письма: «Роже Микло; она играла у нас в РМО, и при этом поразила всех своим костюмом: она вышла полураздетая и притом казалась, что и остаток платья с нее сейчас свалится».

² Эпизод из 3-го действия оперы.

³ Эпизод из 1-го действия оперы.

⁴ Концерт [Р]МО — Седьмое симфоническое собрание ИРМО 15 января 1900 п/у А. Н. Виноградского.

⁵ Л. ван Бетховен. Симфония № 6 Фа мажор, ор. 68 («Пасторальная»).

⁶ Ф. Лист «Гамлет» (симфоническая поэма № 10).

⁷ Г. Берлиоз. Похоронный марш из последней сцены «Гамлета» для хора и оркестра, ор. 18 «Tristia», № 3.

⁸ Ц. А. Кюи. Концертная сюита для скрипки с оркестром, ор. 25 (1. Intermezzo scherzando. 2. Canzonetta. 3. Cavatina. 4. Finale. Tarantella).

⁹ М. П. Мусоргский. Фантазия для симфонического оркестра «Ночь на Лысой горе» (1867). Редакция Н. А. Римского-Корсакова выполнена в 1886 г.

17

Петербург 21 января / 2 февраля 1900 г.

С. Петербург. 21 янв. / 2 фев. 1900.

<...> Я по твоему совету купила Чехова последние рассказы¹, прочла из них штук 5, на которые ты указывал и... должна сознаться, что мне они совсем не нравятся. По-моему, так может писать всякий, для этого не надо никакого таланта: это какие-то жалкие микроскопические фотографии, изображающие самую будничную, отчаянную прозу. И главное, в этом заметно какое-то щегольство у автора, рисовка тем, что он всегда, неизменно описывает самых дюжинных людей и самую

серую жизнь. И при том это какие-то жалкие обрывки рассказов, они все короче комаринного носа и даже как фотографии, они часто бывают с физиономией насторону. Нет, я вижу, что Чехова я настолько не люблю, что читать его больше не буду, и никогда больше не куплю его сочинений. Мне даже как-то не верится, чтобы тебе (человеку с художественным вкусом) могли нравиться такие рассказы.

<...> Завтра <...> мы едем в концерт (устраиваемый Долиной)², где будет исполнена кантата Глазунова³ и много других вещей.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 75–76 об.

¹ Вероятно, речь идет о сборнике А. П. Чехова «Пестрые рассказы», впервые изданном в 1886 году и выдержавшем при жизни писателя 14 переизданий.

² Благотворительный концерт в пользу Георгиевской общины в зале Дворянского собрания 22 января 1900 г. Рецензию на концерт см.: Хроника: Концерты // РМГ. 1900. № 5, 30 января. Стлб. 146–150.

³ Вероятно, Торжественная кантата в память 100-летней годовщины А. С. Пушкина (ор. 65, 1899).

18

Петербург 23 января / 4 февраля 1900 г.

С. Петербург. 23 янв. / 4 февр. 1900.

<...> хочется поскорей сообщить тебе приятную новость: «Садко» пойдет в будущем сезоне на казенной сцене. Вчера, по возвращении из концерта, папа нашел письмо от Волконского с уведомлением о решении этого вопроса. Вследствие этого сегодня папа пошел к директору и узнал от него следующие подробности: уже недели 2 тому назад министром двора был сделан доклад государю и представлен список предполагаемых к постановке опер¹. Из этих опер государь не только не вычеркнул «Садко», но, напротив, подчеркнул «Садко» и «Валькирию» красным карандашом. Я думаю теперь, что Ястребцев был прав, когда говорил, что Всеволожский все наврал, что он совсем не докладывал о «Садко», а, может быть, в разговоре как-нибудь отозвался худо об этой опере.

Директор просил папу участвовать в совещании о постановке оперы и обещал исполнить все папины желания, на-

сколько это будет в его силах. В то же время мы знаем, что университетская молодежь собирает подписи и хочет просить о постановке «Садко» на императорской сцене. Депутация от студентов приходила к Людмиле Ивановне [Шестаковой] и просила ее подписаться. Теперь они уже опоздают с заявлением своего желания; хотя все-таки такое заявление не будет худо — пусть дирекция знает о желании публики услышать эту оперу.

В Москве сегодня идет в 1-й раз «Раймонда»². Жаль, что Глазунов не будет на первом представлении. Он не мог выехать вчера, так как дирижировал своей Кантатой в благотворительном концерте, устроенном Долиной. Ох уж эти благотворительные концерты! Какая в них публика! Это не публика, а какие-то вешалки для нарядов, по крайней мере, что касается дам. Нарядов на миллионы, а понимания музыки ни на грош. Мы с папой прослушали только 1-е отделение и, как новинку, симфонию Ребичека (берлинского дирижера), под управлением автора. Кантата Глазунова, хотя она и не из самых лучших его сочинений, но слушается с большим удовольствием, звучит в голосах хорошо, инструментована, конечно, превосходно, есть номера очень красивые, есть и посредственные. Хоть бы раз, из вежливости, публика вызвала автора, как обыкновенно, вызывают солистов, какую бы пошлость они не спели³, в благодарность за их участие с благотворительной целью — нет, до автора публике все равно, они его игнорируют; 2, 3 хлопка и кончено. Симфония Ребичека есть образчик самой заурядной немецкой музыки — все гладко, без сучка, без задоринки, все прилично, банально и потому доступно всем и достойно той публики, какая была вчера в Дворянском Собрании. За то его и награждали аплодисментами после каждой части. Я не выношу такой музыки, для меня уж лучше даже Р. Штраус. После симфонии предстоял еще ряд сольных номеров и «[Нюрнбергские] Мейстерзингеры» Вагнера. Но мы с папой избрали благую участь и оставили это блестящее, душевное собрание с «избранной» публикой.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 77–78 об.

¹ Сноска в тексте письма: «Значит, это делается официально, а совсем не так попросту, в разговоре, как о том говорил Всеволожский».

² Балет был поставлен в Большом театре в 1900 г. балетмейстерами И. Н. Хлюстиным и А. А. Горским. Премьера состоялась 23 января 1900 г.

³ Сноска в тексте письма: «и даже чем пошлее, тем больше».

19

Петербург 25 января / 6 февраля 1900 г.

С. Петербург. 25 янв./6 фев. 1900.

<...> Я, кажется не писала тебе, что Вержбилович был у нас, завтракал, получил от папы все нужные инструкции о «Майской ночи» и в субботу уехал во Франкфурт. Ужасно бы интересно послушать, как немцы будут исполнять русскую оперу и петь: «Что за дурни эти немцы, батогом бы их проклятых»¹.

КР РИИИ. Ф. 8. р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 79–81 об.

¹ Реплики Головы и Винокура из первой картины 2-го действия «Майской ночи».

20

Петербург 29 января / 10 февраля 1900 г.

С. Петербург. 29 ян. / 10 ф. 1900.

<...> В сегодняшнем концерте [Русского] Музыкального Общества, как ты думаешь, сколько дирижеров? Целых 4: Blumenfeld, Безекирский, Бах и Юферов. Ну уж и программа тоже, это просто срам, что Кюи так распоряжается¹. Симфонии никакой, а вместо того Баллада Безекирского, оркестровые пьесы Юферова, виолончельный концерт Гайдна и концерт для фортепиано Рубинштейна. Еще кантата Танеева, которая одна только представляет какой-нибудь интерес². Я в этот концерт не еду. <...> Я протестую против программы и скопления дирижеров.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 84–85 об.

¹ В 1896–1904 гг. Ц. А. Кюи был одним из директоров Петербургского отделения ИРМО.

² Программа 8-го Симфонического собрания, о которой пишет Н. Н. Римская-Корсакова, включала следующие произведения:

1. В. В. Безекирский. Музыкальная картина для оркестра «Баллада» (под упр. автора).
2. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 1 До мажор (солист Г. Брамсен, дир. Ф. М. Blumenфельд).
3. С. И. Танеев. Кантата для хора и оркестра «Иоанн Дамаскин» на сл. А. К. Толстого, посвященная памяти Н. Г. Рубинштейна (исп. хор РМО и оркестр под упр. К. К. Баха).
4. С. В. Юферов. а) Траурный марш; б) Антракт из оперы «Иоланда»; в) «На Рождество» — Поклонение пастухов (под упр. автора);
5. А. Г. Рубинштейн. Концерт для фортепиано с оркестром № 5 Es-dur (солист П. Кон, дир. Ф. М. Blumenфельд).

20

Петербург 4 / 16 февраля 1900 г.

Петербург. 4/16 фев. 1900.

<...> Завтра концерт [Русского] Музыкального общества, и опять программа такая плохая, что я колеблюсь, ехать ли мне¹. Всем концертом дирижирует Аренский, и самый интересный номер — это его «Бахчисарайский фонтан», только для этого номера и можно еще поехать, а остальное ужасно. Симфонии — никакой, вместо того увертюра Керубини, концерт для контрабаса?! певица поет романсы, и, наконец, сюита Конюса. Стыдно Кюи, что он так распоряжается.

На днях папа получил письмо из Америки, на английском языке, с просьбой прислать автограф, затем из Парижа, от редакции «Фигаро», с просьбой ответить на некоторые поставленные вопросы, вроде того, как папа получил летом по делу Дрейфуса, только здесь дело идет о музыке 19-го столетия, о том, какие ее дальнейшие судьбы и направления можно предвидеть и тому подобное. Мне опять придется переводить папин ответ на это письмо, а также на письмо Дауста из Брюсселя. <...> Он [папа] приедет в Брюссель по новому стилю 9-го марта².

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 88–89 об.

¹ Программа 9-го Симфонического собрания, о которой пишет Н. Н. Римская-Корсакова, включала следующие произведения:

1. Г. Ф. Гендель. Концерт для гобоя с оркестром. Переложение для контрабаса с оркестром Ф. Симандля (солист Ф. Симандль).
2. А. С. Аренский. Музыка к инсценировке поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (солистка О. Г. фон Бремзен).

3. Романсы:

* А. П. Бородин. «Для берегов отчизны дальней».

* Ц. А. Кюи. «К портрету Жуковского», «Истомленная горем».

* С.В. Рахманинов. «Весенние воды».

(солистка О. Г. фон Бремзен).

4. Г. Э. Конюс. Сюита «Из детской жизни» для хора и оркестра
(Аккомпанемент — В. Р. Клеменц).

² Н. А. Римский-Корсаков был в Брюсселе с 23 февраля по 5 марта 1900 г., выступив в качестве дирижера с исполнением сочинений русских композиторов. Он отмечал в «Летописи»: «...во главе дела стоял некто д'Ауст, богатый и образованный любитель музыки. <...>. Меня радушно принимали. Д'Ауст и семья его были внимательны и любезны; репетиций было достаточно, как и в первый мой приезд, и исполнение было прекрасное. Я давал «Садко», «Шехеразаду», сюиту из «Раймонды» Глазунова и проч. «Садко» понравился умеренно, «Шехеразада» — очень» (Летопись. С. 218).

21

Петербург 13/25 февраля 1900 г.

С. Петербург. 13/25 февраля 1900.

<...> если ты узнаешь из Франкфуртской газеты, что там идет «Майская ночь», и ты можешь ее услышать, то, мне кажется, такого случая не следует пропускать, это слишком интересно. Я только очень сомневаюсь в успехе этой оперы у немцев; мне думается, им будут непонятны и эти нравы, и, местами, и музыка.

Ты спрашиваешь, правда ли, что Церетели приедет со своей оперой к нам. Это правда, что он намеревался приехать, но теперь, говорят, отказался от этого намерения. Я этому рада, да и папа тоже. Сюда приезжал недавно Кузнецов (художник) из Одессы и рассказывал, какой успех имел там «Садко», ужасно восхищался этой оперой, но о главной примадонне, Инсаровой (которая играет у Церетели ту же роль, что Любатович¹ у Мамонтова) выразился, что она больше была, чем пела Морскую царевну, и на высоких нотах фальшивила. С собой она очень хороша, но это не выкупает недостатков ее пения, а между тем она же поет «Царскую невесту». Что ж бы это было за исполнение? Показывать Петербургу новую оперу в таком виде неприятно, а «Садко», хотя петербургская публика и знает, но зачем ей портить впечатление; пусть лучше она услышит его на Мариинской сцене. Директор предлагает папе

выбрать самому исполнителей. Говорят, весной будут пробные дебюты, и есть будто бы хорошие женские голоса; может быть, найдется и для Морской царевны подходящая певица.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 91–94 об.

¹ Критик Амфитеатров писал: «Влюбленность Мамонтова в Любатович была главною причиною возникновения в Москве пресловутой Мамонтовской оперы, поглотившей несметные суммы денег, но зато и воспитавшей целое поколение артистов, во главе которого надо назвать самого Шалапина, и давшей могучий толчок вперед декоративному искусству Врубеля, Коровина и др. *Амфитеатров А. В.* Предтеча демонических женщин. Памяти Т. С. Любатович // Сегодня, 1932. № 267. 26 сентября.

22

Петербург 16 / 29 апреля 1900 г.

С. Петербург 16/29 апреля 1900.

<...> «Царская невеста» прошла вчера с особенным успехом¹. Театр был битком набит, публика вызывала без конца исполнителей и папу. Инсарова была особенно в голосе и играла очаровательно, опять несколько иначе, чем предыдущий раз. Это прекрасно, что у нее нет никакой заученности, а всякий раз она играет по-новому. Я приехала ко второму действию, как раз к ее арии, которую она повторила. Во время 1-го действия случился некоторый переполох: в конце сцены Грязного с Любашей, незадолго до его ухода, загорелась скатерть на столе от упавшего со свечи нагара, и т. к. оба исполнителя находились на другом конце сцены, то они этого не заметили. А публика сейчас же заметила, пришла от этого в беспокойство и, наконец, стала кричать: потушите, стол горит! Тогда Камионский бросился к столу и руками потушил огонь, т. к. публика зааплодировала ему. Оркестр остановился на минуту. Все, конечно, были испуганы, но затем опять все успокоилось, и действие продолжалось. В следующих действиях Камионский выходил с завязанной от обжога рукой. Слава Богу, что в театре не произошло паники, а то что бы это было!

Вчера у нас обедал Малинин, и мы распили бутылочку шампанского, чтобы в лице его приветствовать и поблагодарить московскую частную труппу за внимание к папе.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 95–96 об.

¹ Речь идет о спектакле в рамках петербургских гастролей харьковской труппы А. А. Церетели, проходивших на сцене Панаевского театра со 2 марта по 30 апреля 1900 г. Первый показ «Царской невесты» состоялся в день открытия гастролей. См. рецензии: Опера и концерты: Открытие спектаклей харьковской оперной труппы кн. Церетели // РМГ. 1900. № 11, 12 марта. Стлб. 313–314; Опера и концерты: Спектакли труппы кн. Церетели // РМГ. 1900. № 18, 30 апреля. Стлб. 509–510.

23

Петербург 20 апреля / 3 мая 1900 г.

С. Петербург. 20 ап./3 мая 1900.

<...> Вчера слушали мы «Игоря» в Панаевском театре. Исполнение было возмутительное во всех отношениях: кроме пропуска 3-го акта, всюду, начиная с Пролога, были сделаны нелепые купюры: в оркестре не доставало инструментов, так что зачастую гармония бывала неполна; темпы были невозможные и своею скоростью превосходили даже темпы Крушевского¹. Недостаток хоров у Церетели тебе известен. Скула и Ерошка представляли прямо карикатуру на этих типов. Кончаковна — Карамзина-Жуковская пела ниже всякой критики, это певица совершенно бездарная, обладающая некоторым голосом, совершенно необработанным, так что я подумала: слава Богу, что не она поет Любашу. Сюннерберг² сравнительно с ней — гениальный талант. Камионский подражал Яковлеву, утрировал и потому не понравился мне. Антоновский почему-то не пел, а Кончаком был Федоров!?! Только одна Инсарова доставила удовольствие своей красотой, хорошей игрой и хорошим пением. Особенно ей удалась первая ария; плач Ярославны — менее. Театр был далеко не полон.

В понедельник назначена «Снегурочка» в Мариинском. Сегодня мы с Соней идем в Малый театр посмотреть Шувалова в «Короле Лире»³.

Прочла я несколько рассказов Горького из 1-го тома⁴. Талантливо и интересно.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 97–98 об.

¹ Сноска в тексте письма: «Дирижировал Всеволожский».

Н. Н. Римская-Корсакова ошиблась, дирижером был А. Н. Виноградский.

² Сюннерберг — в Персоналии см. Сюннерберг.

³ Трагедия У. Шекспира «Король Лир» была поставлена на сцене Малого театра (Театр литературно-художественного общества /Суворинский/, ныне Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова).

⁴ Вероятно, речь идет о первом томе издания: М. Горький. Очерки и рассказы: В 2-х т. СПб.: изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1898.

24

Петербург 26 апреля / 9 мая 1900 г.

С. Петербург. 26 ап./9 мая 1900

<...> неуспех «Майской Ночи»¹ не особенно удивил меня, я почти что ожидала этого. И все-таки, конечно, это огорчило меня и папу также. Но я вывела из этого факта (да и из многих подобных), что мы, русские, положительно можем гордиться перед Европой; мы стоим выше ее в понимании, оценке и исполнении чужих произведений. Почему любая иностранная опера или драма идут у нас нисколько не хуже, а часто, может быть, и лучше, чем на своей Родине, а немцам или французам только стоит взяться за русское произведение, как они его исказят исполнением своим и не поймут его достоинств. Что франкфуртцы не так будут исполнять «Майскую Ночь», в этом я была уверена. Кажется, пора было бы немцам настолько узнать Россию, ее жизнь и нравы, чтобы понимать как должное ее художественные произведения. По-моему, они должны стыдиться своей односторонности. И не только публика, но, как видно, и критика их не в состоянии разобраться, когда дело коснется чуждой им нации. Например, эта статья во F[rankfurter] Z[eitung]² представляет, по-моему, бочку меду и ложку дегтя. Не говоря про то, что критик не совсем прав относительно недостатка действия, так как в этом можно упрекнуть только 3-е действие, а 1-е и 2-е при хорошем исполнении имеют сценическое движение и выходят очень живо; но главное, чем он убил все свои похвалы — это сравнением с «Проданной невестой» Сметаны³. Мы знаем, что такое эта опера, и что представляет из себя вообще Сметана. Разве можно поставить его на одну доску с папой?! Это я говорю как самый беспристрастный критик. Комизм «Проданной Невесты» (которую я слышала в прошлом году и которая у нас уже дважды провалилась) основан весь только на скороговорке да на за-

иканьи одного из действующих лиц⁴; ни остроумия, ни поэзии и красоты в музыке там нет; в техническом отношении она также ничего интересного не представляет. Эта опера ближе к оперетке, чем к настоящей опере. В «Майской Ночи» критик F[rankfurter] Z[eitung] видит и остроумие, и поэзию, и красоту; но только потому, что «Проданная невеста» и «Майская Ночь» — оперы славянские, он уже в них не может разобраться и сваливает их в один мешок, даже говорит, что если бы драматические силы автора «Майской Ночи» были сильнее, тогда можно было бы поставить наравне эти две оперы, значит, в сущности, «Майская ночь» ниже. Это уж мне напоминает даже: «а жаль, что незнаком ты с нашим петухом»⁵ и так далее. Я ужасно рада, что ты присутствовал на представлении «Майской Ночи», хотя тебе и пришлось местами страдать при этом. Мне пришло в голову, по поводу этого исполнения, сколько приходится страдать композиторам, и насколько они несчастнее живописцев — эти ни от кого не зависят, а ты в полной зависимости от исполнителей, которые могут провалить и прямо убить всякое музыкальное произведение.

А что ваше письмо в редакцию F[rankfurter] Z[eitung]? Поместят ли его? Я бы ужасно хотела, чтобы поместили.

Третьего дня мы были на «Снегурочке», исполнение которой было в этот раз неудачно. Все почти были как-то не в голосе. Михайлову в Снегурочке я не переносу, Славина также не подходит к Лелю, оркестр играл плохо, хоры пели неровно, даже темпы Блуменфельд брал неверные, а la Крушевский. Словом, впечатление осталось неприятное. Театр был неполон, вызывали как-то вяло.

Сегодня вечером у нас будет Папаян с Ф. М. [Блуменфельдом] и будет петь всю партию Морской царевны. Она, кажется, принята на казенную сцену, и потому папе надо послушать, как она поет эту партию. А завтра вечером обещала быть у нас Инсарова, так запросто. Вчера она опять, говорят, очаровательна была в «Царской Невесте». Папа и Соня были в театре, а я оставалась дома. Публики опять было очень много, и вызовы были горячие.

¹ Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи...» подробно описал события, связанные с постановкой во Франкфурте оперы «Майская ночь» (Летопись. С. 218–219). В письме к А. Н. Римскому-Корсакову от 25 апреля 1900 г. он высказал свое отношение к исполнению оперы во Франкфурте. *Из писем Н. А. Римского-Корсакова к сыну* [Андрею], Публ. и прим. Л. М. Кутателадзе // Советская музыка, 1964. № 2. С. 56.

В РМГ за 1900 г., в № 23–24 была опубликована заметка о постановке оперы во Франкфурте, где, в частности, говорилось: «...В общем, однако, опера особого успеха у франкфуртской публики не имела, несмотря на то, что была превосходно исполнена и обставлена с должной старательностью. Либретто оперы переведено в высшей степени скверно» (стлб. 608). См. также: «О постановке оперы «Майская ночь» во Франкфуртена-Майне // Новое время. 1900. 14 июня. № 8726; Русские ведомости. 1900. 27 апреля. № 116. Раздел «Театр и музыка».

² В письмо Андрея Николаевича к Надежде Николаевне от 14 июня 1900 г. вложена вырезка из немецкой газеты со статьей о постановке «Майской ночи», и Андрей Николаевич отмечал: «Прилагаемая к этому письму вырезка, моя дорогая, была помещена в очень распространенном, но не высокого качества иллюстрированном еженедельном журнале — “<Die>Woche” (вроде нашей “Нивы”))» (КР РИИИ. Ф. 8. Р. III. Ед. хр. 94. Л. 69). В данной заметке, в частности, указывается: «<...> Das Stadttheater zu Frankfurt a. M. hat zum erstenmal in Deutschland die dreiaktige Oper “Mainacht” von Rimsky-Korsakow zur Ausfuhrung gebracht. Mag auch das Merk nicht danach angethan sein, ein dauernder Bestandteil der deutschen Spielplane zu werden — bis jetzt hat sich ja noch keine russische Oper auf unserer Buhne gehalten — so war es doch verdienstlich, dem als Sinfoniker bei uns längst bekannten grossen Vertreter der neurussischen Schule auch als Dramatiker einmal das Wort zu gestatten» («Городской театр Франкфурта на Майне впервые в Германии подготовил к исполнению трехактную оперу Римского-Корсакова “Майская ночь”. Если это и не было также знаком того, чтобы стать на длительное время составной частью немецкого плана спектаклей — до сих пор пока ведь еще ни одна русская опера не удержалась на нашей сцене, — то это было все-таки похвально однажды предоставить слово как драматургу уже давно известному у нас в качестве симфониста великому представителю новой русской школы»).

³ Опера чешского композитора Б. Сметаны «Проданная невеста» впервые была поставлена в Праге в 1866. Премьера в Петербурге, в Мариинском театре состоялась 30 декабря 1870 г. под управлением Э. Ф. Направника. В 1899 г. опера шла под управлением Г. И. Варлиха (о Варлихе см.: *Гаврилина О. Н.* Большой зал Петербургской консерватории как крупный центр музыкальной жизни города. 1896–1996: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 СПб.: СПбГК, 2009. С. 342).

⁴ Речь идет о персонаже по имени Вашек, предполагаемом женихе главной героини Маженки; он глуповат, к тому же близорук и заикается.

⁵ Строки из басни И. А. Крылова «Осел и Соловей», содержащие намек на невежественных критиков.

25

Петербург 29 апреля / 11 мая 1900 г.

С. Петербург. 29 ап. / 11 мая 1900

<...> Как досадно, что статью о «Майской Ночи» не поместили во F[rankfurter] Z[eitung]. Верно, немцы обиделись, что им делают замечания. Ты все-таки пришли нам эту статью в рукописи. Вчера мы прощались с Харьковской труппой; шла «Царская Невеста» (7-ое представление), публики было много, почти полный театр, вызовы горячие. Инсарова как всегда была обворожительна и пела прелестно. Вообще, несмотря на многие погрешности оркестра, исполнение оставило все-таки приятное впечатление. В частной опере как-то больше жизни и таланта, чем в казенной, где царит рутина и полный застой.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 104–104 об.

Открытое письмо

26

Петербург 11 / 24 мая 1900 г.

11/24 мая 1900

<...> Телеграмма твоя пришла вечером, когда мы сидели за чаем с гостями: Глазуновым, Лядовым, Блуменфельдами, Ястребцевым и Бельским. Феликс Михайлович [Блуменфельд] играл много из «Тристана», которым он страшно увлечен, и играл великолепно. Немножко тронули также «Царя Салтана» по корректуре...

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 109–109 об.

Открытое письмо

27

Петербург 21 мая / 3 июня 1900 г.

21 мая / 3 июня 1900.

<...> Вчера <...> мы все поехали в «Аркадию»¹, где давали «Бориса». Максаков (антрепренер) прислал папе ложу. Он пел Бориса. Голос у него недурной, исполнение довольно рутинное и потому для меня малосимпатичное. Вообще, судя по вчерашнему представлению, эта оперная антреприза страдает недо-

статком талантов. Все второстепенные партии были исполнены очень недурно, главные (Марина, Самозванец) плохо. Максаков был лучше других. Хоры и оркестр недурны, но дирижер (Пагани) плохой, куда хуже Сука. Купюры в опере были непозволительные, особенно в польском акте. Приятно было в антрактах выходить в сад, где чудный воздух от цветущих тополей; но зато, после звуков «Бориса», приходилось слушать всякие пошлости на открытой сцене в том же саду: хор неаполитанцев с мандолинами, какую-то румынку или военный оркестр, исполняющий всякую дрянь. Мы встретили много знакомых.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 110–112 об.

¹ «Аркадия» — увеселительный сад в Петербурге, основанный купцами Д. Поляковым и Г. Александровым (с участием М. Лентовского) в 1881 г. — на берегу реки Большая Невка. В закрытом театре ставились оперетты, работала частная оперная труппа М. Максакова. Летом 1884 г. в «Сказках Гофмана» первый раз в Петербурге играл Ф. Шаляпин. В 1901 он выступил в «Аркадии» в «Жизни за царя». На открытой сцене «Аркадии» шли водевили, фарсы, сценки. После пожара в сентябре 1913 г. восстановить «Аркадию» не удалось. В настоящее время на этом месте — станция метро «Черная речка».

28

Петербург 27 мая / 9 июня 1900 г.

Петербург. 27 мая / 9 июня 1900

<...> Папа теперь уже свободен от Консерватории, но сильно занят корректурами «Царя Салтана», весь Klavierauszug которого он должен просмотреть до отъезда, в чем я ему немало помогаю. Последнюю же корректуру папа просил просмотреть Глазунова.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 114–115 об.

29

Берлин, 23 июня 1900 г.

23 июня 1900.

<...>...завтра выезжаем в Кельн, где надеюсь получить от тебя письмо¹. Не правда ли, этот силуэт, сделанный в 3 минуты, замечательно похож? Берлин совсем вскружил нам голову. Я изумляюсь на немцев и преклоняюсь перед ними.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 118–118 об.

Открытое письмо с наклеенным профилем Н. Н. Римской-Корсаковой, выполненным в технике силэта из черной бумаги. Текст написан карандашом.

¹ Н. А. Римский-Корсаков писал: «Лето 1900 года мы решили провести всей семьей за границей, поблизости к сыну Андрею, занимавшемуся в Страсбургском университете. Через Берлин и Кельн проехали мы вверх по Рейну до Майнца и, прожив несколько времени в Страсбурге, поселились довольно надолго в Петерстале, в горах Шварцвальда». (Летопись. С. 219).

30

Petersthal. 18 июля 1900 г.

Petersthal. 18 июля 1900 г.

<...> Беляев со своими барышнями¹ приехал вчера в 4 часа в Petersthal²; в 9 часов они пили у нас чай, а потом мы пошли гулять и показывали барышням Petersthal. Папа с Беляевым оставались дома, так как Митрофан Петрович совсем не может ходить по горам. Обе барышни очень милые и веселые; одна из них прекрасно говорит по-немецки.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 125–126 об.

¹ Вероятно, супруга М. П. Беляева Мария Андриановна и приемная дочь Валентина.

² Bad Peterstal (Petersthal)-Griesbach — курортный город в Шварцвальде, Германия. (См.: Летопись. С. 219).

31

Петербург 10/23 сентября 1900 г.

Петербург 10/23 с. 1900

<...> Недавно у нас был Глазунов и играл свои новые вариации для фортепиано, числом 15¹, а также новую увертюру, написанную без программы². Вариации мне очень понравились; слушая их, я получила первое по приезду в Петербург хорошее впечатление. Какой сильный талант Глазунов! В увертюре его также много хорошего, но я ее не разобрала хорошенько с первого раза. На днях также папа принес «Орестею», изданную Беляевым, и я с большим удовольствием просматривала ее. Из театров мы еще ни в одном не были. В Михайловском назначено «Плоды просвещения»³, хочу по-

смотреть, а в оперном «Пиковая дама», которую я также давно не видала и желала бы послушать.

<...> Мне предстоит работа: переложение антрактов из «Салтана»⁴. Бессель торопит, хочет скорей печатать, а у меня переложено пока только Марш и начало Моря. В Москве «Салтан» усердно разучивается и пойдет вероятно в половине октября. Первой новинкой у них будет «Ася», опера Ипполитова-Иванова⁵, затем у них пойдет также «Ратклиф» Кюи⁶.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 134–135 об.

¹ Тема с вариациями, ор. 72 (1900) на тему финской народной песни.

² Торжественная увертюра для большого симфонического оркестра, соч. 73 (1900).

³ Комедия в 4-х действиях Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» была написана в 1890 г. и впервые поставлена на сцене Александринского театра.

⁴ Четырехручное переложение оперы, подготовленное Н. Н. Римской-Корсаковой, было издано В. В. Бесселем в 1901 г.

⁵ Опера М. М. Ипполитова-Иванова «Ася» по повести И. С. Тургенева была написана в 1900 г., впервые исполнена 28 сентября 1900 г. под управлением автора.

⁶ В 1900 г. «Вильям Ратклиф» был поставлен, партии исполнили: Н. И. Забела-Врубель (Мария), В. Н. Петрова-Званцева (Маргарет), А. В. Секар-Рожанский (Дуглас), Н. А. Шевелев (Ратклиф).

32

Петербург 14/27 сентября 1900 г.

Петербург. 14/27 сент.

<...> На днях был у нас Феликс Михайлович [Блуменфельд], играл «Пиковую даму», которой очень восхищается, и свои новые сочинения: романсы, этюды, прелюды. Все это не дурно, но... это не настоящий композиторский талант.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 136–136 об.

Открытое письмо

33

Петербург 27 сентября / 10 октября 1900 г.

Петербург 27 сен. / 10 ок. 1900.

<...> Знаешь, папа отказался от дирижирования Русскими симфоническими концертами. Я этому сочувствую. Во 1-х,

папа устал от этих концертов, а во 2-х, Беляев так переменялся к папе, не хочет печатать его сочинений, так с какой же стати для него распинаться.

Московская частная опера открыла свои представления «Царской невестой». Папа получил телеграмму, что опера прошла с блестящим успехом, хотя, как мы узнали из писем, театр не был полон. «Салтан» пойдет между 15-м и 20-м октября, а «Садко» здесь предполагали дать в начале декабря, но, как водится на казенной сцене, уже теперь представление откладывается до января.

Русских симфонических концертов будет только 3, двумя будет дирижировать Глазунов, а одним Лядов; сам вызвался, вот чудо!

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 142–143 об.

34

Петербург 27 сентября / 10 октября 1900 г.

Петербург 14 ок. 1900

<...> Как хорошо, что ты наслушался Вагнера¹ и побывал в других театрах. Ты прав относительно Вагнера — в нем есть титаническая сила.

Я еще ни разу не была у нас в опере. Дают мало интересного. Концерты еще не начались.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 144–144 об.

Открытое письмо

¹ А. Н. Римский-Корсаков в это время уезжал из Мюнхена.

35

Петербург 2 / 15 октября 1900 г.

Петербург. 2/15 окт. 1900.

<...> Я, кажется, не писала тебе, что мы видели «Плоды Просвещения» и «Смерть Тарелкина»¹. Первая пьеса разыграна была далеко не так хорошо, как при первой ее постановке, и потому она доставила мне менее удовольствия, чем тогда. Вторая пьеса шла в Малом театре, разыграна была очень недурно, но как цельная пьеса она совершенно не выдерживает

критики, а отдельные сцены и черточки, представляющие в верном освещении нашу полицию, недурны и забавны.

Скоро нам предстоит ехать в Москву на «Салтана». На днях частная опера поставила «Асю» Ипполитова-Иванова, а казенная «Принцессу Грёзу» Блейхмана. Все-таки в Москве есть хоть какая-нибудь музыкальная жизнь, а у нас полная спячка. Кюи написал музыку на текст Пушкина «Пир во время чумы»², без изменения стихов и показывал на днях эту новинку у себя избранному обществу. Папа нашел, что там есть хорошая музыка.

КР РИИИ. ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 145–146 об.

¹ Комедия-шутка «Смерть Тарелкина» была написана А. В. Сухово-Кобылиным в 1869 г. В сезоне 1900/1901 г. пьеса под названием «Веселые расплюевские дни» шла на сцене Малого театра.

² «Пир во время чумы» — драматические сцены Ц. А. Кюи по трагедии А. С. Пушкина. Премьера состоялась в Императорском московском новом театре в ноябре 1901, в Петрограде — в Театре музыкальной драмы в декабре 1915 г.

36

Петербург 15 / 28 октября 1900 г.

Петербург. 15/28 ок. 1900.

<...> Я получила уже 2 письма от папы. Он доволен репетициями, но не особенно доволен «Салтаном», по крайней мере. менее, чем «Царской Невестой», к которой папа страстен. По-моему, он обижает своего «Салтана». Правда, что папа в нем не сказал ничего нового, очень похож на самого себя, но этого нельзя поставить в вину композитору, когда там есть хорошая музыка, и, главное, общий характер народной юмористической сказки отлично передан в музыке.

Мы с Соней и Володей едем в Москву в четверг, чтобы попасть на генеральную репетицию в пятницу и может быть останемся на 2-ое представление в воскресенье. Папа пишет, что и Цветкова и Забела очень хорошо поют свои партии. Страшно интересно послушать.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 150–151 об.

Петербург 24 октября / 6 ноября 1900 г.

С. Петербург. 24 ок. / 6 нояб. 1900.

<...> Сегодня утром Соня, Володя и я вернулись из Москвы, а папа приедет завтра. Мы приехали с самыми лучшими впечатлениями. «Салтан» прелестная опера, настоящая народная сказка. Лучше всего, пожалуй, пролог и первое действие; пролог — по своей живости, выразительности, юмористическому выходу царя, а 1-ое действие по своей драматичности в конце, своим чудным хорам и характерности старого деда. Но я расскажу тебе все сначала.

<...> надо знать, что значит генеральная репетиция на частной сцене: это была первая проба декораций, освещения и костюмов, все надо было прилаживать в первый раз, и можешь себе представить, что репетиция, начавшись в 9-м часу, окончилась около 3-х часов ночи! Я была так утомлена, что не могла досидеть до конца и не досмотрела 3-х картин. Эта репетиция привела меня в уныние, я подумала, что опера слишком длинна, что никто не досидит до конца; инструментовка показалась мне недостаточно сильной, некоторые картины мало сценичными, словом, на другой день я была не в духе вследствие этой репетиции, а отчасти также потому, что всякий отелъ приводит меня в дурное расположение <...>.

После первого представления мое впечатление было уже другое (опера окончилась около 1 часа) и очень хорошее, а после 2-го еще лучше. На репетиции и 1-ом представлении мы сидели в 1-м ярусе и оттуда почему-то оркестр звучит как-то тускло, а на 2-м у нас была ложа в бельэтаже с той же стороны, и получился совсем другой звук оркестра, инструментовка оказалась, как всегда у папы, превосходной и звучной. Второе представление прошло лучше и увереннее в сценическом отношении (окончилось в 12¹/₂ часов). Пролог выходит очень живо на сцене и вызывает сильные аплодисменты. В 1-м акте прелестны колыбельная, выход старого деда, появление ребенка (исполнял прелестный мальчик, который стремительно выбегал и расталкивал всех кулачками), все хоры и ужасно трогательно пение царицы, и сажание ее в бочку при завь-

вании народа. Немного длинен, пожалуй, дуэт деда с шутом. Во 2-м действии очень поэтично появление Лебедя, очень хорош рассказ Царицы и страшно эффектен конец — коронование Гвидона. В 3-м акте я очень люблю маленькую сценку между Гвидоном и Лебедью, оканчивающуюся превращением в шмеля (исполняла маленькая девочка из цирка). Шмелиное скерцо очень мило и выходит очаровательно в оркестре; так и слышится жужжание шмеля. В следующей картине, у Салтана очень хороши приезжие купцы, сделанные на теме, петой Степаном Степановичем [Митусовым]¹, очень смешон и необыкновенно глуп выходит царь и очень забавен конец сцены, когда все гоняются за шмелем, он взлетает на стол, потом вертится по сцене, стража замахивается на него дубинами, но, промахнувшись, падает, а шмель ускользает. В 4-м акте, в 1-ой сцене я очень люблю: один кусочек в конце дуэта Гвидона с Лебедью, то, что поет Гвидон один, перед дуэтом и затем прелестный женский хор в 7 четвертей. Вся эта сцена носит какой-то наивный, сказочный характер. Последняя картина мне кажется менее всех сценичной и также менее интересной по музыке, т. к. многое из этой музыки мы слышали уже раньше. Очень эффектен в оркестре приезд Салтана, недурна его ария, красиво пение Лебедя. По действию в этой картине уже все слишком ясно и заранее известно, что должно быть, поэтому она должна бы быть несколько короче. Кончается она оживленно, общим весельем. Исполнение оперы хорошо настолько, насколько можно этого требовать от частной оперы, то есть чувствуется только малочисленность струнных и местами хора, но хор поет теперь очень точно и исправно, а оркестр играет хорошо и с оттенками. Что касается солистов, то все были замечательно на своих местах, точно для них и были написаны партии. Забела и Цветкова прелестны обе, лучше и желать не надо, Секар хорош в голосовом отношении, но немножко смешон в сцене 2-го акта, когда он должен резвиться. Кто неподражаемо хорош — это Шкафер. Он дает превосходный тип старца, умного мужика, но беспомощного и жалкого из-за своей крайней престарелости. Ростовцева и Веретенникова хороши, Страхова не очень. Мутин хорош по

голосу, но уже слишком деревянен и неподвижен². Впрочем, на 2-м представлении он, по папиному совету, пел свою арию в 4-м действии с большим выражением, и вышло хорошо. Вообще все артисты отнеслись крайне внимательно и исполняли с любовью свои партии, причем самые маленькие, незначительные партии исполнялись первыми артистами. Декорации и костюмы, за которые ты боялся, оказались хороши: костюмы очень красивы и роскошны, а декорации, хотя немножко лубочны, но все идет к делу, очень выдержаны по характеру и стилю, а некоторые очень красивы, напр., появление города Леденца во 2-ом акте и последняя декорация, а также появление в 1-й раз Лебеда. Я пришла к тому, что Врубелю следует сделаться декоратором, он именно талантливый декоратор, а не живописец.

Мне остается сказать тебе еще о приеме; он был такой горячий, какого я и не ожидала. После Пролога уже папу стали вызывать, он выходил с артистами, наконец, его вызвали одного и при громе рукоплесканий поднесли венок (от Керзиных, больших любителей русской музыки). После каждой картины повторялись усиленные вызовы, а после 2-го акта, где сцена коронавания, поставленная замечательно красиво и роскошно, открылась публике еще раз, папе устроили грандиозную овацию: из верхних ярусов с 2-х сторон посыпались в громадном количестве небольшие венки и цветы, поднесли прикрепленный на голубой бархатной лире громадный серебряный венок от артистов, подушку из цветов с золотой веткой в виде буквы «С» с роскошным, вышитым шелками шелковым полотенцем от дирекции оперы, при этом играли туш, но аплодисменты были так сильны, что почти заглушали туш. Театр был переполнен. На 2-м представлении повторилось почти то же, только, конечно, без подношений. Только после маленькой картинки превращения в шмеля никого не вызвали. Насколько можно судить по 2-м представлениям, успех был большой. Газеты все относятся сочувственно, даже в «Новом Времени» была сочувственная телеграмма с описанием оваций³. «Салтан» идет без всяких купюр и, что очень приятно, без всяких перерывов, так как ничего не бисируют. Он написан так, что

один номер переходит в другой без остановки и получается очень цельное впечатление. Только после дуэта Секар-Рожанского и Забелы кричали «бис», но они не повторяли, так как нет полной остановки. Вот тебе мой подробный отчет.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 152–155 об.

¹ Имеется в виду тема корабельщиков (купцов) «Благодарствуй, царь Салтан» из 2-й картины 3 акта оперы. По свидетельству В. В. Ястребцева, эту песню композитору сообщил в 1899 г. С. С. Митусов. См.: *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1886-1908. Воспоминания: В 2-х т. Л.: 1960. Т. 2. С. 151.

² Премьера «Сказки о царе Салтане» состоялась 21 октября (2 ноября) 1900 г. на сцене Московской частной оперы. Дирижер — М. М. Ипполитов-Иванов. Художник-постановщик — М. А. Врубель. Исполнители главных партий — Н. В. Мутин (Салтан), Е. Я. Цветкова (Милитриса), А. Е. Ростовцева (Ткачиха), А. И. Веретенникова (Повариха), В. И. Страхова (Бабариха), А. В. Секар-Рожанский (Гвидон), Н. И. Забела-Врубель (Лебедь), В. П. Шкафер (Старый дед).

³ *Иванов М. М.* «Сказка о царе Салтане», опера Римского-Корсакова. Первая постановка в Московской Частной опере // Новое время. 1900. 6 ноября. № 8871.

38

Петербург 24 октября / 6 ноября 1900 г.

24 ок./6 н. 1900.

<...> Посылаю тебе <...> афишу 1-го представления [Салтана], вид Москвы <...>.

Папа нынче загостился в Москве, завтра будет 2 недели, как он уехал. Москва его так любит, что он всегда чувствует себя там приятно. После 2-го представления мы все были на большом ужине, устроенном дирекцией оперы у Тестова¹. Кормили там на славу, как умеет кормить только Москва. Была очень милая, веселая компания — все оперные артисты, затем Кругликов и еще двое из газетного мира. На другой день мы с папой делали визиты: были у Врубелей (премильные люди), у Цветковой, у Ростовцевой (к сожалению, не застали дома) и у мадам Винтер, как хозяйки ужина. <...>.

В эту субботу 1-ый русский Симфонический Концерт, дирижирует Глазунов, идет симфония Бородина (Es-dur), папина Симфонietta³, новая увертюра Глазунова и Скерцо Акименки.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 156–156 об.

¹ Известный трактир И. Я. Тестова, возникший в 1868 г.; он находился на углу Невского и Владимирского проспектов. Официально назывался «Патрикеевским», поскольку находился в доме миллионера Патрикеева.

² Сочинение было написано в 1885 г.

39

Петербург 29 октября / 11 ноября 1900 г.

Петербург. 29 ок./ 11 ноября 1900....

<...> Мы сейчас вернулись из «Пиковой Дамы» (утреннее представление). Наконец нам удалось попасть в эту оперу и то благодаря тому, что дирекция дала папе запасную ложу. После нескольких лет я опять проверила свои впечатления от этой оперы и пришла к тому же выводу, что и прежде: то есть, что я мало люблю эту оперу. Во 1-х, мне совсем не нравится сюжет и либретто, а во 2-х, по-моему, в этой опере мало настоящей хорошей музыки. Действительно превосходно только появление тени Графини, остальная музыка этой сцены эффектна, великолепно звучит в оркестре, но сама по себе не представляет чего-нибудь очень значительного. Затем очень хороша по настроению вся сцена в спальне Графини. Все же остальные сцены представляют или условную музыку (вся картина с интермедией), где Чайковский намеренно копирует Моцарта, или заурядную, или, наконец, банальную до пошлости. При этом в ней есть еще тот недостаток, что аккомпанемент и оркестровка гораздо выше того, что дано голосам. В самых лучших по музыке местах голос или ничего не прибавляет, или даже мешаает тем, что отвлекает внимание от оркестра (напр., пение Лизы у окна), а там, где голос первенствует по праву, там почти всегда музыка заурядна или даже пошла. Это приводит меня еще раз к тому убеждению, что Чайковский был не оперный композитор. В симфониях, «Франческе», «Буре» и проч. он настоящий властелин, подчиняющий себе слушателя. Я сегодня наслаждалась его инструментровкой и богатым аккомпанементом и кроме того звуком оперного оркестра, особенно приятного после частной оперы. Действующие лица в «Пиковой Даме» не возбуждают во мне никакого сочувствия (кроме Старухи), потому что они все ходульны и несимпатичны.

И это в драме. А, например, в «Салтане», несмотря на то, что это сказка, я ужасно симпатизирую всем действующим лицам и сочувствую их горю; они меня трогают.

Вчера состоялся 1-й Русский Симфонический Концерт. Глазунов дирижировал молодцом, с энергией и живостью. Шла 1-ая симфония Бородина, новая «Торжественная увертюра» Глазунова (очень хорошая, эффектная вещь, особенно начиная со 2-ой темы), Скерцо-фантазия Акименко (довольно скучное ученическое произведение) и папина Симфонietta, которую после долгого промежутка особенно приятно было прослушать. Это очень хорошая и оригинально задуманная вещь. Публики, как всегда, было мало; авторы, как водится, все были вызваны.<...>

Володя¹ на днях поступил в консерваторию вольнослушателем в класс Галкина. Галкин был очень обрадован тем, что папа поручает его руководству своего сына и так как он частных уроков не дает, предложил принять его даровым вольнослушателем в свой класс. Это будет очень полезно для Володи.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 157–158 об.

¹ Владимир Николаевич Римский-Корсаков.

40

Петербург 2/15 ноября 1900 г.

2/15 ноября 1900 г.

<...>Я вожусь с переложением последнего антракта из «Салтана»; первые два вышли уже в корректуре.

Недавно я была польщена и обрадована следующей новостью: Глазунов сочиняет сонату для фортепиано и посвящает ее мне. Первая часть уже почти окончена, но я еще не слыхала ее.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 159–159 об.

Открытое письмо

41

Петербург 6 / 19 ноября 1900 г.

Петербург 6/19 ноября 1900.

<...> Я два дня сряду была в концертах: в субботу экстренный [Русского] Музыкального Общества из сочинений Рубинштейна, а вчера в концерте Зилоти и Вержбиловича. Первый концерт мне не доставил удовольствия, я только еще раз убедилась, что не люблю сочинений Рубинштейна. Во втором концерте была довольно интересная программа: соната Шопена¹, которую мы с тобой пробовали играть, где музыка прекрасная, но где виолончель с фортепиано как-то не вяжутся (кроме trio в скерцо), несколько этюдов и баллада (As-dur) Шопена, новый этюд Лядова а la Шопен², красивая прелюдия Рахманинова, знакомая тебе, и проч. и проч. Вержбилович играл «Cantabile» Кюи³ и Скерцо Ван-Гунса, которое ужасно напомнило мне тебя, кроме того, он играл какие-то скучные пьесы Ариости, а на bis сыграл незнакомую неважную пьеску, а затем «Traumerei»⁴ (!!). Хоть бы он выучил папину пьесу для освежения своего репертуара. Надо сказать, что исполнение его было превосходно и доставило мне громадное удовольствие. Тон и фразировка его всегда были прекрасны, а теперь, я нахожу, он сделал еще успехи в технике. В нем виден настоящий художественный талант, поэтому Зилоти рядом с ним очень проигрывал. Мне этот пианист мало симпатичен: его постоянное, неуместное rubato и недостаточная любовь к исполняемому на меня неприятно действуют. Некоторые вещи, где не требуется особенной тонкости чувства, вышли у него хорошо.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 160–161 об.

¹ Ф. Шопен. Соната для виолончели и фортепиано (g-moll), op. 65 — последнее камерное сочинение композитора (1846).

² Вероятно, Этюд и Канцонетта op. 48 (1899), посвященные А. И. Зилоти.

³ Пьеса (№ 8) из цикла для скрипки и фортепиано «Калейдоскоп» (op. 50). Существует в переложении для разных инструментов.

⁴ Пьеса «Грёзы» (№ 7) из цикла Р. Шумана «Детские пьесы для фортепиано» op. 15.

42

Петербург 9 / 22 ноября 1900 г.

С. Петербург. 9/22 н. 1900.

<...> Сегодня была я на репетиции Русского симфонического концерта. Лядов вел репетицию хорошо, несмотря на то,

что нездоров — у него инфлуэнца. Идет: симфония Скрябина, «Гамлет» Чайковского, Скерцо Лядова и 2 пьесы Винклера и Соколова. О музыке напишу после концерта.

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 162–162 об.

Почтовая открытка с изображением «Столовая царя Алексея»

43

Петербург 16 / 29 ноября 1900 г.

16/29 ноября 1900 г.

<...> По поводу «Klingklang»¹, насколько я его поняла, скажу, что в нем Шиллер в сжатой, поэтической форме представил целую историю цивилизации человечества, поставив ее лицом к лицу с природой. Этим сопоставлением природы и цивилизации, которую, то есть последнюю, поэт высоко ценит, он желает предостеречь человечество от слишком большого удаления от природы и происходящего отсюда извращения души, что дает ему повод выразить свою страстную любовь к природе, так что все стихотворение производит, в конце концов, впечатление гимна природе. Мне ужасно интересно знать, как ты понимаешь главную суть этого стихотворения...».

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 163–164 об.

¹Klingklang («Трень-брень») — короткое сатирическое стихотворение в цикле «Ксении», созданном совместно Ф. Шиллером и И.-В. Гёте в 1797 г. («Ксении» – «маленькие подарки» – серия эпиграмм древнеримского сатирика Марциала.)

XENIEN 122. Klingklang

In der Dichtkunst hat er mit Worten herzlos geklingelt,
In der Philosophie treibt er es pfaßfisch so fort.

В поэзии он брэнчал словами бессердечно,
в философии он продолжил это делать «по-поповски».

44

Петербург 20 ноября / 3 декабря 1900 г.

20 ноября / 3 декабря 1900 г.

<...> Ты писал, что будешь слушать «Валькирию», и мы также собираемся слушать ее. Она назначена у нас в пятницу

на этой неделе¹. Наконец-то наша дирекция собралась с силами поставить хоть одну новинку. Только после 1-го представления «Валькирии» примутся за разучивание «Садко», так что раньше второй половины января он не пойдет. Удивительные порядки!

В субботу был довольно интересный концерт [Русского] Музыкального Общества; шла симфония Балакирева, весь «Холмский» Глинки, «Erlkönig» с инструментовкой Листа, и «Пляска смерти» Сен-Санса. Солистом был Вержбилович. Но, Боже, какую дрянь он играл! Две ужасные, бесцветнейшие пьесы Направника, ужасно невыгодные для виолончели, так что мне прямо показалось, что он дурно играл. Симфония Балакирева производит ужасно неудовлетворенное впечатление. Лучше, цельнее других частей — скерцо; в trio там прелестная тема. В Andante также очень красива первая тема (народная), но в целом оно выходит длинно и скучновато. В 1-ой же части в особенности и в финале, при отдельных очень красивых местах, такой недостаток уравновешенности и гармонии целого, такая деланность и сшитость белыми нитками отдельных кусков, что мне пришло в голову сравнение: это точно Фома Гордеев² с его душевным разладом, вечными колебаниями, минутными вспышками веселья и опять наступающими расслаблением и тоской. Но автор наверно пришел бы в ужас от такой программы. Симфония имела очень малый успех. Музыка к «Холмскому» сильно устарела да и никогда не принадлежала к лучшим сочинениям Глинки, так что я понимаю немецкую критику, отнесшуюся недружелюбно к этой вещи, но не понимаю Балакирева, который выбрал именно это сочинение Глинки для исполнения за границей³. «Пляска смерти» в высшей степени изящная вещь, очаровательно инструментованная.

Завтра первая репетиция Русского симфонического (3-го концерта), дирижирует Глазунов, программа очень интересная.

Вчера мы с Соней смотрели пьесу моей знакомой В. Д. Комаровой, урожденной Стасовой⁴. Как драма, она не выдерживает критики, но некоторые сцены смотрятся с интересом, заметна образованность и серьезное отношение к делу автора. Я сочувствую этой пьесе как женскому труду. <...>

Я рада, что ты слышал 6-ю симфонию Глазунова. Если б тебе удалось посмотреть «Ткачей»⁵, говорят, эта пьеса выходит поразительно на сцене».

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 165–166 об.

¹ «Валькирия» в Мариинском театре была исполнена 24 ноября 1900 г. Подробнее об этом см.: *Волощенко А. Ю.* Тетралогия «Кольцо нибелунга» в контексте русской вагнерианы: Диалог интерпретаций начала XX — начала XXI веков: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2006.

² Герой одноименной повести М. Горького.

³ Сноска в тексте письма: «ты, вероятно, помнишь, летом мы читали статью Стасова об отношении немецкой критики к Глинке».

Вероятно, статья В. В. Стасова «Глинка в гостях у Европы», опубликованная в газете «Новости и Биржевые ведомости». 1900. 16 и 17 июня. №№ 165 и 166.

⁴ Н. Н. Римская-Корсакова пишет о драме В. Д. Комаровой-Стасовой «Каролина Нейбер. Трагическая быль».

⁵ Драматическая поэма «Ткачи» (1892), раскрывающая тяжелое экономическое положение рабочих Силезии, является одним из самых известных сочинений Герхарта Гауптмана (1862–1946) — немецкого драматурга, лауреата Нобелевской премии по литературе за 1912 г.

45

Петербург 25 ноября / 8 декабря 1900 г.

Петербург, 25 ноября / 8 декабря 1900.

<...> Эта неделя вышла у нас какая-то сумасшедшая: 3 репетиции Русского Симфонического Концерта, генеральная репетиция «Валькирий», на которую папе дали ложу, вчера 1-ое представление «Валькирий», сегодня Русский Симфонический концерт, наконец, завтра утром «Игорь»: дирижирует Феликс Михайлович [Блуменфельд] и очень зовет послушать. Я, вероятно, на «Игоря» не пойду, слишком уж много впечатлений зараз. Я еще не могу отделаться от впечатления, произведенного «Валькириями». Эта опера с каждым разом более и более нравится. Ее давали у нас года 2 тому назад, и тогда, хотя она мне местами и нравилась, но я еще не оценила вполне ее достоинств. Теперь я пришла к тому, что Вагнер положительно гениальный человек. Ты совершенно верно писал, что в нем есть какая-то неотразимая сила, которая так и затягивает тебя. Оркестр его — это что-то необычайное; каждое движение души

он живописует оркестром. На генеральной репетиции я местами скучала, находила длинноты, а на представлении уже совсем не скучала. Теперь я изучаю «Валькирий» по Clavierauszug'у. Поставлена у нас эта опера очень хорошо; оркестр играет великолепно, солисты все недурны, некоторые даже хороши.

С Русским Симфоническим концертом случился нынче казус: после первой репетиции Глазунов заболел инфлуэнцией, и Беляев обратился к папе с просьбой выручить — продирижировать концертом. Папа ужасно волновался по этому поводу и, повидавшись с Лядовым, устроил так, что они разделили между собой программу: папа взял 1-е отделение («Воевода» Чайковского, «Садко» и «Шествие» из «Млады»), а Лядов 2-ое (Элегия Золотарева, Интермеццо Лядова и 4-ая симфония Глазунова).

<...> После концерта.

В концерте произошла совершенно неожиданная овация папе, сделанная по случаю 35-летия его музыкальной деятельности. Собственно, этот юбилей должен быть в декабре, но сегодня представился удобный случай чествовать концерт, и, конечно, Стасов воспользовался этим, чтобы поднести невероятных размеров венков, представляющий из себя солнце с золотыми лучами, с парчой в середине, где написано XXXV и с лентами, на одной из которых написано: «Великому Садко-музыканту нашего времени». Кроме того, были венки от оркестра, от учеников и еще несколько. Беляев и Стасов говорили речи, в то время как процессия с венками стояла на эстраде. Оркестр играл русские прелестные фанфары, кажется, сочиненные Лядовым¹. Беляев говорил длинно, сухо и дельно, а Стасов, наоборот, сказал коротко, горячо и просто. Какая горячая душа у этого вечно юного Стасова! Милейший человек! После концерта обычный ужин у Беляева. Исполнение сегодня было такое: «Воевода» прошел неважно, «Садко» недурно, а «Шествие» великолепно; оно было повторено. Инструментовка этого «Шествия» ослепительная, не уступит Вагнеру.

Лядов положительно талантливый, прирожденный дирижер; он ведет оркестр с таким огнем, какого от него никак нельзя было ожидать. Интермеццо его (инструментованная

фортепианная пьеса) так прелестно выходит в оркестре, что было повторено по единодушному требованию. В 4-й симфонии Глазунова заметно искание новых путей неустановившегося еще, но сильного таланта. Там великолепное скерцо и много хорошего и в других частях. Об Элегии Золотарева не стоит говорить, это какая-то длинная тянушка, но совсем не вкусная и не сладкая.

Если хочешь знать мое личное впечатление от всех вообще подобных оваций, то я должна признаться, что они меня не радуют, я их не люблю, и мне даже при таких чествованиях становится грустно, невольно чувствуется, что все это раздуто, не вполне и далеко не у всех искренно и совсем не нужно. Только один веночек мне был приятен и дорог и теперь таким остался — это веночек за «Снегурочку». Оттого ли, что он был первый, или оттого, что я верила в искренность подносивших его и сама ужасно восхищалась «Снегурочкой», но когда этот веночек украсил нашу простую комнату, я каждый день любовалась им и испытывала большое удовольствие. Еще раз, по случаю 10-летия Русских симфонических концертов, когда Стасов подносил веночек и сказал несколько простых и искренних слов, это вышло как-то очень мило и просто. Но когда заваливают венками или вещами, я всегда испытываю какую-то тяжесть, как будто все эти венки или вещи меня немного придавили. Я только тебе высказываю это, а другим не говорю, даже папе, боясь, что это будет ему неприятно.

Уже страшно поздно, пора спать. Сейчас папа придет от Беляева².

КР РИИИ. Ф. 8. Р. XVIII. Ед. хр. 2030. Л. 167–169 об.

¹ Исполнялась одна из трех Фанфар А. К. Лядова.

² О том, как проходили вечера в доме М. П. Беляева, сообщил, в частности, Н. Н. Черепнин. См.: *Черепнин Н. Н.* Воспоминания музыканта. Л.: Музыка, 1976. С. 64–71.

Персоналия

Акименко Федор Степанович (1876–1945), русский композитор, пианист, музыкальный писатель. В 1901 г. окончил Петербургскую консерваторию (занимался композицией у Н. А. Римского-Корсакова,

А. К. Лядова, Я. Витола). В 1919–1923 профессор этой консерватории. С 1923 г. жил в Париже. Автор опер «Фея снегов»; сочинений для оркестра: «Лирическая поэма», «Легенда», «Ангел», «Русалка» и др. В 1-м Русском симфоническом концерте 20 ноября 1899 г. была исполнена его «Концертная увертюра» под управлением Н. А. Римского-Корсакова.

Антоновский Александр Петрович (1863–1939), артист оперы (бас-профундо), концертный певец и вокальный педагог. В 1892–1900 гг. попеременно выступал в различных частных театрах — в Одессе (до 1894 г. и в 1899 г.), Харькове (1894–1900 гг., антреприза А. А. Церетели; с этой группой гастролировал в Киеве, Одессе и Петербурге), в 1902–1910 гг. — в Петербурге (Панаевский театр).

Ариости Атилио Малакия (1666–1729), итальянский композитор. Автор более 30 опер, инструментальных произведений, ораторий и кантат.

Бах Константин Константинович (1855–?), композитор, педагог. Окончил Петербургскую консерваторию в 1888 г. (класс композиции Ю. И. Иогансена и Н. Ф. Соловьева).

Безекирский Василий Васильевич (1835–1919), русский скрипач и композитор, один из крупнейших скрипачей-виртуозов России своего времени. Автор сочинений для скрипки и оркестровых произведений.

Блейхман Юлий Иванович (1868–1909), композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова; автор многочисленных романсов «салонного» характера, ряда камерных и симфонических произведений, оперы «Принцесса Грёза» (на сюжет Э. Ростана). Опера была поставлена в Императорском московском новом театре (1900), а затем в Мариинском театре, под управлением Г. И. Варлиха (премьера 2 февраля 1902 г.).

Блуменфельд Феликс Михайлович (1863–1931), пианист, дирижер, композитор, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1927). Ученик Н. А. Римского-Корсакова (композиция). В 1895–1911 гг. дирижер Мариинского театра, где участвовал в первых постановках опер Римского-Корсакова, в т. ч. «Сказание о невидимом граде Китеже» (1907). Руководил «Русскими симфоническими концертами». Дирижировал оперными спектаклями «Русских сезонов» в Париже (1908). В 1897–1918 гг. (с перерывами) — профессор Петербургской консерватории. Автор пьес для фортепиано, романсов, оркестровых сочинений и др.

Бремзен (по мужу **Франзулова**) Ольга Густавовна (1868–1933), концертная певица (контральто). С 1890 г. обучалась пению в Петербургской консерватории. Камерный репертуар включал романсы А. С. Даргомыжского, А. С. Аренского, А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, С. В. Рахманинова, А. Г. Рубинштейна.

Вейнгартнер Феликс (1863–1942), австрийский дирижер и композитор. В 1898–1905 гг. руководил Мюнхенским симфоническим оркестром Р. Кайма («Кайм-концерты»).

Веретенникова (урожд. **Зарубина**) Аделаида (Адель) Ивановна (1899–1930-е гг.), артистка оперы (сопрано), оперетты и вокальный педагог.

Вержибилович Александр Валерианович (1850–1911), виолончелист. В 1871 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу виолончели К. Ю. Давыдова. Концертировал в России и за рубежом; выступал в ансамбле с А. Г. Рубинштейном, А. Н. Есиповой, С. В. Рахманиновым и др. Участник квартета Петербургского отделения РМО (с 1880) и Петербургского Общества камерной музыки. В 1882–1885 и 1887–1911 гг. преподавал в Петербургской консерватории.

Виноградский Александр Николаевич (1855–1912), дирижер, композитор. Окончил юридический факультет Киевского университета (1876). Учился в Петербургской консерватории (по теории композиции у Н. Ф. Соловьева), некоторое время у М. А. Балакирева В 1884–1886 гг. преподаватель Музыкальных классов, дирижер симфонических концертов и директор Саратовского отделения РМО. С 1888 г. председатель Киевского отделения РМО, с 1889 г. дирижер его симфонических концертов.

Винтер Клавдия Спиридоновна (1860–1924), официальный руководитель Русской частной оперы (Москва, 1896–1899), сестра певицы Т. С. Любатович, мать мемуаристки Е. Р. Винтер-Рожанской.

Волконский С. М. (1860–1937, США), русский театральный деятель, критик, мемуарист, литератор. В 1899–1901 гг. — директор Императорских театров.

Врубель Михаил Александрович (1856–1910), живописец-монументалист, художник театра, скульптор, график, иллюстратор.

Галкин Николай Владимирович (1856–1906), скрипач, дирижер и педагог. В 1872 окончил Петербургскую консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. Занимался также у Й. Иоахима, Э. Соре и Г. Венявского. С 1880 г. преподаватель, с 1888 г. профессор по классу скрипки и руководитель оркестрового класса Петербургской консерватории. В 1892–1903 гг. дирижер летних симфонических концертов в Павловске. Автор пьес для скрипки, романсов.

Гербек Эмиль-Фридрих (Эмиль Федорович) (1853–1917), виолончелист, педагог. В 1871–1873 гг. виолончелист Цюрихского оперного театра. В России с 1874 г. в оркестре Итальянской оперы, с 1882 г. — солист-виолончелист; в 1885 г. переведен в оркестр Императорской русской оперы. С 1900 — профессор по классу виолончели Петербургской консерватории.

Горленко Илиодор Владимирович (1861–1933), генерал-майор, музыкант-любитель. Муж М. И. Долиной. Командовал отдельным жандармским корпусом, пропагандировал русскую музыку.

Гофман Иосиф (Юзеф) (1876–1957), польский пианист, педагог и композитор, один из крупнейших пианистов мира. Ученик М. Мошковского и А. Г. Рубинштейна. Концертировал в 1894–1946, в том числе в России в 1896–1913 гг. На одной из серий концертов в Петербурге он поразил публику, сыграв за десять выступлений более 250 различных пьес. Автор книги о фортепианном исполнительстве, содержащей воспоминания об А. Г. Рубинштейне — «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» (1915, рус. пер. 1961).

Гунс Даниэл ван (1856–1904), голландский виолончелист и композитор.

Долина Мария Ивановна (1867–1919, по мужу Горленко), артистка оперы (контральто) и концертная певица. В 1886–1904 солистка Мариинского театра. В 1901 г. получила звание «Солистка Его Величества». С 1894 г. была организатором ежегодных симфонических концертов в Петербурге, в том числе в 1904–1906 гг. в Павловском вокзале.

Дулова Мария Андреевна (1873–1963), русская певица (сопрано). Княгиня, жена скрипача, князя Георгия Дулова, мать известной арфистки Веры Дуловой. В 1896–1901 гг. — солистка Мариинского театра.

Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), российский театральный деятель. В 1896 г. окончил юридический факультет Петербургского университета (одновременно учился в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова). В конце 1890-х годов был одним из создателей объединения «Мир искусства» и редактором (совместно с А. Н. Бенуа) одноименного журнала (1898/1899–1904). Организатор художественных выставок («Историко-художественная выставка русских портретов» в Петербурге, 1905; выставка русского искусства в Осеннем салоне в Париже, 1906; и др.), способствовавших пропаганде русского изобразительного искусства. Как антрепренер Дягилев с 1907 г. организовывал ежегодные выступления русских артистов — в рамках «Русских сезонов за границей»: в 1907 г. — симфонические концерты, носившие название «Исторические русские концерты».

Забела (по мужу **Врубель**) Надежда Ивановна (1868–1913), певица (лирико-колоратурное сопрано). Ученица Н. А. Ирецкой, а также О. О. Палечка. Пела в оперных театрах Киева, Тбилиси, Петербурга и др., в 1897–1902 — в Московской частной русской опере, в 1904–1911 гг. — в Мариинском театре. Первая исполнительница ряда партий в операх Н. А. Римского-Корсакова, некоторые из них были написаны

специально для Забелы: Марфа («Царская невеста»), Царевна-Лебедь и др. Последние годы жизни выступала в концертах, исполняла преимущественно романсы Римского-Корсакова (композитор посвятил ей романсы «Еще я полн, о друг мой милый», «Нимфа»).

Золотарёв (Куюмжи) Василий Андреевич (1873–1964), композитор, педагог. В 1892 г. окончил Придворную певческую капеллу в Петербурге по классу скрипки П. А. Краснокутского (по контрапункту учился у А. К. Лядова). Из-за болезни руки был вынужден оставить скрипку и начал заниматься композицией под руководством М. А. Балакирева (1893–1898). В 1898–1900 гг. учился в Петербургской консерватории (класс свободного сочинения Н. А. Римского-Корсакова). Преподаватель Московской консерватории (1909–1918).

Каленский (Kalensky) Болеслав (1867–1913), чешский музыкально-общественный деятель, музыкальный писатель. С 1911 г. музыкальный критик журнала «Dalibor». Пропагандировал русскую музыку, переписывался с М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым (см.: Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий] / Сост., вступ. статья и коммент. И. Бэлзы. М.: Музгиз, 1955–1956. 2 т. Сб. 1: Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. 1955), А. К. Глазуновым и др. Автор работ о чешских и русских композиторах.

Каминский Г. Л.— артист оперы (бас).

Камионский Оскар Исаевич (1869–1917), русский певец (баритон). Ученик С. И. Габеля и О. О. Палечека, совершенствовался в Италии. Пел в театрах Италии, с 1893 г. — в России, в 1905–1908 гг. — в Оперном театре Зимина, затем в различных труппах. Среди партий: Евгений Онегин, Демон, Фигаро и др. Владея искусством бельканто и tempo voce, Камионский прославился в итальянском репертуаре, его называли «русским Баттистини».

Карамзина-Жуковская Раиса Яковлевна (урожд. **Жуковская**, по мужу **Карамзина**), артистка оперы (меццо-сопрано, контральто). Пению обучалась в Милане и Париже у П. Виардо. Выступала на оперных сценах Киева (1894, 1897, антреприза Я. Любина и М. Салтыкова), Одессы (1894), Харькова (1898, 1899, антреприза А. А. Церетели, в составе которой гастролировала в Московском театре «Эрмитаж», 1900) и др.

Керзины — Аркадий Михайлович (1856–1914, адвокат; любитель и пропагандист русской музыки) и Мария Семеновна (1865–1926, пианистка), основатели «Кружка любителей русской музыки» («Керзинский кружок»).

Клеменц (Клеменс) Вера Романовна, пианистка.

Козаковская (Буйницкая-Козаковская) Аделаида Георгиевна (1869–1959), оперная певица, педагог. Пению обучалась в Петербургской консерватории (1888–1890), брала уроки пения у И. И. Прянишникова и З. Гренинг-Вильде. В 1897 совершенствовалась за границей. В 1901 гастролировала в театре «Ла Скала» (Милан, Италия). В 1896–1901 гг. и в 1905–1932 гг. — солистка Мариинского театра.

Комарова-Стасова Варвара Дмитриевна (1862–1943), музыковед, историк литературы, писательница (псевдоним: Вл. Каренин). Дочь Д. В. Стасова, племянница В. В. Стасова. Получила известность как музыкальная писательница. Автор и редактор ряда изданий, посвященных современной музыке.

Кон Павел Любимович (Пауль де Конне, 1874–1959), российский пианист, выпускник Петербургской консерватории (класс А. Г. Рубинштейна). В 1911–1915 гг. вел класс фортепиано в Венской консерватории, основал музыкальное общество имени А. Г. Рубинштейна. Автор фортепианных пьес.

Конюс Георгий Эдуардович (1862–1933), музыкальный теоретик, композитор, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1927). В 1889 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции А. С. Аренского (теорией занимался у С. И. Танеева). С 1891 г. преподавал там же гармонию и инструментовку; в 1899 был уволен из Московской консерватории из-за конфликта с директором консерватории В. И. Сафоновым.

Корещенко Арсений Николаевич (1870–1921), композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик, педагог. Ученик С. И. Танеева (фортепиано) и А. С. Аренского (композиция). Основные сочинения: оперы «Пир Валтасара» (1892), «Ледяной дом» (1900); балет «Волшебное зеркало» (1903); «Лирическая симфония», сюиты, симфоническая картина и др.

Кругликов Семен Николаевич (1851–1910), музыкальный критик. Ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова. В 1898–1901 гг. — директор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Активная переписка Римского-Корсакова и Кругликова опубликована (Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Т. 8-А: Литературные произведения и переписка / Том подгот. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. М.: Музыка, 1981. 353 с.; Т. 8-Б: Литературные произведения и переписка / Том подгот. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. М.: Музыка, 1982. 354 с.)

Крушевский Эдуард Андреевич (1857–1916), русский дирижер польского происхождения, учился в Петербургской консерватории (1873–1879, класс композиции Н. А. Римского-Корсакова). С 1876 г. работал в Мариинском театре сначала репетитором, в 1894–1910 вторым капельмейстером. В 1890–1899 гг. дирижировал концертами симфонически собраний РМО. Известно было высказывание критика А. В. Амфитеатрова в одной из рецензий: «У дирижерского пульта был капельмейстер Крушевский, а у вешалок были капельдинеры. Если бы было наоборот, мы бы этого не заметили» (цит. по: Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН, Рос. ин-т истории искусств РАН. СПб.: Наука, 2003. С. 678).

Кузнецов Николай Дмитриевич (1850–1929), русский художник-передвижник, профессор Императорской Академии художеств, родившийся под Одессой и долгие годы работавший в Одессе, скончавшийся в Сараево (известны многие его портретные работы, в том числе — П. И. Чайковского, написанная в 1893 г.; сам художник с его колоритной внешностью служил моделью для Репина, в частности, в «Запорожцах»). Его супруга Екатерина Ильинична — сестра двух выдающихся ученых своего времени — Нобелевского лауреата биолога Ильи Мечникова и социолога и географа Льва Мечникова. Дочь — знаменитая оперная певица М. Н. Кузнецова-Бенуа.

Любатович Татьяна Спиридоновна (1859–1932), певица (меццо-сопрано). Занималась у Д. Арто. С 1883 пела (свыше 20 лет) на оперных сценах Харькова, Одессы, Киева, Тбилиси и других городов, затем — в Московской частной русской опере. Исполняла меццо-сопрановые, а также контральтовые партии, в числе которых — Лель, Ваня, Кармен, Далила.

Максаков Максимилиан Карлович (настоящее имя Макс Шварц) (1869–1936), артист оперы (драматический баритон), режиссер, антрепренер и педагог. Некоторое время брал уроки пения у К. Эверарди, выступал в составе вокального трио. В 1889 г. дебютировал в театре в партии Демона. Несколько месяцев брал уроки пения в Милане у А. Буцци. Максаков являлся также крупнейшим антрепренером ряда оперных трупп — в Петербурге (1898–1899, театр «Аркадия» 1901, 1905).

Малинин Михаил Дмитриевич (1853–1919), артист оперы (баритон) и антрепренер. Выступал на оперных сценах Москвы (Театр Корша, 1884; Частная русская опера С. Мамонтова, с 1885-го — до конца 1890-х гг.), Омска (1894), Екатеринбургa (1894) и др. Первый исполнитель в Москве партии Мизгиря («Снегурочка»). Занимался также антрепренерской деятельностью.

Марто (Marteau) Анри (1874–1934), французский скрипач, педагог, композитор. В 1892 окончил Парижскую консерваторию по классу скрипки. С 1894 г. гастролировал во многих странах, в том числе с 1900-х гг. неоднократно в России.

Мей Лев Александрович (1822–1862), русский поэт, переводчик и драматург. На сюжеты драм в стихах «Царская невеста» (1849), «Псковитянка» (1849–1859) и «Сервилия» написаны оперы Н. А. Римского-Корсакова.

Митусов Степан Степанович (1878–1942), музыкант-педагог, ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, сподвижник и друг Н. К. Рериха, либреттист и друг И. Ф. Стравинского. Сын тайного советника, известного коллекционера С. Н. Митусова и оперной певицы Е. В. Митусовой (урожд. Голенищевой-Кутузовой, во втором браке — княгини Путятиной).

Михайлова Мария Александровна (урожд. **Ван-Путерен**) (1864–1943), артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано), камерная певица. В 1892–1912 солистка Мариинского театра. Обладала гибким легким, хорошо поставленным голосом «серебристого» тембра и широкого диапазона, владела колоратурой. Репертуар певицы включал свыше 30 партий.

Млынарский Эмиль Шимон (1870–1935), польский скрипач, дирижер и композитор. Окончил Петербургскую консерваторию по классу Л. С. Ауэра (скрипка), Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова (композиция). Гастролировал как скрипач, позднее был руководителем Варшавского филармонического оркестра, Варшавской консерватории. Автор ряда сочинений для скрипки, особым успехом пользовался его Первый скрипичный концерт ре-минор, премьера которого состоялась в концерте 10-го симфонического собрания 12 февраля 1900 г.

Мравина (настоящая фамилия **Мравинская**) Евгения Константиновна (1864–1914), русская певица (лирико-колоратурное сопрано). Занималась у И. П. Прянишникова, а также у Д. Арто и А. Бакса. В 1885 пела в Италии. В 1886–1900 гг. — солистка Мариинского театра.

Мутин Николай Васильевич (1868–1909), артист оперы (бас-профундо) и концертный певец. Пению обучался в Московском музыкально-драматическом училище, два года совершенствовался в вокальном искусстве в Милане. С 1897 г. пел в Московской частной опере, позднее в Одессе (1899), Харькове (1901–1902), Петербурге и др.

Пагани Джованни (Иван Гиацинтович), итальянский дирижер, выступал преимущественно в российских оперных антрепризах.

Папанян Надежда Амбарцумовна (Амвросьевна) (1868–1906), армянская и российская певица (лирико-колоратурное сопрано). В 1886–

1890 г. училась в Петербургской консерватории у В. И. Рааб, в 1890–1893 г. совершенствовалась в Милане. В 1900–1903 г. — солистка Мариинского театра; пела партии Лизы, Татьяны, Иоланты, Марфы («Царская невеста»), Снегурочки; Жанна д’Арк («Орлеанская дева»), Лакме; Недда («Паяцы»), Дездемона. Согласно личному делу (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2379) Н. А. Папаян служила в Императорской русской опере по контракту в 1901–1904 г. с жалованьем 10 000 руб. в год (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 356).

Реби́чек (*Rebiček*) Иосиф (1844–1904), чешско-немецкий скрипач, композитор и дирижер.

Римский-Корсаков Владимир Николаевич (1883–1970), сын Н. А. Римского-Корсакова. В 1901–1905 г. обучался в Петербургской консерватории по классу скрипки Н. В. Галкина. В 1906 г. окончил также юридический факультет Петербургского университета. В 1920–1941 г. — скрипач ленинградских симфонических и театральных оркестров, преподаватель в музыкальных школах. В 1944–1958 г. — научный сотрудник Института театра и музыки.

Рихтер Николай Иванович (1879–1944), пианист; преподаватель (1920–1926), доцент (1926–1927) Петроградской-Ленинградской консерватории; сотрудничал в журнале «Музыкальный современник».

Роже-Микло (*Roger-Miclos*) Эми-Мари (1860–1950), французская пианистка, обладавшая, по отзывам современников, феноменальной техникой.

Романов Константин Константинович (1858–1915), великий князь, президент Императорской Петербургской академии наук, поэт, переводчик и драматург (псевдоним — К. Р.). Второй сын великого князя Константина Николаевича, внук Николая I. Литературный критик, драматург, актер, музыкант, действительный член РМО.

Ростовцева (урожд. **Щелокова**; по мужу — **Вейс**) Александра Емельяновна (1872 — после 1941), артистка оперы (меццо-сопрано). В 1895 г. окончила Московскую консерваторию по классу вокала Л. Джиральдони и А. Александровой-Кочетовой и по фортепиано В. И. Сафонова. С 1896 г. выступала в Московской частной русской опере С. Мамонтова. Первая исполнительница партий в операх Римско-Корсакова — Любавы («Садко», 1897), Любаши («Царская невеста», 1899) и др. С 1894 г. была организатором ежегодных симфонических концертов в Петербурге: в 1904–1906 г. художественный руководитель концертов в Павловском вокзале. Устраивала циклы вечеров: в 1907–1908 г. — «Русская песня» (от былин и народных песен до романсов), в которых были исполнены 88 произведений 127 русских композиторов,

в 1907–1909 — «Славянская песня», в 1913 — «Европейская песня», в 1911–1915 — «Патриотические концерты».

Сафонов Василий Ильич (1852–1918), пианист, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель. В 1880 г. с золотой медалью окончил Петербургскую консерваторию как теоретик по классу Н. И. Зарембы, как пианист — по классу Луи Брассена; в 1880–1885 гг. преподавал в ней. В последующие годы с успехом выступал в ансамбле с Л. Ауэром, А. Вержбиловичем, К. Давыдовым в России и Европе. По рекомендации Чайковского в 1885–1905 гг. — профессор (с 1889 г. – директор) Московской консерватории.

Секар-Рожанский Антон Владиславович (1863–1952), певец (тенор). Ученик С. И. Габеля, занимался также у Е. К. Ряднова. В 1896 г. пел в Мариинском театре, с того же года — в Московской частной русской опере.

Симандль (*Simandl*) Франтишек (1840–1912), чешский контрабасист, педагог и композитор. Был первым контрабасистом Венского придворного оркестра. С 1869 г. – профессор по классу контрабаса Венской консерватории. Гастролировал во многих городах Европы, в т. ч. в Петербурге. Симандль — автор сочинений для контрабаса, переложений для этого инструмента.

Смирнов Александр Васильевич (1870–1942), оперный певец, баритон. Заслуженный артист Республики. В 1892–1896 гг. обучался пению у И. П. Прянишникова, с 1898 г. — в Петербургской консерватории, с 1897 г. выступал в Мариинском театре.

Соколов Николай Александрович (1859–1922), композитор, педагог, теоретик. В 1885 г. окончил Петербургскую консерваторию (класс композиции Н. А. Римского-Корсакова). В 1886–1921 гг. преподавал в Придворной певческой капелле, в 1896–1922 гг. — в Петербургской консерватории. Член Беляевского кружка. Из камерных сочинений Соколова выделяются два струнных трио, три струнных квартета и др.

Страхова (по мужу *Эрманс*) Варвара Ивановна (1875–1959), артистка оперы (меццо-сопрано и контральто). Пению обучалась в Тифлисе (здесь же с 1893 г. выступала на оперной сцене с Ф. И. Шаляпиным), в 1895–1897 гг. — в Петербургской консерватории (кл. К. Ферни-Джиральдони), брала также уроки пения у К. Эверарди. С 1898 г. выступала в Московской частной русской опере.

Сук Вячеслав (Вацлав) Иванович (1861–1933), российский дирижер чешского происхождения, народный артист республики (1925). В 1879 г. окончил Пражскую консерваторию (по классу скрипки). С 1880 г. жил в России. Был скрипачом-концертмейстером частной оперы И. Я. Сето-

ва в Киеве (1880–1882). В 1885–1906 гг. — дирижер частных оперных групп, в 1906–1933 гг. — Большого театра. Сук был также крупнейшим симфоническим дирижером. В 1905–1914 гг. дирижировал летними концертами в Сестрорецке. В 1926–1929 гг. — дирижер Московской филармонии.

Сюннерберг (Зюннерберг) Гортензия Альбертовна (ум. после 1914), певица (контральто, меццо-сопрано). Пению обучалась у Ф. Ламперти (Милан). В 1878–1880 гг. — солистка Мариинского театра, в 1885–1888 гг. — Большого театра. Позднее выступала в Одессе, Киеве, Тифлисе, Петербурге и др. городах. Среди партий: Графиня, Ратмир, Любаша, Далила, Азучена, Амнерис и др.

Федоров Л. Л., артист оперы (бас). Выступал на оперных сценах в Петербурге (Мариинский театр), Харькове (антреприза А. А. Церетели, 1899–1900) и др.

Фигнер Николай Николаевич (1857–1918), певец (лирико-драматический тенор). В 1879 г. недолго занимался в консерватории. Совершенствовался в Италии. В 1887–1903 гг. и в 1907 пел в Мариинском театре. В 1910–1915 гг. солист, художественный руководитель и директор оперной труппы Народного дома, где осуществил постановку опер «Борис Годунов», «Снегурочка», «Князь Игорь».

Фриде Нина Александровна (1859–1942), певица (меццо-сопрано). В 1874 г. поступила в Петербургскую консерваторию, где занималась по классу фортепиано, затем по классу пения у Н. А. Ирецкой. С 1880 г. совершенствовалась в Париже у С. Маркези и в Италии под рук. А. Буцци и Дж. Ронкони. В 1884–1891 и 1895–1908 гг. была одной из ведущих солисток Мариинского театра.

Цветкова (урожд. **Барсова**) Елена Яковлевна (1872–1929), певица (лирико-драматическое сопрано). Ученица Е. А. Лавровской. С 1894 г. — солистка Московской частной русской оперы. Первая исполнительница партии Милитрисы («Сказка о царе Салтане»).

Церетели Алексей Акакиевич (1864–1942), князь, оперный антрепренер. Сын известного грузинского поэта князя А. Р. Церетели. Получил техническое образование в Петербурге, был человеком русской культуры. В 1896–1997 гг. организовал в Харькове оперную антрепризу, выступающую в городах России, в том числе в Одессе, Петербурге (Панаевский театр) и Москве (театр «Эрмитаж»). В труппе Церетели были поставлены «Садко» (1898), «Царская невеста» (1899). В 1904–1906 гг. труппа Церетели с названием «Новая опера» выступала на сцене театра Петербургской консерватории, где была осуществлена премьера оперы «Пан воевода» (3 октября 1904 г.).

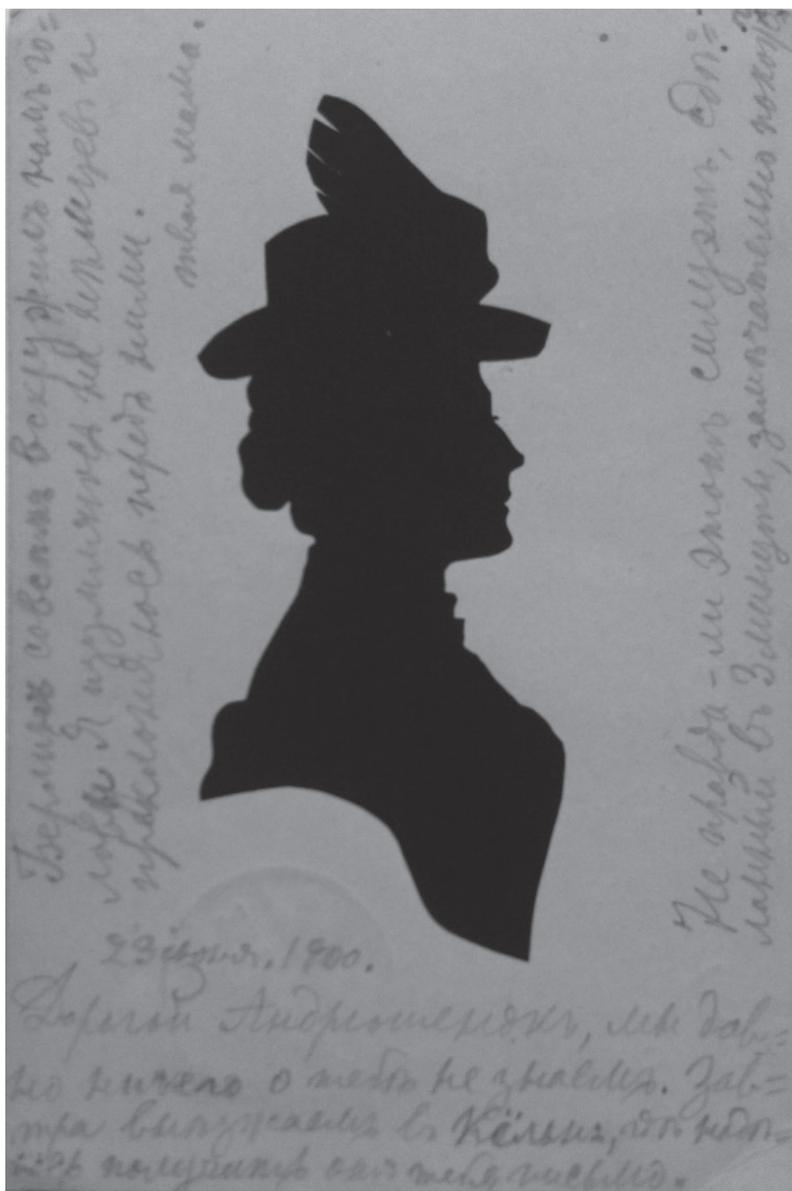
Черепнин Николай Николаевич (1873–1945), композитор, дирижер, педагог. Окончил юридический факультет Петербургского университета (1895) и Петербургскую консерваторию (1898, ученик Н. А. Римского-Корсакова). Дирижировал концертами Русского музыкального общества, Русскими симфоническими концертами. В 1909–1914 гг. — участник Русских сезонов. С 1905 г. преподавал в Петербургской консерватории класс дирижирования; среди его учеников — А. К. Гаук, В. А. Дранишников, С. С. Прокофьев. Автор балетов «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», опер, инструментальный и хоровых сочинений.

Чупрытников Митрофан Михайлович (1866–1918), певец (тенор). Ученик Е. А. Лавровской. В 1894–1914 гг. — солист Мариинского театра. Выступал как камерный певец, в 1896–1915 гг. — участник Петербургского мужского вокального квартета. С 1907 г. преподавал в Петербургской консерватории.

Шкафер Василий Петрович (1867–1937), певец (тенор), режиссер, педагог. Заслуженный артист Республики (1925). Ученик Д. М. Леоновой, Ф. П. Комиссаржевского. С 1897 г. солист и режиссер Московской частной русской оперы, в 1904–1924 гг. (с перерывом) — Большого театра (в 1911–1917 гг. — главный режиссер).

Шувалов Иван Михайлович (настоящая фамилия — *Егоров*; 1865–1905), русский драматический актер, трагик, представитель так называемой школы Каратыгина, классического направления русского театра. Выступал в Петербурге как гастролер.

Яковлев Леонид Георгиевич (1858–1919), певец (лирико-драматический баритон). Обучался пению у Е. К. Ряднова в Киеве, позднее совершенствовался в Италии. В 1887–1906 гг. — солист Мариинского театра.



Н. Н. Римская–Корсакова — А. Н. Римскому–Корсакову.
Почтовая открытка от 23 июня 1900 г. Портрет Н. Н. Римской–Корсаковой,
выполненный в технике силуэта из черной бумаги.

Э. Ф. Направник во взаимоотношениях с директорами
Императорских театров
Переписка с В. А. Теляковским

Взаимоотношения деятелей искусства с представителями власти — одна из примечательных тем изучения истории. Государство в лице чиновников уже самим по себе фактом заинтересованности могло оказывать влияние на развитие культуры: поддержкой или наоборот преследованием, проявлением живого участия или равнодушием... В этом свете привлекают внимание контакты выдающегося музыканта Эдуарда Францевича Направника (1839–1916) с директорами Императорских театров и, в частности, с последним из них — Владимиром Аркадьевичем Теляковским (1860–1924).

Э. Ф. Направник занимает видное место в истории культуры России второй половины XIX — начала XX века. Признанный дирижер, композитор, общественный деятель, он был свидетелем и непосредственным участником памятных событий своего времени, в том числе — первым исполнителем ряда сочинений П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского. Его личность оказала мощное воздействие на жизнь многих учреждений искусства Петербурга и, в первую очередь, Императорской русской оперы: «...Одно время (1869–1881) музыкальная жизнь столицы находилась почти исключительно в его руках. Он управлял симфоническими концертами Русского музыкального общества, и не было ни одного сколько-нибудь значительного оркестрового концерта, где за дирижерским пюпитром не стоял бы Направник»¹.

Личный архив Э. Ф. Направника, находящийся в Кабинете рукописей РИИИ, представляет собой обширное собрание документов (1843 единицы хранения)². Различные материалы — композиторские и литературные сочинения, письма, печатные издания — при комплексном изучении позволяют узнать много нового не только о самом музыканте, но и об истории музыкального Петербурга.

Многие исследователи в разные годы проявляли интерес к архиву Э. Ф. Направника, в том числе Б. В. Асафьев*, Л. М. Кутателадзе³, А. И. Климовицкий⁴, Л. В. Михеева⁵. Ценным изданием по праву являются воспоминания о своем отце Владимира Эдуардовича Направника⁶. Однако в трудах, основанных на документах фонда, затронута лишь часть материалов.

Деятельность Э. Ф. Направника в Русской опере раскрывается с особой стороны при исследовании его взаимоотношений с дирекцией Императорских театров и чиновниками Министрства двора, так как дирижер имел независимое мнение и, несмотря на свое в определенном смысле подчиненное положение, находил силы действовать в соответствии со своими убеждениями и принципами.

Тем не менее, положение всей группы Русской оперы и самого Направника зависело от политики, проводимой театральным руководством. На протяжении 53 лет службы дирижера сменилось шесть директоров: граф А. М. Борх (1863–1867)** , С. А. Геденов (1867–1875), барон К. К. Кистер (1875–1881), И. А. Всеволожский (1881–1899), князь С. М. Волконский (1899–1901) и В. А. Теляковский (1901–1916). Влияние этих театральных чиновников было столь очевидно, что В. Э. Направник предлагает разделить всю деятельность Э. Ф. Направника на три периода «в связи с разными веяниями в дирекции»*** .

* Б. В. Асафьев был первым, кто ознакомился с архивом и составил план его публикации еще в 1917 г., вне стен РИИИ. Часть материалов, а именно переписка Э. Ф. Направника с П. И. Чайковским через несколько лет вошла в подготовленный Асафьевым сборник. См.: *Глебов Игорь (Асафьев Б. В.)* Чайковский. Воспоминания и письма. Пг.: Гос. ак. филармония. С. 99–230.

** Указаны годы службы директоров при Э. Ф. Направнике. Необходимо уточнить, что А. М. Борх вступил в должность еще до появления дирижера в театре (с 1862 г.), а В. А. Теляковский продолжал работу после его кончины (до 1918 г.).

*** В. Э. Направник обозначает следующие периоды: 1-й — директорство А. М. Борха, С. А. Геденова и К. К. Кистера; 2-й — И. А. Всеволожского; 3-й — С. М. Волконского и В. А. Теляковского. В настоящей работе мы придерживаемся данной периодизации. См.: *Направник В. Эдуард Францович Направник и его современники*. С. 38.

Эпоха первых трех директоров Императорских театров — А. М. Борха, С. А. Гедеонова, К. К. Кистера — оказалась для Э. Ф. Направника временем «бури и натиска»⁷, когда ему приходилось неуклонно отстаивать право на жизнь Русской оперы. При А. М. Борхе Э. Ф. Направник в 1863 году поступил в Императорский театр на место «органиста и репетитора без содержания»⁸, которое вскоре (с мая 1864 года) ему удалось сменить на должность «помощника капельмейстера К. Н. Лядова»⁹ уже с жалованьем*. Это произошло благодаря покровительству графа, относившегося к молодому музыканту «в высшей степени доброжелательно»¹⁰ и считавшему, что он «с своими способностями и усердием при молодости лет может принести много пользы»**.

В то же время Э. Ф. Направник отмечал в «Воспоминаниях», что А. М. Борх «при тогдашнем положении не мог и не желал ничего делать для поднятия Русской оперы <...> [которая] при блестяще обставленной Итальянской опере только прозябала, но не более»¹¹. Причиной этого, очевидно, было не столько отношение директора театра, сколько в целом невнимание высшего света, и, в частности, императора Александра II к национальному искусству. По словам А. И. Вольфа, А. М. Борх

* В Памятной книге I в Отчете за 10 лет Э. Ф. Направник приводит таблицу, в которой указывает размер своего жалованья с 1863 по 1873 г.: «за 1864 г. получил всего 325 р. С 29 Апр. 1865 г. получил прибавку 300 р. Итого 800 р. За 1865 г. получил всего 702 р. За 1866 г. (по 1869 г. — *Н. А.*) <...> 800 р. <...> С 15 Мая 1869 г. в должности 1-го капель[мейстера] <...> 3427 р. <...> За 1870 г. (и в последующие годы. — *Н. А.*) [получил] 3140 р.» (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 224. Л. 87 об. — 88).

** Так высказался сам А. М. Борх в рапорте Министру Двора В. А. Адлербергу от 25 марта 1865 г., в котором также указывал: «...я старался и стараюсь поднять нашу Русскую оперу, однако успех в сем деле зависит не только от определения хороших певцов и певиц, но и необходим и талантливый капельмейстер <...> с помощником <...>. Таковым талантливым артистом оказался австрийский подданный Направник, которого я с разрешения Вашего Сиятельства определил в прошлом году с небольшим содержанием. <...> Имею честь еще раз просить <...> о назначении Направнику прибавки триста рублей серебром». Цит. по: *Вальтер В. Г.* Эдуард Францович Направник (К пятидесятилетию его артистической деятельности. 1863–1913.) СПб., 1914. С. 15.

«...был человек весьма симпатичный и добрый, но ему не доставало энергии, чтобы совладать с полновластными подчиненными и устранить вопиющие злоупотребления»¹².

Положение усугубилось при следующих директорах. С. А. Гедеев сначала «горячо взялся за исправление беспорядков, стал вникать во все, но встретив сильный отпор своим добрым начинаниям как сверху, так и снизу, устранился вовсе от дел»¹³. Этот директор, по словам Э. Ф. Направника, «...до глубины души ненавидел русскую оперу и с презрением отзывался о ней, превознося в то же время оперу итальянскую»¹⁴. По свидетельству А. Г. Рубинштейна, «русская опера была тогда, да и значительное время после, в решительном заgone. <...> Гедеев <...> говорил русским сочинителям: “Зачем это вы пишете русскую оперу? Русской оперы не существует, и она не должна существовать”»¹⁵. Приведенные высказывания свидетельствуют о больших трудностях, которые встретил молодой дирижер в начале своей службы.

Уже в середине 1860-х годов Э. Ф. Направник постепенно брал в свои руки руководство оркестром и хором в связи с тем, что К. Н. Лядов стал редко появляться за пультом*. По распоряжению министра Двора графа В. А. Адлерберга 19 апреля 1869 года молодой музыкант был назначен на должность капельмейстера Русской оперы. С этого момента он всеми силами стремился улучшить материальное положение подчиненных (хотя сам признавался: «Бороться при таких условиях Русской опере было крайне трудно»¹⁶). Несмотря на то, что бюджетом театров тогда распоряжался не С. А. Гедеев, а начальник контроля Министерства императорского двора К. К. Кистер (вскоре сам занявший место директора Импера-

* В. Э. Направник об этом пишет: «...отец по присущей ему деликатности <...> не хотел прямо сказать, что бедный Лядов <...> был пьяницей. Кроме того, он от природы был ленив и беспорядочен, работал без всякой системы и, прорепетировав час или два, предпочитал идти с приятелями-собутельниками в соседний трактир, чем мучиться с артистами в театре. Его пристрастие к крепким напиткам постепенно разрушало его организм, он стал все более и более небрежно вести репетиции или просто не являлся на них». *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. С. 36.

торских театров)*, Э. Ф. Направник действовал решительно. В 1872 году он поставил свое положение под угрозу, решив продлить свой контракт только в случае повышения окладов малооплачиваемым артистам. В письме, адресованном Дирекции императорских театров от 31 марта 1872 года, он писал: «Неудача моей покорнейшей просьбы повлечет за собой в первое время страдания и лишения разного рода, но поступок мой зрело обдуман и ничем неизменим»**. К. К. Кистер и С. А. Геденов не противились уходу Э. Ф. Направника, и сложившаяся ситуация разрешилась только благодаря заступничеству В. А. Адлерберга. Его резолюция: «Заслугами г[осподина] Направника всегда были довольны, и потому желательно было бы, чтобы он не уходил»¹⁷ разрешила это трудное положение***. Впоследствии подобные ситуации повторялись неоднократно, что во многом определило характер отношений дирижера с представителями дирекции и чиновниками.

В эти «тяжелые и незавидные времена для искусства»¹⁸ в театральном мире зачастую задавали тон мелкие чиновники — начальник репертуарной части П. С. Федоров и начальник постановочной и монтировочной части Н. А. Лукашевич. Они пользовались расположением директоров, и потому «неурядица продолжала везде царствовать: в труппах не давали

* Э. Ф. Направник писал: «Барон Кистер, большая сила в высших сферах, был помешан до крайности на экономии. Бюджеты и штаты на пользу искусства не развивались, а по возможности сокращались. Если талантливые артисты требовали прибавки, хотя бы очень скромной, то следовал отказ. При нем ушли многие артисты-солисты и крайне нужные оркестровые музыканты». *Направник Э. Ф. Воспоминания.* Там же.

** Э. Ф. Направник также претендовал на повышение своего жалованья только в том случае, «если усилено будет содержание хору Русской оперной труппы» (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 297. Л. 30).

*** Граф В. А. Адлерберг предпринял тонкий дипломатический ход, фактически лишь пообещав требуемую Э. Ф. Направником прибавку, о чем указал в рапорте: «Что же касается возвышения окладов содержания хору русской оперы, заслуживающего, по моему мнению, некоторого улучшения в содержании, то об этом к открытию нового сезона будут сделаны надлежащие соображения» (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 297. Л. 13). Дирижер согласился с таким решением, так как ему удалось одержать моральную победу в «схватке» с чиновниками.

ходу талантам, особенно молодым; без подачек влиятельным лицам ничего нельзя было добиться»¹⁹. Федоров и Лукашевич устраивали многочисленные интриги против Направника, осмеливавшегося проявлять «непочтительность»²⁰ по отношению к ним. Дирижер, в свою очередь, имея покровителей среди высокопоставленных лиц и представителей высшего света, держал себя независимо*. Таким образом, даже в чрезвычайно сложной обстановке он проявлял выдержку, самообладание и упорство в достижении целей, посвящая свою жизнь «любимому <...> делу на пользу Русской оперы»**.

Значительные перемены в жизни Русской оперы произошли после появления на посту директора И. А. Всеволожского***. При нем началась эпоха, которая «...по заключению лиц, близко стоявших к театру <...> носила название “Золотого века Императорских театров”»²¹. (Хотя были и те, кто критически оценивал новые порядки.)****

* Э. Ф. Направник ощущал моральную поддержку членов императорской фамилии. В частности, именно в это время великая княгиня Елена Павловна сделала ему предложение занять пост музыкального инспектора консерватории. См. письмо Э. Ф. Направника к П. К. Альбрехту от 16 июля 1870 г. (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 3–5).

** Так отзывался Э. Ф. Направник о своей деятельности на склоне лет в письме к В. А. Теляковскому от 17 октября 1904 г. (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 396. Л. 10).

*** Восшедший на престол император Александр III значительно изменил внутреннюю политику и отношение высшего света к национальному искусству. Это позволило И. А. Всеволожскому, как отмечал Э. Ф. Направник, «энергично начать свою деятельность, не стесняясь в средствах, щедро разрешенных новыми бюджетами» (*Направник Э. Ф. Воспоминания*. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 8 об.).

**** Ц. А. Кюи считал, что из-за проевропейской ориентации во вкусах И. А. Всеволожского подлинно национальные сочинения (он имел в виду «Хованщину» М. П. Мусоргского) не попали в репертуар театра. Критик писал: «дирекция совершенно довольна собою <...>, она ведет оперу к окончательной гибели; <...> положение нашей оперы останется безнадежным до тех пор, пока <...> во главе ее *полным хозяином* не будет поставлено *лицо компетентное, музыкант*, всесторонне образованный <...>, [в] подробности знакомый с историческим развитием *русского искусства и горячо всей душой ему преданный* (курсив мой. — Н. А.)». *Кюи Ц. А. Современное положение русской оперы* // Кюи Ц. А. *Избранные статьи*. Л.: Музгиз, 1952. С. 315–316.

Именно в это время деятельность Э. Ф. Направника в Русской опере достигла своего расцвета. При его участии была подготовлена и проведена реформа Императорских театров, инициирован перевод труппы из Мариинского в Большой театр*, хор расширен с 88 до 120 человек, создан специальный хоровой класс**, учрежден оперный совет***. Кроме того, значительно увеличился оркестр Русской оперы – 102 музыканта вместо 69, что по тем временам превышало «численность самых больших европейских оркестров: Венского, Миланского и Парижского»²². Существенным завоеванием также стало значительное повышение окладов оркестрантам, почти втрое увеличенных****. Приведенные факты свидетельствуют о серьезных изменениях, произошедших в Русской опере во многом благодаря первому дирижеру.

Э. Ф. Направник пользовался полным доверием И. А. Всеволожского, который ценил его как авторитетного советчика по всем специальным музыкальным вопросам. Дирижер при нем получил исключительное положение в театре: он был председа-

* Э. Ф. Направник, как и некоторые музыканты-знатоки, критически относился к акустике Мариинского театра и поддерживал идею перевода Русской оперы в Большой театр.

** Хоровой класс был создан в 1883 г. для повышения профессионального уровня постоянного состава хора и воспитания молодых музыкантов.

*** Специальная комиссия, в которую входили дирижер Э. Ф. Направник (впоследствии его коллеги: К. А. Кучера, Ф. М. Blumenфельд и др.), режиссеры и некоторые артисты Русской оперы, была создана для решения организационных вопросов и предоставления сведений директору Императорских театров. Кроме этого собирался оперный совет (др. назв. — оперный комитет) «для рассмотрения новых опер русских композиторов» (Правила для артистов Императорской оперной труппы в С.-Петербурге. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 397. Л. 1–4).

**** Об этом, в частности, свидетельствуют данные за 1880 и 1891 гг., приведенные В. П. Погожевым в воспоминаниях. Так, бюджет выделенный на содержание группы 1-х скрипок возрос со 127 000 р. до 2 021 840 р., а количество оркестрантов увеличено с 12 до 20; 2-х скрипок — со 104 700 р. до 1 612 480 р., с 10 до 16 скрипачей; альтов — с 63 250 р. до 1 411 340 р., с 6 до 14 альтистов; виолончелей — с 63 600 до 109 720 р., с 6 до 10 виолончелистов; контрабасов — с 63 400 р. до 108 520 р., с 6 до 10 контрабасистов; арф — с 21 150 р. до 34 200 р., с 2 до 3 арфистов» (По-гожев В. П. Воспоминания. КР РИИИ. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 1а. Л. 26).

телем Оперного комитета и имел весомый голос при обсуждении новых сочинений, представляемых в Дирекцию; он ведал отбором молодых музыкантов в оркестр и хор; контролировал дебюты молодых певцов-солистов, фактически выполняя функцию музыкального руководителя Русской оперы.

Направника и Всеволожского связывали не только профессиональные, но и прочные дружеские отношения, о чем свидетельствует большая переписка*. Разумеется, в ней главное место занимает театральная тема: обсуждается репертуар, ангажементы артистов, распределение их ролей и многое другое.

В общении друг с другом дирижер и директор были откровенны и непосредственны. Об этом красноречиво свидетельствует тон их писем. Э. Ф. Направник, например, позволял высказывать пожелания о протекции в высших сферах. Так, в письме к И. А. Всеволожскому от 21 июля 1896 года он писал: «Вы изволили <...> добавить, что у меня болит то место, где вешают орденские знаки. Могу смело Вас уверить, что этой болезнью <...> я никогда не страдал»²³. Э. Ф. Направник намеревался повысить социальный статус музыкантов, в связи с чем он писал: «...мне больно и обидно за нашу многочисленную корпорацию, которая, по-видимому, остается до сих пор и на будущее время заклеянной и потому недостойной почетных наград наравне с другими деятелями по другим отраслям искусства»²⁴. Тем самым, дирижер ставил вопрос об изменении положения артистов.

Э. Ф. Направник держал себя с И. А. Всеволожским «наравных», несмотря на официальные отличия по чину. Погожев дал следующую оценку взаимоотношений дирижера и директора: «Со Всеволожским Направник был почтительно вежлив и не искателен»**.

* В КР РИИИ сохранилось свыше 100 писем И. А. Всеволожского к Э. Ф. Направнику, не считая ответной корреспонденции (см.: КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 265–269).

** В. П. Погожев отмечал: «Подчиняясь приказаниям, не соответствующим своим взглядам, всегда оговаривал точное противоречие и в подходящем случае <...> мрачно замечал: “Ведь я предупреждал Ваше превосходительство”» (*Погожев В. П. Воспоминания*. КР РИИИ. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 1а. Л. 110).

Таким образом, закономерно, что именно при Всеволожском чрезвычайно интенсивная деятельность Направника оказала значительное влияние на разные сферы жизни Русской оперы.

Время недолгого директорства князя С. М. Волконского совпало с завершением, по мнению Э. Ф. Направника, самого яркого и замечательного периода в развитии Императорских театров, связанного с именем И. А. Всеволожского. Впоследствии дирижер писал: «С восторгом вспоминаешь это золотое время. Суждено ли ему вернуться?»²⁵ Однако возврата не было. Последние 15 лет службы дирижера были связаны с постепенным отдалением от театральной жизни. К тому же, ни с кем из директоров у Направника больше не было таких долгих плодотворных отношений, как с Всеволожским.

Тем не менее, Э. Ф. Направник с симпатией отнесся к молодому С. М. Волконскому, который был, по его словам, «истинно артистическая и поэтическая натура, высокоталантливый человек с лучшими намерениями послужить искусству»²⁶. Как известно, именно он был инициатором многих новых постановок на Императорских сценах, в том числе опер Р. Вагнера, привлек в театр выдающихся деятелей искусства*. С. М. Волконский поначалу опасался авторитетного дирижера. По свидетельству В. Э. Направника, в конце своего директорства С. М. Волконский сказал дирижеру: «Меня не раз предупреждали, что я встречу в Вас противника моим начинаниям, но я вижу, что мои опасения были неосновательны»²⁷. Не случайно, именно Э. Ф. Направнику было предложено взять на себя постановки опер из цикла «Кольцо Нибелунга». Эта творческая работа дирижера стала выдающимся явлением в музыкальной жизни России начала XX века. В. Г. Каратыгин писал: «Не возмись за пропаганду “Нибелунгова перстня” Направник, не соблазни он широкую публику <...> кто знает, как скоро успел бы Вагнер победить стародавнее к

* В Императорские театры были приглашены художники А. Н. Бенуа, А. М. Васнецов, А. Л. Бакст, В. А. Серов; С. П. Дягилев в должности чиновника по особым поручениям стал редактором «Ежегодника Императорских театров» в сезоне 1899/1900 гг.

себе недоверие российских меломанов»²⁸. Взаимоотношения Э. Ф. Направника и С. М. Волконского, таким образом, оказались плодотворными в творческом отношении, хотя и не были продолжительными*.

Появление В. А. Теляковского на посту директора Императорских театров было воспринято Э. Ф. Направником с недоверием. Причиной тому были существенные изменения в политике управления труппой Русской оперы, которые дирижер считал неправильными. В частности, поддержку главным образом выдающихся артистов, приглашение на особых условиях знаменитостей в ущерб остальным, дирижер считал пагубным. Также его беспокоило невнимание директора к компетентным отзывам специалистов, в связи с чем В. П. Погожев отмечал: «Значение художественного авторитета И. А. Всеволожского во многих случаях было демонстративно сведено к нулю. Принципы некоторых полезных мероприятий реформы либо были отвергнуты, либо недооценены и исковерканы»²⁹.

Разумеется, Э. Ф. Направник не был удовлетворен сложившимся положением. Он настойчиво проводил свою линию, о чем свидетельствуют его письма к В. А. Теляковскому. 17 октября 1904 года дирижер писал: «Хотя это нескромно, но смею утверждать, что <...> значит одна моральная сила дирижера для введения дисциплины в громадную оперную труппу»³⁰. Прилагая к данному письму докладную записку «о больших местах Русской оперы»³¹, Э. Ф. Направник представлял свою программу действий.

В. А. Теляковский, со временем высоко оценивший Э. Ф. Направника, который был, по его словам, «бесспорно выдающимся главным капельмейстером»³², в 1905 году предложил дирижеру принять на себя обязанности управляющего артистической частью Русской оперы. От этой должности Э. Ф. Направник отказался, считая что «какою властью и каким доверием Вы бы (В. А. Теляковский. — *Н. А.*) ни облекли представителя труппы, он будет бессилен для предстоящей

* С. М. Волконский покинул пост директора Императорских театров из-за интриги М. Ф. Кшесинской спустя всего три года после назначения.

борьбы. Она под силу только самому Директору при содействии умело составленной оперной администрации»³³.

Приоритеты В. А. Теляковского в художественном руководстве Императорскими театрами оказались не близки Э. Ф. Направнику, что наложило отпечаток на их личные отношения, которые, тем не менее, оставались неизменно корректными и, несмотря на разногласия, вполне дружелюбными*.

* * *

Переписка Э. Ф. Направника с директором Императорских театров В. А. Теляковским публикуется впервые. Надо полагать, что эпистолярное собрание готовилось к печати еще до революции, вскоре после кончины выдающегося дирижера, но по политическим причинам не состоялось. В КР РИИИ в фонде 21 представлены тексты большинства сохранившихся корреспонденций, в том числе черновики писем Э. Ф. Направника, а также машинописные копии белых автографов, оригиналы которых хранятся в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина (фонд 280 — В. А. Теляковский, далее — ГЦТМ). Таким образом, данная публикация вводит в научный оборот весь корпус обнаруженных текстов.

Примечания

¹ Некролог // Новое время. 1916. 11 (24) ноября. № 14615.

² Собрание документов Э. Ф. Направника в КР РИИИ образует самостоятельный фонд № 21, представленный в трех описях. В первой (всего 676 ед. хр.) отражено композиторское наследие музыканта (220 ед. хр.), а также его литературные произведения, личные документы (ед. хр. 221–276) и другие материалы. Во второй — эпистолярное наследие музыканта (755 ед. хр.). В третьей — документы, принадлежащие семье музыканта.

³ *Кутателадзе Л. М.* Э. Ф. Направник (очерк жизни и деятельности) // Направник Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л.: Музгиз, 1959. С. 7–35.

* В. А. Теляковский дал высокую оценку деятельности Э. Ф. Направника: «Это был неутомимый труженик, отличный музыкант, прекрасный, справедливый и добрый человек, близко принимавший к сердцу все, что касалось русской оперы. Хранитель старых традиций, он в то же время был не рутинером. Это был человек верный и без интриг». *Теляковский В. А.* Указ. соч. С. 138.

- ⁴ *Климовицкий А. И.* Неизвестные страницы эпистолярия Чайковского // Советская музыка. 1990. № 6. С. 99–102.
- ⁵ *Михеева Л. В.* Эдуард Францевич Направник. М., 1985.
- ⁶ *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. Л., 1991.
- ⁷ *Направник В.* Указ. соч. С. 38.
- ⁸ Контракты Э. Ф. Направника. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 297. Л. 8.
- ⁹ Там же. Л. 9.
- ¹⁰ *Направник Э. Ф.* Воспоминания. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 8.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Вольф А. И.* Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1884. С. 5.
- ¹³ Там же. С. 6.
- ¹⁴ *Направник Э. Ф.* Воспоминания. Там же.
- ¹⁵ *Рубинштейн А.* Автобиографические рассказы (1829–1889). СПб.: Ком-позитор, 2005. С. 36.
- ¹⁶ *Направник Э. Ф.* Воспоминания. Там же.
- ¹⁷ КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 297. Л. 13.
- ¹⁸ *Направник Э. Ф.* Воспоминания. Л. 8 об.
- ¹⁹ *Вольф А. И.* Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. С. 6.
- ²⁰ *Направник Э. Ф.* Воспоминания. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 11 об.
- ²¹ *Погожев В. П.* Воспоминания. КР РИИИ. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 1а. Л. 1.
- ²² *Погожев В. П.* Воспоминания. Л. 26.
- ²³ КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 21. Л. 14–15.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ *Направник Э. Ф.* Воспоминания. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 9.
- ²⁶ Там же. Л. 9 об.
- ²⁷ *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. С. 360.
- ²⁸ *Каратыгин В. Г.* Юбилей Э. Ф. Направника // Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 91.
- ²⁹ *Погожев В. П.* Воспоминания. КР РИИИ. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 1а. Л. 88.
- ³⁰ КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 396. Л. 10.
- ³¹ Там же.
- ³² *Теляковский В. А.* Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 138.
- ³³ Письмо Э. Ф. Направника от 12 марта 1905 г. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 2.

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

28 Ноября 1902 г.¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Посылаю Вам для прочтения вырезку из газеты «С. Петербургские ведомости», которую Вы может быть не читали,

а она Вам может в некоторой мере доставит удовольствие. По прочтении ее мне возвратите, так как я их собираю в книгу².

С совершенным уважением и почтением

В. Теляковский

P. S. Ради Бога не урезайте очень много карт[ин]. Госуд[арыня] императрица любит эту оперу — и будет лучше [если] сократить что-нибудь другое.

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 2–3. Беловой автограф

¹ «*Отв[етил] 29^{го} Ноября 1902 г[ода] и возвратил вырезку*». (Комментарий Э. Ф. Направника на полях письма.) Ответное письмо не обнаружено.

² В. А. Теляковский имеет в виду свои дневниковые записи, в которые он вклеивал вырезки из периодических изданий. К сожалению, не представляется возможным установить название упоминаемой оперы, поскольку публикации критических отзывов в Санкт-Петербургских Ведомостях за 25–27 ноября 1902 г. (ближайшие ко времени написания статьи дни) о постановках на сцене Мариинского театра весьма обширны и практически в каждой из них затрагивается имя Э. Ф. Направника, высоко оценивается мастерство оркестра Императорской русской оперы. В изданных в 2002 г. дневниках В. А. Теляковского все вклейки выпущены (См.: *Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Петербург / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста С. Я. Шихман и М. А. Малкиной; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, при участии О. М. Фельдмана. М.: «АРТ», 2002).*

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

11 Сентября 1903 г.

Многоуважаемый Эдуард Францевич!

Хотя мне говорили, что Вы не хотели праздновать 40-летие Вашей службы в Императорской русской опере, тем не менее не могу отказать себе в удовольствии хотя письменно выразить Вам всю ту благодарность и уважение, которые должен чувствовать я как администратор, стоящий во главе театров, на пользу которых Вы положили столько благотворных трудов¹. С именем Вашим всегда будет связано процветание Русской оперы и постановка оперного дела на ту высоту, на которой оно теперь находится.

Хотя лично служу с Вами лишь 1/20 часть Вашей службы в Дирекции, но и за это время прошу Вас принять мою искреннюю благодарность за помощь и советы в столь трудном для меня деле.

Примите уверение в моем глубоком к Вам уважении и искренней благодарности

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 334. Л. 56–57. Беловой автограф

¹ В письме упоминается юбилей творческой деятельности Э. Ф. Направника. В Памятной книге музыкант оставил следующую запись: «10 Сент[ября] 40-летие моей службы в Импер[аторской] С[анкт]-П[етер]б[ур]г[ской] Русской опере. Всякие предлагаемые празднования, чествования и поздравления отклонил. <...> Поздрав[ительное] письмо от Директора Имп[ераторских] Театров Влад[имира] Арк[адьевича] Теляковского». КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 53 об.

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

11^м Сент[ября] 1903 г.

Глубокоуважаемый Влад[имир] Аркадьевич!

Спешу выразить Вам мою искреннейшую благодарность за Ваше внимание по поводу 40-летия мой артистической деятельности в Импер[аторской] С[анкт]-П[етер]б[ур]г[ской] Русской опере.

Ваше письмо меня очень порадовало и во многом утешило.

Примите уверение в моем глубоком к Вам уважении и совершенной преданности.

Э. Направник

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 334. Л. 58. Черновой автограф

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Прилагая при сем докладную записку о больных местах Русской оперы, я убедительно прошу обратить на нее самое серьезное внимание¹.

Хотя это нескромно, но смею утверждать, что с изложенным в записке злом мне одному из всей оперной администрации приходилось вести борьбу, не рассчитывая на поддержку. Но, что значит одна моральная сила дирижера для введения дисциплины в громадную оперную труппу, состоящую из разношерстных и скудно подготовленных художественных элементов, с присущими им нескромностью, самолюбием, отсутствием усовершенствования и соревнования и в которой таким способом преобладает количество над качеством.

Я готов с прежним самоотвержением продолжать служить любимому мною делу на пользу Русской оперы. Но и человеческим силам и жертвам есть пределы; об этом — при моем возрасте — я не должен забывать.

Физический, умственный и нравственный труд оперного дирижера велик и изнурителен; он возможен и плодотворен только при спокойном душевном состоянии, т[о] е[сть] при дружной и любовной работе всей труппы, а не при таких безобразных отношениях большинства недобросовестных солистов многочисленной труппы Русской оперы, в которой исчезла почти всякая дисциплина.

И так, не только за себя, ради своего здоровья, но за общее дело я решился представить Вам мою докладную записку с письмом в надежде, что они не останутся без последствий.

Прошу принять уверение в глубоком уважении и совершенной преданности

Э. Направник

17-го окт[ября] 1904 г.

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 396. Л. 10. Черновой автограф

¹ В этом письме Э. Ф. Направник обозначил свою позицию к театральной политике В. А. Теляковского, считая ее пагубной. В докладной записке дирижер аргументированно привел доводы о недопустимости поощрения выдающихся артистов в ущерб остальным. В частности он писал: «...К сожалению, на деле мы видим, что солисты, за весьма небольшими исключениями, многие с громадными окладами, получившие новые роли в апреле и не позже Мая, являются после 4–7 месяцев со дня раздачи ролей, совсем, или почти неподготовленными, вследствие чего назначенные репетиции оказываются бесцельными и бесполезными. Подобные явле-

ния стали принимать все более и более значительные размеры». (Там же. Л. 12.)

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

25 Января 1905 г.

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Очень рад был получить сегодня от Вас письмо и узнать, что здоровье Ваше поправляется¹. Прошу Вас только рано не выходить и беречь себя для «Гибели Богов»². У нас слава Богу идет опера благополучно, — хотя конечно Ваше отсутствие сказывается.

С глубоким уважением и преданностью

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 5. Беловой автограф

¹ Э. Ф. Направник в середине декабря почувствовал резкое ухудшение самочувствия, в связи с чем был вынужден отдать все свои спектакли другим дирижерам. В своей Памятной книге он писал: «С 17-го Дек[абря] захворал мучительной простудной невралгией в пояснице, продолжающейся до окончания езона. Уехал за границу лечиться 3-го Апр[еля] 1905 г.» И далее: «11 Февраля. Болен. NB. Послал Директ[ору] Имп[ераторских] Т[еатров] письмо о болезни, о репертуаре и о составе труппы русск[ой] оп[еры] на Сезон 1905/1906 г[одов]». КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 28 об., 81. Упомянутое письмо не обнаружено.

² Опера Р. Вагнера «Гибель Богов» прошла на сцене Мариинского театра 11, 14, 16 и 18 февраля под управлением Ф. М. Blumenфельда.

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ¹

12 Марта 1905 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Ваше лестное предложение принять на себя обязанности управляющего артистической частью Русской оперы застало меня врасплох и до крайности усилило мою — ныне вследствие болезни — развитую нервность. Продумав дни и ночи над вопросом, как поступить, я пришел к следующему заключению. При все более и более развивающемся исчезновении дисциплины во всей труппе, за исключением разве Оркестра

(служба которого тяжелее всех остальных и вдобавок пока обойденного обещанной прибавкой), управляющий должен, кроме серьезных специальных познаний, опытности и любви к делу, обладать крепким здоровьем и стальными нервами для предстоящей ему постоянной борьбы с людьми, с одной стороны не скромными, капризными и без стремления к усовершенствованию, а с другой, с массой людей, обиженных судьбой за всю жизнь. Какою властью и каким доверием Вы бы ни облекли представителя труппы, он будет бессилен для предстоящей борьбы. Она под силу только самому Директору при содействии умело составленной оперной администрации. Будь мое здоровье в цветущем состоянии, я — может быть — рискнул был принять предложенную мне Вами должность. Но так как этим драгоценным даром я ныне не могу особенно похвастаться, то остается мне, к моему глубокому сожалению, выразить Вам лишь мою искреннюю благодарность и просить Вас оставить меня по прежнему тем, чем так долго и с некоторой пользой занимаюсь в Русской опере. Я надеюсь, что третья часть всех спектаклей — если не более пройдет под моим управлением и обещаю по прежнему нравственно — насколько позволяет при данных условиях весьма незавидное у нас положение дирижера — содействовать развитию оперной труппы, при Вашем ко мне доверии. Повторяю, что той властью, про которую я выше упомянул, никто кроме Вас не может и не будет обладать. При постоянном, строгом и беспристрастном наблюдении со стороны администрации за деятельностью труппы, ее освежением и усовершенствованием при изменении контрактов, введении новых правил при Вашем надзоре дело развития, не заставит себя долго ждать. — Надеюсь, что мой откровенный и чистосердечный ответ Вас не прогневит, я прошу принять уверение в моем истинном уважении и совершенной преданности.

Э. Направник

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 2. Машинописная копия. Оригинал не обнаружен

¹ Э. Ф. Направник оставил запись в Памятной книге: «12 Марта. NB. На предложенную мне Директором Импер[аторских] Театров должность

Управляющего Художественной частью Русской оперы ответил письменным отказом». КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 83.

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

19 Марта 1905 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

В виду невозможности поправить здесь мое здоровье, а в особенности всю нервную систему, в виду настояния врачей поскорее отправиться для лечения на юг, а также в виду краткости весеннего сезона я Вас покорнейше прошу позволить мне уехать за границу уже в начале Апреля, о чем подаю в контору соответствующее прошение.

Наш оперный, хоровой и оркестровый комитеты всесторонне обсудили новые правила артистической службы артистов-солистов, хористов и артистов оркестров Императорских Санкт-Петербургских Театров. Кроме того, отдельное заседание было посвящено изменению устарелых и неумело составленных контрактов. — Полагая, что в этих совещаниях принимали участие люди, близко стоящие к делу — и потому компетентные, я надеюсь, что выработанные проекты будут Вами в принципе одобрены и введены к началу будущего 1905—[19]06 сезона. Это будет большой шаг вперед в смысле восстановления и введения крайне необходимой дисциплины. Дабы в случае надобности дать нам возможность защитить выработанные нами предположения в общем, я прошу в конце будущей недели собрать Оперный Комитет у Вас под Вашим председательством для составления окончательной редакции как Правил, так и Контрактов. Покончив на этом или другом заседании кроме того и с самыми существенными вопросами о репертуаре и предполагаемом освежении труппы, мне спокойнее будет уехать полечиться. Заранее считаю необходимым заявить, что для правильного ведения репертуара и освежения труппы, последняя нуждается в 2^м новых тенорах, 1^м сопрано, 1^м меццо-сопрано, 1^м баритоне и 1^м баса — все для первых партий.

Покорнейше прошу принять уверение в истинном уважении и совершенной преданности

Э. Направник

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 2, 3. Машинописная копия. Оригинал не обнаружен.

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

12 Декабря 1908 г.

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Прошу Вас принять и выслушать Н. А. Малько¹ по вопросу о дирижировании оперой. Хотел бы, чтобы Вы высказали ему свое мнение и дали совет как поступить.

С совершенным уважением и почтением

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 7. Беловой автограф.

¹ Выдающийся дирижер Николай Андреевич Малько (1863–1961) начинал свой путь в Мариинском театре, где он сделал блистательную карьеру, при Э. Ф. Направнике. Совет авторитетного первого капельмейстера предостерег его от преждевременного дебюта. Об этом, в частности, свидетельствует впервые публикуемое ниже письмо Н. А. Малько.

МАЛЬКО — НАПРАВНИКУ

14 Дек[абря] 1908 г.

Глубокоуважаемый Эдуард Францевич!

После разговора с Вами я решил, что мое выступление в опере в настоящее время было бы преждевременным. В этом смысле я разговаривал с В. А. Теляковским и он с этим согласился.

С истинным уважением

Н. Малько

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 3. Машинописная копия. Оригинал не обнаружен

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

20^{го} Апр[еля] 1909 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Г[осподин] Министр Императорского Двора уведомил меня письмом, что «Государь Император, в 29 день сего Марта, Все-

милостивейше соизволил пожаловать Вам орден Св[ятого] Станислава 1^{ой} степени, в награду долговременной, особо выдающейся, талантливой Вашей музыкальной деятельности».

Сознавая, что это отличие последовало главным образом благодаря Вашему неоднократному ходатайству, я, подходя после долгого лежания в первый раз к письменному столу, считаю своим долгом высказать Вам — пока письменно — мою сердечную благодарность за Высочайшую награду, которой до сих пор не удостоивался ни один артист Императорских Театров¹.

Вместе с тем прошу Вас принять мои сердечные поздравления с Высочайше пожалованными Вам к Пасхе отличиями.

Поправление моего здоровья хоть очень медленно, в темпе *largo*, т[ак] к[ак] физические страдания еще не прекратились. Поэтому врачи затрудняются определить срок моего выхода, или срок моего удаления из городской квартиры прямо на дачу. — Это меня тем более огорчает, что, получив 11 Апр[еля] из канцелярии Министерства повестку о представлении 14^{го} Апр[еля] Г[осподину] Министру, я принужден был просить отложить мое представление до выздоровления. — Когда оно наступит: весною, или летом?

С глубоким уважением душевно Вам преданный

Э. Направник

ГЦТМ. Ф. 280, № 452. Инвентарный номер 225720. Беловой автограф

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 3. Машинописная копия

¹ В Памятной книге Э. Ф. Направник по этому поводу оставил следующие записи: «29 Мар. Святая. NB. Пожалована мне после 11-летнего промежутка Высочайшая награда: Орден Станислава 1-ой степени с письмом Г[осподина] Министра Импер[аторского] Двора Барона Фредерикса». КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 8. И далее: «14 Апр[еля] 1909 г. NB. Назначенное мне представление Г[осподину] Министру Имп[ераторского] Двора Барону Фредериксу по случаю Высочайше пожалованной мне на Святой награды, просил отложить до моего выздоровления, о чем известил начальника Канцелярии Мин[истерства] Импер[аторского] Двора Ген[ерал] Лейт[енанта] Александра Александровича Мосолова. <...> 20 Апр[еля] 1909 г. NB. послал Директ[ору] Имп[ераторских] Т[еатров] Влад[имиру] Арк[адьевичу] Теляковскому благодар[ственное] письмо за

Высочайшую награду, на которое получил 22 Апр[еля] очень лестный ответ с оценкой моих исключительных заслуг по развитию Импер[аторской] СПб. Русской оперы». КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 10.

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

22 Апреля 1909 г.

Многоуважаемый
Эдуард Францевич,

Очень был обрадован, получив Ваше письмо и узнав из него, что Вам немного лучше. Благодарю Вас также за поздравление. Мне доставило огромное удовольствие хлопотать о пожаловании Вас такой наградой, которой со времени существования Императорских театров не удостоивался ни один артист. С своей стороны старался я убедить Министра, что Ваши заслуги относительно Русской оперы совершенно исключительны, потому, что дали, как показало время, прочный фундамент оперному делу на глазах всей музыкальной России. Надеюсь, что за лето здоровье Ваше поправится и мы опять Вас будем видеть во главе сформированного Вами оркестра.

Что касается представления Вашего Г[осподину] Министру, то Вы это сделаете, когда найдете удобным — предупредив Канцелярию о Вашем желании.

С глубоким уважением и преданностью

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 9, 10. Беловой автограф

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

С.П.Б. 31 Марта 1910.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

После спектаклей «Валькирий», которые я вел при повышенной температуре, ко мне возвратилась с новой силой и с разными осложнениями инфлуэнца. Пролежав 12 дней в кровати, я начал вставать, но каждая попытка оканчивается пока ознобом и лихорадкой. Температура повышенная, и кроме того есть значительная слабость и мучительный кашель.

Потеряв надежду управлять «Гибелью богов», я в отчаянии¹. В таком состоянии чувствуешь, насколько человек жалок, ничтожное и беспомощное существо.

Прошу простить мою болезнь, которая есть собственно последствие моего рвения к службе.

Прошу принять уверение в моем глубоком к Вам уважении и преданности.

Э. Направник

ГЦТМ. Ф. 280, № 453. Инв. номер 225817. Беловой автограф

¹ После исполнения в Мариинском театре 15 и 17 марта 1910 года оперы Р. Вагнера «Валькирия» Э. Ф. Направник почувствовал ухудшение самочувствия и был вынужден взять отпуск до окончания сезона. «Гибель Богов» Р. Вагнера прошла 7 и 9 апреля под управлением Э. А. Крушевского.

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

31 Марта 1910 г.

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Письмо Ваше получил и крайне огорчен, что болезнь Ваша причиняет Вам столько физических и моральных неприятностей, но в тоже время прошу Вас не приходить из-за этого в отчаяние и более спокойно относиться к тому, в чем человек не властен. Поправляйтесь и не спешите выходить, берегите себя и для себя и для нас. — Вы столько этот сезон поработали, что имеете право отдохнуть. Сезон приходит к концу, прошел хорошо и не надо беспокоиться. — Конечно, Крушевский Вас не заменит, но даст возможность окончить абонементы, а большего и требовать нельзя.

Берегите себя и не беспокойтесь; все же главное здоровье, остальное все придет.

С глубоким уважением и почтением

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 12, 13. Беловой автограф

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ¹

17 Декабря 1914 г.¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

А. К. Коутс обратился ко мне с просьбой разрешить разрешить (слово написано дважды. — *Н. А.*) ему с Вашего согласия дирижировать «Царем Салтаном» (подчеркнуто Э. Ф. Направником. — *Н. А.*) ввиду того [что] у него нет теперь никакой работы.

Так как оперы распреде[лялись] с Вашего ведома как главного капельмейстера, то я нахожу, что перемены должны быть сделаны по Вашему усмотрению, ибо мне очень бы хотелось видеть Вас за пюпитром и ничего не имею против видеть и Коутса. — Если особенно Вы себя плохо чувствуете, то не будет ли действительно осторожнее приказать Коутсу подготовку оперы — ведь скоро уже Январь и это единственная наша крупная новинка. — Словом, предоставляю этот вопрос вашему усмотрению. Вперед на Ваше решение даю согласие.

Искренне Вас уважающий и преданный

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 17, 18. Беловой авторграф

¹ «*Ответил 20^{го} Дек[абря] 1914 г[ода]*». (Комментарий Э. Ф. Направника на полях письма.)

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

Петроград

20 Декабря 1914 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Утром 17 Дек[абря], до получения Вашего письма, был у меня А. К. Коутс с предложением отказаться для него от «Салтана», т[ак] к[ак] у него нет никакой работы. Меня это крайне удивило, и я спросил его, был ли у него с Вами об этом разговор, на что он дал мне честное слово, что нет. Мой ответ был следующий: «Разучение и управление “Салтаном” как Вам известно я принял по Вашему предложению, сделанному мне на заседании оперного комитета. К сожалению я забыл тогда те несправедливые и резкие выпады автора тех девяти (9) опер, которые были мною тщательно и с любовью разучены и по-

ставлены. Причиной этих нападков были незначительные сокращения в его оп[ере] “Снегурочка”, которые я был вынужден сделать — после многих несокращенных представлений оперы — по настоянию Дирекции, но без согласия автора. Я подавил в себе все нанесенные мне обиды и дал Вам свое согласие. В виду этих соображений я 17 Декабря заявил А. К., что «Салтана» я оставляю за собою.

Странное желание отнять ныне у меня «Салтана» есть вопрос моральный, ибо он затрагивает честные отношения к службе в угоду самовластного сослуживца, которому свойственны, по-видимому, разные нескромные выходки для достижения своих личных взглядов и своего личного «я», ничего общего не имеющих со служением искусству¹.

Получив ныне Ваше письмо, Вы представляете этот вопрос моему решению, обдумав его содержание и убедившись, наконец, благодаря ему, в некорректности и бестактности сослуживца, я прошу Вас освободить меня от разучения и постановки «Салтана». — На такую сложную и ответственную задачу не хватило бы ныне у меня — после случившегося инцидента — ни настроения, ни необходимого спокойствия. Этим вынужденным отказом я, к сожалению, лишаюсь возможности участвовать в цикле Корсаковских опер².

С просьбой и в надежде, что содержание этого письма не будет никому сообщено, я покорнейше прошу принять уверенность в глубоком уважении и совершенной преданности

Э. Направник

ГЦТМ. Ф. 280, № 454. Инв. номер 226181. Беловой автограф. Все подчеркивания в письме выполнены простым карандашом и, скорее всего, принадлежат В. А. Теляковскому.
КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Машинописная копия

¹ Из-за сложившейся неоднозначной ситуации премьеры оперы «Сказка о Царе Салтане» была отложена. Под управлением А. К. Коутса спектакль был поставлен на сцене Мариинского театра только 2 марта 1915 г.

² Э. Ф. Направник затрагивает тему сложных взаимоотношений с Н. А. Римским-Корсаковым, многолетнее сотрудничество с которым не принесло подлинного удовлетворения. См.: *Айдаров Н. Ж.* Э. Ф. Направник в общении с современниками // OPERA MUSICOLOGICA. 2013. № 2 (16). С. 55–66.

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

8^м Февраля 1915 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Извиняюсь перед Вами, что моя болезнь лишает меня возможности заниматься моими служебными обязанностями. Не замечая при упорном лечении никакого улучшения, а наоборот, я по убедительному совету известного лейб-хирурга С. П. Федорова, решаюсь подвергнуть себя на днях в его клинике сложной операции. В моем возрасте это решение есть безумие, но для избавления физических страданий другого исхода нет.

С пожеланием Вам всего наилучшего покорнейше прошу принять уверение в моем глубоком уважении и совершенной преданности.

Э. Направник

**ГЦТМ. Ф. 280, № 455. Инв. номер 226180. Беловой автограф.
КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Машинописная копия**

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

8 Февраля 1915 г.

Глубокоуважаемый Эдуард Францевич,

Еще до получения Вашего письма я слышал, что Вы предполагаете согласиться на операцию. Мне кажется при условии тех страданий, которые Вы испытываете, — это лучшее решение, ибо если операция была бы опасна, Вам бы ее не предложили — следовательно есть полная надежда на хороший исход — а особенно при участии выдающегося хирурга Г[осподина] Федорова. Искренно желаю Вам быть спокойным и не волноваться, ибо состояние духа играет важную роль при операции. Как только состояние Вашего здоровья будет хорошо, не откажите приказать дать знать мне, чтобы я мог поехать Вас навестить и поговорить о наших предстоящих делах. Пожелав Вам всего хорошего, прошу верить в мое искреннее к Вам уважение и преданность

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 20, 21. Беловой автограф

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

[Без даты]

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Поздравляю Вас с наступающим днем Праздника Св[ятой] Пасхи и желаю всего хорошего, особенно здоровья. Все время справлялся о Вашем здоровье и радовался, что Вы таким молодцом перенесли операцию. На днях я приглашал к себе Коутса и Тартакова, чтобы переговорить относительно будущего сезона. Все, что было решено, я просил Тартакова сообщить Вам для заключения и по получении от Вас согласия на проектируемое нами распределение — постановление это, если не встретит с Вашей стороны возражений, буду считать окончательным. Всего хорошего, особенно здоровья и скорого поправления — а то мы все по Вас соскучились и теперь ждем Вас с нетерпением. Искренне преданный и уважающий Вас

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 23. Беловой автограф

ТЕЛЯКОВСКИЙ — НАПРАВНИКУ

Многоуважаемый Эдуард Францевич,

Получил Ваше письмо [и] спешу Вас убедительно просить не беспокоиться относительно работы в настоящее время. — Берегите себя. — Бог дал возможность Вам перенести серьезные операции — и наверное поможет дальнейшему выздоровлению. — Если Ваше здоровье позволит мы будем держать Вас в курсе всего происходящего в Мариинском Театре. Главное, берегите себя и нервы и не беспокойтесь — а когда возможность будет продолжать пользоваться Вашими дорогами для нас советами.

С глубоким уважением и искренней преданностью

В. Теляковский

КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 26. Беловой автограф

НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

Петроград 20 Авг[уста] 1915 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Извиняюсь, что острая боль в правой руке не позволяет мне писать пером, а только карандашом.

Две серьезные операции — 1^я 13 Февраля и 2^я 15 Марта с[его] г[ода] — удачно сделанные в моем возрасте проф[ессором] лейб-хирургом С. П. Федоровым, избавили меня от долголетних мучительных страданий.

Но, проведя всю весну и все лето, т[о] е[сть] 6 месяцев, в комнате, без воздуха и солнца, без движения и ванн, у меня за это время возобновились хронические болезни почек, ишиас и невралгия в правой руке, радикальное излечение которых нельзя было соединить с последствиями 2^{ой} операции.

Итак, эти благоприятные в начале результаты обеих операций в настоящее время выражаются неокончательным заживанием раны и возобновлением прежних недугов.

Все в совокупности крайне потрясло мой организм и нервную систему.

Проливаю горькие слезы при мысли, что состояние здоровья в настоящее время не позволяет мне в начале сезона в 1^й раз за 52 года приступить к моим служебным занятиям. При моей привычке всю свою долгую жизнь непрерывно трудиться это вынужденное и долгое бездействие есть для меня очень тяжелое, печальное и трудно переносимое горе.

Прошу принять уверение в моем глубоком уважении и совершенной преданности.

Э. Направник

**ГЦТМ. Ф. 280, № 456. Инв. номер 226223. Беловой автограф.
КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 6. Машинописная
копия**

Вл. НАПРАВНИК — ТЕЛЯКОВСКОМУ

24 Марта 1915 г.

Глубокоуважаемый Владимир Аркадьевич!

Отец поручил мне передать Вам его большую благодарность за Ваши поздравления и пожелания к Пасхе. Он был очень тронут Вашим вниманием и с своей стороны просит

принять его поздравления и благопожелания. После второй операции, прошедшей вполне успешно, отец должен все время лежать, и это положение его очень тяготит. К сожалению, придется еще долго полежать.

Относительно распределения репертуара на будущий год отец поручил мне сообщить, что он готов дирижировать и «Черевичками» и «Садко», если понятно здоровье ему позволит.

С истинным к Вам уважением всегда готовый к услугам

В. Направник

**КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 696. Л. 6. Машинописная
копия**

«День воспоминаний» в РИИИ о театральной жизни
1917–1918 годов

Как известно, Российский институт истории искусств стал первым в России научно-исследовательским учреждением, занимающимся проблемами истории и методологии искусства. Именно здесь искусствоведение превратилось в настоящую науку со своими собственными методами исследования. Источниковедение и история искусств стали важными направлениями работы института.

После 1917 года, когда институт был передан государству, а его основатель В. П. Зубов стал директором, в институте были официально учреждены новые научные подразделения, в частности, с 1920 года — факультет театра, который возглавил А. А. Гвоздев¹, должность ученого секретаря до 1929 года исполнял В. Н. Соловьев², сотрудниками сектора были выдающиеся ученые, разработавшие принципы ленинградской

¹ Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939), историк театра, театральный критик, родоначальник ленинградской школы театроведения. С 1920 по 1930 г. возглавлял отдел истории театра института. Исследователь и пропагандист творчества В. Э. Мейерхольда. В 1931 г. «гвоздевская школа» подверглась резкой критике за «буржуазные» тенденции научного анализа.

² Владимир Николаевич Соловьев (1888–1941), режиссер, историк театра, критик, драматург. С начала 1910-х и до 1916 г. — один из ближайших сотрудников В. Э. Мейерхольда, вел основные дисциплины в его Студии на Бородинской, также преподавал на созданных Мейерхольдом Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) и в Школе актерского мастерства (ШАМ). В 1917–1918 гг. — в Театральной комиссии Петросовета, с 1918 по 1921 г. — в Театральном совете и отделе Наркомпроса. Режиссер Театра народной комедии (1920–1921), Лиговского государственного театра (1921–1922), Театра новой драмы (1922–1923, 1927–1928), Молодого театра (1923–1924, 1927–1928), Большого драматического театра (1923), Государственного академического театра драмы (б. Александринского (1929–1932) и др.

школы театроведения³. Свой лучший и наиболее яркий период деятельности институт пережил в 1920-х годах до разгрома в 1931⁴.

В конце 1926 года институт организовал серию так называемых «Дней воспоминаний» с целью отразить крупнейшие явления театральной жизни Петрограда–Ленинграда послереволюционного времени, «всесторонне осветить пути, пройденные в годы революции профессиональным и самодеятельным театром», зафиксировать живые свидетельства участников процесса. Работников сцены приглашали «поделиться материалами и воспоминаниями, относящимися к этому периоду». При этом подчеркивалось, что «присутствие активных участников этих постановок крайне желательно, так как только при их содействии возможно установить точную картину пройденного пути»⁵. Все выступления на заседаниях предполагалось стенографировать, чтобы издать их отдельной книгой к 10-летию революции⁶.

Эта публикация стенограмм не была осуществлена, и документы о проведенных «Днях воспоминаний» в настоящее время отсутствуют в фонде института (ф. 82) Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Несомненно, заседания по истории русского театра послереволюционных лет имели значение для исследовательской работы института. Собранные материалы в дальнейшем были использованы при подготовке первого фундаментального труда по истории советского театра⁷.

³ В. Н. Всеволодский-Гернгросс, К. Н. Державин, Н. П. Извеков, К. М. Миклашевский, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский, И. И. Соллертинский и многие другие.

⁴ См.: Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб., 2003; *Зубов В. П.* Страдные годы России / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Т. Д. Исмагуловой. М.: Индрик, 2004. С. 90–141.

⁵ Б. п. Смотр революционного театра // Красная газета. Веч. вып. 1926. 20 ноября.

⁶ Б. п. За десять лет // Ленинградская правда. 1926. 2 декабря. № 279. С. 6.

⁷ История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л., 1933.

«Дни воспоминаний» открылись 21 ноября 1926 года заседанием, посвященным петроградскому «Театру Народной комедии»⁸. Следующая встреча в этом цикле состоялась 5 декабря 1926 года. Выступавший Ю. М. Юрьев⁹ рассказывал о Театре трагедии, дававшем спектакли в петроградском цирке Чинизелли в 1918 году¹⁰. Третий «День воспоминаний» прошел 19 декабря 1926 года и был посвящен петербургскому Театру новой драмы (1921–1924), о котором рассказывал режиссер театра В. Н. Соловьев¹¹.

Стенографических отчетов первых «Дней воспоминаний» обнаружить не удалось. Единственная известная нам запись текста выступлений относится к четвертому «Дню воспоминаний». Заседание состоялось 2 января 1927 года и было посвящено событиям театральной жизни между февралем 1917 и февралем 1918 г. и организации Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса¹². В этот день выступали два докладчи-

⁸ *Д[орохов] А.* Прогулка в прошлое (на первом «Дне воспоминаний» в Институте истории искусств) // Красная газета. Веч. вып. 1926. 23 ноября. № 278. С. 4. См.: *Радлов С.* Воспоминания о Театре народной комедии / Публ. П. В. Дмитриева // *Минувшее: Исторический альманах*. 16. М.; СПб., 1994. С. 80–101.

⁹ Юрий Михайлович Юрьев (1892–1948), драматический актер; с 1893 до конца жизни (с перерывами) — в Александринском театре, в 1919 участвовал в создании Большого Драматического театра. В 1918 — осуществил две постановки масштабного проекта «Театра Трагедии» в цирке Чинизелли.

¹⁰ Б. п. «Театр трагедии» в цирке («Дни воспоминаний» в Инс[титуте] Истории искусств // Красная газета. Веч. вып. 1926. 6 декабря; см. также: *Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. / Под ред. Е. М. Кузнецова. Т. 2. Л.; М., 1963. С. 238–322 (серия «Театральные мемуары»).

¹¹ *Д. Т.* [Дмитрий Толмачев?] Театр новой драмы (3-й «День воспоминаний») // *Жизнь искусства*. 1927. 11 января. № 2. С. 16. В. Н. Соловьев, номинально числившийся руководителем Театра новой драмы, осуществил постановки: «Взятие Бастилии» Р. Роллана (14 июля 1921 г.) и инсценировку, написанную совместно с А. Я. Бруштейн, по роману А. Франса «Восстание ангелов» (28 октября 1922 г.).

¹² Доклад В. Н. Соловьева и В. Н. Гернгросса о Театральном отделе Наркомпроса в Петрограде в 1917–1918 гг., прочитанный в «День воспоминаний» в ГИИИ 2 января 1927 г. // КР РИИИ. Ф. 31. Оп 1. Ед. хр. 370. См. первую информацию об этом документе: *Галанина Ю. Е.* Управление фронтовыми театрами между февралем 1917 и февралем 1918 г. // *Театры Первой мировой: Материалы Международной научной конференции 24–25 октября 2014 года*. СПб., 2014. С. 30–38.

ка — сотрудники Института истории искусств В. Н. Соловьев и В. Н. Всеволодский-Гернгросс¹³. Соловьев рассказывал о формировании первых органов управления искусством. Стремление художников разных областей искусства объединиться в профессиональные союзы началось с возникновения «комиссии Горького»¹⁴ и попыток учреждения Министерства изящных искусств, вызвавших возражения в самых широких группах представителей искусства. Эти события привели к образованию Союза деятелей искусств (СДИ)¹⁵, при котором были сформированы различные комиссии, в том числе — Театральная комиссия, в которую вошел Соловьев. К этому времени призванный на военную службу, он занялся организацией спектаклей для солдат. Театральная комиссия находилась в ведении Совета рабочих и солдатских депутатов, первого театрального органа советского типа, сыгравшего важную роль, сведений о котором практически не сохранилось.

Доклад В. Н. Всеволодского-Гернгросса продолжил выступление Соловьева. Ученый рассказал о возникновении Театрального отдела Наркомпроса, раннем периоде его деятельности, возникновении его подразделений, в частности о работе над уникальной картотекой по истории театра, насчитывающей несколько сот тысяч карточек.

Сохранившаяся стенограмма этого заседания (машинопись, 25 страниц плотного текста на портативной пишущей

¹³ Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (наст. фам. Гернгросс; 1882–1962), артист, режиссер, историк театра. Служил в Александринском театре с 1908 по 1914 г., затем в московском театре Ф. А. Корша и в петербургском К. Н. Незлобина. С 1918 г. — член бюро историко-театральной секции Театрального отдела Наркомпроса.

¹⁴ 4 марта 1917 г. в квартире Горького состоялось совещание деятелей искусств, на котором была образована Комиссия по делам искусств («комиссия Горького»), которая кроме охраны дворцов и художественных памятников объявила своей задачей решение других принципиальных вопросов художественной жизни (*Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. С. 332*).

¹⁵ Союз деятелей искусств образован в 1918 г. для «выработки программы переустройства художественной жизни страны на демократических началах» (*Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): Справочник. С.Пб., 1992. С. 272–275*).

машинке) позволяет понять, сколь значительной утратой является отсутствие текстов докладов остальных заседаний. Записи выступлений, помимо ценнейшей научной информации сохранили живую речь с оговорками и припоминаниями по ходу повествования, с сиюминутно возникающими ассоциациями, отклонениями и возвращениями к основной теме изложения, создают эффект присутствия при рассказе докладчиков.

О последующих «Днях воспоминаний» сохранились весьма скудные сведения¹⁶. В периодике сообщалось о заседаниях, посвященных «Государственному агитационному театру»¹⁷ и Студии В. В. Шимановского¹⁸», о Художественном отделе Губполитпросвета¹⁹, о докладе Всеволодского-Гернгросса об Экспериментальном театре²⁰. Об этих заседаниях имеются

¹⁶ [Б. п. Хроника] // Жизнь искусства, 1927. 25 января. № 4. С. 22; б. п. ГИИИ // Жизнь искусства, 1927. 22 февраля. № 8. С. 21; Д. Т. Из истории Худ[ожественного] отдела Г[уб]п[олит]п[росвета]. 9-й день воспоминаний Г. И. И. // Жизнь искусства, 1927. 1 февраля. № 5. С. 12–13; б. п. ГИИИ // Жизнь искусства. 1927. 8 февраля. № 6. С. 21.

¹⁷ Государственный агитационный театр был создан в 1924 г. в Ленинграде на базе Центральной Агитстудии ленинградского Губполитпросвета, возникшей из самодеятельных коллективов, которые создавали новые жанры: литмонтаж, живую газету, политфарс. Среди участников были Е. Д. Головинская, Г. А. Авлов, В. В. Шимановский и др. (см.: *Булгаков А. С., Данилов С. С.* Государственный Агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 / Предисл. В. С. Бухштейна. М.; Л., 1931; *Вышеславцева А.* Первый Агитационный театр // Аврора. 1977. № 7. С. 52–54.

¹⁸ Виктор Владиславович Шимановский (1890–1954), актер, режиссер. В 1916 вступил в труппу Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 31 августа 1918 г. Шимановский и Е. Д. Головинская открыли «Рабочую драматическую студию» при Доме культуры и просвещения Северо-Западной железной дороги, получившую название Студии Шимановского.

¹⁹ Губернский комитет (отдел) политического просвещения, ведавший региональными учреждениями культуры.

²⁰ Государственный Экспериментальный театр открылся 1 января 1922 в помещении Института живого слова (1918–1923) на основе Студии Всеволодского-Гернгросса. В декабре 1923 г. получил статус государственного театра, давал спектакли в помещении Городской думы. Потом стал передвижным театром, занимался обслуживанием школьных площадок; в этом статусе работал до ликвидации летом 1932. Руководитель театра В. Н. Всеволодский-Гернгросс стремился создать театр, в котором «народ не оставался бы пассивным зрителем, а соучаствовал бы в творчестве»,

только обрывочные сведения, что свидетельствует о необходимости дальнейших поисков²¹.

К весне 1927 года мемуарный жанр выступлений в Институте истории искусств постепенно угас. Возможно, причина заключалась в публикации рассказа «Вечера воспоминаний» в сатирическом еженедельнике «Бегемот», выпускаемом органом Ленсовета «Красная газета». Рассказ повествовал о том, что в прежние времена жизнь была лучше, квартиры сдавались с дровами, а теперь нет. В своей заметке рассказ упомянул еженедельник «Жизнь искусства», постоянно печатавший информацию об институтских «Днях воспоминаний»²². Прозвучало предупреждение, и оно было принято к сведению. Привычное название этих серийных мероприятий больше не употреблялось. В печати сообщалось о предстоящем 3 апреля заседании Комиссии по изучению революционного театра, о театральном образовании в Ленинграде 1917–1927 гг.²³ Сообщение продолжало тематику «Дней воспоминаний» и было назначено на традиционный день и время их проведения (каждое второе воскресенье в 2 часа дня). Место «Дней воспоминаний» в дальнейшем заняли театрализованные доклады и отчеты Театральной лаборатории института, демонстрирующие реконструкцию сценических принципов зарубежных театров и представлений прошлых эпох. Позднее, в том числе и в 1930-е годы, в бывшем Зубовском институте время от времени проходили заседания, посвященные воспоминаниям о театральной жизни прошедших десятилетий, но эти рассказы подвергались строгому идеологическому и социологическому контролю, искажавшему реальную картину. Изменившееся

«народу нужно создать театр из его культовых обрядов» (История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. С. 140).

²¹ См. краткое сообщение о «Днях воспоминаний»: *Галанина Ю. Е.* Воспоминания современников о театральной жизни 1917–1920-х гг. // Театральная мемуаристика: Одиннадцатые Международные научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим». М., 2015. С. 68–83.

²² *Рокотов Т.* Бегемот на сцене и в печати // Жизнь искусства. 1927. 29 марта. № 13. С. 10.

²³ Жизнь искусства. 1927. 29 марта. № 13. С. 20.

ся время по-своему расставляло акценты в воспоминания и рассказы мемуаристов. Однако уцелевшие документы, к которым относится и сбереженная в РИИИ стенограмма одного из «Дней воспоминаний», сохранили незамутненный политическими оценками взгляд на деятельность театров 1917–1924 годов.

В этих ранее не публиковавшихся свидетельствах имеются интересные факты, вносящие новые подробности или оспаривающие известные события и мнения. Учитывая жанр мемуаров, было бы бессмысленным настаивать на абсолютной истине представляемых материалов, их следует просто принять к сведению как вариант описания событий. Наше существование в потоке истории приучило к мысли, что не следует отмечать факты, противоречащие уже известным. Случается, что время подтверждает правильность именно этих, казалось бы, сомнительных деталей. Дело комментатора исправить ошибки, поставить нужные акценты, а главное, сохранить в истории свидетельства людей ушедшей эпохи.

Стенограмма «Дня воспоминаний», состоявшегося 2 января 1927 года, находится в архиве А. А. Гвоздева, в Кабинете рукописей РИИИ, и представлена в нескольких экземплярах (КР РИИИ. Ф. 31. Оп 1. Ед. хр. 370). Текст воспроизводится по авторизованной машинописи. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами.

Доклад В. Н. Соловьева и В. Н. Гернгросса о Театральном отделе Наркомпроса в Петрограде в 1917–1918 гг., прочитанный в «День воспоминаний» в ГИИИ 2 января 1927 г.

ДОКЛАД В. Н. СОЛОВЬЕВА

Мне хотелось бы сказать несколько слов о самом характере доклада. Десять лет прошло со времени тех событий, о которых мне придется говорить, и вот настойчиво у меня в мозгу мелькает мысль: сколько для истории театра потеряно. Память сохранила только отрывки сведений; много имен, мест и дат, к сожалению, потеряно почти совсем. Сейчас придется говорить о театральных организациях и о театральных

событиях за период от Февральской революции до конца февраля месяца 1918 г., т. е. несколько более, чем тема моего доклада. Конец февраля 1918 г. это дата очень значительная в организации театрального дела, именно в это время окончательно формируется Театральный отдел Народного Комиссариата по просвещению. Должен предупредить, что в мое сообщение войдет история очень любопытная о том укладе, который был в Академических театрах. Мне кажется, что это очень интересно и это должно быть темой самостоятельного собеседования. Прежде всего, Февральская революция, как таковая, встревожила актерскую громаду и сейчас же начинается организация союзов²⁴. Любопытно, что союзы образуются и группируются по узко цеховому признаку. Так, например, в марте месяце в Ленинграде, а также и в Москве, мы имеем: «союз оркестрантов»²⁵, «союз рабочих театрального дела», «союз служащих в кино-предприятиях»²⁶, «союз артистов варьете и цирка»²⁷ и «союз сценических деятелей». Очень любопытно для характеристики театральной политики данного момента, что если Временному правительству в лице своего комиссара²⁸, который стоял во главе Комиссариата иму-

²⁴ В заметке о проходившем в марте 1917 г. Делегатском съезде Русского Театрального общества (РТО) сообщалось, что в Совет РТО «поступил ряд заявлений об организации новых союзов» (Театр и искусство. 1917. 19 марта. № 12. С. 209). Большинство образовавшихся в это время союзов были недолговечными.

²⁵ См.: Театр и искусство. 1917. 2 апреля. № 13–14. С. 239.

²⁶ В 1918 г. возникло четыре больших союза деятелей кино: Союз работников художественной кинематографии, Союз киномехаников, Объединение книгоиздательских обществ и Союз рабочих и служащих кинематографических ателье и конторских служащих.

²⁷ Первое объединение артистов варьете и цирка (РОАВЦ) было создано в 1914 г. В мае 1917 г. возник отделившийся от него Союз артистов цирка.

²⁸ 2 марта 1917 г. комиссаром Временного комитета Государственной думы над Дирекцией императорских театров был избран Николай Николаевич Львов (1867–1944), брат председателя Совета министров Временного правительства, депутат Государственной Думы 1, 3 и 4-го созывов (см.: Театр и искусство. 12 марта. 1917. № 10–11. С. 190). 8 марта полномочия Львова Временным правительством были переданы бывшему председателю 2-й Государственной думы, члену ЦК Конституционно-демократической партии Федору Александровичу Головину (1867–1937), человеку, далекому от проблем искусства.

шесть республики²⁹, как-то удалось наладить дело с бывшими императорскими театрами устроив своего кандидата в правление Батюшкова³⁰ и его заместителем бывшего чиновника Министерства двора Бертенсона³¹, то с провинцией было очень трудно и все функции по управлению провинцией Временное правительство передало бывшему императорскому Русскому театральному обществу (РТО)³²: у меня очень интересный документ, характеризующий поведение бывшего Императорского театрального общества: оно, в сущности, и было толчком к возникновению профессиональных организаций, потому что в этой своей резолюции Театральное общество вскрыло под-

²⁹ Ф. А. Головин был комиссаром всех учреждений б. Министерства императорского двора и уделов. Комиссариат имуществ республики образован постановлением Совета народных комиссаров (СНК) 9 декабря 1917 г. Его основными задачами являлось обеспечение сохранности имущества учреждений бывшего Министерства императорского двора. 11 июля 1918 объединен с Наркомпросом.

³⁰ Федор Дмитриевич Батюшков (1857–1920), литературный и театральный критик, общественный деятель. В предреволюционные годы — председатель Театрально-литературного комитета петроградских императорских театров. С конца апреля 1917 был назначен главным уполномоченным комиссара Временного правительства над б. Министерством императорского двора по государственным театрам (Театр и искусство. 1917. № 18. С. 292). Батюшков был убежденным приверженцем кадетских взглядов и резко отрицательно воспринял приход большевиков к власти (см.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 23). 12 декабря 1917 г. он был смещен с должности распоряжением Совнаркома (Известия. 1917. 13 декабря. № 250. С. 8).

³¹ Сергей Львович Бертенсон (1885–1962), историк литературы и театра, переводчик, библиограф. Служил в Министерстве императорского двора в отделе, отвечающем за хозяйственную часть императорских дворцов, театров и музеев; в годы Первой мировой войны — помощник секретаря Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, в 1917 г. — помощник Батюшкова по управлению петроградскими государственными театрами.

³² Русское Театральное общество возникло в 1894 г. для содействия развитию театрального дела в России, защиты интересов работников театра; при РТО существовала биржа труда, перед революцией местные отделения общества были открыты в крупных городах театральной провинции. Фактически общество стало первым профессиональным объединением театральных работников. В 1933 г. переименовано во Всероссийское Театральное общество, в 1986 создан Союз театральных деятелей РСФСР.

линную свою сущность. Дело касается очень, казалось бы, незначительного события, но для театральных предприятий имеющего большое значение — запрещения играть спектакли на четвертой неделе поста³³: вся театральная провинция решила использовать это время и начала устраивать спектакли. Между тем Театральное общество вынесло следующую резолюцию: «Признавая в принципе, что все запрещения казались бы тяготевшие донныне над театром пали, мы все-таки решили по соображениям данного момента на четвертой неделе поста спектаклей не давать и о таком решении уведомить все провинциальные и столичные частные театры»³⁴. Этот документ необычайно характерен, и вполне естественно, что среди актерской громады прошла волна неудовольствия и здесь нужно сознаться, что Петербургу в смысле развития профессионального театрального движения принадлежит первое место. Здесь нужно вспомнить одну фигуру, сыгравшую колоссальную роль в деле развития театральных организаций. Эта фигура — один из бывших директоров, режиссер театра «Музыкальной драмы» — Лапицкий³⁵. Лапицкий чуть ли не с четвертого дня революции начал будировать этот вопрос. Он обращается к наиболее солидным актерским группам, обращается к Академическим театрам, но там получает ответ, что они стремятся к автономии наподобие той автономии, которая была во Фран-

³³ См.: В. П-в. Историческая справка о запрещенных для театра днях // Театр и искусство. 1917. 9 апреля. № 15. С. 234–235. Четвертая неделя поста в 1917 г. приходилась на 25 февраля — 3 марта. Несмотря на постановление РТО, некоторые театры не подчинились и продолжали играть. Туда были командированы трое депутатов, которые при помощи полиции прекратили спектакли (Театр и искусство. 1917. 12 марта. № 10–11. С. 191).

³⁴ Театр и искусство. 1917. 12 марта. № 10–12. С. 191. См. также: б. п. Театр в революционные дни // Там же. С. 190.

³⁵ Иосиф Михайлович Лапицкий (наст. фам. Михайлов; 1876–1944), режиссер. Работал в 1900–1901 гг. в труппе Э. Поссарта в Мюнхене. Новаторские идеи Лапицкого встретили поддержку К. С. Станиславского. С 1912 г. он возглавил Театр Музыкальной драмы (ТМД). В 1917 г. в ТМД проходили многочисленные митинги и собрания, в частности, 20 марта 1917 г. состоялось общее собрание сценических деятелей, созванное для утверждения устава профессионального союза (Театр и искусство. 1917. 2 апреля. № 13–14. С. 240).

цузской комедии³⁶. Нужно сказать, что главной организационной группой была та группа актеров, которые играли в помещении бывшего Суворинского театра³⁷. Я не помню точно даты, но это было числа 10–15 марта³⁸. Между этими датами было первое организационное собрание, посвященное вопросу о необходимости создать профессиональный союз актеров. И вот здесь было, я помню, одно выступление, которое вызвало горячие протесты, именно, выступление известного

³⁶ Руководство театром Комеди Франсез строилось по принципу актерского товарищества (см.: *Homonovus*. Заметки // Театр и искусство. 1917. № 15. 9 апреля. С. 235–239). По примеру французского театра с 3 по 5 марта 1917 г. на собраниях в Большом театре было «Признано совершенно неприемлемым подчинение <...> конторе и постановлено, что впредь Большой Театр должен управляться выборной коллегией». 5 марта в Мариинском театре на собрании произнес речь артист П. З. Андреев, заявивший, что «единственным выходом» для театра является «самая широкая автономия» (Театр и искусство. 1917. № 10–12. 12 марта. С. 192). В печати также сообщалось: «Выработана форма управления Мариинского театра. Высшим административным органом в театре является художественный совет, от которого будет зависеть направление деятельности театра, выработка плана постановок, репертуара и пр.» (б. п. Театр в революционные дни. Петроград // Театр и искусство. 1917. 12 марта. № 10–11. С. 191; см.: там же. 19 марта. № 12. С. 209 — проект нового устава Александринского театра; *Негорев Н.* К вопросу об автономии Государственных театров // Там же. С. 221–223; о проекте управления Мариинским театром см.: там же. 2 апреля. № 13–14. С. 239).

³⁷ Труппа выражала недовольство постановкой дела возглавившей театр дочерью его основателя А. А. Сувориной, художественным уровнем репертуара, бесправным положением актеров и пр. В начале 1917 г. театр покинул Мейерхольд, консультировавший постановки театра (см.: *Никонов Б.* Революция в Суворинском театре // Обзорение театров. 1917. 9–10 апреля. № 3390–3391. С. 10; *Никонов Б.* Нажим педали // Там же. 11 апреля. № 3392. С. 11–12; б. п. В театре А. С. Суворина // Театр и искусство. 1917. 16 апреля. № 16. С. 252; б. п. Призыв к бойкоту // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. 1 августа. № 16364. С. 5; *Долгов Н.* К конфликту в театре А. С. Суворина // Там же. 23 августа. № 16402. С. 4, и др.).

³⁸ На собрании «актерской громады» 7 марта 1917 г. в Малом (Суворинском) театре было заявлено, что искусство может развиваться «лишь в условиях полной свободы художественных задач. Никакая тенденция, партийность, доктринерство — в сфере искусства недопустимы». Было принято название объединения — «Союз Петроградских артистов» (*Витвицкая Б.* На собрании сценических деятелей // Театр и искусство. 1917. № 10–11. 12 марта. С. 189–190).

критика Кугеля³⁹, который держал речь о необходимости организации театральных деятелей⁴⁰: на этот призыв раздался ряд резких реплик.

Говорили, что есть профессиональные организации, в которые могут принимать участников и непосредственно работающих в предприятии, а не на предпринимателей, к числу которых принадлежал Кугель, как руководитель «Кривого зеркала». Необычайно любопытно, что выступали три или четыре оратора, которые были расшифрованы как предприниматели и которые принимали участие в театральной жизни в качестве антрепренеров, а иногда и главных режиссеров. В сущности говоря, за этот промежуток времени это первая линия организации профессионального движения. Наряду с этой линией была линия общественная, которую также страшно волновал вопрос о театральных организациях. Толчком к этому послужила та Особая комиссия по делам искусства, которая была организована чуть ли не 2–4 марта при комиссаре Головине⁴¹ под председательством Бенуа А. Н.⁴²

³⁹ Александр Рафаилович Кугель (псевд. Номо новус; 1864–1928) – крупнейший и авторитетнейший театральный критик начала XX в., издатель журнала «Театр и искусство», руководитель театра «Кривое зеркало».

⁴⁰ 5 марта на совещании петроградских частных театров под председательством А. Р. Кугеля решался вопрос об открытии запрещенных на четвертой неделе Великого поста спектаклей (Театр и искусство. 12 марта. 1917. № 10–11. С. 190). 12 марта в регулярно публикуемых «Заметках» Кугеля речь шла о бессмысленной роскоши мейерхольдовской постановки «Маскарада», которую критик связал с попыткой Дягилева и Бенуа — устроителей пышных «гранд спектаклей» — возглавить управление театральным делом после революции. Это вызвало протест Кугеля, о котором упоминал Соловьев (Театр и искусство, 1917. 12 марта. № 10–11. С. 192–194).

⁴¹ 5 марта Н. Н. Львов принял делегатов от комиссии Горького (*Латишин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 328). Сменивший Львова Ф. А. Головин 13 марта сообщил об учреждении при комиссаре Временного правительства над бывшим Министерством двора Особого совещания по делам искусств, основу которого составила «комиссия Горького» (Речь, 1917. 21 марта). Там же. *Латишин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 335.

⁴² Из дневника А. Н. Бенуа: «4 марта. Очень особенный день <...> Вытащили меня Гржебин, Добужинский, Петров-Водкин и Горький. Оказывается, они решили собрать “Учредительное собрание по вопросам искусства”, чтобы сговориться предварительно о “главном”, то есть избрать меня на

Главной целью ставилась охрана памятников искусств, но скоро это Особое совещание начало считать себя учреждением правомочным по целому ряду смежных областей искусства⁴³ и начало образовывать особые комиссии. Было образовано 8 комиссий⁴⁴ и эти комиссии стали привлекать целый ряд театральных деятелей. Из этих комиссий следует запомнить: комиссию народных празднеств⁴⁵ и театральную комиссию⁴⁶, это в нашем Институте истории искусств и по инициативе В. П. Зубова⁴⁷.

«важный пост — министра искусств, чтобы не сделать непоправимых ошибок»». Бенуа злился, что не выработаны основные положения. Он записал: втроем с Гржебиным и Добужинским «пробуем составить план действий в самых общих чертах», «набросали проект общих положений того ведомства, которое бы объединило все государственные дела по вопросам культуры и искусства» (*Бенуа А. Н. Дневник: В 2 т. Т. 1. 1916–1918. М.: Захаров, 2010. С. 80*).

⁴³ Возглавляемая Горьким и Бенуа комиссия претендовала на то, чтобы объединить «все государственные дела по вопросам культуры и искусства» (там же). В печати сообщалось, что среди участников группы Горького «возник вопрос об образовании вместо Министерства императорского двора Министерства изящных искусств» (б. п. Охрана художественных ценностей // *Петербургский листок*, 1917. 6 марта. С. 1).

⁴⁴ 10 марта состоялось собрание по учреждению ведомства изящных искусств (председатель — Бенуа, товарищи председателя — М. И. Ростовцев и В. П. Зубов). Создано семь комиссий: 1) по архитектуре; 2) по живописи, графике и скульптуре; 3) по художественной промышленности и кустарному делу; 4) по театру; 5) по музыке; 6) по охране памятников и музейному делу (Зубов); 7) по художественно-историческому образованию (см.: Речь, 1917. 12 марта).

⁴⁵ Секция по устройству народных торжеств была организована позднее — 11 марта (см. Речь. 1917. 11 марта; *Липшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 334*).

⁴⁶ В театральную комиссию входили: А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, В. Г. Вальтер, А. К. Коутс, К. М. Миклашевский, Е. И. Тиме, М. М. Фокин, Ю. М. Юрьев. (*Липшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 333* (См.: Речь, 1917. 12 марта).

⁴⁷ 7 (20) марта в Институте истории искусств «под председательством С. Ф. Ольденбурга состоялось собрание представителей всех родов искусства, где обсуждался вопрос об учреждении министерства изящных искусств. Доклад сделал В. Я. Курбатов. Задачи министерства: охрана памятников, насаждение искусства в широких массах народа, заведование устройством народных празднеств, украшение домов, улиц и площадей». Собрание избрало комиссию, которая должна была составить проект министерства (*Липшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 330; см.: Речь, 1917. 9 марта*).

С марта было назначено Особое совещание представителей искусства, где были выбраны комиссии из тех лиц, которые должны были ведать всеми судьбами искусства⁴⁸. Разрешите перечислить фамилии тех лиц, которые вошли в театральную комиссию: А. Бенуа, Головин⁴⁹, Чернов(?), Коутс⁵⁰, Тиме⁵¹, Мейерхольд⁵².

Как видно из перечисленного списка во главе театрального дела все-таки стоял А. Н. Бенуа, фигура, вызывавшая множество возражений среди целого ряда театральных групп. Создалась оппозиция. Если я не ошибаюсь, в Обществе архитекторов был выдвинут широкий общественный принцип — объединение деятелей искусства⁵³. Очень характерно, что с самого начала вокруг этого общества группируются люди самых различных направлений. Примерно 11 марта состоялось организационное собрание левого блока, который выбирал кандидатов на предстоящее на следующий день, 12 марта, заседание Союза деятелей искусств в Михайловском театре⁵⁴.

⁴⁸ Петроградская газета, 1917. 5 марта (*Латишин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 328).

⁴⁹ Александр Яковлевич Головин (1863–1930), театральный художник, с 1901 г. — декоратор петербургских императорских театров.

⁵⁰ Альберт Коутс (1882–1953), английский дирижер и композитор, в 1910–1919 гг. осуществил ряд оперных постановок в Мариинском театре.

⁵¹ Елизавета Ивановна Тиме (1884–1968), драматическая актриса, с 1908 г. и до конца жизни — в труппе Александринского театра.

⁵² В организованную Горьким и Бенуа комиссию по театру Мейерхольд не был включен (Речь, 1917. 12 марта).

⁵³ 5 марта Общество архитекторов-художников провело экстренное собрание, постановившее противодействовать Комиссии Горького. Такой же протест был выражен на собрании деятелей искусств 8 марта в Академии художеств. Одновременно студентами Академии было принято решение о созыве собрания деятелей искусств для «выяснения задач проектируемого министерства искусства» (Петроградская газета. 1917. 8 марта; *Латишин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 331).

⁵⁴ Левый блок возглавила группа (союз) «Свобода искусству», призывавшая голосовать против учреждения Министерства искусств, за выдвижение Н. И. Альтмана, В. А. Денисова, И. М. Зданевича, В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Пунина и С. С. Прокофьева. 11 марта Мейерхольд присутствовал на организационном собрании этой группы (День. 1917. 12 марта), выдвинувшей его кандидатуру на состоявшийся на следующий день митинг.

12 марта состоялось заседание, из которого, в сущности говоря, практического толка не вышло⁵⁵. Заседание проходило под председательством Набокова⁵⁶. Главные кандидаты прошли от данного блока⁵⁷, в частности, в области театральной прошли члены этой комиссии, которая должна была вести управлением всеми театральными делами, Фокин, Мейерхольд, кандидатами Соловьев, Дягилев⁵⁸.

Но появилась опять неистовая фигура Кугеля, который произнес горячую речь, заявляя, что эти лица могут погубить русское театральное искусство⁵⁹. Собрание ни к какому решению не пришло, но выдвинуло любопытный лозунг, очень характерный для настроения того времени, лозунг об

⁵⁵ О митинге 12 марта в Михайловском театре см.: *Перхин В. В.* Союз деятелей искусства и его литературная курия (1917–1918): Из хроники событий // Из истории литературных объединений Петрограда-Ленинграда 1910–1930-х годов: Исследования и материалы. Кн. 1. СПб., 2002. С. 49–54. По сообщению газет, на митинге деятелей искусств, собравшем 1400 человек, комиссия Горького была обвинена в самочинном захвате власти. «Большинство предложений художников “левой фракции” прошло. Была принята резолюция о создании Союза деятелей искусств, о созыве Всероссийского Учредительного собрания деятелей искусств, о протесте против учреждения министерства искусств и захвата власти в искусстве отдельными группами до учредительного собрания (Биржевые ведомости. Веч. вып., 1917. 1 марта; Речь, 1917. 14 марта).

⁵⁶ Владимир Дмитриевич Набоков (1869–1922), юрист, политический деятель, один из учредителей конституционно-демократической партии. После Февральской революции — управляющий делами Временного правительства.

⁵⁷ Т. е. конституционно-демократической партии.

⁵⁸ На митинге 12 марта вместо намеченного Организационного комитета будущего Союза деятелей искусств был утвержден список уполномоченных по его организации, куда, в частности, вошли Мейерхольд и Соловьев.

⁵⁹ Кугель приветствовал речь Мейерхольда, говорившего о самовольном «захвате» власти группой Горького, о ее попытках занять опустевшие квартиры «управителей искусства», однако неделю спустя в своих «Заметках» выражал удивление по поводу избрания кандидатами в театральную секцию СДИ Мейерхольда, который, по его мнению, не годится в «спасители» русского театра, и Соловьева, «о котором нам известно, что он проходил в “Студии” г. Мейерхольда *commedia dell'arte*, и который совершенно, как и подобает адепту “*commedia dell'arte*”, утопает в безличности» (*Номо новус*. Заметки // Театр и искусство. 1917. 19 марта. № 12. С. 214–217).

Учредительном собрании деятелей искусства⁶⁰, аналогичный с политическими настроениями того времени. Затем самое любопытное. Проходит 2–3 недели и вот все деятели искусства образуют в Академии художеств очень странную организацию «Объединение [Союз?] деятелей искусства»⁶¹. Момент, до известной степени напоминающий Национальное собрание⁶² во время Французской революции. При объединении образуются три секции: правая, левая, левый бок и центр. У этих секций имеется даже нечто вроде клубов, какие-то мастерские, где члены секций почти каждый день читают лекции и ведут агитацию за свои идеи. Затем три раза в неделю аккуратно собираются в Академии Художеств, пофракционно, а затем раз в неделю созывается пленум⁶³. Все лето 1917 г. проходит в подготовке Учредительного собрания деятелей искусства⁶⁴. Здесь во главе левого блока, левого искусства стоит Мейерхольд. У В[севолода] Э[милевича] появляется мысль о завоевании Москвы, о том, что надо поехать в Москву и начать там пропаганду за левое искусство⁶⁵. Вот отголоском этого настроения и служит предпринимаемый по инициативе Мейерхольда режиссерский съезд в Москве летом 17 г.⁶⁶ причем из ленинградских деятелей принимал горячее участие

⁶⁰ Кугель выступал за Учредительное собрание деятелей искусства, в котором видел единственный выход из сложившейся ситуации (там же).

⁶¹ 24 марта был образован Временный комитет уполномоченных Союза деятелей искусств (*Перхин В. В.* Союз деятелей искусства и его литературная курия (1917–1918). С. 54).

⁶² Национальное собрание (1789) — парламент народных представителей.

⁶³ Потребовав от правительства распустить комиссию Горького как самозванцев, СДИ взял на себя ее функции, организовал культурно-просветительную работу (*Перхин В. В.* Союз деятелей искусства и его литературная курия (1917–1918). С. 93).

⁶⁴ См.: *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. С. 23–24.

⁶⁵ Мейерхольд в Москве с мая по август 1917 г. занимался организацией Союза мастеров сценических постановок (*Мейерхольд В. Э.* Переписка 1896–1939. М., 1976. С. 187, 396).

⁶⁶ 10 августа в Москве состоялось организационное собрание мастеров сценических искусств, созданное по инициативе Ю. П. Анненкова, Н. Н. Евреинова, А. В. Ленгулова, Мейерхольда, А. Я. Таирова для организации всероссийского профессионального союза (см.: *Петроградская газета*, 1917. 1 и 13 августа; *Рампа и жизнь*, 1917. 24 августа).

Ю. П. Анненков⁶⁷. Во главе этого съезда были Мейерхольд, Станиславский, Комиссаржевский⁶⁸, Попов Н. А.⁶⁹

Возвратившись из Москвы в Ленинград [в августе] 1917 г. Мейерхольд поднимает вопрос об организации в Петербурге режиссерского профессионального объединения, которое должно носить название Цеха мастеров сценических постановок⁷⁰. В сентябре месяце происходит целый ряд заседаний в «Привале комедиантов»⁷¹ по выработке устава названного Цеха⁷², в состав которого входят: Евреинов⁷³, Мейерхольд, Раппопорт⁷⁴, Соловьев, Петров⁷⁵, Миклашевский⁷⁶, Анненков,

⁶⁷ Юрий Павлович Анненков (1889–1974), художник театра и кино, живописец, график, мемуарист.

⁶⁸ Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1954), режиссер, брат В. Ф. Комиссаржевской.

⁶⁹ Николай Александрович Попов (1871–1949), режиссер, драматург, антрепренер, общественный деятель.

⁷⁰ См.: Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919. М., 2000. С. 77. В Петербурге конференция профессиональных актерских союзов проходила с 20 по 22 августа 1917 г. (Мейерхольд В. Э. Переписка 1896–1939. С. 396).

⁷¹ Сведения об этих собраниях отсутствуют в наиболее полном своде документов литературно-артистического кабаре «Привал комедиантов» (см.: Конечный А. М., Мордере В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия на 1988 г. М., 1989. С. 96–154).

⁷² Проект положения о Цехе мастеров сценических постановок и режиссера-мастере // Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919. С. 77–78.

⁷³ Николай Николаевич Евреинов (1879–1953), режиссер, антрепренер, драматург, теоретик и историк театра; художественный руководитель «Старинного театра», театра «Кривое зеркало», режиссер Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской и др.

⁷⁴ Виктор Романович Раппопорт (Раппопорт; 1889–1943), режиссер, драматург. Начиная сценическую деятельность в театрах малых форм, с 1918 г. — главный режиссер бывш. Суворинского театра. В 1920-х гг. — в академических (бывш. Мариинском и Александринском) театрах.

⁷⁵ Николай Васильевич Петров (псевд.: Коля Петер; 1890–1964), режиссер, участник литературно-художественных кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», с 1910 по 1933 — режиссер, с 1927 г. — главный режиссер и художественный руководитель, с 1928 — директор бывш. Александринского театра.

⁷⁶ Константин Михайлович Миклашевский (1885–1943), актер, режиссер, критик, автор исследований по истории итальянской комедии масок. После 1917 г. входил в Историко-театральную секцию при ТЕО Наркомпроса.

Ракитин⁷⁷ и в качестве архивариуса Степанов⁷⁸. Во время пребывания Мейерхольда среди левого блока «Союза деятелей искусств», у него кристаллизуются две идеи, впоследствии осуществленные: основание нового театрального учебного заведения и мысль о показательном и экспериментальном театре. В начале сентября Мейерхольд говорит о необходимости организации режиссерских и актерских учебных мастерских⁷⁹, причем учебный план работ этих мастерских строится по аналогии с предполагаемой реформой в «свободных живописных мастерских»⁸⁰ при Академии художеств. Этот план значительно позднее будет положен в основу «Школы актерского мастерства»⁸¹, которая основывается в конце 18 года Мейерхольдом и Л. С. Вивьеном⁸². Показательным же театром избирается Эрми-

⁷⁷ Юрий Львович Ракитин (наст. имя Георгий Леонтьевич Ионин; 1882–1852), актер, режиссер, театральный деятель, с 1911 по 1918 — режиссер Александринского театра.

⁷⁸ Валерьян Яковлевич Степанов (1875–1943), историк театра, секретарь Историко-театральной и Репертуарной секции.

⁷⁹ Впоследствии эти планы воплотятся в деятельности Инструкторских курсов, Курсов мастерства сценических постановок и в Школе актерского мастерства, разработанных Мейерхольдом.

⁸⁰ Свободные художественные мастерские — учебные заведения, созданные в 1918–1920-х гг. в Петрограде, Москве и других городах с целью реформировать художественное образование. В Петрограде мастерские были открыты 10 октября 1918 г. при Высшем художественном училище живописи, скульптуры и архитектуры и размещались в зданиях Академии художеств.

⁸¹ Школа актерского мастерства (ШАМ). См.: Проект положения о «Школе актерского мастерства» (составлен Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом) // Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919. С. 219–221. Впервые опубликовано: Временник ТЕО. 1918. № 1. С. 24–27). Открылась осенью 1918 г. на Троицкой ул., 13, под руководством Вивьена. В 1922 г. объединилась с Курсами мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) и другими студиями в единое учебное заведение Институт сценического искусства (позднее — ЛГИТМиК, ГАТИ, СПбГАТИ).

⁸² Леонид Сергеевич Вивьен (Вивьен де Шатобрен (Шатобриан), 1887–1966), актер, режиссер, театральный педагог. С 1911 г. — в труппе Александринского театра, посещал Студию Мейерхольда на Бородинской. В 1917–1918 гг. входил во Временный комитет и Совет Александринского театра, в историко-театральную и педагогическую секции ТЕО Наркомпроса. Вместе с Мейерхольдом разработал программу и организовал Школу актерского мастерства. С 1924 занимался режиссурой. С 1937 — главный режиссер ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина.

тажный театр⁸³. Вот, в сущности говоря, два явления театральной практики. Затем мне хочется поговорить об одной организации, сыгравшей чрезвычайно важную роль и бывшей первой военной культурно-просветительной организацией, — это так называемая «Театральная комиссия при Совете рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов»⁸⁴. Причина ее возникновения следующая. Чтобы как-то упорядочить очень сложные отношения, существующие в воинских частях, где служило очень много актеров, по аналогии с музыкантскими командами⁸⁵ еще при царском режиме были сорганизованы и

⁸³ Эрмитажный придворный театр (Дворцовая наб., 22). Соловьев опровергает мнение, что идея «использовать Эрмитажный театр для представленный для народа» родилась после октябрьского переворота и исходила от наркома просвещения А. В. Луначарского, Мейерхольд лишь «эту идею подхватил» (*Громов Н. Эрмитажный театр // Петербургский театральный журнал. 1996. № 10. С. 29*). Письмо Мейерхольда к Ф. Сологубу от 4 июня 1917 г. доказывает, что еще летом 1917 г. Эрмитажный театр был в поле зрения Мейерхольда (см.: *Галанина Ю. Е. Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с В. Э. Мейерхольдом (1906–1927) // Федор Сологуб: Разыскания и материалы. М., 2016. С. 388*). Осенью 1918 г. в печати сообщалось об устройстве спектаклей для народа, которые будут проходить под руководством Мейерхольда (*Жизнь искусства. 14 ноября. № 13. С. 3*). Именно Мейерхольд наметил репертуар этого показательного экспериментального театра и составил список будущих сотрудников (см.: *История советского театра: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма, Л., 1933. С. 189*). Однако из-за длительного отсутствия в Петрограде участия в постановке спектаклей он не принимал.

⁸⁴ В конце мая 1917 г. в печати сообщалось: «согласно резолюции Исполн[ительного] Комитета рабочих и солдатских депутатов от 11 мая сего года о невыводе из Петрограда военнoслужаших сценических деятелей, необходимых для поддержания театрального дела в Петрограде, при Исполнительном комитете совета рабочих и солдатских депутатов образована специальная комиссия, в состав которой вошли: представители отделов труда и военного, Исполнительного комитета рабочих и солдатских депутатов, профессионального союза петроградских сценических деятелей и петроградских государственных театров» (б. п. У рамы // *Биржевые ведомости. Веч. вып. 1917. 27 мая. № 16253. С. 4–5*). Деятельность Театральной комиссии Петросовета описана в воспоминаниях Н. Л. Тирапольской «Жизнь актрисы» (Л.; М., 1962) и в книге В. Безпалова «Театры в дни революции. 1917» (Л., «Academia», 1927).

⁸⁵ В дореволюционной России, музыканты, числившиеся по пехотным полкам, расположенным в различных местностях, часто составляли отдельные группы (музыкантские команды), имеющие собственное хозяйство.

актерские команды и следует отметить, что в конце 1916 года при целом ряде воинских частей не только Петроградского гарнизона, но и других городов организуются актерские команды. В Петербурге подобные команды были в Измайловском полку, Финляндском, Первом запасном и Гренадерском. Поводом к этому послужило следующее обстоятельство: когда были призваны на военную службу актеры из ратников первого и второго ополчения, то актеров бывших императорских театров можно было брать на учет только определенных лет и только занимавших определенное положение, других брать на учет было нельзя, а если бы они вышли из театрального дела, то дело бы распалось. И вот было принято компромиссное решение — актеры продолжали играть в своих театрах, но числились на военной службе и за это должны были сыграть определенное количество спектаклей в своих частях. Во время пребывания в воинских частях актеры часто подвергались дисциплинарным взысканиям. Возникновение актерских команд и их рост был чрезвычайно быстрый и, может быть, когда-нибудь в архиве Генерального штаба будет найден секретный приказ об образовании этих команд. Дело здесь не столько в личной инициативе командиров отдельных частей, сколько в приказе, потому что наблюдалось планомерное развитие сети этих команд, и, помнится, были даже особые репертуарные списки пьес, которые разрешалось играть в воинских частях. А это было необходимо, потому что со второй половины 1916 года настроение запасных батальонов было очень беспокойное и тревожное, и, таким образом, были приняты меры предупреждения и своеобразной патриотической пропаганды, потому что ставились пьесы вроде «Измаила» Бухарина⁸⁶ и переделка «Войны и мира». К марту 17 года общее количество актерских команд превышало несколько десятков, а всего состава их было до полторы тысячи человек. В целях упорядочения и управления этой массой была организована Театральная комиссия при Петросовете, в состав которой вошли следующие лица: от Военной секции Петроград-

⁸⁶ «Измаил» — историческая драма М. Н. Бухарина (1902).

ского Совета — т. Заварин⁸⁷, от Исполкома — тов. Окс⁸⁸ и от «Союза сценических деятелей» — т. Левитан⁸⁹. Образование Театральной комиссии и образование особой актерской команды было согласовано с политическим кабинетом Военного министра⁹⁰, где особую роль играл некий поручик Петров⁹¹. Что сделала эта комиссия. Она изъяла из всех частей Петроградского военного округа всех актеров и их передала в распоряжение воинского начальника, который всех их направил в 171 пехотный полк⁹², стоявший в то время в Крас-

⁸⁷ Владимир Григорьевич Заварин (1884–1938), до 1917 г. — присяжный поверенный, член коллегии защитников. Депутат от Гренадерского полка, избран в Исполком Петросовета, входил в Солдатскую комиссию, член Военно-следственной комиссии.

⁸⁸ Виктор Борисович Окс (1879–1954), адвокат, литератор, драматург, мемуарист. Учился в 8-й петербургской гимназии у И. Ф. Анненского, затем на юридическом факультете Петербургского университета, из которого был исключен за участие в революционном движении, подвергался арестам и высылке из Петербурга. С 1896 г. выступал в печати как театральный критик, драматург и прозаик. Активно участвовал в политических процессах как адвокат. Входил в состав Театральной комиссии до декабря 1917 г. (см.: Театр и искусство. 1917. 17 декабря. № 51. С. 844).

⁸⁹ Яков Семенович Левитан (1894–1976), артист Театра музыкальной драмы, оперный певец и журналист, в 1917 г. — председатель Комитета солистов Театра музыкальной драмы (Театр и искусство. 1917. 17 декабря. № 51. С. 845).

⁹⁰ Военным и морским министром Временного правительства А. Ф. Керенский (1881–1970) был в мае–сентябре 1917 г.

⁹¹ Поручик Петров — член кабинета Военного министра (РГВИА. Ф. 7868. Оп. 1. Ед. хр. 253. Л. 98).

⁹² В Приказе военного министра № 3461 от 10 июня 1917 г. говорилось: «для отправления на фронт в распоряжение Армейских комитетов особых летучих трупп из артистов петроградских государственных и частных театров — все артисты, находящиеся на службе в частях петроградского гарнизона, переводятся в 171 запасной полк. Театральная комиссия должна закончить формирование трупп и посылку их на фронт не позже 5 июля 1917 года. Артисты, до 5 июля не отправленные в составе трупп, будут после этого числа отправлены в действующую армию немедленно распоряжением военного министра» (Безгалов В. «Театры в дни революции. 1917. С. 71). Последовавший за ним приказ № 3711 от 17 июня 1917 г. уточнял: «согласно резолюции исполнительного комитета Совета рабочих и солдатских депутатов из числа артистов, переведенных на службу в 171 запасной полк, могут быть оставлены в Петрограде те из них, кои необходимы для поддержания жизни Петроградских театров» (там же. С. 72).

ном селе⁹³. Всего артистов-солдат в 171 полку было более 1100 чел. Актеры были разбиты на роты и на взводы, причем это деление было произведено по жанрам — эстрадные, оперные, балетные. Что же делали эти команды? Прежде всего, главной их целью было обслуживать действующую армию — боевые участки западного и северо-западного фронта, а также запасные части петербургского гарнизона. Была выдвинута идея образования «ЛАО» — летучих артистических отрядов⁹⁴. Помимо этого театральная комиссия пытается завязать связь с Псковом⁹⁵ и Новгородом и еще с целым рядом значительных губернских городов. Состав «ЛАО» отправлялся на фронт средней продолжительностью на полтора месяца, группа исполнителей состояла в среднем из 25 человек, имея при себе и художественных руководителей. Каждый «ЛАО» вез с собой на фронт один или два спектакля и дивертисмент. Репертуар первых «ЛАО»: «Ворона в павлиньих крыльях»⁹⁶, «Жорж Данден»⁹⁷, «Женитьба» Гоголя. Одним из режиссеров первых «ЛАО» был Бертельс. Один из таких летучих отрядов чуть было не попал в плен под Ригой. Об этом есть любопытная статья Оксинской в газете «Речь» (должно быть август 1917 г.)⁹⁸.

⁹³ В Красном селе находился театр Измайловского полка, где на протяжении ряда лет актеры, в том числе выступавшие «на разовых» артисты императорских театров, давали спектакли для расквартированных здесь воинских частей и отдыхающих.

⁹⁴ «Вчера в театре “Муз[ыкальной] Драмы” состоялось собрание артистов-солдат по вопросу об организации летучих актерских отрядов для поездки на фронт. После доклада пор. Петрова <...> о предполагаемой технике организации летучих отрядов собрание избрало постоянную режиссерскую коллегию, которая будет состоять при Театральной комиссии С. Р. и С. Д. в составе пяти человек: тт. Вольский, Ф. М. Курихин, Лапицкий (опера), Дальский (оперетта) и Симон (дивертисмент) (б. п. Откомандирование артистов // Голос солдата. 1917. № 62. 16 июля. С. 4).

⁹⁵ Согласно записным книжкам Соловьев ездил в Псков в августе 1917 г. (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/74. ОРУ 10844.)

⁹⁶ «Ворона в павлиньих крыльях» — водевиль в 3-х д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова).

⁹⁷ «Жорж Данден, или Муж же и виноват!» — комедия в 3-х д. Ж.-Б. Мольера.

⁹⁸ См.: *Оксинская Т.* Накануне оставления Риги // *Речь*, 1917. 26 августа. № 200. С. 2. В статье рассказывалось о ЛАО петроградского Совета рабо-

Любопытно отношение к Театральной комиссии. Помню летом 17 года во время наступления некоторые газеты («Вечерние биржевые») увидели в образовании театральной комиссии потворство дезертирству и говорили, что ужасная несправедливость, когда во Франции гибнут великие поэты⁹⁹, у нас же стараются спасти даже жизнь простых эстрадников. Это несправедливо. В обслуживании воинских частей эстрадники очень часто оказывали большую пользу, чем драматические актеры, и в особенности чем балетные, которые на позициях никак танцевать не могут. Теперь разрешите сказать о конструкции театральной комиссии. В нее входили трое: Заварин, Окс и Левитан, четвертой вошла актриса Александринского театра Тираспольская¹⁰⁰. Уполномоченный этой комиссией был т. Муравьев¹⁰¹, бывший режиссер Суворинского театра. Эта комиссия помещалась в Смольном, в третьем этаже — если идете с центрального подъезда, направо первая комната через коридор. Театральная комиссия имеет при себе

чих и солдатских депутатов (реж. Вольский), организовавшем спектакли на фронте в трех верстах от немцев. Спектакли происходили во время обстрела. Солдаты помогали готовить подобие сцены и декораций. Режиссер, как во времена Шекспира, объяснял зрителям происходящее на сцене. За 10 дней сыграли 13 раз «Жоржа Дандена» Мольера. Играли перед полками, которые через два часа уходили в бой. В Ригу ехали против общего потока (отступления), устремившегося прочь из города. Встречавшиеся войска, перед которыми ранее выступали, предлагали забрать актеров с собой. Все официальные учреждения эвакуированы, но артисты отказался бросить на произвол врага свои костюмы и реквизит и оставить заболевшую актрису, поэтому остались в Риге и отправили эту корреспонденцию.

⁹⁹ В журнале «Аполлон» (1917 № 4/5. С. 45–57) была опубликована статья Raoul Labry «Поэты войны». Упоминались погибшие на фронте Жан Аллар Меюс, Шарль Пеги, Луи Жандро, Шарль Дюма и др. По сведениям автора «Мартиролог французских поэтов содержит более двухсот имен» (там же. С. 46).

¹⁰⁰ Надежда Львовна Тираспольская (1867–1962), актриса, мемуарист. В 1892–1902 гг. — в Малом театре, затем до 1956 с небольшим перерывом в Александринском театре.

¹⁰¹ Михаил Петрович Муравьев (1884–1938), режиссер-инспектор Суворинского театра.

режиссерскую коллегии, в состав которой входит г. Симон¹⁰², председатель «союза варьете и цирка», Тираспольская, Курихин¹⁰³ и репертуарную коллегии. Режиссерская коллегия, которая составляла и разрабатывала план продвижения этих летучих отрядов и план обслуживания воинских частей петербургского гарнизона. Сейчас начинается самое любопытное. Уже в начале осени, как вам известно, отношения между Советом и Временным правительством весьма натянутые, и вот начинается борьба за театральную комиссию между военной секцией Совета и политическим кабинетом Военного Министра. Параллельно Театральной комиссией выделяется при политическом кабинете Министерства фигура режиссера Н. В. Петрова¹⁰⁴, который должен вести управление всех актерских команд. Не помню, 22 или 23 октября было последнее воскресенье перед октябрьским переворотом. В это последнее воскресенье большевистская фракция должна была провести большое количество митингов на целом ряде заводов, а также в воинских частях Петроградского гарнизона. Петроградский совет делегирует в Театральную комиссию т. Каменеву¹⁰⁵, которая вместе с Театральной комиссией и организывает несколько десятков концертов во многих частях Петроградского гарнизона, где благодаря этим концертам и собирается большое количество народа. Организация этих концертов прошла

¹⁰² Псевдоним Симона Федоровича Сабурова (1868–1929), актера и антрепренера, в 1913–1917 — владельца и актера театра «Пассаж».

¹⁰³ Федор Николаевич Курихин (1881/1882)–1951), драматический актер и режиссер в Старинном театре (1907), в Кривом зеркале (1910), в Литейном театре (1913–1915), также в Троицком театре, с сентября 1917 г. — артист труппы петроградского театра К. Н. Незлобина (Театр и искусство. 1917. 17 сент. № 38. С. 652).

¹⁰⁴ Вернувшегося в Петроград после летнего сезона Н. В. Петрова назначили заведующим Театрального отдела политического управления Военного министерства. Он разрабатывал проект «Дворца солдата», писал статьи, но «в основном освобождал актеров от призыва в армию» (*Петров Н.* 50 и 500. М., 1960. С. 154).

¹⁰⁵ Ольга Давыдовна Каменева (урожд. Бронштейн; 1883–1941), сестра Л. Д. Троцкого и первая жена Л. Б. Каменева, с января 1918 г. — председатель бюро Театрального совета Наркомпроса, заведующая Театральным отделом Наркомпроса со времени его образования до июля 1919 г.

с большим успехом, и, очевидно, повлияла и на то, что после Октябрьского переворота Театральным комиссаром от имени Революционного комитета был назначен управляющий делами Театральной комиссии т. Муравьев¹⁰⁶ и его помощником т. Слободской¹⁰⁷. Об этом упоминается в одном из первых номеров «Известий», а также эти сведения можно найти в книге Джон Рида «Десять дней, которые потрясли мир»¹⁰⁸. Муравьев оказался неспособным занять такое ответственное положение. Он сделал неправильный шаг, поехав на поклон к Батюшкову и Бертенсону. Он думал, что те без боя сдадут свои позиции. И тот и другой его не приняли. Вполне естественно, что Театральной комиссии пришлось выехать из Смольного и переехать в другое помещение, потому что Смольный был занят гораздо более важными делами, чем дела театральные. Пришлось подыскивать новое помещение, и временно Театральная комиссия поместилась в Малом театре на Фонтанке¹⁰⁹. Из дел, которыми Театральная комиссия тогда ведала, были вот какие: посылка целого ряда трупп в части гарнизона в Финляндии — Гельсингфорс и Выборг. А затем целый ряд провинциальных организаций обращался в Театральную комиссию за разрешением направить на определенное время в тот или иной город актеров, которые были военнообязанными. Затем Театральная комиссия переезжает на Сергиевскую, 46¹¹⁰,

¹⁰⁶ Об этом назначении см.: Театр и искусство. 1917. 12 ноября. № 44–46. С. 763. Однако, когда актеры государственных театров в ответ на разосланные циркуляры Муравьева постановили прекратить спектакли, Муравьев заявил в печати о сложении с себя обязанностей комиссара (там же. С. 764).

¹⁰⁷ Возможно Александр Иванович Слободской, артист Литейного театра.

¹⁰⁸ «На воскресенье 4 ноября (22 октября) 1917 г. был назначен “День Петроградского Совета” с грандиозными митингами по всему городу. Эти митинги были назначены под предлогом денежных сборов на советские организации и советскую печать; на самом деле они должны были стать демонстрацией силы» (Джон Рид. Десять дней, которые потрясли мир. М., 1957. С. 59).

¹⁰⁹ Малый, или Суворинский театр (наб. реки Фонтанки, 65).

¹¹⁰ Заседания на Сергиевской, согласно записной книжке Соловьева, происходили в декабре 1917 г. (СПБГМТиМИ. ГИК 11291/74. ОРУ 10844. Л. 35 об.).

[в] бывший особняк Ксении Александровны¹¹¹, где во время войны помещался какой-то военный комитет. На долю театральной комиссии в конце 1917 года и в начале 18-го выпадает организация спектаклей в частях Петроградского гарнизона¹¹². Эта работа проводится очень настойчиво и в колоссальном размере — близится демобилизация, и здесь Театральная комиссия устраивает до 40 концертов, спектаклей в неделю, причем дисциплина среди солдат-артистов начинает падать; случаи манкирования своими обязанностями учащаются, и здесь приходится прибегать к очень строгому воздействию: актеров арестовывают и сажают на гауптвахту. Любопытно, что в это время, когда Академические театры откололись и говорили об автономии, Театральная комиссия была единственным советским органом, потому что, в сущности говоря, она походя решала целый ряд вопросов, очень важных, учреждала какие-то школы и консультировала по тем или иным вопросам театральной практики¹¹³. Это была единственная театральная организация советского типа и вполне естественно, что мудрый человек — Лапицкий постарался всячески ее использовать. Он вошел в состав комиссии¹¹⁴ и так сказать, линия «Союза деятелей сценических искусств» стала в Театральной

¹¹¹ Великая княгиня Ксения Александровна (1875–1960), дочь императора Александра III, сестра Николая II.

¹¹² В записной книжке Соловьева упоминаются митинги-концерты, организованные 22/4 октября 1917 г. Театральной комиссией (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/74. ОРУ 10844. Л. 31 об.). В середине января 1918 г. в печати сообщалось: «Театральная комиссия при С[овете] р[абочих] и с[олдатских] д[епутатов] (Сергиевская, 46) за истекший месяц организовала 24 концерта и поставила ряд спектаклей в солдатских и рабочих театрах: «Севильский цирюльник», «Женитьба Бальзаминова» и др. (Театр и искусство. 1918. 14 января. № 2. С. 23).

¹¹³ В Соловьев отмечал в записной книжке необходимость издания «сборников по солдатскому театру», «брошюры о репертуаре», «рекомендаций режиссерских с инструкцией 1) о репертуаре, 2) о техническом оборудовании», об использовании для театральных целей пакли и воска, «группы инструкторов-режиссеров», «инструкции для упрощен[ных] постановок» (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/83. ОРУ 10853. Л. 35 об. — 41, 53 об.).

¹¹⁴ В конце 1917 г. Лапицкий занял в Театральной комиссии место вышедшего из ее состава Окса (Театр и искусство. 1917. 17 декабря. № 51. С. 844).

комиссии доминировать. С этой линией союза боролась Тираспольская, вошедшая в состав Театральной комиссии в противовес Лапицкому. Затем вскоре Театральная комиссия должна была закончить свою деятельность. Она была воинской организацией, а демобилизация уже заканчивалась. Тогда Пашковским¹¹⁵ и Тираспольской была сделана попытка превратить Театральную комиссию в тот Театральный Совет¹¹⁶, о котором я буду говорить и в котором чувствовалась настоятельная необходимость. И вот на одном заседании, на котором присутствовал специально для этого приглашенный Луначарский, Пашковский и Тираспольская стали об этом говорить. Луначарский ответил, что функции Театрального совета гораздо шире деятельности Театральной комиссии. Когда возникла у Луначарского мысль о Театральном совете, не знаю, но, очевидно, первой его ячейкой следует считать ту комнату в Зимнем Дворце (вход с Иорданского подъезда), где принимала Каменева по театральным делам.

Заседаний Государственного театрального совета, насколько я помню, было три. На двух я был, на третьем не был. Они были в конце января или февраля, у меня есть повестка на одно из этих заседаний. Члены Театрального совета были по назначению и по выборам. По назначению были, помимо Луначарского, заведующий киноотделом Лещенко¹¹⁷, заве-

¹¹⁵ Донат (Николай) Христофорович Пашковский (1879–1938), драматический актер. В Александринском театре с 1902 по 1929 г. (с перерывом). С 16 января 1918 г. — председатель Временного комитета Александринского театра.

¹¹⁶ Театральный совет Наркомпроса начал свою деятельность 19 января 1918 г. В записной книжке Соловьева кроме первого заседания упоминается «заседание литературно-репертуарной секции Театрального совета» 23 января / 5 февраля 1918 г. (СПБГМТиМИ. ГИК 11291/74. ОРУ 10844. Л. 37 об., 38). В середине июня 1918 г. его функции перешли Театральному отделу Наркомпроса.

¹¹⁷ Дмитрий Ильич Лещенко (Шатов; 1876–1937), участник революционного движения с 1890-х гг., в 1917 г. — секретарь редакции «Известий Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов», работал в культурно-просветительной комиссии Выборгской районной управы, 9/22 декабря 1917 г. назначен первым секретарем Государственной комиссии по просвещению, с 1918 по 1921 г. — первый заведующий кинокомитета при Наркомпросе (Всероссийским фотокиноотделом), позднее — директор Севзапкино.

дующий изобразительным отделом Штейнберг¹¹⁸ и заведующий музыкальным отделом Лурье¹¹⁹ и тов. Закс¹²⁰, который, кажется, был помощником комиссара имуществ республики. Любопытно отметить, что от Академических театров прошли Тираспольская и Пашковский. Большинство Совета состояло из ставленников Лапицкого, Мейерхольд и я прошли с весьма сомнительными мандатами от «цеха мастеров сценических постановок». По-видимому, Луначарский рассматривал Совет как собрание компетентных людей, которые время от времени могли бы давать директивы по вопросам театральной политики. И вот эти люди, входящие в состав Совета, должны были выделить из своей среды лиц, которые явились бы активными участниками в двух предполагаемых секциях театрального дела — педагогической и репертуарной¹²¹, а среди этих лиц были Анчаров-Мутовкин¹²², тот же Муравьев, Симон и другие. Два заседания прошли как-то бледно, не принципиально ставились вопросы, а просто думали, что Совет может практически разрешить всю сложную технику театрального дела, и после трех заседаний театральный совет тихо скончался. На месте его возник, я думаю в начале марта¹²³, Театральный от-

¹¹⁸ Давид Петрович Штернберг (Штеренберг; 1881–1948), художник, с 29 января 1918 г. — заведующий Отделом изобразительного искусства Наркомпроса.

¹¹⁹ Артур Сергеевич Лурье (Наум Израилевич Лурия; 1892–1966), композитор, критик, один из крупнейших деятелей музыкального авангарда. С 1918 по 1921 г. — комиссар музыкального отдела Наркомпроса.

¹²⁰ Г. Д. Закс с 10 декабря 1917 г. — помощник наркома просвещения (*Ефимов В. В. Летопись жизни и творчества А. В. Луначарского (1917–1933): В 3 т. Душанбе, 1992. Т. 1. Кн. 1. С. 54–55).*

¹²¹ В записной книжке Соловьева упоминания этих секций Театрального совета Наркомпроса встречаются 23 января / 5 февраля 1918 г. (Литературно-репертуарная секция Театрального совета) и 25 января / 7 февраля 1918 г. (Педагогическая секция) (СПБГМТиМИ. ГИК 11291/74. ОРУ 10844. Л. 38).

¹²² Алексей Иванович Анчаров-Мутовкин, антрепренер, директор киевского театра-кабаре «Сатирикон» (1910), «Театра-миниагор» в Риге (1911), передвижных трупп в пригородах Петербурга и т. д.

¹²³ Театральный совет Наркомпроса начал свою деятельность 19 января 1918 г. В середине июня 1918 г. его функции официально были переданы Театральному отделу Наркомпроса.

дел Народного комиссариата по просвещению. Театральный отдел помещался в том же помещении, где раньше помещалась Дирекция императорских театров¹²⁴. Очень любопытно, что в то время Отдел государственных театров не существовал как самостоятельное учреждение, возглавляемое Экскузовичем¹²⁵. Это был подотдел Государственных театров¹²⁶. Первым шагом деятельности еще организующегося вновь Театрального отдела была задача продолжать работу Театральной комиссии, именно по обслуживанию спектаклями частей Петроградского гарнизона. По инициативе Луначарского и Каменевой была выдвинута семерка, на которую была возложена обязанность организации при отделе Секций репертуарной¹²⁷ и педагогической¹²⁸. Затем стал появляться среди членов Театрального отдела В. Н. Всеволодский¹²⁹, энтузиаст, стремящийся во что

¹²⁴ Пл. Островского, 6 (ул. Зодчего Росси, 2). В настоящее время в этом здании размещается Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства и Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека.

¹²⁵ Иван Васильевич Экскузович (1882–1942), театральный деятель и архитектор, 18 февраля 1918 г. назначен управляющим государственными театрами Петрограда, с 1919 г. — член коллегии Театрального отдела Наркомпроса.

¹²⁶ Подотдел государственных театров при Наркомпросе был учрежден в феврале 1918 г., Экскузович был назначен заведующим отделом.

¹²⁷ Деятельность Репертуарной секции началась в первые числа апреля под эгидой Театрального совета (см.: Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса: Документальная хроника. Неизвестные письма и рецензия Блока / Предисл. и публ. Е. В. Ивановой // Литературное наследство Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 кн. Кн. 5. М., 1993. С. 140). Положение о Репертуарной секции было утверждено 23 мая 1918 г. (Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968. С. 43, 78). Первоначально секцию возглавлял А. А. Блок, с марта 1919 г. его сменил В. Н. Соловьев.

¹²⁸ Педагогическая секция, возникшая в сентябре 1918 г., состояла первоначально из трех групп: научно-теоретической, театральных школ и школьного театра (см.: Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 46, 79).

¹²⁹ Интерес к истории русского театра у Всеволодского-Гернгросса пробудил его учитель по Драматическим курсам императорского Театрального училища Ю. Э. Озаровский. В годы актерской деятельности были опубликованы его исследования «Театр в России при императрице Анне

бы то ни стало объединить всех историков русского театра. И вот В[севолод] Н[иколаевич] встретился с Морозовым¹³⁰, и они вместе предложили основание при Отделе Историко-театрального общества. Но Каменева решила общества не учреждать, а учредить Историко-театральную секцию¹³¹, которая и составила оно из основных ядер Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению и которая была через несколько месяцев соединена с репертуарной секцией. Бюро Историко-театральной и репертуарной секции возглавлялось Морозовым, Всеволодским, А. Блоком¹³², Ремизовым¹³³, Соловьевым и Степановым.

Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче» (1913), «Театральный костюм XVIII века и художник Боке» (1915), «Иностранные антрепризы Екатерининского времени» (1915), «История театрального образования в России» (1913) и др. Впоследствии в 1977 г. первая книга семитомного исследования «История русского драматического театра» была составлена из двух капитальных работ Всеволодского «Русский театр. От истоков до середины XVIII века» (1957) и «Русский театр второй половины XVIII в.» (1960).

¹³⁰ Петр Осипович Морозов (1854–1920), историк театра, входил в группу историков театра научно-педагогической секции Театрального совета, затем — в репертуарную секцию Театрального отдела.

¹³¹ Группа историков театра при научно-педагогической секции Театрального совета начала свою деятельность 2 марта 1918 г. (Протоколы Наркомпроса // РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 974) и стала первым официально учрежденным подразделением Наркомпроса. Ее деятельность была направлена на сбор материалов «по созданию научной истории театра». В группу входили: П. О. Морозов (председатель), А. М. Брянский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Н. Н. Долгов, Н. В. Дризен, Л. И. Жевержеев, Ф. Ф. Зелинский, В. Э. Мейерхольд, К. М. Миклашевский, Д. Х. Пашковский, В. Я. Степанов, С. О. Цибульский. Историко-театральная секция учреждена 2 мая 1918 г. (Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 42, 76).

¹³² А. А. Блок с конца марта 1918 до 1 марта 1919 г. был председателем Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса (см.: Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса: Документальная хроника. С. 134–222).

¹³³ Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957), писатель, драматург, входил в Репертуарную секцию.

В. Ф. БЕЗПАЛОВ¹³⁴

Вот эта театральная комиссия, которая была образована в Смольном, она была принципиально против того, чтобы все артисты были откомандированы в один полк, и Окс¹³⁵ очень воевал против этой мысли. Но Академические театры, тогда еще императорские, они наоборот очень жаждали, чтобы все актеры попали в один полк¹³⁶. Мне пришлось тогда избра-

¹³⁴ Василий Федорович Безпалов, артист оперной труппы Мариинского театра, драматург, был восемь месяцев на фронте, после контузии был прикомандирован подпоручиком к Главному управлению Генерального штаба. После Февральской революции был назначен на пост коменданта Петроградских государственных (бывших императорских) театров (Театр и искусство. 1917. 12 марта. № 10–11. С. 190), на котором находился до 8 ноября 1917 г. (см. *Безпалов В. Ф.* Театры в дни революции. 1917. С. 100).

¹³⁵ В. Б. Окс (см сноску 89) — доверенное лицо Л. Б. Красина, по его протекции занимал значительные должности в правительственных учреждениях после октября 1917 г.: член правления Союза сценических деятелей и его представитель в Петросовете, торгпред СССР во Франции в 1922–1924. С 1927 — в эмиграции во Франции; занимался литературной деятельностью. Автор мемуаров о В. Ф. Комиссаржевской, И. Ф. Анненском, а также о В. И. Ленине, И. В. Сталине, Л. Б. Троцком и др.

¹³⁶ По воспоминаниям Безпалова, 30 марта 1917 г. маршевая рота Измайловского полка, включавшая солдат-артистов, выехала на фронт, несмотря на отсутствие на сборном пункте артистов государственных театров, приписанных к полку. Вызванный этим инцидентом скандал удалось погасить благодаря тому, что «за полчаса до отъезда маршевой роты измайловцев все артисты государственных театров, состоявшие в списках Измайловского полка, были откомандированы исполнительным комитетом Петросовета из Измайловского полка в 171 пехотный запасный» (*Безпалов В. Ф.* Театры в дни революции. 1917. С. 69). Однако согласно архивным документам, при отправке солдат для пополнения Гвардии-Михайловского полка, «находящегося в окопах в чрезвычайно тяжелом положении», включенные в список 10 солдат-артистов, состоявших на службе в петроградских государственных театрах отказались участвовать в мобилизации. Ссылаясь на распоряжение бывшего комиссара над государственными театрами Н. Н. Львова, по которому военнообязанные артисты поступали в его распоряжение до особого указания Военного министра, удалось оттянуть срок военного призыва и добиться отправки артистов в 171 запасной пехотный полк, расквартированный в Красном селе и обслуживавший Красносельский театр (см.: Переписка с Батальонным комитетом гвардии Измайловского полка и военным министром об откомандировании артистов государственных театров для несения службы в 171 пехотный полк. 4 мая 1917 — 12 октября 1917 г. // РГИА. Ф. 472. Оп. 66. Ед. хр. 605).

жать коменданта всех государственных театров, и меня просили провести этот вопрос. Я тогда ездил к Горькому и его просил, чтобы он в Смольном провел эту мысль. Смольный поддержал это ходатайство, а Театральная комиссия стояла в стороне. Горький делал доклад по просьбе актеров Государственных театров, и Смольный провел это. Но надо было это оформить. Тогда было так: Смольный давал директивы, а Керенский, представитель Временного правительства, их подписывал. Нужно было провести этот приказ, чтобы всех актеров объединить в одном полку. И вот несколько дней Окс нажимал на управление Военного комиссариата и просил, чтобы этот приказ не проводили, а я ездил и ловил Керенского. Нужно было подписать. Петров, который был чем-то вроде адъютанта у Керенского, был за приказ, и он говорил мне дни и часы, где можно поймать Керенского. Наконец, мне удалось поймать его в бывшем военном министерстве между колонн. Я подошел к нему с приказом, который дан Смольным, и сказал, что все актеры просят подписать. Керенский подмахнул этот приказ, и все актеры имели право попасть в 171 полк¹³⁷. Вот эта маленькая подробность.

[ДОКЛАД] В. Н. ВСЕВОЛОДСК[ОГО-ГЕРНГРОССА]

В. Н. Соловьев начал доклад указанием на то, что многое из его памяти улетучилось. Как ни странно, я был одним из активных деятелей начинавшего свою жизнь Театрального Отдела, большинство протоколов лично мне было известно, большинство заседаний состоялось при моем участии и, к со-

¹³⁷ См. сноску 92. См. также публикации в газете «Голос солдата» 25 июня. № 44. С. 4 и напечатанное там же сообщение: «Вчера в театре “Муз[ыкальной] Драмы” состоялось собрание артистов-солдат по вопросу об организации летучих актерских отрядов для поездки на фронт. После доклада пор. Петрова о том, что побудило Военного министра издать приказ о переводе всех артистов 171 пех[отный] запасной полк и о предполагаемой технике организации летучих отрядов, собрание избрало постоянную режиссерскую коллегия, которая будет состоять при Театральной комиссии С. Р. и С. Д. в составе пяти человек: тт. Вольский, Ф. М. Курихин, Лапицкий (опера), Дальский (оперетта) и Симон (дивертисмент)» (б. п. Собрание артистов-солдат // Голос солдата. 1917. № 49. 1 июля. С. 4).

жалению, должен сказать, что я очень многого не помню, и вся трагедия Отдела заключается в том, что большинство его деятелей рассыпалось по лицу республики или сошло могилу, и поэтому массу сведений интересных и важных мы сейчас получить уже не в состоянии. Все это было только десять лет тому назад, и мы сейчас уже не помним очень многого и многого не в состоянии будем восстановить. Вопрос о том, где хранится архив Театрального отдела, находится под громадным сомнением¹³⁸. Мне хочется отметить в вопросе организации Театрального отдела один очень серьезный момент общественной психологии. Я помню, что после октябрьского переворота наша интеллигенция саботировала Советскую власть, и поэтому привлечение интеллигентных театральных работников на помощь советскому аппарату было обставлено необычайными трудностями. Здесь приходилось действовать очень осторожно, приходилось выслушивать самые неприличные и резкие выпады, самые неприятные отказы. Несмотря на то, что советская власть делала не один шаг, чтобы привлечь интеллигенцию на свою сторону, приходилось действовать с большой осторожностью. Таким образом, Театральный отдел возникал в условиях авангардных. Театральный отдел образовался в феврале (у меня есть одна пометка, присланная мне, за подписью Каменевой)¹³⁹. Сейчас я укажу на некоторые интересные детали этого момента. Я прекрасно помню время, предшествующее октябрьским дням, когда А. В. Луначарский состоял заведующим Отдела театров и зрелищ Городской управы¹⁴⁰. В его распоряжении находился

¹³⁸ См.: Свод документальных материалов о театральной жизни 1920-х гг. Опубликовано в издании: Советский театр. Документы и материалы [1917–1967]. Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968; то же. 1921–1926. Л., 1975; то же. 1926–1932 [В 2-х ч.]. Л., 1982.

¹³⁹ 14 февраля 1918 г. был опубликован первый документ об организации Театрального совета, предшественника Театрального отдела (см.: там же. С. 40–41, 75–76).

¹⁴⁰ Луначарский приехал в Петроград из Швейцарии в мае 1917 г. В августе он был избран в Петроградскую городскую думу по списку большевиков, 17 сентября назначен заместителем городского головы по вопросам просвещения. В начале осени 1917 г. стал председателем культурно-просветительной секции и заместителем петроградского городского главы. Наркомом по просвещению Луначарский был назначен 26 октября 1917 г.

Народный дом¹⁴¹, Таврический сад¹⁴² и еще несколько таких организаций. Все, вероятно, помнят историческую роль цирка «Модерн»¹⁴³ на Петроградской стороне, недалеко от того места, где мечеть. Этот цирк был базой большевистской деятельности; там большевики выступали со всевозможными докладами и собирали вокруг себя примыкающие к ним массы. Временное правительство, по-видимому, не считало возможным бороться с цирком «Модерн», и поэтому он вел свою работу достаточно энергично. Приблизительно за месяц до октябрьского переворота, если мне не изменяет память, это было какое-то 12-е число, но какого месяца не могу сказать, в этом цирке была лекция Луначарского на тему о «Театре, кажется, будущего»¹⁴⁴. Меня этот доклад чрезвычайно заин-

¹⁴¹ Народные дома — новый тип культурно-зрелищных учреждений, возникших в Петербурге на рубеже XIX и XX в. Кроме зрительного зала там имелись помещения для отдыха народа — буфеты, столовые, библиотеки, выставочные залы и пр. В 1900–1912 гг. на Кронверском пр. был построен самый знаменитый и крупный Народный дом императора Николая II (арх. Г. И. Люцедарский), в котором было два театральные зала на 1500 и 2800 мест, Железный зал для концертов и столовая. После Февральской революции Народный дом стал местом проведения многолюдных митингов и собраний (см.: *Тарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда (Историко-архитектурный очерк)*. Л., 1988. С. 187–189).

¹⁴² В Таврическом саду, служившем для проведения гуляний, народных развлечений и других массовых мероприятий, находился летний театр Общества попечительства о народной трезвости, пользующийся большой популярностью. Здесь ставились драматические спектакли и устраивались представления с участием акробатов, фокусников и других цирковых артистов.

¹⁴³ Деревянный цирк «Модерн» был построен в 1908 г. по проекту архитектора Н. Ф. Романченко на углу Кронверкского пр. и Дункина (ныне Крестьянского) пер. (Предположительно, Кронверкский пр., 11). В 1917–1918 гг. в нем проходили многочисленные митинги. В 1919 г. после пожара здание было демонтировано.

¹⁴⁴ «Театр будущего» — название главы в статье Луначарского «Социализм и искусство», опубликованной в 1908 г. в первом сборнике манифестов модернистов (Театр. Книга о новом театре. СПб: Шиповник, 1908. С. 27–30). В 1917–1918 гг. Луначарский десятки раз выступал с докладами и лекциями в цирке «Модерн». Установить конкретно даты и темы его выступлений, упоминаемых в стенограмме, не удастся. Они не зафиксированы и в наиболее полном исследовании: *Ефимов В. В. Летопись жизни и творчества А. В. Луначарского (1917–1933)*: В 3 т. Душанбе, 1992.

тересовал, и я отправился в цирк «Модерн». Я пришел туда и из театральных деятелей встретил единственного Мейерхольда. Мы сели с ним рядом и прослушали доклад Луначарского. Луначарский уже и тогда имел обыкновение опаздывать; и он опоздал на два часа. Настроение было напряженное, это совпадало как раз с тем моментом, когда временное правительство собиралось переезжать в Москву¹⁴⁵. Луначарский приехал и начал с извинения перед присутствующими, но моментально раздались крики, просьбы говорить не о театре, а о текущем моменте. Настроение было напряженное, и Луначарский вместо того, чтобы говорить о театре, начал говорить о текущем моменте.

Я прекрасно помню, что именно он говорил. Он говорил о намерениях Временного правительства оставить Ленинград и переехать в Москву, действия Временного правительства подвергались критике. После, пожалуй, часа речи на эту тему был объявлен небольшой перерыв, а затем А[натолий] В[асильевич] стал говорить о театре. Я не помню его речи о театре, но помню, что она была необычайно насыщена энтузиазмом, звучали призывные и бодрящие лозунги. Когда Луначарский сходил с трибуны, мы с Мейерхольдом подошли к нему и стали разговаривать. У меня в это время маячил план организации театра, который я называл театром «общественного образования». Это совпадало с той мыслью, которую развил А[натолий] В[асильевич] в своей лекции. В результате он предложил мне быть у него. За несколько дней [лет?] до того я напечатал в журнале «Театр и искусство» статью об этом театре¹⁴⁶. Через несколько дней я был у Луначарского в Городской думе¹⁴⁷. Но это было за несколько дней до октябрьско-

¹⁴⁵ Решение Временного правительства о переезде в Москву относится к концу сентября 1917 г. (*Лапшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. С. 176).

¹⁴⁶ *Всеволодский (Гернгросс) В. Н.* Театр общественного образования // Театр и искусство. 1908. № 44. С. 767–770; № 45. С. 787–788. Всеволодский предполагал в этом театре соединить искусство с наукой, тогда зритель сможет получить «удовлетворение умственное и назовет театр своей alma mater».

¹⁴⁷ В здании Городской думы (Думская ул, 2) размещалась Городская управа, в которой состоял на службе Луначарский.

го переворота и для меня и для него было совершенно ясно, что говорить следует не об этом. Это маленькое вступление, а теперь я непосредственно перехожу к ТЕО. В феврале месяце [1918 г.] я, помню, встретил Мейерхольда в Публичной библиотеке. Он нес в руках рукопись и на мой вопрос — что это такое, ответил, что это библиография по балагану¹⁴⁸, которую он собирается напечатать. Тогда я задал ему вопрос: каким образом ему удастся напечатать о балагане в современных тяжелых условиях. «Это собирается сделать советская власть» и тут же сказал, что под председательством Луначарского организуется Театральный отдел, и не хочу ли я принять участие в его организации. После того как я дал свое согласие, я и получил повестку, о которой упоминал. Через несколько дней мы встретились в том же кабинете, где еще недавно принимал Крупенский¹⁴⁹. В этом кабинете я встретил Каменеву, Мейерхольда, Степанова и еще был некий товарищ Вербо¹⁵⁰, который нес секретарские обязанности. Состояние у нас было чрезвычайно неопределенное. Предполагалось организовать отдел, функции которого ясно себе не представляли ни Каменева, ни Мейерхольд, ни тем более совершенно новый человек этой компании. Ждали приезда Луначарского, но он не приехал, и было решено устроить заседание совместно с ним. Я тут высказал целый ряд пожеланий, и О[льга] Д[митриевна Каменева] говорила, что нужно было бы этими пожеланиями поделиться с Луначарским. Через несколько дней заседание состоялось с Луначарским; оно происходило в

¹⁴⁸ В 1917–1918 гг. Мейерхольд выдвигал программный принцип «упрощенных постановок», рассматривая его как естественное продолжение многовекового опыта народных театральных представлений, основанных на простоте устройства сценического пространства и возрождении традиционных выразительных средств (*Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919*. С. 13–17). См. также о его планах создания «бродячих трупп» летом 1917 г., замыслы которой зародились еще в начале 1910-х гг. (*Фельдман О. Студия Вс. Мейерхольда. 1917: Документы // Театр. 2004. № 2. С. 89*).

¹⁴⁹ Александр Дмитриевич Крупенский (1875–1939), управляющий петербургской конторой императорских театров с 1907 по 1913 г.

¹⁵⁰ Р. С. Вербо, эсер, участник I Съезда Советов рабочих и солдатских депутатов (июнь 1917 г.).

помещении бывшего Дома армии и флота¹⁵¹, где Луначарский жил. На этом заседании присутствовали: Каменева, Мейерхольд, Луначарский, Экскузович, Бакрылов¹⁵² и я. Не помню, чтобы был кто-нибудь еще. Луначарский в пространной речи изложил кое-какие планы организации театрального отдела и спросил, нет ли у кого личных планов и предположений. Я был подготовлен и изложил следующий план. Во-первых, я высказал пожелание объединить деятелей театральной науки, преимущественно исторической, ибо, в сущности говоря, представителей других методов театроведения в то время, пожалуй, и не было. Во-вторых, говорил об организации театра «общественного образования», о котором я беседовал с Луначарским в цирке «Модерн». Помню, что А[натолий] В[асильевич] очень сочувственно отнесся к обоим моим планам и сказал, что это подлежит ближайшему рассмотрению в нарождающемся Театральном отделе, а затем, по утверждению коллегии, и к осуществлению. Оставался чрезвычайно важный вопрос: как собрать нужных для этого людей. Повторяю, в ту пору интеллигенция вообще, а театральная в частности, держались особняком. Помню, что переговоры с театральными лицами взяли на себя Мейерхольд и я. Кстати вспомнить,

¹⁵¹ Дом армии и флота (Литейный, 20), позднее — Дом РККА, Дом офицеров. В 1918 г. здесь размещался Петроградский комитет РКП(б), читались лекции и велась другая просветительная работа.

¹⁵² Владимир Васильевич Бакрылов (1893–1922), журналист, собиратель и исследователь фольклора, деятель революционного движения, прошедший с гимназической скамьи путь арестов, обысков, ссылок. С конца 1917 до 18 февраля 1918 г. — комиссар государственных театров в Петрограде. Вместе с правительством уехал в Москву, осенью того же года вернулся в Петроград, отойдя от политической деятельности, учился в Школе актерского мастерства у Мейерхольда, где занимался подготовкой издания и режиссерских примечаний к «Царю Максимилиану» и участвовал в разработке сценического текста «Ревизора» (Мейерхольд В. Э. Лекции. 1918–1919. М., 2000). С октября 1918 г. — член Репертуарной секции Наркомпроса (с октября до ноября — секретарь секции). Сблизился с группой левых эсеров, участвовал в деятельности Вольной философской организации, был ее секретарем (см. о нем: Безгалов В. Ф. Театры в дни революции. 1917 / Под ред. с предисл. и примеч. Евг. Кузнецова. С. 111–120. См. также биографические заметки о нем: ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 35; там же, оп. 4, ед. хр. 6).

что как раз в этот момент дела управления Государственными театрами передавались Советской власти. Приемку этих дел производил Бакрылов¹⁵³ и государственные театральные круги были невероятно взволнованы поведением Бакрылова: он, действительно, вел себя крайне радикально. Бакрылов был человек молодой с темпераментом и вполне возможно были некоторые резкости, но главное было в том, что управление государственных театров чувствовало, что налагается советская рука, и Бакрылов был олицетворением этой руки, и естественно, что против него было большое возбуждение¹⁵⁴; по-видимому он допускал и кое-какие нетактичности. Когда я пришел на это совещание, происходил разговор между Бакрыловым, Луначарским и Каменевой. Дело касалось способа принятия дел у Батюшкова и Бертенсона. Эскузович, бывший на этом совещании, никакой видной роли не играл в течение всего совещания и только тогда, когда он был назначен управляющим Государственными театрами, я понял смысл его присутствия на заседании.

Итак, после этого заседания на квартире у Луначарского мы получили заверение в том, что наши пожелания в Театральном отделе могут быть осуществлены. Нас это вдохнови-

¹⁵³ После неудавшейся попытки Луначарского установить отношения государственных театров с органами советской власти Бакрылову было поручено прекратить деятельность Канцелярии главноуполномоченного государственных театров в Петрограде Батюшкова для создания нового органа управления государственными театрами. 2 января 1918 г., действуя жестко и решительно, в сопровождении красноармейцев он освободил помещения дирекции императорских театров и вскоре заполнил их новым штатом служащих, не произведя при этом передачи дел и фактически выполнив функции ликвидационной комиссии. «...Значительная часть бумаг и документов была в эти дни сожжена, что впоследствии очень затруднило отчетность и скрыло деятельность театров в некоторые периоды» (Безпалов В. Ф. Театры в дни революции. 1917. С. 118). Вопрос о кратковременности его пребывания на этом посту был решен еще при его назначении. В середине февраля 1918 г. Эскузович сменил Бакрылова на посту управляющего государственными театрами.

¹⁵⁴ По воспоминаниям Безпалова: «В десятых числах января Бакрылов вошел в контакт с отдельными театрами, встретив здесь решительное противодействие, подавленное им с революционной энергией» (там же. С. 118).

ло, в особенности могу про себя сказать; прав В. Н. Соловьев: с этого момента я стал работать со всей доступной мне энергией, чтобы собрать представителей театральной науки вокруг Театрального отдела¹⁵⁵. Первый мой визит был к Морозову. Помню свой разговор очень осторожный, на который вопреки моим опасениям очень просто и легко ответил: «хорошо, я приду, и попробуем работать». После успеха у Морозова я обратился к бывшему редактору «Ежегодника императорских театров» и бывшему цензору драматических произведений Н. В. Дризену¹⁵⁶. Здесь прием был оказан более осторожный и скептический. Н[иколай] В[асильевич] очень долго возражал, считал, что совершенно невозможно эту группу сколачивать, но прийти все-таки согласился. Я хорошо помню, в комнате внизу, в помещении бывшей Дирекции сидели: Мейерхольд, почему-то был Пашковский и Морозов, и мы составляли списки, кого пригласить в эту коллегия. Мы позвали Долгова¹⁵⁷, Гнедича¹⁵⁸, Кугеля, Брянского¹⁵⁹. Какая-то ничтожная горсточка людей была приглашена, и через не-

¹⁵⁵ Историко-театральная секция ТЕО Наркомпроса была создана на основе группы историков театра 2 мая 1918 г. и поставила себе задачу собирания, систематизации и изучения материалов и широкое распространение знаний по истории театра. В конце 1918 г. петроградское отделение секции было преобразовано в историческую секцию (см.: Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 42, 76).

¹⁵⁶ Николай Васильевич Дризен (1868–1935), историк театра, редактор «Ежегодника императорских театров» в 1909–1915 гг., служил в Главном управлении по делам печати, в 1909–1917 был цензором драматических произведений. С 1909 г. в его квартире еженедельно по средам собирались деятели театра и искусства для обсуждения насущных проблем сцены.

¹⁵⁷ Николай Николаевич Долгов (1877–1923), историк театра, драматург, критик, сотрудничал в крупнейших театральных журналах Петербурга.

¹⁵⁸ Петр Петрович Гнедич (1855–1925), режиссер, драматург, переводчик, критик, историк театра, театральный деятель. Основатель и редактор «Ежегодника императорских театров». С 1891 — член Театрально-литературного комитета. Управляющий труппой Александринского театра в 1900–1909 гг. Директор музея Общества поощрения художеств в 1914–1917 гг. Член Репертуарной секции Наркомпроса в 1918–1919 гг.

¹⁵⁹ Александр Михайлович Брянский (наст. фам. Попов; 1888–1942), театральный критик, библиограф, сотрудник исторической секции ТЕО Наркомпроса.

сколько дней состоялось организационное заседание Историко-театральной секции на бывшей квартире Теляковского. На этом заседании мы говорили о том, как вообще нам следует организовать. В параллель с этим произошел следующий факт. В ту пору функционировал тот «Театральный совет», о котором говорил В. Н. Соловьев. В марте месяце было заседание в бывшем здании Министерства народного просвещения на Чернышевой площади¹⁶⁰. На этом заседании, как сейчас помню, присутствовали Лапицкий, Заварин, Каменева, Пашковский, Тираспольская и целый ряд театральных деятелей. Я помню, что повестка дня этого заседания была расплывчатая. Нужно было показать, что этот орган дееспособен, а что делать, в сущности говоря, не достаточно знали и тогда помню, что мой проект о «театре общественного образования», о котором я мечтал, был охотно поставлен на повестку дня. Зачем нужен был этот доклад и что могло произойти, я не знаю. Рядом сидел Лапицкий, и он спросил меня: «Чего же вы хотите конкретно». — «Возможности осуществить этот театр». «Тогда, знаете, на сегодняшнем заседании ничего не добьетесь, а мы сделаем другим путем». Этот доклад был сделан, но из него ничего не вышло, а идея этого театра была осуществлена в театре Незлобина¹⁶¹. Участниками были Юре-

¹⁶⁰ Министерство народного просвещения находилось на Чернышевой пл. (ныне пл. Ломоносова), д. 1/3; комплекс зданий между наб. р. Фонтанки и ул. Зодчего Росси. В 1917 г. в здании находился Народный комиссариат просвещения.

¹⁶¹ Константин Николаевич Незлобин (наст. фам. Алябьев; 1857–1930), актер, антрепренер, режиссер. Держал антрепризы в провинции, Москве, Петербурге (с 1911 г.). В сезон 1916–1917 гг. театр Незлобина давал свои спектакли в Петербурге на Офицерской улице, где в 1906–1909 размещался театр В. Ф. Комиссаржевской. Возглавляла труппу В. Л. Юренева. В начале июля 1918 г. театр прекратил свое существование. 28 мая 1918 г. вместо него на территории Луна-парка был основан Дом рабочих Совета Коммуны 2-го городского района, в котором ставились спектакли для народа. Режиссером был приглашен В. Э. Мейерхольд; планировался репертуар из выдающихся произведений современной драматургии и классики, однако рабочие оставались равнодушны к попыткам духовного просвещения, театр предпочитала посещать «буржуазная публика». В июле 1918 г. после ухода из театра Мейерхольда, Коваленской, Любоша и других актеров театр прекратил свое существование.

нева¹⁶², Голубинский¹⁶³, Любош¹⁶⁴. Весной состав труппы изменился — вошли: Басаргина¹⁶⁵, Коваленская¹⁶⁶, Тверской¹⁶⁷, Стахова¹⁶⁸, А. Блок и Мейерхольд. Какую-то странную роль играл он. Одной рукой он строил, а другой разрушал, может быть это было и правильно, театр этот был достаточно неопределен по своим задачам в боевых условиях того времени. Итак, я вернусь к Историко-театральной секции. Было выдвинуто несколько вопросов, которые затем должны были раз-

¹⁶² Вера Леонидовна Юренева (Шадурская; 1876–1962), драматическая актриса, мемуарист. В 1906–1919 (с перерывами) была ведущей актрисой киевского театра «Соловцов». В 1911–1914 и 1916–1918 — актриса театра Незлобина, который покинула перед переходом труппы в Дом рабочих.

¹⁶³ Дмитрий Михайлович Голубинский (наст. фам. Тростянский; 1880–1958), актер театра и кино. С 1916 г. — в петроградском театре К. Н. Незлобина, с 1917 — в б. Суворинском театре, с 1919 по 1924 — в Большом драматическом театре.

¹⁶⁴ Александр Семенович Любош (Любошиц; 1880–1954), драматический актер. В Александринском театре с 1918 по 1954 г. Служил в театре В. Ф. Комиссаржевской (1905–1907), в петербургском театре Незлобина. В Доме рабочих — постановщик пьесы Б. Шоу «Мятежник» («Ученик дьявола»), исполнитель ролей Роберта Деджена («Мятежник»), Мориса Егера («Ткачи» Г. Гауптмана), Гельмера («Нора» Г. Ибсена).

¹⁶⁵ Басаргина — сценический псевдоним Любови Дмитриевны Блок (1881–1939), драматической актрисы, историка балета, жены А. А. Блока. В Доме рабочих выступала с чтением поэмы Блока «Двенадцать», исполнила роли Кручининой-Отрадиной («Без вины виноватые» А. Н. Островского), герцогини Мальбору («Стакан воды» Э. Скриба), а также играла в мелодраме Ф.-Ф. Дюмануара и А. Ф. Деннери «Старый капрал».

¹⁶⁶ Нина Георгиевна Коваленская (1888–1993), драматическая актриса. В Александринском театре в 1909–1919 гг. В Доме рабочих участвовала в концертной программе, исполнительница ролей Норы («Нора» Г. Ибсена) и Юдифи в «Мятежнике».

¹⁶⁷ Тверской — сценический псевдоним Константина Константиновича Кузьмина-Караваева (1890–1944?), актера, режиссера, драматурга и театрального критика. Участвовал в Териокском товариществе под руководством Мейерхольда, посещал Студию на Бородинской. Режиссерскую деятельность начал в Театре коммуны Коломенского района Петрограда (Луна-Парк, Дом рабочих), где осуществил постановку «Театра чудес» М. Сервантеса.

¹⁶⁸ Стахова — сценический псевдоним Варвары Степановны Враской (1884–1950), драматической актрисы. В 1905–1911 — в труппе Московского Художественного театра, с 1911 по 1924 — в Александринском театре.

виться. Между ними была библиографическая работа по истории театра, которую достаточно энергично осуществлял Театральный отдел, и в результате, претерпев невероятные агасферовы скитания, она оказалась в Институте истории искусств. Были приняты шаги к издательской деятельности, и моментально стал сколачиваться сборник¹⁶⁹. Первый сборник, как большинство присутствующих знают, увидел свет в 1919 году, хотя изготовлялся в 18-м. Историко-театральная секция и вместе с тем и некоторые другие секции Театрального отдела, по моему впечатлению, все время колебались между двумя моментами, то ли это был орган компетенции, то ли это был административный орган. Насколько я помню, О. Д. Каменева хотела, чтобы это был административный орган, но в составе отдела были преимущественно научные деятели или лица типа научных деятелей, теоретики, специалисты кабинетного порядка. Отсюда была полная несогласованность. Здесь-то и кроются причины скорого развала Театрального отдела. Мы, в сущности, никак не могли выровнять линию. Приходится вспомнить несчастье с картошкой¹⁷⁰, которая была непосредственно моим детищем¹⁷¹. Нам были отпущены средства, и я и несколько моих сотрудников по библиографической работе в ближайшие два года просмотрели колоссальное количество периодических и не периодических изданий, составили грандиозную картотеку, насчитывавшую несколько сот тысяч карточек. Театральный отдел как

¹⁶⁹ Сборник историко-театральной секции (Т. 1. Пг., 1918) содержал «Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв.» (в дальнейшем издании не было продолжено).

¹⁷⁰ См.: Харламова В. А. К истории создания картотеки В. Н. Всеволодского-Гернгросса // Записки Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. Вып. 2. СПб.: Гиперион, 1999. С. 160–166.

¹⁷¹ По свидетельству директора Института истории искусств В. П. Зубова «...Всеволодский-Гернгросс вступил в него (отдел истории театра института. — *Ред.*), принеся с собой где-то ранее составленную библиографическую картотеку по истории русского театра, которую тут стали с чрезвычайной энергией и быстротой развивать. Ей было отведено специальное помещение, где работа кипела» (*Зубов В. П.* Страдные годы России / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Т. Д. Исмагуловой. М., 2004. С. 105).

и все советские учреждения того времени, страдал одним недостатком — он все время переезжал, куда не переехал в Москву. Из помещения бывшей Дирекции мы переехали на Дворцовую набережную, 30¹⁷², через два месяца мы переехали во дворец Владимира Александровича¹⁷³. Наша картотека разместилась в помещении библиотеки, окнами на Неву, в верхнем этаже. Тогда Театральный отдел балансировал между функциями административной и научной компетенции. Это непонимание задач удачно использовала М. Ф. Андреева. В один прекрасный день она приехала на Дворцовую, 30 и заявила, что ей надлежит передать все дела. О. Д. Каменева никак не ожидала этого; она на это не пошла, и поэтому получились невероятные отношения — сразу два начальника¹⁷⁴. Вопрос был, в конце концов, улажен. О[льга] Д[митриевна Каменева] осталась во главе Театрального отдела, а М[ария] Ф[едоровна Андреева] организовала театральное управление. Оно помещалось на Литейном, 46¹⁷⁵ и занялось административным управлением, оставив за Театральным отделом функции органа компетенции. Когда правительство переехало в Москву и Театральный отдел в его ленинградской части был

¹⁷² Дворцовая наб., 30 — в 1860 г. дом выкуплен у владельцев в казну как Запасной дом Зимнего дворца. После 1917 г. несколько лет здесь размещался Петроградский отдел Главного управления по делам музеев и охране памятников искусства, старины, народного быта и природы. В 1989 передан в ведение Государственного Эрмитажа.

¹⁷³ Дворец великого князя Владимира Александровича (1847–1909), президента Академии художеств, располагался на Дворцовой наб., 26. После 1917 г. здесь находились различные учреждения, в частности, в корпусе дворца, выходящем на Миллионную ул., 27, с 28 октября 1918 г. — Театральный отдел Наркомпроса (см.: *Мейерхольд В. Э.* Лекции 1918–1919. С. 236–240).

¹⁷⁴ Соперничество за власть в ТЕО между Каменевой и Андреевой началось со времени образования ТЕО, 6 января 1919 г. Блок упоминал в дневниковой записи «борьбу двух отделов и двух дам» (*Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 354).

¹⁷⁵ Литейный пр., 46 — бывший особняк Ф. фон Краузе был занят Андреевой после назначения ее 20 сентября 1918 г. комиссаром театров и зрелищ Союза коммун Северной области. В дальнейшем в этом здании размещалась Школа актерского мастерства, затем Институт сценических искусств.

ликвидирован¹⁷⁶, у М[арии] Ф[едоровны] вместе с А. М. Горьким возникла мысль обратить бывший дворец великого князя в Дом ученых¹⁷⁷ и, каким образом, не знаю, но в один прекрасный день было велено этот дом очистить. Помню, что помещение театральной секции было лично мною запечатано и ключи были взяты на дом, а с комендантом здания Егоровым было договорено, что без меня никто проникать туда не имеет права. Через несколько дней — звонок по телефону. Звонит хранитель музея Академических театров Андреев¹⁷⁸. Он говорит, что вся картотека разгромлена, а часть музейного имущества, которое было собрано, поступила в их ведение. Я полетел туда и что же увидел. В обширной, ванной комнате одна на другую были поставлены коробки с приведенными в систематический порядок карточками. Комната была заставлена до самого потолка. Когда я открыл дверь, то на меня посыпались эти карточки. В буквальном смысле слезы отчаяния были у меня на глазах. Распоряжения эти были сделаны хорошо нам, театральным деятелям, известным Роде, который был знаменит тем, что ему принадлежала вилла Роде¹⁷⁹, где кутила до-

¹⁷⁶ После переезда Правительства 11 марта 1918 г. в Москву в середине сентября Театральный отдел был переведен в Москву, в Петрограде было образовано его петроградское отделение, носившее название «Театральный отдел комиссариата просвещения при Петроградской трудовой коммуне», затем «Отдел петроградских коммунальных театров при Комиссариате просвещения Союза коммун Северной области», которыми руководила Каменева, а с середины сентября 1918 г. Андреева возглавляла отдел театров и зрелищ Союза коммун Северной области в Петрограде. В октябре 1919 г. оба отдела были слиты в руководимый М. Ф. Андреевой Петроградский театральный отдел (ПТО) (*Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 51).

¹⁷⁷ Дом ученых с января 1920 г. решением Петросовета по инициативе Комиссии по улучшению быта ученых разместился на Дворцовой наб., 26.

¹⁷⁸ Василий Яковлевич Андреев (1874–1942), хранитель музея академических театров в 1918 г.

¹⁷⁹ Адольф (Адолий) Сергеевич Роде (1869–1930), с 1908 г. — владелец ресторана «Вилла Роде» на пересечении Строгановской ул. и Новодеревенской наб. (ул. Академика Крылова и Приморского пр., здание сгорело в 1954 г.). При ресторане был большой летний театр и летняя веранда со сценой, где выступали знаменитые певцы (Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов и др.) и драматические артисты. В 1906 г. на квартире Роде проходили нелегальные заседания большевиков с участием В. И. Ленина. После ре

сужая молодежь. Когда я отправился в смежную комнату, то увидел там, что все дела были свалены в кучу, целого ряда портретов и гравюр не было. Недостающая часть была передана в музей, тогда организовывавшийся, Академических театров¹⁸⁰. Такой же участи подверглись и дела репертуарной секции, которые тоже были свалены в одну кучу, и помню, я ходил по этим комнатам в необычайно удрученном настроении. Со студентами мною тогда руководимого Института Живого слова¹⁸¹ мы собрали эти дела, сложили на ломового, и я помню прекрасно эту похоронную процессию, впереди ехали один или два ломовых с делами и карточками, а за ними шли по улице все мы, подбирая карточки, которые ветер раздувал по всему Невскому. И мы выручали из под колес извозчиков эти карточки. И так мы довезли до Института живого слова. Если кто думает, что это был последний переезд, тот очень ошибается, потому что с площади Александринского театра картотека переехала в здание Городской думы¹⁸² и из здания

волюции ресторан был закрыт, с апреля 1917 г. в его помещении располагался клуб «Искра», кинотеатр «Факел». В мае 1919 г. Роде обратился к Андреевой с предложением об устройстве летних концертов и спектаклей в помещении театра «Вилла Роде» (Советский театр. Документы и материалы [1917–1967]. Русский советский театр 1917–1921. С. 470); назначен заведующим Домом ученых, занимался снабжением ученых продовольственными пайками, благодаря чему в академических кругах утвердилось название Дома ученых как «РОДЕвспомогательного учреждения».

¹⁸⁰ В 1908 г. в Петербурге прошла первая театральная выставка, после которой был поднят вопрос об организации музея. Работы по созданию музея начались в 1918 г. В 1919 сообщалось о его предстоящем открытии (см.: б. п. Музей государственных театров // Бирюч. 1919. № 9. С. 20–21).

¹⁸¹ Институт Живого слова, основанный Всеволодским-Гернгроссом при Педагогической секции ТЕО Наркомпроса для изучения принципов устной речи, разработки теории и практики ораторского искусства и декламации, существовал в Петрограде в 1918–1924 гг.; в 1919–1920 гг. — в б. Павловском женском институте (ул. Восстания, 8), затем — в здании Петербургского городского кредитного общества (пл. Островского, 7). См.: Положение об Институте живого слова (Временник ТЕО Наркомпроса. 1918. Вып. 1. Ноябрь. С. 13–16; также см.: *Вассена Р.* К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924 // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 79–95).

¹⁸² Организованный Всеволодским Экспериментальный театр (1923–1928) размещался в здании Городской думы.

Городской думы в Институт истории искусств. Здесь картотеке было предоставлено прочное помещение, но и [в] здании Института она переезжала два раза. Один раз — в смежную комнату и другой раз — в другой этаж. Теперь она, очевидно, обосновалась здесь на долгий срок. Среди документов, которыми располагал тогда Театральный отдел — в сущности, та Историческая секция, которая меня интересует — среди этих дел было чрезвычайно много интересного. Нужно сказать, что как раз тогда в Петрограде была музейная конференция¹⁸³. В Зимнем дворце, на этой конференции мне было предложено выступить с докладом об организации театрального музея, как грандиозного во всесоюзном масштабе учреждения. Я выступил, и этот доклад был чрезвычайно сочувственно принят, и было конференцией постановлено, а Наркомом утверждено образование Государственного Театрального музея. Приблизительно помню, что должны были быть два отделения: Петроградское и Московское. В основу Московского отделения должна была лечь коллекция Бахрушина¹⁸⁴, а в основу здешнего — коллекции некоторых частных предпринимателей¹⁸⁵, му-

¹⁸³ Первая всесоюзная музейная конференция проходила в феврале 1919 г. в Малахитовом зале Зимнего дворца (Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1. С. 402; см. так же: Вестник театра. 1919. № 23. С. 6–7).

¹⁸⁴ Алексей Александрович Бахрушин (1865–1929), меценат, коллекционер, собиратель театральной старины. В 1913 г. благодаря передаче его собрания Академии наук возник «Театрально-литературный музей Академии наук». В 1919 г. музей перешел в ведение Наркомпроса.

¹⁸⁵ Работы по созданию музея велись в 1918–1919 гг. под руководством актрисы Н. С. Васильевой. Государственное финансирование началось в 1919 г. Положение об открытии Театрального музея в Петрограде утверждено весной 1921 г., вслед за этим была открыта первая выставка. Основу петроградского музея составила коллекция Л. И. Жевержеева, коллекции актеров И. Ф. Горбунова, В. В. Протопопова, М. Г. Савиной, В. Ф. Комиссаржевской, В. В. и П. В. Самойловых, материалы императорских театров (в том числе собрание портретов актеров из Артистического фойе Александринского театра) и др. (см.: Советский театр. Документы и материалы [1917–1967]. Русский советский театр 1917–1921. С. 42, 77; *Вайнберг Н. И.* Театральный музей. Основатели и строители: От создания музея до блокады Ленинграда // Жевержеевские чтения: Материалы международной научной конференции 19–20 ноября 2009 года. СПб., 2009. С. 4–19).

зей бывшего придворного оркестра¹⁸⁶, музей Драмсоюза¹⁸⁷, бывшее фойе Александринского театра и др. Все это должно было быть сосредоточено в одном месте под общим ведением Историко-театральной секции. Когда после этой конференции было одно заседание, посвященное театральным делам, на это заседание явились Экскузович, Пашковский и еще несколько деятелей академических театров, и они повели линию оппозиционную. Они настаивали на том, чтобы их музей Академических театров никоим образом не трогали и, во-вторых, предложили образовать музей при театрах. Им должны были быть даны полномочия образовать музей не только Академических театров, но и вообще русского театра. Мнение музейных деятелей раскололось: мы защищали наше, Экскузович — свое. Как вы знаете, Экскузович победил; но важно, что когда затем М[ария] Ф[едоровна Андреева] решила разрушать бывшую цитадель Театрального отдела, то имущество, которое тогда накопилось в достаточной мере для будущего музея, а для этого мы много покупали, нам жертвовали, было ею без спроса передано Экскузовичу. У нас была комиссия, в которую входили: Шеффер¹⁸⁸, Троицкий¹⁸⁹,

¹⁸⁶ Экспонаты Музыкально-исторического музея Придворного оркестра и другие уникальные музыкальные инструменты, включенные в собрание Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, в настоящее время находятся в филиале музея — Шереметевском дворце (наб. р. Фонтанки, 34), где размещена экспозиция музейных инструментов «Открытые фонды».

¹⁸⁷ Драматический союз (Драмсоюз) — Общество драматических и музыкальных писателей и композиторов, существовавшее в Петербурге–Петрограде–Ленинграде в 1904–1930 гг.

¹⁸⁸ Петр Николаевич Шеффер (1868–1942), искусствовед, с 1907 г. — сотрудник Русского музея. С 1920 г. — директор Музея государственных академических театров (ныне: Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства).

¹⁸⁹ Сергей Николаевич Троицкий (1882–1948), искусствовед, геральдист. С 1908 г. служил в императорском Эрмитаже. В 1917 г. — при Временном правительстве член юридической комиссии по вопросу о государственных флаге и гербе, с 1918 по 1927 — директор государственного Эрмитажа, в 1918 — заведующий отделом прикладного искусства нового времени Эрмитажа.

Адарюков¹⁹⁰, Лисенко¹⁹¹, Вейнер¹⁹², Жевержеев¹⁹³ и др.; она была занята оценкой денежной и художественной всего того материала, который к нам поступал. Тогда была предпринята грандиозная работа — описать все музеи. И многое мы описали¹⁹⁴. Когда М[ария] Ф[едоровна Андреева] разгромила создаваемый нами музей, совершенно ясно стало, что мечтать о таком едином музее уже поздно. И все то, что там оставалось, я перевез в Институт Живого слова, а затем передал в Институт истории искусств. Среди документов, которые попали в этот музей, была между прочим переписка Мейерхольда с Станиславским, когда еще существовала студия на Поварской¹⁹⁵; там

¹⁹⁰ Владимир Яковлевич Адарюков (1863–1932), историк искусства, библиограф и библиофил. В 1909–1914 гг. служил в отделе гравюр и рисунков Эрмитажа, в 1917–1918 — в исторической секции Наркомпроса, в 1919–1920 — в отделе гравюр Русского музея.

¹⁹¹ Евгений Григорьевич Лисенков (1885–1954), искусствовед, специалист в области графики, сотрудник Эрмитажа.

¹⁹² Петр Петрович Вейнер (1879–1931), искусствовед, музейный работник, издатель. Один из основателей Музея старого Петербурга. Редактор-издатель журнала «Старые годы». В мае 1917 г. — в художественной комиссии по Гатчинскому дворцу, с января 1918 — в Петроградской художественно-исторической комиссии, возглавил Комиссию по охране памятников искусства и старины, с 28 мая 1918 г. — в отделе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Сотрудник Института истории искусств в 1912–1925 гг., с 1917 — почетный член Института.

¹⁹³ Левкий Иванович Жевержеев (1881–1942), искусствовед, критик, председатель общества художников «Союз молодежи», член историко-театральной секции, собиратель коллекции материалов о театре, переданной в петроградский Театральный музей, заместитель директора музея.

¹⁹⁴ 27 мая 1917 г. декретом Временного правительства была создана комиссия для описания движимых и недвижимых имуществ в дворцовых пригородах (*Зубов В. П. Страдные годы России. М., 2004. С. 142*). После октября 1917 г. работа была продолжена. В частности, директором ИИИ В. П. Зубовым был составлен реестр имущества Гатчинского дворца.

¹⁹⁵ Студия на Поварской ул. в Москве (1905) была задумана Станиславским как филиальное отделение МХТ для распространения принципов МХТ и обновления его творческих методов; возглавивший ее деятельность Мейерхольд занялся разработкой экспериментальных постановок. Работа была доведена до генеральной репетиции, но по решению Станиславского Студия не была открыта (см.: *Мейерхольд В. Э. Наследие. 2. Товарищество новой драмы. Создание Студии на Поварской. М., 2006. С. 17–28, 489–510; то же. 3. Студия на Поварской. Май–декабрь 1905. М., 2010*).

был режиссерский экземпляр «Пизанеллы»¹⁹⁶, и еще что-то очень интересное, касающееся Мейерхольда. Он уступил все это Театральному отделу. Уступил потому, что в ту пору по состоянию своего здоровья он должен был поехать на юг; он уехал в тот самый Новороссийск, где его постиг целый ряд злоключений¹⁹⁷. Нуждаясь в деньгах на этот отъезд, Мейерхольд и продавал часть имущества, и мы приобрели весь этот материал за какую-то фантастически дешевую сумму. К сожалению, переписка Мейерхольда со Станиславским прошла между пальцев. Я был глубочайшим образом убежден, что она находится у меня. Когда я стал искать, то ее не оказалось, обратился к хранителю Музея императорских театров, и туда ее М[ария] Ф[едоровна Андреева] не сдавала. Ее, очевидно, или выкрали, или бросили в камин. Это тоже очень возможно, потому что целую кучу документов и карточек я нашел в камине, в комнате бывшей картотеки. Я не могу говорить о Секции репертуарной — В. Н. Соловьев был одно время ее председателем, но мне хочется упомянуть об одном очень серьезном вопросе — о театральном образовании¹⁹⁸. Всем театральным работникам было ясно, что театральное образование в России не стояло никак, и вот Театральный отдел попытался наладить секцию театрального образования; должен сказать, что из это-

¹⁹⁶ Пьеса Г. Д'Аннунцио «Пизанелла» была поставлена Мейерхольдом в парижском театре «Шатле» (премьера 12 июня 1913 г.).

¹⁹⁷ В течение полутора лет Мейерхольд не участвовал в театральной жизни России. Весной 1919 г. он уехал лечиться (костный туберкулез) в Крым, где «был отрезан от Советской России белыми, с трудом перебрался в Новороссийск, там был арестован деникинцами и только в 1920 г., после освобождения Кавказа Красной Армией, вернулся в Москву (см.: *Головникова О. В.* Документы РГВА о трагической судьбе В. Э. Мейерхольда: К 90-летию Российского государственного военного архива // *Вестник архивиста*, 2010, № 4. С. 123–149), где был назначен Луначарским заведующим ТЕО Наркомпроса.

¹⁹⁸ К этому времени Всеволодский-Гернгросс напечатал капитальное исследование «История театрального образования в России. Т. 1. XVII–XVIII вв.» (СПб., 1913). Продолжение этой работы, охватывающее 1881–1913 гг., было опубликовано в «Ежегоднике императорских театров» (1913. Вып. V. С. 1–76) и вышло отдельной книгой: «Двадцатилетие драматических курсов при С.-Петербургском Театральном училище (1888–1913) / Под ред. П. О. Морозова» (СПб., 1913).

го никак ничего не выходило. Одно время во главе этой секции стоял певец Народного дома Садыков¹⁹⁹, человек никакого отношения к театральному образованию не имевший. Через некоторое время его сменили и, по-моему, был некто Никольский. В эту пору Каменева была в Москве, и Театральным отделом заведовал Мейерхольд, был привлечен Соловьев, и мы пытались наладить это дело. Но Театрально-образовательная секция так и не образовалась, ничего не вышло, несмотря на самое настойчивое желание и Мейерхольда, и мое, и Радлова, который тоже принимал участие. Ничего не получилось. Секция не налаживалась. Помню, мы предприняли регистрацию всех театральных школ, и нам это удалось сделать; сейчас этот материал по регистрации театральных школ находится здесь, в кабинете Института истории искусств²⁰⁰. Помню, через несколько лет после этого Театральный отдел был уже в Москве, Мейерхольд приезжал из Москвы и пытался наладить дело театральных школ. У нас было заседание при участии: Кристи²⁰¹, Мейерхольда, моем, Соловьева, Петрова и тоже ничего не вышло. Не вышло потому, что одной из основных школ была Школа русской драмы²⁰², а Экскузович никуда эту школу не выпускал. Не вышла Секция театрального образования, зато Театральный отдел был родоначальником целого ряда школ. Сюда нужно отнести Школу актерского мастерства²⁰³,

¹⁹⁹ Садыков, артист труппы Оперного театра Народного дома императора Николая II.

²⁰⁰ Согласно «Краткому отчету о деятельности Российского Института истории искусств» (1924), зимой 1922–1923 гг. Разряд истории театра «организовал ряд показательных спектаклей художественно-театральных студий и школ Петрограда, сопровождаемых объяснительными лекциями и диспутами» (Задачи и методы изучения искусства. СПб., 2012. С. 235). Очевидно, эти выступления были связаны с организованной институтом регистрацией художественных школ.

²⁰¹ Михаил Петрович Кристи (1875–1956), уполномоченный Коллегии Наркомпроса в 1918 г., друг Луначарского.

²⁰² Школа русской драмы, продолжившая деятельность Драматических курсов при императорском Театральном училище, существовала в 1918–1921 гг. при бывшем Александринском театре (см.: *Вербинина Н.* В школе русской драмы. М., 1978).

²⁰³ См. сноску 82.

основными застрельщиками которой были Мейерхольд и Вивьен, Курсы мастерства сценических постановок²⁰⁴, основными застрельщиками были Радлов²⁰⁵ и Соловьев. Курсы по руководству детскими празднествами²⁰⁶, там были Бахтин²⁰⁷, Лебедев²⁰⁸ и Пиотровский²⁰⁹. Затем были курсы хорового пения — Институт оперного хора²¹⁰. [Из] Института ритма²¹¹ или

²⁰⁴ Курсы мастерства сценических постановок под руководством Мейерхольда существовали в 1918–1919 г. (см.: *Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919*. С. 215–219).

²⁰⁵ С. Э. Радлов с июня 1918 г. преподавал на Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Весной 1919 г., уезжая из Петрограда, Мейерхольд поручил ему руководство курсами.

²⁰⁶ Курсы по руководству детскими праздниками были открыты в декабре 1918 г. для подготовки специалистов по внешкольному образованию. Среди преподавателей — В. Э. Мейерхольд, С. Э. Радлов, а также организаторы первых советских театров для детей — А. А. Брянцев, Н. А. Лебедев, Ю. М. Бонди, Н. Н. Бахтин (см.: *Дмитревский В. Н. Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей*. Л., 1975. С. 8–9, 13).

²⁰⁷ Николай Николаевич Бахтин (псевд.: Ник. Нович, Пр. Б., 1866–1940), поэт (впервые стихи опубликовал в первом модернистском сборнике в России «Русские символисты»). После 1917 г. организовал курсы по детскому театру при Театральном отделе Наркомпроса. Вместе с Брянцевым стал одним из организаторов Театра юных зрителей и до конца жизни возглавлял его педагогическую часть.

²⁰⁸ Николай Александрович Лебедев, актер Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, организатор первого послереволюционного театра для детей, открывшегося 15 июня 1918 г. в Петрограде в помещении Адмиралтейского театра (Большая Морская ул., 16).

²⁰⁹ Адриан Иванович Пиотровский (1898–1938), критик, переводчик, сотрудник Института истории искусств. Значительную часть своих статей посвятил детскому театру, критик, заинтересованно следивший за деятельностью ТЮЗА (см. например: *Пиотровский А. Пути Театра юных зрителей // Театр юных зрителей. 1922–1927: Опыт работы Театра для детей и юношества / Под общ. ред. А. И. Пиотровского и под худ. ред. В. И. Бейера*. Л.: Academia, 1927 С. 15–32; *Пиотровский А. Детский театр в Ленинграде // Современный театр*. 1936. № 7. С. 18).

²¹⁰ Институт оперного хора располагался в б. дворце великого князя Владимира Александровича, в здании по Миллионной, 27 (*Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919*. С. 237).

²¹¹ Институт ритма, преобразованный из курсов С. М. Волконского, открылся в Петербурге в мае 1920 г.

совершенного движения²¹² — Ауэр²¹³, выросстал другой Институт — Романовой²¹⁴, и еще одно учреждение выросло в недрах ТЕО — Институт Живого слова, которым я руководил. Тут интересно вспомнить один момент. В Соляном городке²¹⁵ существовали Курсы подготовки воспитателей военно-учебных заседаний²¹⁶ [надо: заведений]. Там я состоял преподавателем техники речи и там же профессором психологии был Румянцев²¹⁷. Деятельность этих курсов шла на нет при советской власти и весной 18 года мы организовали там, в особенности Румянцев и я, курсы по рассказыванию²¹⁸. Курсы имели огром-

²¹² Адепт системы ритмической гимнастики Э. Жака-Далькроза С. М. Волконский в 1912 г. организовал в Петербурге курсы ритмики, после их закрытия в 1916 г. занятия продолжились в частной школе Т. В. Адамович, затем школа перешла к Н. В. Романовой и составила ядро открывшегося в мае 1920 г. петроградского Института ритма. Помимо основных дисциплин здесь изучали сольфеджио, художественное слово, импровизации, историю музыки, психологию, педагогику и другие предметы. После двух лет существования влился в Институт сценического движения. Ритмический институт также был основан в 1919 г. в Москве и существовал до 1924 г.

²¹³ С. В. Ауэр, преподавательница ритмо-пластики на Курсах мастерства сценических постановок. В 1919 г. открыла Студию, а затем Институт совершенного движения, где преподавалась ритмическая гимнастика, характерный танец, фехтование, акробатика, верховая езда и пр. Руководитель группы ритмистов в начале 1920-х.

²¹⁴ Нина Валентиновна Романова училась у Ж.-Далькроза, но из-за войны не смогла окончить обучение, закончила курсы Волконского.

²¹⁵ Соляной городок — комплекс зданий, расположенных между р. Фонтанкой, Пантелеймоновской ул. (ныне ул. Пестеля) и Гангутской ул. Название связано с находившимися в зданиях до середины XIX в. складами соли. После прошедшей в Соляном городке в 1870 г. Всероссийской промышленной выставки здесь размещались различные выставки и музеи. В 1878–1881 гг. на месте одного из корпусов построено Училище технического рисования барона А. Л. Штигица.

²¹⁶ Курсы подготовки военно-учебных заседаний при Педагогическом музее военно-учебных заведений были основаны в 1864 г., с 1871 размещались в Соляном городке.

²¹⁷ Николай Ефимович Румянцев (?–1919), педагог, психолог, автор книг по педагогической психологии, заведующий Лабораторией экспериментальной педагогики в петроградском Соляном городке.

²¹⁸ См.: Художественное рассказывание детям. Сб. статей членов кружка рассказчиков в Петрограде / Под ред. Н. Е. Румянцева. Пг., 1918 (авторы статей: Н. Е. Румянцев, Е. И. Иорданская, Е. Е. Соловьева, Г. Г. Тумим).

ный успех, большое число слушателей показало очень интересные достижения. Когда эти курсы окончили свою деятельность — они были шестимесячные, мы сговорились с Румянцевым, что осенью наладим большое учреждение, посвященное искусству речи. Когда мы осенью встретились, то оказалось, что Румянцев уезжает в Пермь в качестве профессора Пермского университета²¹⁹. Остался один я, и вот здесь при Театральном отделе мы наладили Институт Живого слова, ныне уже покойный. Помню, что здесь был следующий момент. Каменева и Мейерхольд не сочувствовали организации этого Института, но в ту пору мне пришлось преподавать на каких-то подготовительных курсах в Детском селе²²⁰, где руководителями были Луначарский и его жена²²¹. На одном из заседаний мне пришлось разговаривать [о] моем Институте, и через несколько дней на квартире у меня было заседание, посвященное организации этого Института. На этом заседании присутствовал Луначарский. Помню, что управдом решил, что у меня собираются контрреволюционные элементы и так как у меня были нелады с управдомом, он явился нас арестовывать, и первым человеком, на которого он наткнулся, был Луначарский. Он был страшно сконфужен, ушел, и мы продолжали наше заседание. Есть целый ряд организаций, которые возникли в лоне Театрального отдела. Это показательный театр в Эрмитаже²²², который так и не осуществил своих

²¹⁹ В 1918 г. Румянцев уехал в Пермь, где с 1916 г. участвовал в организации Общества экспериментальной педагогики, был профессором Пермского университета, затем работал в Томском университете.

²²⁰ В конце 1918 г. по декрету А. В. Луначарского Царское Село, куда к этому времени были переведены многие учреждения для детей — детские сады, санатории и колонии, было переименовано в Детское Село (1918–1937).

²²¹ Анна Александровна Луначарская (1888–1958), первая жена Луначарского (1902–1922), писательница, сестра философа и политического деятеля А. А. Богданова (Малиновского). С февраля 1918 г. — заместитель председателя Совета защиты детей.

²²² Об Эрмитажном театре см. сн. 83. 12 июля 1919 г. начались спектакли экспериментального образцового Эрмитажного театра, возникшего по замыслу Мейерхольда для воплощения в жизнь теоретических положений о создании народного театра, разработанные Театральным, Музыкальным и Изобразительным отделами Наркомпроса (Жизнь искусства. 1918.

постановок. Здесь есть лица, принимавшие непосредственное участие в этом театре. Туда входили: Раппопорт²²³, Мейерхольд. Когда Театральный отдел переехал в Москву, через некоторое время уехал и Мейерхольд, и мы остались беспастырным стадом и не могли из себя выделить достаточно импозантное для советской власти лицо, а М[ария] Ф[едоровна] Андреева в это время развила деятельность Театрального управления, и наш Театральный отдел решено было ликвидировать. Часть его была совершенно ликвидирована, а часть перешла в ведение Театрального управления, и архив Театрального отдела поступил целиком туда к М[арии] Ф[едоровне] Андреевой]. Когда было ликвидировано Театральное управление, архив поступил в Художественный отдел Губполитпросвета. Где находится сейчас этот архив, ни мне, ни сотрудникам Губполитпросвета неизвестно. Но к счастью, все дела Историко-театральной секции и часть дел Репертуарной секции были мною вывезены и находятся в полном порядке в Институте истории искусств²²⁴. Пожалуй, это единственное, что осталось от Театрального отдела. Прошу извинить меня за отрывочность этих сведений, потому что я вспоминаю с большим трудом.

29 октября), и ориентированного на русский балаган и традиционалистские формы народных театров. Мейерхольд участия в деятельности театра не принимал. Намеченный им репертуар не был осуществлен. Из спектаклей Эрмитажного театра в историю вошла постановка Ю. П. Анненкова пьесы Л. Н. Толстого «Первый винокур». В конце 1919 г. было решено временно приостановить спектакли, театр был ликвидирован (см.: *Золотницкий Д. Зори театрального Октября*. Л., 1976. С 232–239).

²²³ Режиссер Виктор Романович Раппопорт (1889–1943), начавший театральную деятельность в театрах малых форм, не относился к прямым последователям и сторонникам Мейерхольда. В Эрмитажном театре поставил пьесы «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Тартюф» и «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера и пьесу собственного сочинения «Царевна Весняна».

²²⁴ В настоящее время материалы Театрального отдела и, в частности, его Репертуарной секции находятся в трех архивохранилищах: Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга (ф. 2551), в Государственном архиве Российской Федерации (ф. 2306) и в Рукописном отделе Института русской литературы (ф. 654).

[В. Н.] СОЛОВЬЕВ

Я постараюсь быть кратким. Я позволю себе говорить о возникновении Театрального отдела. Прежде всего, по-видимому, политика Наркома была следующей. Он чувствовал не особенно приветливое отношение со стороны группы артистов б. императорских театров и нужно было им противопоставить другую общественно-художественную организацию²²⁵. Эта идея привлекла его к необходимости создания Театрального совета. Театральный совет казался беспомощным, потому что там большинство были сторонники Лапицкого, люди, которые в плане художественной политики не оказались достаточно компетентными. И, по-видимому, у него возникла мысль создать Театральный отдел, организацию наивысшей компетенции с привлечением целого ряда специалистов из интеллигенции. Когда он образовался, я помню там, в здании еще находился Бакрылов. Когда Театральный отдел образовался, там все было настолько хаотично, что на одно из первых заседаний почему-то явился некий Гусев²²⁶, имевший отношение к Русскому Музею, с проектом организации театрального музея²²⁷. Затем некоторые дополнения к сведениям, только что сообщенным В. Н. Всеволодским. Дело в том, что деятельность Театрального отдела вначале предполагалась во всесоюзном масштабе, но затем с переездом Правительства в Москву он оказывался не всесоюзным учреждением, а только областным²²⁸. А потенция у петербуржцев была

²²⁵ См.: Советский театр. Документы и материалы [1917–1967]. Русский советский театр 1917–1921. С. 75.

²²⁶ Лев Петрович Гусев, хранитель петроградского музея Археологического института (Советский театр. Документы и материалы [1917–1967]. Русский советский театр 1917–1921. С. 463).

²²⁷ В январе 1918 г. Гусев составил Докладную записку о создании Главного архива государственных театров России для хранения художественных сокровищ театрального искусства и устройства выставки предметов искусства (Советский театр. Документы и материалы [1917–1967]. Русский советский театр 1917–1921. С. 463).

²²⁸ Статус «великодержавности» Петроград утратил после переезда правительства в Москву (март 1918). Региональный петроградский Театральный отдел образовался в октябре 1919 г.

на всю Россию. Главное время и внимание Каменева уделяет Москве, а в Петербурге бывает только наездами, и в ее отсутствие получается захват власти М. Ф. Андреевой. Вызванная спешной телеграммой появляется Каменева и происходит дележ власти. Мне хотелось бы подвести итоги деятельности Театрального отдела с того времени, когда были привлечены к его работе специалисты из всех областей театрального дела. В. Н. Всеволодский и П. О. Морозов являлись главными работниками Историко-театральной секции. Главными работниками репертуарной секции были: Котляревский²²⁹, Блок, Ремизов, Гнедич²³⁰, Зелинский²³¹, Гиппиус²³². Теоретическая секция имела левоэсерский уклон. Председателем Секции был Эрберг²³³,

²²⁹ Нестор Александрович Котляревский (1863–1925), историк литературы, литературный критик, публицист, с 1906 г. — почетный академик по разряду изящной словесности при отделении русского языка и словесности Академии наук. С 1908 по 1917 г. — заведующий репертуаром драмы императорских театров. С ноября 1918 — в Репертуарной секции (товарищ председателя, заместитель Блока).

²³⁰ Петр Петрович Гнедич (1855–1925), историк искусства, театральный деятель, драматург, переводчик, основатель и редактор журнала «Ежегодник императорских театров». В 1900–1908 — управляющий труппой Александринского театра. Член бюро Историко-театральной и Репертуарной секции ТEO Наркомпроса в 1918–1919 гг.

²³¹ Фаддей Францевич Зелинский (Tadeusz Stefan Zielinski; 1859–1944), филолог-классик, переводчик, почетный академик петербургского отделения Академии наук (1916). Был тесно связан с поэтами символистского круга. С октября 1918 г. входил в Теоретическую секцию, с ноября 1918 — член бюро Репертуарной секции.

²³² Владимир (Вольдемар) Васильевич Гиппиус (псевд.: Вл. Бестужев, Вл. Нелединский; 1876–1941), поэт, прозаик, критик, директор Тенишевского училища. С октября 1918 г. избран в Репертуарную секцию, член бюро секции, занимался разработкой школьного репертуара.

²³³ Константин Александрович Сюннерберг (псевд.: К. Эрберг; 1871–1942), поэт, критик, философ, сотрудник ТEO Наркомпроса, с сентября 1918 г. возглавлял Педагогическую секцию ТEO, с марта 1919 — заведующий Научно-теоретической секции. Член Коллегии ответственных работников ТEO. Сотрудник Института Живого слова. Один из организаторов Вольной философской ассоциации, созданной для исследования философских вопросов культуры и широко понимаемого духовного возрождения России (см.: *Заблоцкая А. Е.* Константин Эрберг в научно-теоретической секции ТEO Наркомпроса (1918–1919) // *Минувшее. Исторический альманах.* Вып. 20. М.; СПб., 1996. С. 389–403).

членами Иванов-Разумник²³⁴, Штейнберг²³⁵, Лунц²³⁶. Основная работа в Репертуарной секции сводилась к издательской деятельности. Плохо или хорошо, но за это время, тяжелое время для издательства, когда почти ничего не выходило, Репертуарная секция издала до 50 номеров произведений западноевропейской и отечественной драматургической литературы. Наиболее крупная работа Репертуарной секции — издание списков пьес, рекомендованных к постановке. Таких списков было несколько, и они были напечатаны в двух выпусках «Временника» Театрального отдела²³⁷. Эта секция взяла на себя работу рассматривать все пьесы, поступающие на отзыв и очень характерно, что большую роль здесь сыграли и Блок и Ремизов. Часть рецензий Блока напечатана в IX томе изданий его сочинений²³⁸. Здесь среди членов репертуарной секции возникла мысль о пополнении очень скудного настоящего репертуара инсценировками. Одна такая инсценировка была переделкой романа Гюго «Человек, который смеется». К сожалению, эта инсценировка была сделана средним драматур-

²³⁴ Разумник Васильевич Иванов (псевд.: Иванов-Разумник, 1878–1946), публицист, критик, историк русской литературы. Примыкал к партии левых эсеров. С осени 1918 — в научно-теоретической секции ТЕО Наркомпроса. В 1919–1924 — руководитель Вольной философской ассоциации.

²³⁵ Аарон Захарович Штейнберг (1891–1975), публицист, критик, переводчик, философ. Член Научно-теоретической секции ТЕО. Один из членов-учредителей и ученый секретарь Вольной философской ассоциации.

²³⁶ Лев Натанович Лунц (1901–1924), прозаик, драматург и публицист, член группы «Серапионовы братья». В 1919 — секретарь Научно-теоретической секции. В 1922 окончил историко-филологический факультет Петроградского университета. С 1920 по 1923 г. — в Институте истории искусств. Автор пяти пьес (драматургия Лунца была созвучна творческим принципам Мейерхольда), поставленных на сцене в России и за границей.

²³⁷ Временник Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению Вып. 1. 1918. Ноябрь; Вып. 2. 1919. Февраль.

²³⁸ Имеется в виду 12-томное издание «Собрания сочинений» А. Блока (Л.: Издательство писателей в Ленинграде. 1932–1936). Т 11 (История литературы, 1903–1921), включающее рецензии поэта. В настоящее время более полно рецензии Блока послереволюционного времени представлены в кн.: *Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. Проза 1918–1921 / Подгот. текста Д. Максимова. М.; Л., 1962.*

гом Урванцовым²³⁹. Затем Репертуарная секция проделала целый ряд изысканий. Она рассмотрела все архивы драматической цензуры, т. е. 400 запрещенных пьес. Любопытно, что некоторые пьесы были очень интересны, но они относились к отдельным моментам революционного движения. Очень хорошо помню, что в некоторых пьесах изображался 1905 год и очень жалко, что в прошлом году об этом не вспомнили. Затем Репертуарная секция пыталась приступить к организации особой студии по драматургии²⁴⁰. Инициатива в этом направлении принадлежала Радлову и Ремизову. Затем к работе Репертуарной секции был привлечен Н. Г. Виноградов²⁴¹, написавший

²³⁹ Лев Николаевич Урванцов (Урванцев; 1865–1929), драматург, прозаик, переводчик, театральный критик. Заведующий театральным музеем Союза драматических и музыкальных писателей.

²⁴⁰ В конце 1918 г. при КУРМАСЦЕП планировался курс лекций Радлова по технике драматического творчества (Временник ТЕО Наркомпроса. Вып. 2. С. 47–48, 59; б. п. Курсы по детскому театру // Вестник театра, 1919. № 3. С. 3), связанный с воспитанием в актере способности к «сочинительству» (Мейерхольд В. Э. Лекции 1918–1919. С. 159). В связи с отсутствием современных пьес в Репертуарной секции обсуждался проект Театрально-драматической мастерской при Культурно-просветительном отделе Военкома, в котором постоянным представителем от Репертуарной секции был Соловьев. Эту мастерскую, созданную в феврале 1919 г., возглавил Н. Г. Виноградов, читавший лекции по обучению драматическому творчеству и осуществивший в марте 1919 г. с группой красноармейцев в Железном зале Народного дома постановку представлений «Игрища» (о Февральской революции) и в 1920 — «Кровавое воскресенье» и др. (Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса: Документальная хроника. Неизвестные письма и рецензия Блока / Предисл. и публ. Е. В. Ивановой. С. 198, 200, 204, 205, 205, 208–210, 222).

²⁴¹ Николай Глебович Виноградов-Мамонт (наст. фам. Виноградов; 1893–1967), драматург, режиссер. В 1918–1919 гг. занимался на Курсах мастерства сценических постановок у Мейерхольда. В 1919 руководил «Театрально-драматургической мастерской Красной Армии». Был постановщиком массовых действ «Свержение самодержавия» и «Действо о III Интернационале». В 1923–1925 — член художественного совета академических театров в Ленинграде. С 1924 г. — директор оперно-балетной студии «Мамонт» (мастерская монументального театра), источника его литературного псевдонима (Жизнь искусства, 1924. 11 ноября. № 46. С. 22; Парнис А. Е. Пометы Блока на пьесе Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий» // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 кн. Кн. 4. М., 1987. С. 666–683).

трагедию «Русский Прометей»²⁴². В области народного театра Репертуарная секция произвела большую исследовательскую работу, собрав все варианты «Царя Максимилиана»²⁴³. Педагогическая секция ТЕО впервые в России поставила вопрос о детском театре. Она возглавлялась Мироносицким²⁴⁴, а наиболее деятельными членами ее были Горлов²⁴⁵, Лебедев, Бахтин. Этой секцией были изданы три книжки «Игра»²⁴⁶ и по инициативе Бахтина возникли Курсы по руководительству

²⁴² Трагедия Н. Г. Виноградова «Российский Прометей» («Царь Петр Великий», 1919) была рассмотрена Репертуарной секцией и рекомендована для постановки на сценах больших театров (Петроградская правда, 1919. 31 августа. № 195). К Первомайскому празднику 1920 г. силами Театрально-драматургической мастерской Виноградова была показана инсценировка «Огонь Прометея» (Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 15; рец.: б. п. Опыт пролетарского театра // Петроградская правда. 1920. 11 мая. № 101. С. 4).

²⁴³ Работа была выполнена благодаря активной и многолетней собирательской и исследовательской деятельности В. В. Бакрылова, одиозного управляющего государственными театрами, члена Репертуарной секции. В до-революционную пору во время его ссылки в Сибирь (1914–1917), где «он глубоко вошел в жизнь народа и особенно заинтересовался народным искусством; популярное и в тех местах, знаменитое “действие” о царе Максимилиане навело его на мысль собрать все печатные и рукописные материалы по этому “действию”. Работу эту он не прерывал и во время революции; напечатать удалось ему однако только первую часть ее, сводный текст “действия”, — книга эта, посвященная матери, вышла в 1921 г. (“Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе”, свод Вл. Бакрылова, предисловие Р. В. Иванова-Разумника, обложка и украшения работы Н. А. Тырсы. М., 1921, ГИЗ)» (Иванов-Разумник Р. В. Биографическая справка о В. В. Бакрылове (1923–1924) // ИРЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 35, л. 3).

²⁴⁴ Порфирий Петрович Мироносицкий (1867–1932), магистр богословия. С 14 мая 1918 по ноябрь 1919 г. работал в Театральном отделе Наркомпроса, член бюро Детского театра, входил в коллегию ответственных работников Комиссара по просвещению («Коллегия 13-ти»).

²⁴⁵ Петр Петрович Горлов (1877–1943), актер, режиссер, драматург, театральный педагог, состоял в детском бюро Репертуарной секции, входил в режиссерскую коллегию секции, был секретарем Совета детского театра и детских празднеств. Один из организаторов петроградского ТЮЗа.

²⁴⁶ «Игра». Непереодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. № 1–3. Пг; М.: ТЕО Наркомпроса, 1918–1920 — выпуски содержали статьи, тексты для рассказывания, библиографию, нотные приложения и пр.

детским театром и празднествами²⁴⁷, куда впоследствии был приглашен и А. А. Брянцев. Эти курсы явились той ячейкой, из которой впоследствии развивается Театр юных зрителей. Теперь мне хотелось бы коснуться деятельности Эрмитажного театра. Я уже говорил, что эта идея показательного опытного театра появилась осенью 1919 года²⁴⁸, что став во главе театрального дела, он (Мейерхольд. — *Ред.*) стал поддерживать настойчиво создание экспериментального театра. Летом 1928 г. (так! Надо 1918. — *Ред.*) Радлову было поручено составить экспериментальную труппу²⁴⁹. И этот театр, если не ошибаюсь, был открыт постановкой Радлова «Сбитенщик», с декорациями Лебедева²⁵⁰, и вторым спектаклем были «Близнецы» Плавта в переводе Радлова²⁵¹. Среди участников была группа молодежи из студии Мейерхольда: Лан-

²⁴⁷ На курсах по подготовке руководителей детскими театральными представлениями и празднествами Н. А. Лебедев читал лекции по методике руководства детскими спектаклями, Бахтин — по истории, теории и репертуару детского театра, Мейерхольд начал читать лекции о пантомимах, Радлов — о технике драматургического творчества о сочинении сценариев и пьес. Также велись практические занятия по постановке спектаклей, по пластической и ритмической гимнастике (см.: б. п. Курсы по детскому театру // Вестник театра. 1919. № 3. С. 3).

²⁴⁸ В 1919 г. Мейерхольд находился в Новороссийске, Соловьев упоминает события, предшествовавшие его отъезду из Петрограда.

²⁴⁹ Театр экспериментальных постановок («Первая коммунальная труппа») — организованная ТЕО в июне 1918 г. передвижная труппа Театра экспериментальных постановок под руководством С. Э. Радлова. Создавалась с целью выработки и создания принципов всенародного театра, на основе возрождения древней актерской техники создающего стиль новой эпохи. Ядро труппы молодых артистов составляли ученики Студии на Бородинской Мейерхольда, первая постановка — «Сбитенщик» Я. Б. Княжнина, затем были поставлены в масках «Близнецы» Плавта, шедшие в переводе Радлова (см.: б. п. Театр экспериментальных постановок // Временник ТЕО Наркомпроса. Вып. 1. Пг., 1918. С. 30; Театр и искусство. 1918. 16 (3) июня. № 20–21. С. 209; 15 сент. № 28–31. С. 279).

²⁵⁰ Владимир Васильевич Лебедев (1891–1967), художник-график, живописец и театральный художник.

²⁵¹ «Близнецы» Плавта (в переводе С. Э. Радлова) и «Сбитенщик» Я. Княжнина впервые были поставлены режиссером в Театре экспериментальных постановок (см.: б. п. Театр экспериментальных постановок // Временник ТЕО Наркомпроса. Вып. 1. 1918. Ноябрь. С. 30).

дау²⁵², Трусевич²⁵³, Александрова²⁵⁴, и, только что открывшая курсы, Кафафова²⁵⁵. Это первый опыт С[ергея] Э[рнестовича], как режиссера. После постановки «Мистерии-Буфф» у Мейерхольда возникает мысль об использовании помещения Эрмитажного театра. Ссылаясь на свою практическую деятельность М. Ф. Андреева этого не разрешает, тогда в Зимнем дворце собираются представители трех отделов Народного Комиссариата по Просвещению: театрального, изобразительного и музыкального и получается постановление об утверждении Экспериментального театра, который передается в ведение трех отделов: МУЗО, ИЗО [и] ТЕО. В плане работы здесь выдвигаются две фигуры С. Школьников²⁵⁶ и Жевержева. Разработка репертуарного плана, по существу, мало инте-

²⁵² Константин Юлианович Ляндау (Ландау; 1890–1969), ученик Студии на Бородинской в 1916–1917 гг. и ранее, участник мейерхольдовской постановки «Маскарада» (Инкруаябль в сцене маскарада, Английский посол в сцене бала). (*Фельдман О.* Студия Вс. Мейерхольда. 1917: Документы // Театр. 2004. № 2. С. 88, 93, 94, 95. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 375). В 1918–1919 гг. — заведующий подотделом детского театра Отдела театра и зрелищ Комиссариата просвещения Союза коммун Северной области.

²⁵³ Александра Яковлевна Трусевич занималась в Студии Мейерхольда с 1915 г., (*Фельдман О.* Студия Вс. Мейерхольда. 1917: Документы // Театр. 2004. № 2. С. 88, 89, 94, 95), жена К. Ю. Ляндау с осени 1917, в 1918–1920 гг. выступала с ним на сцене Театра Экспериментальных постановок С. Э. Радлова, и в др. театрах. В 1920 эмигрировала.

²⁵⁴ Елизавета Клавдиевна Александрова, ученица Студии в 1917 г. (*Фельдман О.* Студия Вс. Мейерхольда. 1917: Документы. С. 90, 94, 95).

²⁵⁵ Елена Константиновна Кафафова, ученица Студии на Бородинской, в мае 1918 окончила Школу русской драмы (б. Драматические курсы Театрального училища по классу Ю. М. Юрьева), дочь Марии Григорьевны Тамашевой и Константина Дмитриевича Кафафова, действительного статского советника, с 1912 г. — вице-директора Департамента полиции МВД.

²⁵⁶ Иосиф Соломонович Школьник (1883–1926), живописец и театральный художник. С 1908 — член группы «Треугольник», один из учредителей «Союза Молодежи» (1908–1910). Оформлял с Филоновым постановку трагедии «Владимир Маяковский». В 1917 — один из организаторов Союза деятелей искусств в Петрограде, входил в петроградскую коллегия ИЗО Наркомпроса (член коллегии по делам искусств и художественной промышленности), в 1920–1926 — директор Декоративного института (*Коновалов Е. Г.* Словарь русских художников. Новый полный, биографический. М., 2012. С. 572).

ресна. Это продолжение театрального традиционализма²⁵⁷. Репертуар следующий: Радлов ставит «Дон Хуана» /художник Головин/. Анненков ставит «Скверный анекдот». Мейерхольд ставит «Саломею» Уайльда /декорации Школьника/. Соловьев ставит хронику Шекспира «Генрих IV» с покойным художником Лаппо-Данилевским²⁵⁸ и «Чудо святого Антония» /художник Я. Гурецкий^{259/260}. Но все это очень эфемерно. Труппа имеется, у театра есть свой ученый секретарь Мосолов²⁶¹, существует дирекция, правление, целый ряд советов, существуют сметы на предполагаемые постановки, но никто из дирекции не находит нужным посмотреть — пригодно ли помещение Эрмитажного театра для постановок. Только в конце весны члены этих советов решили пойти посмотреть Эрмитажный театр и к удивлению нашли там полный развал. Возникла еще одна комиссия, которая стала разрабатывать смету по ремонту и приведению в порядок Эрмитажного театра. Эта смета достигла по тому времени колоссальных размеров²⁶². За это время берут к постановке еще одну пьесу — новую пьесу

²⁵⁷ Соловьев в 1910-х гг. был одним из теоретиков этого направления, разработанного Мейерхольдом в 1900–1910-х гг. Именно Соловьев впервые употребил термин «театральный традиционализм» (см.: Аполлон, 1914. № 1. С. 44–54).

²⁵⁸ Александр Александрович Лаппо-Данилевский (1898–1920), художник, входил в творческие объединения «Община художников», «Жар-Цвет» (см.: А. А. Лаппо-Данилевский. Текст К. С. Петрова-Водкина, Б. Эссен, Я. Чахрова и П. Лошкарева. Л.: «Община художников», 1928).

²⁵⁹ Ян Владиславович Гурецкий (1876–1938), театральный художник. Служил декоратором в театре А. С. Суворина. Совместно с Раппапортом осуществил постановку «Тартюфа» Мольера в Эрмитажном театре.

²⁶⁰ Соловьев перечислил пьесы, намеченные к постановке в Эрмитажном театре Мейерхольдом.

²⁶¹ Борис Сергеевич Мосолов (1888–1941), режиссер и литератор, помощник Мейерхольда, участник осуществленного Мейерхольдом спектакля «Башенного театра».

²⁶² Эрмитажный театр был признан непригодным для спектаклей из-за необходимости ремонта и отсутствия средств на него, а также требований пожарной безопасности (возведение каменной стены, отделявшей театр от картинной галереи Эрмитажа). Спектакли Эрмитажного театра проходили в Гербовом зале Зимнего дворца, приспособленном к этому времени для симфонических концертов для народной аудитории.

Луначарского «Маги»²⁶³ и распределяют роли. Пьесу должны были ставить Раппапорт и ваш покорный слуга. Но «Маги» включаются в основной репертуар Эрмитажного театра. В целях какой-нибудь практической работы организуется ряд спектаклей в Гербовом зале Зимнего дворца²⁶⁴. Там были поставлены Раппапортом «Коварство и любовь» и «Лекарь поневоле» Мольера, и «Первый винокур» Анненковым²⁶⁵. Для сценического осуществления последнего спектакля привлекается целый ряд циркачей, и это было чрезвычайно любопытно, очень остро и занимательно, потому что здесь скрещивались две техники — драматическая и цирковая, и это производило неожиданный эффект, вполне естественно, что Эрмитажный театр должен был погибнуть, потому что он не смог практически осуществить даже одной десятой своих планов и предположений²⁶⁶. Осенью 1919 г. остатки Театрального отдела перешли в ведение Андреевой /ПТО/. Отдельные детали, касающиеся деятельности ТЕО, в той коллекции, которую собирал ТЕО для образования театрального музея. Наиболее крупную художественную ценность представляли собою портрет Елагина²⁶⁷ работы Вуаля²⁶⁸, потом все рисунки покойного

²⁶³ «Маги», «драматическая фантазия в стихах» Луначарского, написанная в 1919 г. (см.: *Луначарский А. В.* Драматические произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1923. С. 225–305).

²⁶⁴ Спектакли в Гербовом зале начались 12 июля 1919 г. постановкой комедии Мольера «Лекарь поневоле» (реж. Раппапорт).

²⁶⁵ Постановка «Первого винокура» Л. Н. Толстого 13 сентября 1919 г. была наиболее известным спектаклем Эрмитажного театра. Составив труппу из цирковых актеров и актеров драматических театров, Анненков впервые воплотил идеи «циркизации» театра и введением фантастических элементов в виде «мюзикольных трюков», подошел к концепции «монтажа аттракционов», разработанной позднее С. Эйзенштейном (Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 191).

²⁶⁶ 13 ноября 1919 г. театр был ликвидирован.

²⁶⁷ Иван Перфильевич Елагин (1725–1794), директор придворного театра и музыки в 1766–1769 гг.

²⁶⁸ Жан-Луи Вуаль (1744–1806) прибыл в Россию как актер, в 1760-х гг. получил известность как портретист. Проработал в России до 1795 г. В Пермской государственной художественной галерее хранится предположительно портрет Елагина работы Ж.-Л. Вуаля (см.: *Руднева Л. Ю.* Жан-Луи Вуаль в России. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1994).

Сапунова²⁶⁹, которые частично пропали. Потом там был любопытный сборник сценариев итальянской комедии и несколько эскизов Бенуа. Вот и все. Теперь мне хотелось бы сказать еще об одной организации, которая была образована в ТЕО по инициативе Мейерхольда — «Бюро по сношению с провинцией»²⁷⁰, деятельность которого, главным образом, носила практический характер и которое снабжало театральную литературу и гримом всю провинцию. Любопытно, что по инициативе этого бюро Театральный отдел дал субсидию для издания отчета съезда по народному театру, который и был напечатан в 1918.

В. Н. ВСЕВОЛОДСКИЙ

В числе издательских планов Театрального отдела, кроме того сборника, который был напечатан историко-театральной секцией²⁷¹, был набран второй сборник. Было напечатано, приблизительно, 12 или 13 печатных листов, и находится в готовом виде на складе Государственного издательства. Напечатано листа два. ИИИ пытался это задание закончить, но это не удалось. Там имеются статьи Дризена о цензуре при Александре III²⁷², моя работа о театре времен Елизаветы Петровны. Работа Дризена напечатана, а театр при Елизавете Петровне потерял интерес; эта статья недопечатана²⁷³.

²⁶⁹ Николай Николаевич Сапунов (1880–1912), живописец, театральный художник, ученик И. И. Левитана. Оформлял постановки Мейерхольда: «Балаганчик» А. Блока и «Гедда Габлер» в театре В. Ф. Комиссаржевской, «Шарф Коломбины» А. Шницлера и «Голландку Лизу» М. Кузмина в Доме интермедий и др.

²⁷⁰ Провинциальный отдел при ТЕО Наркомпроса в Петрограде был преобразован в Бюро связи с культпросветорганизациями на местах, оказывавшее помощь по творческим и техническим вопросам (Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 49, 79).

²⁷¹ Сборник Историко-театральной секции. Пг., 1918.

²⁷² Названная работа должна была продолжить книгу Дризена «Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881» (Пг., 1917).

²⁷³ *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Елизавете Петровне / Сост., подгот. текста, послесл. В. А. Харламовой. СПб., 2003. Книга была написана в 1912 г., в 1919 г. напечатана в двух экземплярах, затем набор был уничтожен. В 1935 г. ученый передал текст этой работы в Ленинградскую государственную театральную библиотеку, по которому книга и была издана в настоящее время.

Дневники семьи Альбрехт
в фондах Кабинета рукописей

Уже более двадцати лет мы занимаемся историей нашей семьи, большая ветвь которой принадлежит роду Альбрехт. В семейном архиве сохранились фотографии, некоторые документы, принадлежавшие членам этой династии российских музыкантов немецкого происхождения. За эти годы собрано много интересного о них в библиотеках и архивах Санкт-Петербурга, Москвы, Клина. Теперь очередь дошла до двух тетрадей, хранящихся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств под шифром Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 25 и озаглавленных: «Рудольф Альбрехт. Дневник концертной жизни Петербурга 1860–68 гг. нем. яз».

В Отделе рукописей РНБ имеется схожий документ — дневник Карла Францевича, основателя династии Альбрехт. Этот документ весьма подробно с точки зрения музыковедения разбирается в статьях А. Н. Римского-Корсакова¹ и Г. В. Петровой². Он обозначен как «Register der Rollen eintheilungen in der Oper»³ («Регистр распределения ролей в опере»). По словам Римского-Корсакова, в основном это довольно однообразные заметки будничной театральной и концертной деятельности Карла Францевича, который записывал в тетрадь репертуар театров и певцов, состав трупп, исполнителей отдельных ролей; делал заметки о качестве исполнения, а иногда и о достоинствах и недостатках произведений. Дневник ценен сведениями о первой постановке оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», осуществленной под дирижерским управлением Карла Францевича Альбрехта.

Тетради, хранящиеся в Кабинете рукописей РИИИ, изучены весьма слабо. Они упомянуты в книге Д. Г. Ломтева «Немецкие музыканты в России»⁴. Вопреки названию единицы хранения исследователь не сомневался, что одна из дневниковых тетрадей принадлежит перу не Рудольфа Альбрехта,

а Карла Францевича Альбрехта. О второй тетради в книге Д. Г. Ломтева не сказано ни слова.

Мы провели анализ дневниковых записей, хранящихся в Кабинете рукописей, касающихся членов семьи Альбрехт, их друзей, сослуживцев и других музыкальных деятелей, что позволило достоверно установить авторство этих документов. При первом же взгляде на тетради не остается сомнений, что они написаны разными людьми. Обе тетради заполнены мелкими, местами трудно читаемыми почерками. Записи пером и карандашом перемежаются. В основном, текст написан на немецком языке, частично — на русском, с незначительными вкраплениями на французском и итальянском, иногда даже в одной фразе, часто с ошибками. К сожалению, мы не владем немецким языком, что затрудняет прочтение этих интереснейших документов. Но даже читая записи на русском языке и сопоставляя их с нашими знаниями о членах семьи Альбрехт, мы понимаем, что ни одна из этих тетрадей не могла принадлежать, как это обозначено в описи Кабинета рукописей, Рудольфу Карловичу.

Тетрадь Карла Францевича Альбрехта

Документ представляет собой тетрадь небольшого размера в твердой обложке. Записи сделаны пером, иногда карандашом, очень мелким почерком. Это, скорее всего, адресная книга, куда на протяжении нескольких лет Карл Францевич записывал адреса родственников, сослуживцев, здесь же встречаются черновики писем, прошений или части их. Записи в тетради начинаются с 1837 года за границей, потом продолжают в Санкт-Петербурге. Однако в начале записей мелькают и более ранние годы (воспоминания?): 1823, 1828, [18]39. Многие слова и словосочетания вычеркнуты, есть перечеркнутые отдельные записи и целые страницы.

Петербургская история этой музыкальной семьи началась в 1838 году, когда Дирекция Санкт-Петербургских Императорских театров пригласила **Карла Францевича Альбрехта**⁵ в Драматический театр на должность капельмейстера. К тому времени он был уже известен в Европе как музыкант, дирижер

и руководитель оркестров. Карл Иосиф Альбрехт (Karl Joseph Albrecht) родился 27 августа 1807 года в Познани (большую часть XIX века относилась к Пруссии). В Бреславле получил широкое музыкальное образование — прошел курс гармонии и контрапункта, обучался игре на всех струнных и духовых инструментах. С 1825 года служил в должности первой скрипки в Бреславском театре, с 1835 года стал репетитором хора Дюссельдорфского театра. В 1836–1938 годах как дирижер оперной труппы побывал с гастролями в разных европейских городах: Дюссельдорфе, Кенигсберге, Любеке, Копенгагене. Карл Францевич и сам писал музыкальные произведения (месса, балет «Горный дух», три струнных квартета и некоторые другие произведения).

15 ноября 1838 года директор Императорских С.-Петербургских театров С. А. Гедеонов издал предписание: «За необходимостью в певицах, могущих занять хотя временно первые амплуа в Немецкой опере, ангажирована мною Г-жа Альбрехт, а вместе с нею и муж ее скрипач г. Альбрехт на условиях, кои при сем препровождаю, предписываю Конторе принять их к должному исполнению имея в виду увольнение их по истечении первых шести месяцев»⁶. Предписание свидетельствует, что дирекция была заинтересована в первую очередь в приглашении певицы Альбрехт, и только вслед за нею — в услугах скрипача и дирижера. Вместе с супругами в Россию приехал их двухлетний сын Карл.

Августу Альбрехт действительно уволили через шесть месяцев, а Карл Францевич вскоре подписал с дирекцией контракт и был назначен капельмейстером Немецкой оперы с окладом в 2000 рублей ассигнациями. К этой должности постепенно добавлялись и другие. Карл Францевич стал дирижером в оркестре Драматического театра, управлял концертами Филармонического общества, придворной Певческой Капеллы, спектаклями, водевилями Императорских театров, преподавал в Театральном училище. Андрей Николаевич Римский-Корсаков писал: «За десятилетний промежуток своей капельмейстерской деятельности Альбрехт дирижировал всеми концертами того времени; из них особенно выдавались сим-

фонические концерты придворной певческой капеллы, часто выступавшей в Гатчине, и концерты Санкт-Петербургского Филармонического общества»⁷. После смерти К. А. Кавоса в 1840 году Карл Францевич был утвержден дирижером Русской оперы в Санкт-Петербурге. На этой должности он проработал до 1850 года.

Под его управлением прошли подготовка, премьера и три первых сезона оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». В статье, посвященной 50-летию «Руслана и Людмилы», В. В. Стасов писал: «Оркестром дирижировал Карл Францевич Альбрехт <...>. Он был человек чрезвычайно добросовестный и любивший искренно свое дело. Всех репетиций “Руслана”, до первого представления, было около 50, как у него записано в дневнике. И Глинка в своих “Записках” отдаст полную справедливость его почтенной добросовестности и стараниям»⁸.

К 1850 году у четы Альбрехт было уже пятеро детей. Карл Францевич перешел на службу в Гатчинский Сиротский Николаевский институт (ГСИ), где дети преподавателя могли обучаться бесплатно, и до конца жизни со всей душой преподавал там музыку и пение. «За ревностную, отлично-усердную и полезную службу...»⁹ неоднократно получал благодарность начальства и денежное вознаграждение. С 1851 года к этой работе присоединилась должность органиста Лютеранской церкви Св. Николая в Гатчине.

Под руководством Альбрехта и при его непосредственном участии при Высочайшем дворе в Гатчине проходили театральные представления, концерты, танцы и живые картины. В ноябре 1854 года по ходатайству присутствовавших на представлении «Их Императорских Высочеств Государей Великих Князей Николая и Михаила Николаевичей»¹⁰ Карлу Францевичу был пожалован императором бриллиантовый перстень.

Карл Францевич скончался 29 февраля 1863 года и похоронен в Гатчине на лютеранском кладбище. На его могиле стоит памятник, поставленный товарищами по работе и учениками.

Прошедшие курс обучения в ГСИ получали возможность поступать в привилегированные высшие учебные заведе-

ния — в Медико-хирургическую академию, Консерваторию, Академию художеств, Университет и некоторые военные училища. Трое сыновей — Карл, Евгений и Людвиг стали музыкантами и музыкальными деятелями. Дочь Франциска Жозефина (1840–1898) — выпускница женского пансиона при ГСИ, преподаватель музыки и пения в гатчинской женской гимназии. Надпись на надгробном камне на ее могиле: «От учениц и друзей».

Оригинальная подпись Карла Францевича Альбрехта есть на страницах 120, 120 об., 125 об., 126 об., 128, 132.

1848 год. На с. 103 об. находится «шапка» к прошению Альбрехта «Его Превосходительству Господину Тайному Советнику, Почетному Опекуну, Управляющему Гатчинским Сиротским Институтом, Сенатору и Кавалеру Сергею Степановичу Ланскому». Самого прошения в дневнике нет. С июня 1839 года С. С. Ланской, член Государственного совета, сенатор, управляющий Сохранной казной и т. д., стал почетным опекуном Санкт-Петербургского опекунского совета и управляющим Гатчинским воспитательным домом. Карл Францевич в это время еще был на службе в дирекции Императорских театров. Скорее всего, Альбрехт подал прошение с просьбой принять его на службу в ГСИ. Можно предположить, что именно на это прошение в апреле 1850 года он получил уведомление, подписанное губернским секретарем Елисеевым: «Его превосходительство Сергей Степанович Ланской приказал Вас уведомить, что об определении Вас на службу при Гатчинском Сиротском институте Высочайшее разрешение ныне воспоследовало»¹¹.

Многие записи касаются адресов музыкантов и музыкальных деятелей, связанных с Карлом Францевичем по службе. Страница 103: «Василий Павлович Энгельгард в Графском переулке у Шестилавочной, в собственном доме № 11». Близкий друг М. И. Глинки, в 1857 году организовал перенесение его праха на родину. Энгельгардт написал воспоминания о М. И. Глинке; передал собрание рукописей композитора Публичной библиотеке в Петербурге; издал партитуры опер и других его симфонических произведений.

Приводятся адреса: Якоба Урлауба — актера и хориста немецкой театральной труппы; Э. Кизеветтера — настройщика органов и фортепиано; камер-музыканта Густава Кунике; Осипа Карловича Гунке — композитора, преподавателя (его учеником был О. А. Петров) и теоретика музыки. О. К. Гунке был восприимчивом дочери Карла Францевича — Франциски Жозефины.

На первых трех листах тетради записаны адреса некоторых известных людей, а также сыновей Карла Францевича. Каждая запись отчеркнута, сделаны они ручкой или карандашом, разными почерками. Присутствует здесь, к примеру, адрес Александра Николаевича Серова (с. 110 об.) — композитора и музыкального критика, знакомого с деятельностью К. Ф. Альбрехта. А. Н. Серов внимательно следил за творчеством М. И. Глинки, присутствовал на многих репетициях «Руслана и Людмилы». Он вспоминал о репетициях осенью 1842 года: «Новые чудеса во втором акте! <...> Потом, тотчас, баллада Финна <...> Оркестр приковал к себе все мое внимание (дирижировал Альбрехт). Подробности оркестровки, несмотря на то, что я помнил балладу как нельзя лучше, сделали из нее опять совсем новую для меня музыку! Что за чудная, калейдоскопическая игра в этой оркестровке! Каким, между тем, единством проникнут каждый звук! Восторг мой не имел пределов. <...> Теперь оркестр под опытной рукой Альбрехта шел уже отлично»¹².

Страница 111: «Влад. Стасов Моховая дом Меликова». Владимир Васильевич Стасов — музыкальный и художественный критик, историк искусств. В этом доме на Моховой улице, 26, он жил в 1854–1873 годах, как гласит помещенная на нем мемориальная доска. В статье, написанной к 50-летию постановки оперы «Руслан и Людмила», он также с большим уважением отзывается о К. Ф. Альбрехте.

Страница 111: «Г-н Александр Верле у Каменного моста в Гороховой улице в доме купца Котомина» — часовщик на Гороховой, 25. Часовщики и механики — изготовители музыкальных машин и механических органов — упоминаются в дневнике Альбрехта четыре раза.

1854 год, страница 151 об.: «Адрес. Г-ну Страссеру в часовой магазин на Большая Гребецкая в Петербургской части». Фома Иванович Штрассер, сын знаменитого петербургского часовщика и механика, отвечал за состояние музыкальных автоматов в императорских дворцах, конструировал собственные органы. Он наблюдал за установкой и работой механического органа в Гатчинском дворце.

1856 год, страница 161 об.: «Его Благородию. Егору Егоровичу Г-ну Бруггеру в заведение механических органов на Маросейке в Москве.

Со вложением ноты по ценею 15 руб. сер.».

1857 год, страница 162 об.: «Его Благородию Егору Егоровичу Г. Бруггеру в заведение механических органов. Посылка с Натали на пять рублей, в Москве на Маросейке в доме № 246 Соболевой».

Семья немцев Бруггеров разрабатывала и изготавливала механические органы в Москве. Некоторые из этих органов находятся в собрании Эрмитажа и в Музее музыкальных инструментов. Карл Францевич играл на всех струнных, духовых инструментах и на органе. В церкви Св. Николая в Гатчине он служил органистом. Все мужчины семьи Альбрехт были начитанны, интересовались механикой, всякими новшествами, особенно связанными с музыкой. Механические музыкальные автоматы, несомненно, привлекали их внимание.

На странице 160 об.: 1856 год «Серг. Алекс. Зайцеву в московской части 2-го кв. напротив Ремесленной управы у Владимирской церкви в доме Тычинкина.

<...> Его Высокоблагородию Владимиру Гавриловичу Сергееву в Кораблестроительный департамент что [в] главном Адмиралтействе. Пер. Сер. Зайцеву С. Петербург».

Сергей Александрович Зайцев — композитор и преподаватель. Обучался в Санкт-Петербургской Придворной певческой капелле, концертами которой до 1850 года нередко дирижировал Карл Францевич. С сентября 1859 года С. А. Зайцев преподавал музыку и пение в ГСИ. В его доме в Гатчине собирался музыкальный кружок, в котором принимали участие не только музыканты, но и ученые и художники.

Страница 148: «1852. Адрес: Его Высокоблагородию Господину Управляющему Конторою Императорских Московских Театров Алексею Николаевичу Верстовскому в Москве». Управляющим Московской театральной конторой он был с 1842 по 1859 год. Конечно, у Альбрехта могли быть с А. Н. Верстовским чисто профессиональные дела, а возможно, что-то было связано с младшим братом — Германом Францевичем. Все члены этой большой семьи помогали друг другу и опекали своих родных.

Многие записи в дневнике Карла Францевича говорят об адресах его детей, братьев и других родственников, которых в России было немало. Генеалогическое древо семьи Альбрехт постоянно пополняется по мере расширения наших знаний о них. Очень много добавил наивный рисунок семейного древа¹³ с пояснениями Карла Карловича Альбрехта, хранящийся в Музее музыкальной культуры в Москве. Из него мы узнали имена братьев и сестер Карла Францевича.

Первая запись о Германе Францевиче Альбрехте относится к 1845 году (страница 126; здесь и далее сохранена орфография оригинала): «Herrman address Герм. Франциску Альбрехт. На Петровке в Знаменском переулке, против фабрики Карташева в доме Богровой» («Франциску» — искаженное «Францевичу»); последняя — к 1860 году. Несколько записей о различных адресах Германа Францевича. Летом он снимал дачу — страница 148, 148 об.: «1853. J 6 juli Herrman <...>: Ея Превосходительству Марии Ивановне Андреевой. Тульской Губернии, Грелевского уезда в село Литвинова, для передачи Г-ну Альбрехту». И еще — страница 154, об.: «Juli 1855

Адрес: Его Благородию Герману Францевичу Альбрехту в Леонтьевском переулке в доме генеральши Андреевской в Москве.

Письмо это отдать управляющему Ивану с тем, чтобы отправить его тотчас же на дачу получателю».

Страница 151 об.: «1854 J 16 Decbr un Herrman u Carl 1— Rbl lilben <...>

Адрес. В Левантовском переулке в доме Генеральши Андреевской Герману Францевичу Альбрехту.

Первому скрипачу при Императорских Театрах. С вложением ста рублей серебром.

При сем письме посылка под [для] Г. А. ценою в 7 рублей серебром».

Про Германа Францевича Альбрехта нам было известно только, что это брат Карла Францевича. Он родился в 1814 году; был женат на Марии, 1824 года рождения. Исходя из записи в дневнике Карла Францевича становится известно, что он служил первым скрипачом при Императорских театрах в Москве.

На странице 110 указаны адреса сыновей Карла Францевича: Евгения (про него будет рассказано далее) и Карла. Причем про Карла написано просто «на цветном бульваре Л. К. Кольрейера», не указывая, что это Москва, хотя с 1854 года он жил там постоянно.

Карл Карлович (Фридрих Август; в православии Константин) Альбрехт¹⁴ (1836–1893) родился в Эберфельде (Германия). Был привезен родителями в Россию в 1838 году. Начав обучение у своего отца и в ГСИ, с 15 лет совершенствовался в игре на виолончели у Шмидта в Москве. Службу начал с должности виолончелиста в оркестре Большого театра в 1854 году. Звание свободного художника получил лишь в сентябре 1877 года.

Карл Карлович был не только виолончелистом-исполнителем, но и композитором и теоретиком музыки. Им написаны многие учебные пособия и музыкальные сборники. С 1860 года К. К. Альбрехт — бескорыстный и усердный помощник Н. Г. Рубинштейна в организации Музыкальных классов, а затем и Консерватории. В альбоме «Московская консерватория», выпущенном к 125-летию учебного заведения, об Альбрехте написано: «Талантливый музыкант, виолончелист Большого театра, после перехода на службу в Музыкальное общество безраздельно отдался и концертному делу — как руководитель бесплатного класса хорового пения при РМО, и учебному — как преподаватель класса обязательной теории, сольфеджио, и организационному — как инспектор, а затем исполняющий обязанности директора»¹⁵. Николай Григорье-

вич называл Альбрехта своей правой рукой. Будучи большим поклонником и пропагандистом хорового пения, Карл Карлович преподавал пение во многих учебных заведениях Москвы, нередко бесплатно. Он стал пропагандистом обучения пению по цифирному методу Эмиля Жозефа Мориса Шаве (Cheve; 1804–1864), в течение многих лет распространял его в Москве, записывал с его помощью произведения своих друзей-музыкантов* и собственные. В январе 1877 года Карл Карлович совместно с Иваном Петровичем Поповым организовал Русское Хоровое Общество, просуществовавшее до 1917 года.

Карл Карлович Альбрехт дружил со многими известными музыкальными деятелями — Н. Г. Рубинштейном, П. И. Чайковским, П. И. Юргенсоном, Н. Д. Кашкиным, Г. А. Ларошем и другими. Сохранилась их обширная деловая и дружеская переписка. Петр Ильич был крестным отцом Евгения — сына Карла Карловича.

К. К. Альбрехт похоронен в Москве на Введенском кладбище.

Записи 1857 года, страница 164 об.: «...К. Karlovi Albrecht — artist Имп. Театров в Москве на цветном бульваре в доме Урешева № 275. — посылки с нотами и вещами ценною в пятнадцать рублей. <...> 1 mai Karl Adresse: Его Благ. К. К. Альбрехту на Самотеке в доме Морозова у настройщика Г. Ребле».

Карл Карлович с ранней молодости привык содержать себя сам. Покинув родительский дом в Гатчине, он начал служить учителем хорового пения при Московском Николаевском женском училище; получал жалованья 480 р. в год. В 1884 году П. И. Чайковский писал в письме С. И. Танееву: «Отец его, сам превосходный музыкант и капельмейстер, по непостижи-

* В 1993 г., в дни, когда отмечалось столетие кончины П. И. Чайковского, газета «Санкт-Петербургские ведомости» (№ 233 от 29 октября 1993) поместила статью О. Сердобольского «Неизвестная “Весна” Чайковского». Долгие годы хор «Весна» считался утерянным. Доцент Петербургской консерватории К. Н. Никитин нашел ноты трехголосного женского хора в фонде консерватории в сборнике Альбрехта. Записаны они были в цифирной нотации по методу Шаве, что и было причиной того, что «Весна» Чайковского так долго ускользала от внимания исследователей

мой для меня причине не только не поощрял, не развивал в сыне таланта, а кое-как обучивши его игре на виолончели, отвез его пятнадцатилетним мальчиком в Москву, определил на нищенское жалование при театре и бросил вполне на произвол судьбы. Пошла бесконечная канитель игры на репетициях, на спектаклях, борьба с нищетой, потом женитьба, потом знакомство с Н. Г. Рубинштейном, черная работа в Консерватории и т. д. и т. д.»¹⁶. Именно в этом видел Петр Ильич причину того, что Карл Карлович недостаточно реализовал себя как талантливый композитор и музыкант и не добился всеобщего признания: «В 1-х, я считаю его необычайно даровитым музыкантом. Это один из очень немногих известных мне музыкантов, в коих я усматриваю настоящий, не лишенный самобытности композиторский талант. Не могу винить Вас в том, что Вы не разделяете моего верования в живую творческую струйку в таланте Альбрехта, потому что Вы, вероятно, никаких его вещей не знаете. Я же знаю их множество, и некоторые из них имели свойство <...> производить во мне нечто вроде трепетания восторга. Из таланта этого ничего не вышло и ничего уже не выйдет по обстоятельствам жизни»¹⁷. Отправив старшего сына в Москву, Карл Францевич, конечно, беспокоился о нем, посылал посылки и ноты. Как мы видим, он его отправил не просто в неизвестность, а скорее всего, под опеку своего брата Германа Францевича, жившего в Москве, по крайней мере, с 1845 года.

Страница 165 об.: «1861 mai Carl adresse: на Самотекском пруду в доме Морозова у Г. Лангера».

Эдуард Леонтьевич Лангер (1836–1905) — профессор Московской Консерватории, пианист, композитор, преподаватель игры на фортепиано, органе и элементарной теории музыки, товарищ К. К. Альбрехта. В 1861 Карл Карлович женился на Анне Леонтьевне, сестре Э. Л. Лангера и, видимо, какое-то время молодые жили у Эдуарда Леонтьевича.

Относительно Людвиг Карловича, третьего сына, в дневнике К. Ф. Альбрехта имеется всего одна запись (страница 110 об.): «1862. Louis: на выборгской стороне Саратовской улице в доме Г-и Колпаковой». Будучи одаренным юношей,

Людвиг Альбрехт не смог сразу определиться со своей будущей профессией, чему сопутствовали частые перемены места жительства. Подавая в 1861 году прошение о приеме в Петербургский университет, Людвиг Альбрехт указывал, что «Жительство имею на Бульварной улице в доме Ланге»¹⁸ в Гатчине. Ныне это улица Карла Маркса. Будучи уже студентом университета, он жил в Петербурге, «в 1-й Адмиралтейской в Большой Морской в доме Лауфорта № 5»¹⁹. А при подаче прошения в Консерваторию он писал: «Жительство имею у Измайловского моста дом Воробьева»²⁰. Там же жили его родители в 1844 году.

Людвиг Христиан Фредерик Альбрехт²¹ (1844–1899), родился в Санкт-Петербурге, крещен в католической церкви Св. Екатерины. Начальное образование Людвиг получил в Сиротском институте. Успешно окончив ГСИ, в 1861 году, он начал учиться на естественном факультете Санкт-Петербургского университета. Но из-за временного закрытия университета в декабре 1861 года Людвиг перевелся в Медико-Хирургическую академию, и какое-то время обучался там. Игре на виолончели он начал учиться у своего отца, затем продолжал совершенствоваться у К. Б. Шуберта. 1 сентября 1864 года Людвиг подал прошение в Петербургскую консерваторию: «Желая получить музыкальное образование, я покорнейше прошу зачислить воспитанником консерватории, специальным предметом избираю виолончель»²². В консерватории его учителем игры на виолончели стал знаменитый Карл Юльевич Давыдов. Л. К. Альбрехт был в первом выпуске Петербургской консерватории в 1865 году, окончив ее одновременно с П. И. Чайковским. После двух лет гастролей по городам Германии Людвиг Карлович принял подданство России и, получив диплом свободного художника, начал службу в Императорских театрах. Он был соучредителем Евгения Карловича Альбрехта, организовавшего Петербургское Общество квартетной музыки, участвовал в его концертах, входил в Совет старейшин. Советом Общества имя Людвиг Карловича Альбрехта было внесено в «Список пожизненных действительных членов». С 1872 года Л. К. Альбрехт препода-

вал в Петербургской консерватории, директором которой в то время был его учитель К. Ю. Давыдов, и стал его ассистентом (адъюнктом). В 1875 году в издательстве П. И. Юргенсона он издал «Школу для виолончели» — первое учебное пособие такого рода на русском языке.

В 1875 году по направлению РМО Людвиг Карлович занял должность директора Киевского музыкального училища (ныне Киевское государственное высшее музыкальное училище имени Р. М. Глиэра), а также начал преподавать там игру на виолончели и пение. По инициативе Л. К. Альбрехта в 1875 году в Киевском училище были открыты специальные классы игры на инструментах симфонического оркестра, что положило начало отделу оркестровых инструментов. В мае 1876 года он женился на ученице музыкального училища, певице Раисе Евстафьевне Владимировой. У них родились пятеро детей. Перебравшись с семьей в Москву в 1877 году, Л. К. Альбрехт начал служить режиссером при Московском отделении РМО. Вскоре к этому добавились должности учителя пения при Императорском московском Николаевском сиротском институте и младшего преподавателя Московской консерватории.

Когда в 1878 году К. К. Альбрехт создал Русское хоровое общество, Людвиг Карлович был избран его помощником, заведовавшим музыкальной частью, участвовал в концертах.

Всю жизнь Людвиг Карлович собирал коллекцию бабочек и занимался этим вполне профессионально. Еще в 1871 году он стал действительным членом Русского энтомологического общества и характеризовался как «выдающийся исследователь фауны насекомых чешуекрылых (бабочек) Московской губернии»²³. Сейчас его коллекция, насчитывающая около 6000 хорошо сохранившихся экземпляров, хранится в Зоологическом музее Московского университета. Л. К. Альбрехт опубликовал несколько статей по фауне чешуекрылых Московской губернии.

С 1885 года Л. К. Альбрехт — старший преподаватель Московской консерватории. Кроме игры на виолончели, он вел лекционные курсы по истории и теории искусств и читал лек-

ции по истории музыки. Людвиг Карлович известен и как автор нескольких музыкальных произведений.

С 1893 по 1898 год Альбрехт преподавал в Музыкальных классах в Саратове (в 1912 году преобразованы в консерваторию). Выйдя в отставку по болезни, в 1898 году он возвратился с семьей в Москву. Похоронен Людвиг Карлович в Сухуми.

На странице 138 (1847) упоминается Рудольф Бок, муж сестры Карла Францевича — Матильды Альбрехт: «R. Bock address Königstrasse № 7». Про нее саму написано на странице 160 об.: «1856. J 26 Nobr/6 Dec. Mathilde any Mailard.

Madame Mathilde Bock Contrada di Pantano № 4710 Milano II Piano». Матильда родилась в 1812 году, а ее супруг в 1811. Рудольф Бок был воспитанником Рудольфа Карловича Альбрехта. Вот пока и все, что мы знаем о Боках.

Для полноты картины расскажем вкратце о родителях Карла Францевича Альбрехта и его сестре Луизе. В дневнике о них не сказано ничего.

Отец, Франц Альбрехт, родился в 1780 году; мать, Йоханна (Анна), урожденная Фиглер, родилась в 1782 году.

В июле 1848 года Карл Францевич, «имея престарелого отца Франца Альбрехта 68 лет, мать Анну 66 лет и сестру Луизу 29 лет проживающими в Пруссии в Фраутадте испрашивает дозволения перевести их в Россию на жительство их с собой»²⁴. При этом директор театров Гедеонов отметил, что Альбрехт «имеет поведение и нравственность отлично хорошие»²⁵. Через некоторое время разрешение на воссоединение семьи было получено.

Тетрадь Карла Францевича содержит несколько листов вложения (страницы 87–97), чуть большего размера, чем основные листы. Внизу страницы 87 написано: «С. J. Albrecht. / Jsmailofschens Bruke in Huuse Worobewa»*. Согласно Адрес-календарю К. Нистрема в 1844 году Карл Францевич Альбрехт служил в Оркестре немецкого театра и проживал у Измайловского моста в доме Воробьева. Дирекция Театров находилась очень недалеко, на той же Измайловской улице.

* Имеется в виду «мост» (Brücke) и «дом» (Haus).

Дневник Евгения Карловича Альбрехта

Документ представляет собой тетрадь крупного формата, наподобие конторской книги, заключенной в твердый переплет. На внутренней стороне обложки имеется надпись:

Tagebuch des Dr. Rudolf Albrecht
Geboren d. 16 october 1846.
Destorben d. 12 october 1884.

Видимо, это и послужило причиной того, что дневники приписывались перу Рудольфа Альбрехта.

Рудольф Вильгельм Альбрехт (1846–1884) — единственный из детей Карла Францевича, избравший себе другую профессию. Он родился в Петербурге. После обучения в ГСИ окончил Медико-хирургическую академию. Служил ординатором и прозектором Обуховской больницы в Петербурге, был доктором медицины. Уже только поэтому трудно предположить, что его перу может принадлежать «Дневник концертной жизни Петербурга».

Тут же дважды оттиснут черными чернилами экслибрис «Е. А.»; экслибрис встречается и на последующих страницах. Это инициалы Евгения Карловича Альбрехта, который и был автором этого дневника.

Евгений Луи Фридрих Христиан Альбрехт²⁶ (1842–1894) родился в Санкт-Петербурге и крещен в церкви Св. Екатерины. Его воспитателем был Лудовик Маурер, известный скрипач, дирижер и композитор, инспектор Императорских Театров. Общее и начальное музыкальное образование Евгений получил в Гатчинском Сиротском институте и у отца; в 1857–1860 годах прошел полный музыкальный курс в Лейпцигской Консерватории. Вернувшись в Россию, Альбрехт поступил скрипачом в оркестр Итальянской оперы в С.-Петербурге (Михайловский Театр). Родители Евгения Карловича были прусскими подданными, а сам он «в присутствии департамента, Священником исповедуемой им веры Домеником Лукашевичем на подданство России к присяге 17 января 1861 г. приведен»²⁷.

Как солист-скрипач Альбрехт много и с успехом концертировал и в провинции, и в столицах. Он скоро обратил на себя общее внимание и даже был приглашен преподавателем музыки к детям царской семьи: «...За участие в музыкальных занятиях Ее Императорского Величества Марии Александровны пожалован бриллиантовый перстень 4 мая 1871 г.»²⁸. С 1872 по 1880 год он преподавал игру на скрипке «Их Императорским Высочествам Великим Князьям Павлу Александровичу и Дмитрию Константиновичу»*. По его инициативе были учреждены ученические оркестры и хоры в мужских гимназиях и в военно-учебных заведениях. В 1866 году Евгений Карлович был приглашен начальником военно-учебных заведений в комиссию для выработки проекта и плана преподавания музыки и общего школьного пения в военных гимназиях.

Евгений Карлович Альбрехт писал брошюры по педагогике, истории музыки, критические и музыковедческие статьи. Совместно с Н. Х. Весселем выпустил три сборника песен. Им также написано три романа.

С 1877 года до конца жизни он был инспектором музыки всех Императорских театров Санкт-Петербурга. Это стало делом всей его жизни. Он неустанно заботился об улучшении положения оркестровых музыкантов Императорских театров в С.-Петербурге и Москве, способствовал повышению их материального состояния.

Неоднократно Евгений Карлович выезжал за границу для изучения административной стороны музыкального и оркестрового дела и, по образцу европейских, разработал проекты реформ для российских придворных оркестров. Они столь благотворно повлияли на улучшение художественного исполнения, что удостоились Высочайшего утверждения.

Евгения Карловича захватила идея пропаганды русской камерной музыки. Совместно со своим братом виолончелистом Людвигом Карловичем, Ф. Н. Гильдебрандтом и О. Ф. Гилле он в 1872 году организовал Петербургское Общество квартетной музыки (с 1878 года переименовано в Общество камерной

* Оба великих князя были расстреляны в Петропавловской крепости в 1919 г.

музыки). Евгений Карлович был бессменным председателем Общества с момента образования и до самой своей смерти, а также его почетным членом.

В 1892 году Альбрехт был назначен заведующим Музыкальной библиотекой Императорских театров. За два года Евгений Карлович успел систематизировать нотный материал и упорядочить библиотеку. Параллельно с этим он собирал коллекцию музыкальных инструментов, нотных манускриптов, портретов и автографов музыкальных деятелей. В 1932 году часть этой коллекции — музыкальные инструменты — была передана в Театральный музей. Сейчас она хранится в его филиале — Шереметьевском дворце — Музее музыки. В опубликованном каталоге струнных щипковых музыкальных инструментов упомянуты пять из них: архицистра, балалайка, джура САЗ, тар персидский и кантеле²⁹. Архицистра находится в постоянной экспозиции музея.

Похоронен Евгений Карлович в Гатчине, в одной ограде с отцом Карлом Францевичем и сестрой Франциской. На его могиле стоит памятник, установленный Обществом камерной музыки.

В начале тетради вложено несколько листов бумаги, которые на 0,5 см шире остальных. Несколько первых страниц чистые, потом идут записи на немецком языке, начинающиеся с 1859 года в Лейпциге, когда Евгений Карлович учился там в консерватории. Диплом Лейпцигской консерватории он получил 21 июня 1860 года и вернулся в Петербург, что совпадает с записями в дневнике — «Peterburg 1860 г. 28 сентября» (с. 4); и опять экслибрис «Е.А.».

Подпись на обратной стороне страницы 40 — «Eugenii Albrecht» точно соответствует подписи Евгения Карловича на архивных документах. Сравнивая почерк, которым написана эта тетрадь, с документами руки Евгения Карловича, подшитыми в его деле о службе³⁰, видим абсолютное сходство. Например, надпись на обратной стороне фотографии К. Ф. Альбрехта, которую Евгений Карлович послал Анатолию Евграфовичу Молчанову — вице-президенту Русского Театрального общества, редактору журнала «Ежегодник им-

ператорских Театров», не вызывает сомнения в авторстве. В сопроводительном письме Евгений написал: «...Если Вы найдете возможным поместить портрет отца в Ежегодник, то осчастливите Вашего Вас глубоко уважающего и преданного Е. Альбрехта»³¹. Эта фотография помещена в «Ежегоднике Императорских Театров» за 1891–1892 годы в статье В. Стасова к 50-летию оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки.

В дневнике мелькают фамилии музыкантов и музыкальных деятелей: Вейкманн, Вьетен, Давидов, Вильгорский, Рубинштейн, Кологривов и некоторые другие. Со всеми ними Евгений Карлович должен был общаться как инспектор Императорских театров.

Довольно много записей о родственниках. В 1863 году умер Карл Францевич Альбрехт. Траурные мероприятия не ограничились отпеванием и похоронами. 25 марта в зале Кафедрального собора проходил концерт, посвященный памяти Карла Францевича, на котором присутствовали его ученики. Еще через месяц — 25 апреля — в память о нем исполнялся «Реквием» Моцарта. На странице 13, помеченной «Petersburg 1863», внизу приклеена отпечатанная карточка:

Zu dem am 25-sten d.M., fruh 11 Uhr, in der hiesigen katholischen St. Catherinen-Kirche stattfindenden Trauergittesdienste, fur den am 24-sten Februar d. J. in Gatschino verstorbenen Kapellmeister Carl Albrecht, laden ergebenst ein

Die Verwandten.

Gatxchino u. St. Petersburg, im April 1863.

В ней сообщается, что «Родственники капельмейстера Карла Альбрехта, умершего 24 февраля в Гатчино, приглашают на отпевание, которое будет проходить 25 числа в 11 утра в католической церкви Св. Екатерины...»

Страница 31 — печатный листок: «Музыкальные классы, открытые с 8 сентября 1864 года Русским Музыкальным Обществом в Москве...» Далее идет список уполномоченных сотрудников РМО на сезон 1864–1865 года, а также простых сотрудников, среди которых Карл Карлович Альбрехт — брат Евгения Карловича. Также указано, что он ведет «Бесплатный хоровой класс (по методе Шаве). Воскресенье, от 2 до 4».

Страница 45: «Петербург 1865. <...> 11 февраля. <...> Бернадаки. Милостивый Государь с большим удовольствием приму участие в Вашем квартет-уроке. Прошу назначить день и залу, в которой будет». Евгений Карлович Альбрехт много концертировал, особенно в первые годы после окончания консерватории, участвовал в квартетах. Дмитрий Егорович Бенардаки (или Бернадаки) был крупным русским промышленником, меценатом и благотворителем. Он часто помогал музыкантам и художникам. В одном из его домов на Невском проспекте, 86 проходили концерты Филармонического общества. В 1881–1886 годах Евгений Карлович состоял председателем С.-Петербургского Филармонического общества.

Газетная вырезка на стр. 54 представляет статью «Концерт Г. Альбрехта в зале Воронежского Дворянского Собрания», напечатанную в «Воронежском листке»³².

Незадолго до этого Евгений Карлович просил дать ему отпуск с оставлением полного жалования: «...имея необходимость выехать на летнее время из Петербурга во внутренние губернии для поправления своего здоровья <...> с 1 июня по 15 августа <...>1866»³³. Отпуск был предоставлен. Вообще Евгений Карлович был слабого здоровья и в его деле немало прошений об отпусках с целью его поправления. Все просьбы были удовлетворены, он много раз выезжал в различные города России и за границу, почти всегда совмещая личные надобности с рабочими командировками.

Некий В...ский, посетивший концерт Альбрехта в Воронеже, писал: «Давно уже не приходилось нам испытывать таких высоких наслаждений, какие доставил нам концерт Г. Альбрехта! он был устроен и исполнен так мило, что невольно припомнились лучшие минуты, проведенные нами когда-то на концертах в зале С.-Петербургского университета. Певучая скрипка концертиста вызывала лучшие воспоминания, и ее звуки мягко ложились на душу. <...> Г. Альбрехт своею скрипкою напомнил нам все наши народные: рожки, волынки, балалайки и т. п. инструменты, — это большое умение и немалая трудность для исполнения. Тоже самое мы должны сказать и о последней пьесе “Souvenir de Moscou”. Когда замер

последний энергически вызванный звук, как бы сказавший: “Эх! да полно же надрывать душу!” — не хотелось вставать с места, и хотелось еще слушать, и слушать. Словом, г. Альбрехт не удовлетворил наше душевное настроение, нашу потребность отвести душу, а только растравил ее...”³⁴

Страница 57: «Окт. 1866 <...> Военная Гимназия Петербург. стор. ...» Как раз в этот год двадцатичетырехлетнего Евгения Карловича включили в комиссию, которая разрабатывала программу обучения музыке и пению в военных гимназиях. Он также руководил выбором музыкальных инструментов для учрежденных по его совету ученических оркестров и наблюдал за ходом обучения в них музыке и пению. Заметки Альбрехта были напечатаны в педагогическом сборнике Военного Министерства (1872 г.).

На странице 68 — афиша концерта Евгения Карловича.

Черновик письма Осипу Афанасьевичу Петрову, находящийся на страницах 130–131, написан 27 ноября 1866 года к 30-летию премьеры оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя».

«Спешу заявить вам, многоуважаемый Осип Афанасьевич, мои искренние поздравления и вместе с тем радость каждого русского при воспоминании о дне, когда 30 лет тому назад в первый раз дана была первая русская опера Жизнь за Царя, и в тот же день выступил в первый раз в роли Сусанина знаменитый русский певец. Прошло 30 лет. Жизнь за Царя постоянно более и более увлекает сердца русских, чувство глубокого уважения к герою Сусанину перейдет из поколения в поколение и останется надолго в памяти русского народа и вместе с ним останется и искренняя благодарность Артисту, 30 лет доблестно исполняющему эту роль Сусанина. К сожалению, одно только облачко грусти омрачает несколько мою радость, это именно то, что вместе с моим поздравлением не может принести поздравления отец мой, глубоко уважающий талант Ваш, и питающий к Вам истинную дружбу. Десять лет управляя оркестром Русской оперы, пользуясь Вашей дружбой и расположением всех русских артистов, он принимал особенно близко к сердцу все касающееся Русской оперы, а теперь, наверно, искренно порадовался бы, видя Ваше торжество.

Поэтому примите же от имени сына те искренние поздравления, и ту глубокую радость, которую не замедлил бы высказать и отец».

О. А. Петров был первым исполнителем ролей Сусанина и Руслана в операх М. И. Глинки. Партия Руслана была написана специально для его голоса. С 1841 по 1850 год неоднократно под управлением Карла Францевича шла «Жизнь за Царя», он готовил к постановке и дирижировал премьерой «Руслана и Людмилы». Естественно, он очень много работал со всеми исполнителями — музыкантами и певцами. В статье, посвященной 50-летию «Руслана и Людмилы» В. В. Стасов писал: «Оркестром дирижировал Карл Францевич Альбрехт, <...> Он был человек чрезвычайно добросовестный и любивший искренно свое дело. Всех репетиций “Руслана”, до первого представления, было около 50, как у него записано в дневнике. И Глинка в своих “Записках” отдает полную справедливость его почтенной добросовестности и стараниям»³⁵. А. Римский-Корсаков характеризовал Карла Францевича как одного из ближайших сотрудников Глинки по постановке оперы: «... дирижера, вынесшего на своих плечах вместе с автором всю работу по разучиванию этой труднейшей оперы и бесценно руководившего представлениями “Руслана” за три первых сезона (1842–1845 г.)»³⁶. О взаимоотношениях Карла Францевича с музыкантами и певцами видно из предписания директора Императорских театров Геденова: «Состоящего в русском оперном оркестре скрипача Альбрехта, занимавшего несколько времени должность дирижера с большим успехом к особому удовольствию певцов и оркестра, предписываю утвердить его в звании Дирижера русского оперного оркестра...»³⁷

Страница 76: «1 августа. Граф Борг. Директор Театров помре! и зарыт. *Reguime Mozart*». Это легкомысленное замечание относится к Александру Михайловичу Борху (1804–1867), бывшему в 1863–1867 годах директором Императорских театров.

С 1867 года в тетради довольно много записей, касающихся матери Евгения Карловича. Они кратки и отрывочны. Некоторые касаются квартир и переездов Августы Альбрехт: «... Мамаша наняла эту квартиру по контракту на 2 года по 384 р в год. Контракт (свинство) стоил 9 руб. 5 коп» (с. 75). Три раза

встречается план квартиры с разной степенью подробности, хотя и не понятно, чья она. Есть сведения о посещении матерью разных знакомых, о прогулках: 14 июля — «Мамаша и Рудольф в Гатчине с Ялозо на экскурсии»; 17 июля — «Мамаша вторично поехала в Гатчино на несколько дней одна к Треймяна; воспользоваться хорошей погодой». Ялозо упоминается в дневнике несколько раз, но кто это такой, нам пока не удалось узнать. Рудольф — младший из братьев Альбрехт, в 1867 году ему был 21 год. Он сопровождал мать в ее разъездах: июль и август — время каникул. Он уже студент и живет отдельно: «Альбрехт Рудольф. Сергиевская ул., д. 20. Студент М.-Х. Акад»³⁸. Приезжали они в гости и к Евгению Карловичу: страница 76, 6 июля: «Мамаша посетила нас к чаю вечером с Рудольфом и Ялозо». Евгений Карлович жил на съемных квартирах. Неоднократно упоминается некто Давыдов (с. 76 — «Давыдов Костя»), проживающий вместе с ним: с. 76, 5 июля — «Переехал жить с Давыдовым на новую квартиру». Это, несомненно, не Карл Юльевич, так как к нему, скорее всего, относится запись на странице 25: «Давыдов приехал из заграницы виолончелист».

Как старший из братьев Альбрехт, живущий в Санкт-Петербурге (Карл Карлович с 15 лет жил и работал в Москве), Евгений Карлович всю жизнь помогал матери, младшим братьям и сестре. Страница 76, 1 августа: «Рана для будущности — с мамашей и Руд. на островах, на пароходе. Чудная погода». 3 августа: «Июль месяц стоило хозяйство брату на особой квартире 16–57». Несмотря на напряженную работу на многих должностях, денег все время не хватало: страница 76, 17 июля: «Давыдова нет, он в Павловском, и я один умираю опять со скуки, такая тоска и грусть напала на меня, что даже не знаю, что будет. Причина кажется грусти та, что я без гроша денег сижу, и имею надежду просидеть так до нового года. Долги!» Страница 76, 29 июля: «Оборот денежный. У мамашы я взял три 5% Банков. Государственных билета, за которых мне дали у Лампе 233 р. 35 коп. по 76½ каждый и обязывался заплатить ими все свои долги а ей отплачивать 300 руб. по 25 руб в месяц с 1-го октября 1867 г. до 1 октября 1868 г.».

Доклад министру от 31 января 1884 года касается Рудольфа Карловича Альбрехта:

«Ваше Превосходительство Иван Александрович,

Брат мой, прозектор и Ординатор Обуховской больницы, заразившийся трупным ядом при вскрытиях и страдающий хроническим сапом, отправляется по единогласному решению своих товарищей за границу на излечение. Не имея провожатого, имею честь покорнейше просить Ваше превосходительство разрешить мне с первой недели поста заграничный отпуск, для сопровождения его, по рекомендации заграничных врачей в более южный край, на два месяца, с возложением моих обязанностей по оркестрам, во время отпуска, на начальника Нотной Конторы Христофорова.

Не бывав за границею более 15-ти лет, я бы желал воспользоваться наступающим случаем для подробного изучения административной стороны театрального дела, и в особенности по специально-оркестровой и инструментальной части, и потому осмеливаюсь просить Ваше превосходительство о снабжении меня рекомендательными письмами к выдающимся придворным интендантам, и если возможно о разрешении мне какого-либо денежного вспомоществования для вышеупомянутой цели»³⁸.

Тут же прилагается справка о семейном положении Альбрехта: «Инспектор Императорских Театров Евгений Альбрехт холост, но имеет на своем попечении мать в преклонном возрасте, сестру-девицу и сироту племянницу, при нем находящуюся и заболевший ныне брат, которого ему необходимо сопровождать за границу»³⁹. Поездку за границу Евгению Карловичу разрешили и, «имея в виду ожидание пользы от поездки»⁴⁰, выдали 400 рублей. В дальнейшем Евгений Карлович неоднократно выезжал в Москву по семейным обстоятельствам — на серебряную свадьбу Карла Карловича, в Байройт на представления опер Вагнера и т. д.

Летний отпуск проходил в прогулках и домашних развлечениях: страница 76, июль: «26. Дома с Костя и портным Орловым. Вечером в карты с Рудольфом и Ялозо до 23 часов у меня»; «27. Большое гулянье в Петергофе (в нижнем саду). Но-

виков, Ялозо, Рудольф и я в 3 часа на пароходе <...> Великолепно освещение электрическое фонтан. Много тысяч народу участвовало. Музыка и пение, освещение сада и неудавшийся фейерверк»; «31. <...> потом с обедом к мамаше, а вечером в Исаакиевский сквер»; «2 августа. Ботанический сад. *Victoria regina* в не цветущем состоянии видели — пропасть народу».

Страница 76, 13 июля: «Ялозо и Доша в карты вечером, а днем всего понемножко. Письмо от сестры, что возвращалась в Бремен, а Люй в Мюнхен. Где он останется зимою?» Люй — Людвиг Карлович. Окончив Консерваторию, он, как прусский подданный, диплом свободного художника на руки не получил: «Людвиг Карлович Альбрехт в декабре 1865 года кончил по экзамену полный курс учения и удостоен диплома и звания Свободного Художника с условием, что Диплом ему будет выдан по переходе его в Русское подданство»⁴¹. Тем не менее, он начал карьеру музыканта и уехал на гастроли по городам Германии — Берлину, Мюнхену и Дрездену. Вернулся в Россию он в 1867 году, принял присягу на подданство, получил на руки диплом и начал служить первым виолончелистом в оркестре Итальянской оперы.

В самом конце тетради на отдельных листах находятся три программы. Программа концерта воспитанников Императорского Гатчинского Николаевского института от 2 декабря 1862 года (страница 84) написана от руки со многими исправлениями и пометками. Первым номером исполнялось попури из оперы «Осада Гента» (соч. Мейербера) на двух фортепиано с оркестром. Среди исполнителей Альбрехт. Мы затрудняемся сказать, кто именно. В 1862 году учащимся ГСИ был только Рудольф; несомненно, он учился музыке у своего отца, но могли он выступать, мы не знаем.

Страница 85, 1862 год. Концерт Фон-Толль в «зале клуба Г. Офицеров Л. Гв. Стрелкового батальона Императорской Фамилии в котором примет участие член Брюссельской Консерватории г. Огюст Шарль». Среди исполнителей Р. Альбрехт (соло для скрипки). Это, конечно, скрипач Роберт Францевич Альбрехт — брат Карла Францевича. Соло для виолончели исполнял А. Альбрехт. Видимо, это опечатка — имелся в виду Людвиг Альбрехт.

Роберт Францевич Альбрехт родился в 1795 году в Пруссии. С 1841 служил скрипачом в оркестре Русской оперы С.-Петербургских Императорских театров. Был концертмейстером балетного оркестра, участник квартетов. В Санкт-Петербургской консерватории хранится фотография квартета в составе Зейферта, Роберта Альбрехта, Вейкмана и Пиккеля. Об этом квартете под управлением Зейферта писал Э. Ф. Направник: «В сезон 1861–[18]62 г. я познакомился с членами превосходного квартета. Это были: Иван Пиккель — первая скрипка, Роберт Альбрехт — вторая скрипка, Иероним Вейкман — альт и Иван Зейферт — виолончель. С ними как пианист я стал участвовать на музыкальных вечерах у меценатов того времени — П. К. Альбрехта*, кн. Д. Имеретинского, Б. И. Асташева, А. А. Сапожникова и Лопухина. На эти замечательные вечера по субботам собиралось до ста человек артистов и любителей. Тут бывал полный состав оркестра, все выдающиеся певцы и инструменталисты Петербурга и приезжие солисты. Исполнялись сочинения камерные и сольные при участии лучших солистов. Для окончания вечера оркестр исполнял на память различные увертюры и балетные номера и играл комические импровизации. Таких вечеров, столь серьезных, интересных и вместе с тем веселых, ни до ни после Петербург не знал»⁴³.

С 1860 года Зейферт был приглашен давать уроки виолончели в. к. Константину Николаевичу. «В скором времени учитель и ученик начали играть дуэты для двух виолончелей, а затем перешли к исполнению струнных трио, пригласив для игры скрипичной партии Альбрехта...»⁴⁴. Роберт Францевич писал музыку — известен вальс «Мое удовольствие».

В 1844 году он проживал в одном доме со своим братом Карлом Францевичем у Измайловского моста в доме Воробьева (Адрес-календарь К. Нистрема). В 1867 году он проживал в доме католической церкви по адресу «Невский пр., д. 32–34, кв. 7. Музыкант при театре».

* Данное лицо является однофамильцем Альбрехтов — героев данного обзора. В энциклопедии «Немцы России» написано: «Петр Карлович А[льбрехт] [4 июля (или 4 августа) 1842, С.-Петербург — 1895, там же?], дирижер, руководитель оркестра Петербургского общества любителей музыки».

Роберт Францевич был не только музыкантом, но и энтомологом. В Русское энтомологическое общество он вступил в 1870 году. В 1871 году в отчете Общества сообщалось: «... остается сделать обзор научной деятельности отдельных членов его, насколько позволяют имеющиеся по этому предмету данные. Главная черта, характеризующая эту деятельность в настоящем году, состоит в том особенном внимании, которое ныне вновь обращено было, после довольно продолжительного затишья, на изучение энтомологической фауны окрестностей Петербурга и некоторой части Петербургской губернии. <...> По отношению к чешуекрылым (Lepidoptera) главным театром экскурсий была местность, лежащая тоже на Север от города, именно деревня Лахта, с окружающими ее болотами. Гг. Н. Ершов, Фиксен, Зичи, Р. Альбрехт, Ланд и др. привезли оттуда огромные коллекции, изобилующие не только редкими, но даже новыми для здешних мест видами»⁴⁵.

Роберт Францевич был женат на Софии, урожденной также Альбрехт, имел четверых детей. 13 января 1877 года он скоропостижно умер и был похоронен 17 января на Волковом кладбище в Санкт-Петербурге.

Последней стоит программа выступления воспитанников Императорского Николаевского института 9 марта 1862 года (страница 86). Начинаясь концерт хором, исполнявшим «Песнь бедняка» на слова Жуковского, сочинения Карла Францевича Альбрехта. В исполнении Капкина и Людовика Альбрехта прозвучало «соло для тенора и виолончеля с аккомпанементом фортепиано» «Пела, пела пташечка» на слова А. А. Дельвига, сочинения К. Альбрехта. Среди исполнителей-учеников также были Лисицын и Никифоров. О подобном концерте в ГСИ в 1860 году было написано в журнале «Иллюстрация, всемирное обозрение»: «...Трудно поверить, чтобы, при ограниченных средствах этого заведения, можно было устроить даровой, хороший концерт — с целью доставить удовольствие образованному кругу гатчинского общества. Почти четвертая часть всех воспитанников института участвовала в хорах, при аккомпанементе оркестра вокальной музыки, составленного также из воспитанников (за исключе-

нием некоторых, малоупотребительных инструментов), не говоря уже о солистах и концерте на двух роялях, с аккомпанементом виолончели.

Многие из посетителей этого концерта были изумлены исполнением трудных пьес Себастьяна Баха, Мейербера, Россини, Беллини, и нашего несравненного Глинки. Между тем исполнители были не присяжные музыканты, но молодые люди, только с таким музыкальным тактом, как будто ими руководил многолетний опыт. Особенно выказали свой талант: Лисицын, Никифоров и Альбрехт (сын даровитого Капельмейстера)»⁴⁶. Детский концерт заканчивался исполнением «Боже, Царя храни».

Все концерты в ГСИ были подготовлены Карлом Францевичем и проходили под его управлением. Еще в 1851 году в брошюре о праздновании 50-летия службы Сергея Степановича Ланского писали: «...воспитанниками исполнено было несколько больших хоров из разных опер, различных композиторов. Исполнение хоров заслужило всеобщее одобрение слушателей и замечательно потому более, что блестящий успех в этом деле принадлежит вполне настоящему учителю музыки и пения г. Альбрехту, который только не более пяти месяцев перед тем поступил в заведение»⁴⁷.

На этом завершается наш обзор двух интереснейших документов. Мы надеемся, что найдется заинтересованный человек, знающий немецкий язык и готовый перевести эти дневники. Несомненно, это даст возможность открыть новые страницы в истории развития музыкальной культуры.

Примечания

¹ *Римский-Корсаков А.* К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» (27-е ноября 1842 г. — 27-е ноября 1922 г.). (Из дневника К. Ф. Альбрехта) // «Музыкальная летопись». Сб. 2 / Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Петроград: «Мысль», 1923.

² *Петрова Г. В.* «Register der Rollen eintheilungen in der Oper» К.-И. Альбрехта // *Musicus*. 2007, № 9. С. 57–60.

³ РО РНБ. Фонд Вакселя 124. Оп. 2. Ед. хр. 3.

⁴ *Ломтев Д. Г.* Немецкие музыканты в России: истории становления русских консерваторий. Москва: «ПРЕСТ», 1999. 207 с.

- ⁵ Подробнее о К. Ф. Альбрехте см. статью: *Удалова Е. Г.* Гатчинский Альбрехт — основатель династии // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. XVIII–XX вв. Выпуск 8. Санкт-Петербург: изд. МАЭ РАН, 2014. С. 164–174.
- ⁶ Дело о службе при СПетербургских театрах уволенной Актрисы Немецкой труппы Августы Альбрехт. РГИА. Фонд 497. Оп. 97/2121. Д. 7826. Л. 1.
- ⁷ *Римский-Корсаков А.* К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» С. 69–79.
- ⁸ *Стасов В.* «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на сцене // Ежегодник Императорских Театров за 1991–92 г.: СПб., 1892.
- ⁹ Формулярный список о службе Учителя пения и музыки Альбрехта 1858 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2959.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Дело Дирекции Императорских Театров. О службе и. д. инспектора музыки Альбрехта, Карла. РГИА. Ф. 497. Оп. 1 (97/2121). Д. 2959. Л. 11.
- ¹² *Серов А. Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 89.
- ¹³ ВМОМК. Ф. 37. Инв. № 5910. П. № 1200.
- ¹⁴ Подробнее о К. К. Альбрехте см.: *Удалова Е. Г.* Хоровой дирижер К. К. Альбрехт // Дирижерско-хоровое образование: традиции и современность. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Клавдия Борисовича Птицы (1911–1983). Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2014. С. 17–27.
- ¹⁵ *Прибегина Г. А.* Московская консерватория 1866–1991. М., 1991. С. 15.
- ¹⁶ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М., Гос. муз. изд., 1970. Т. 12. С. 406.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Дело Правления Императорского С.Петербургского Университета о принятии в число студентов Людвиг Альбрехта. ЦГИА СПб. Ф. № 14, Оп. № 5. Д. № 1841. Л. 3.
- ¹⁹ Там же. Л. 5.
- ²⁰ Консерватория. Дело воспитанника Людвиг Альбрехт. ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 4. Д. 361-1-80. Л. 1.
- ²¹ Подробнее о Л. К. Альбрехте см.: *Селиверстова Е. В., Удалова Е. Г.* Людвиг Карлович Альбрехт (1844–1898) — выпускник Петербургской консерватории 1865 года // *Musicus*. 2012, № (30). СПб. С. 63–68.
- ²² Консерватория. Дело воспитанника Людвиг Альбрехт. ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 4. Д. 361-1-80. Л. 2.
- ²³ *Московская Энциклопедия*. Т. 1. Лица Москвы. Кн. 1 А-З. М.: Изд. Центр Московведение, 2007. С. 53.
- ²⁴ О службе и. д. инспектора музыки Альбрехта, Карла. РГИА Ф. 497. Оп. 1 (97/2121). Д. 7827. Л. 40.

- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Подробнее о Е. К. Альбрехте см. статью: *Удалова Е. Г.* Евгений Карлович Альбрехт — инспектор императорских театров // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. XVIII–XX вв. Вып. 9. СПб: МАЭ РАН, 2015. С. 237–246.
- ²⁷ Дело о службе инспектора музыки Евгения Альбрехта. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 80. Л. 5.
- ²⁸ Там же. Л. 18.
- ²⁹ Хордофоны щипковые. Струнные щипковые музыкальные инструменты: Научный каталог. Т. 1 / Авт.-сост. В. В. Кошелев. СПб: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2014. 312 с.
- ³⁰ Дело о службе инспектора музыки Евгения Альбрехта. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 80. Л. 78, 84, 92.
- ³¹ РГИА. Ф. 678. Оп. 1. Д. 86. Л. 1.
- ³² Воронежский листок. 1866. № 38. 18 августа.
- ³³ Дело о службе инспектора музыки Евгения Альбрехта. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 80. Л. 8.
- ³⁴ КР РИИИ. Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 25. Л. 54.
- ³⁵ *Стасов В.* «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на сцене // Ежегодник Императорских Театров за 1991–92 г.: СПб., 1892.
- ³⁶ *Римский-Корсаков А.* К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» (27-е ноября 1842 г. — 27-е ноября 1922 г.). (Из дневника К. Ф. Альбрехта) // «Музыкальная летопись». Сб. 2 / Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Петроград: «Мысль», 1923. С. 69.
- ³⁷ О службе и. д. инспектора музыки Альбрехта, Карла. РГИА Ф. 497. Оп. 1 (97/2121). Д. 7827. Л. 14.
- ³⁸ Гоппе и Корнфельд. Алфавитный указатель жителей Санкт-Петербурга на 1867–1868 гг. СПб., 1868.
- ³⁹ Дело о службе инспектора музыки Евгения Альбрехта. РГИА Ф. 497. Оп. 5. Д. 80. Л. 48.
- ⁴⁰ Там же. Л. 50.
- ⁴¹ Там же. Л. 51.
- ⁴² ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 4. Д. 361-1-80.
- ⁴³ *Направник В. Э.* Эдуард Францович Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. С. 35.
- ⁴⁴ Цит. по: *Кольшиницына Н. В.* Иван Иванович Зейферт — учитель музыки великих князей // «Музыка все время процветала...» Музыкальная жизнь императорских дворцов: Материалы научно-практической конференции. Гатчина, 2015. С. 100.
- ⁴⁵ Отчеты Русского Энтомологического Общества. СПб, 1896 г.
- ⁴⁶ Иллюстрация, всемирное обозрение. Т. VI. 1860, сент. 15 № 149.
- ⁴⁷ Воспоминания 14 января 1851 года в Императорском Гатчинском Сиротском Институте. СПб., Тип. Опекунского совета. 1852. 35 стр.+ 12 стр. ноты Альбрехта. С. 34.



Семья Альбрехт. 1868 г. Слева направо: Карл Карлович, Анна Леонтьевна, Франциска Карловна, Августа, Рудольф Карлович, Евгений Карлович. Дети Карла Карловича: Евгений, Карл и Эмилия. Из семейного архива Селиверстовых-Удаловых



Карл Карлович Альбрехт.
ВМОМК им. М. И. Глинки.
Фонд фотографий.
Альбрехт К. К. № 21757/ V



Евгений Карлович Альбрехт.
ВМОМК им. М. И. Глинки.
Фонд фотографий.
Альбрехт Е. К. № 3122/V
позитив



Августа Альбрехт.
Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 3.
Оп. 1. Ед. хр. 23



Квартет РМО. 1860 г. Роберт Францевич Альбрехт (второй слева). Музей Петербургской Консерватории



Карл Францевич Альбрехт.
РГИА. Ф. 678. Оп 1. Д. 86, л. 8 об.



Людвиг Карлович Альбрехт.
Из семейного архива
Селиверстовых-Удаловых

В О Р О Н Е Ж Ъ .

1866  Г О Д А ,

ВЪ ПОНЕДЕЛЬНИКЪ, 15 АВГУСТА,

ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ
1-й оркестръ Императорской С.-Петербургской Итальян-
ской оперы

Е. К. АЛЬБРЕХТЪ,

съ участіемъ Воронежскаго оркестра и Любителей.

БУДЕТЪ ИМѢТЬ ЧЕСТЬ ДАТЬ
ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ
К О Н Ц Е Р Т Ъ .

ОТДѢЛЕНІЕ 1-Е.

- 7202 *Синирин*
777 *Синирин*
- 9
- 1.) Увертюра изъ оперы: «ЛПЭНЬ ЗА ЦАРЯ» М. Флики—исполнить . . . Оркестръ.
 - 2.) La Mélancoïde par G. Cellmes berger—исполнить на скрипкѣ Е. К. Альбрехтъ.
 - 3.) «Валленштейн, тебѣ любилъ-ли, романсъ М. Жуковского исполнить П. Стойковъ.
 - 4.) Фантазія на русскія пѣсни: «Не были сѣбѣ и во полѣ березы стола»—муз. Ветана—исполнить на скрипкѣ . . . Е. К. Альбрехтъ.
 - 5.) Duo—*Пумала* Andante et Allegro для двухъ фортепьяно—исполнять . . . графъ С. И. Рейденъ и г-жа М. А. Дундукова-Борсакова.

ОТДѢЛЕНІЕ 2-Е.

- 6.) Увертюра изъ оперы: «Пиратъ» муз. Беллини исполнить Оркестръ.
- 7.) «Meditation» С. Баха Trio для скрипки, фортепьяно и гармоникою, исполнять: графъ С. М. Рейденъ, Г. Ф. Столь, Е. К. Альбрехтъ. . .
- 8.) Romance—*Рубинштейна* исполнить. . . Е. К. Альбрехтъ. . .
- 9.) Рыцарскій романъ (Virtus Antiqua) М. Глинки, исполнить П. Стойковъ. . .
- 10.) Souvenir de Moscou Wieniawsky исполнить Е. К. Альбрехтъ. . .

Ароматизированныя изъ фортепьяно будутъ гр. С. М. Рейденъ и В. Кашкина.

ЦѢНА МѢСТАМЪ: номерованная 2 р., не номерованная 1 р., хоры 50 к.

Билеты заблаговременно можно получать въ конторѣ редакціи Воронежскаго Листка и въ книжномъ магазинѣ Кашкина, а въ день концерта—при входѣ въ залъ съ 6 часовъ вечера въспитавника гимназіи—платить пополамъ.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ НЕПРЕМѢННО.

Печ. дозв. Полцім. Юргенсоуъ.

Въ тип. В. Гольдштейна.

Программа концерта 15 августа 1866 г. с участием Е. К. Альбрехта.
КР РИИИ. Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 25, л. 53

Съ дозволенія Начальства

ВЪ ГОРОДѢ ГАТЧИНО

въ Воскресенье 12 Марта въ 1½ ч. по полудни

Въ Залѣ Императорскаго Николаевскаго Гатчинскаго Института.

Артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

Е. АЛЬБРЕХТЪ

будеть имѣть честь дать

**ВОКАЛЬНО - ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ
КОНЦЕРТЪ.**

Съ участіемъ Г-жи **Скордули**, Г-на **Чарди**, Солиста ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА и Г-на **Портена**, артиста-виолончелиста Итальянской оперы.

ОТДѢЛЕНИЕ I.

1. Увертюра.
2. a) Mélancolie Гелмесбергера.
b) Дивертиссементъ Вьѣтана.
исполнить на скрипкѣ Г-нъ Е. Альбрехтъ.
3. Арія изъ оперы: Русалка Даргомыжскаго.
исполнить Г-жа Скордули.
4. Фантазія на мотивы изъ оперы Лизда Чарди.
исполнить на флейтѣ авторъ.
5. «A la mémoire de Servais»: Chant d' adieu Портенъ.
исполнить на виолончели авторъ.
6. a) Romance Альбрехта.
b) Souvenir de Moscou Виенавскаго.
исполнить на скрипкѣ Г-нъ Е. Альбрехтъ.

ОТДѢЛЕНИЕ II.

1. Trio Meditation de Bach. Гуно.
для скрипки, фортепіано и органа.
2. a) Nostalgie Шопена.
b) Mazurka Шуберта.
исполнить на виолончели Г-нъ Портенъ.
3. Романсы исполнить Г-жа Скордули.
4. Вариации на Соловей Чарди.
исполнить авторъ.
5. a) Andante } Альбрехта.
b) Mazurka }
исполнить авторъ.

Акомпанировать будетъ **Р. АЛЬБРЕХТЪ.**

Начало въ 1½ ч. по полудни.

Цѣна мѣстамъ: номерованнымъ 2 р. ценомерованнымъ 1 руб. Билеты заблаговременно можно получить въ Вандитерской Г-на Майера и въ день-концерта при входѣ въ залу.

Печатать позволено: Гатчино 1 Марта 1867 года. Полцеймейстеръ *Баранковъ.*
Въ Типографіи К. Рагге, по Екастер. пр. Ст. ч. 4. ут. д. 15.

Программа концерта 12 марта 1867 г. с участием Е. К. Альбрехта
КР РИИИ. Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 25, л. 68

Материалы личного архивного фонда И. Н. Семеновой

Собрание архивных материалов и большая часть книг из замечательной библиотеки Ирины Николаевны Семеновой (1919–2009) были переданы автору этих строк в 2012 году. Это был дар Людмилы Гольдвассер — ее племянницы и наследницы, знакомство с которой произошло неожиданно и было связано с объявлением о продаже музыкальных инструментов в Петербурге. Мое внимание тогда привлек кабинетный рояль¹ фирмы С. BECHSTEIN. Интерес, проявленный мной к инструменту, обусловил нашу встречу в родовом гнезде Семеновых-Гольдвассеров — старой квартире на Большом Сампсониевском проспекте, в доме под номером 17. Оказалось что жилище уже продано, а оставшееся имущество в спешном порядке ищет новых хозяев. Не решенным на тот момент оставался вопрос о сохранении архивного наследия известной семьи... Так в моих руках появились ценные материалы, связанные с историей музыкальной культуры Ленинграда 1930–1980-х годов. Несомненно, они должны быть доступны для исследования и публикации, и поэтому я считаю своим долгом передать их в Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ), где они обретут достойное пристанище.

И. Н. Семенова — музыковед, лектор, просветитель — всю сознательную жизнь посвятила искусству. Впервые ее имя старшее поколение петербуржцев услышало в послевоенные годы, когда недавняя выпускница историко-теоретического факультета консерватории (1939–1947), преподаватель Хорового училища (1947–1961) стала участвовать в подготовке музыкальных передач на Ленинградском радио (1948–1958). В течение ряда лет она была редактором художественного вещания, выпустив свыше 200 трансляций. Однако подлинное призвание И. Н. Семеновой раскрылось, когда она появилась на посту художественного руководителя Малого зала Ленин-

градской филармонии (1958–1977). «С ее именем связана целая эпоха русского советского исполнительства. Приветствуя все новое и творческое, она была душой зала, на редкость теплым, открытым, дружелюбным человеком — не только по отношению к выдающимся музыкантам, но и к молодым талантам. Ею восхищались и с нею дружили Шостакович, Рихтер, Гилельс, Юдина, Ростропович и многие, многие другие... Ее помнят все без исключения, кому посчастливилось выступать в ее эпоху»², — такими строками откликнулись на вест о кончине И. Н. Семеновы Н. Г. Гутман, Э. К. Вирсаладзе, А. Б. Любимов, Т. Т. Гринденко, И. А. Монигетти и многие другие мастера-исполнители. О том, с каким уважением и любовью относились к «Большой хозяйке Малого зала» (Г. А. Орлов)³ свидетельствуют десятки сохранившихся писем крупнейших музыкантов, многочисленные дарственные надписи и адреса, а также изустно передаваемые воспоминания. Примечателен тот факт, что, например, С. Т. Рихтер вплоть до последнего своего выступления в Петербурге желал видеть устроительницей концертов Ирину Николаевну (к тому времени уже отошедшую от официального руководства), так как именно она в глазах великого пианиста олицетворяла зал Энгельгардта.

Долгая творчески насыщенная жизнь И. Н. Семеновы нашла отражение в материалах ее архива, ныне находящегося в КР РИИИ. По предварительным подсчетам он содержит около 200 единиц хранения. В нем собраны разнообразные артефакты: программы концертов с аннотациями и комментариями к ним, конспекты лекций, тексты радиопередач, письма и многое другое. Большая часть обозначенных документов так или иначе связана с образовательной и общественной сферой деятельности И. Н. Семеновы, основными вехами ее биографии: годами учения в консерватории, работой в хоровом училище, радиокомитете и филармонии. Помимо этого необходимо отметить также ряд личных материалов — текст автобиографии, две тетради дневников и некоторые письма.

Весьма ценным разделом архива являются конспекты лекций ведущих преподавателей Ленинградской консерватории,

с которыми И. Н. Семенова в качестве студентки была связана продолжительное время с 1939 по 1947 год, включая весь блокадный период. Эти записи еще предстоит изучить, однако уже при беглом ознакомлении с ними создается впечатление об их стенографической точности. Благодаря этому оказывается возможным реконструировать исторические и теоретические курсы известных искусствоведов, среди которых были И. И. Соллертинский, М. С. Друскин, Р. И. Грубер, Х. С. Кушнарев, А. Н. Должанский. Сохранилось свыше 30 тетрадей и блокнотов, заполненных убористым почерком, а также записи на отдельных листах бумаги. Обычно И. Н. Семенова указывала даты лекций, но отнюдь не всегда имена читавших их профессоров, так что, несомненно, эти материалы таят в себе неожиданные находки.

Документы, связанные с преподавательской деятельностью в Хоровом училище, образуют небольшой самостоятельный раздел рассматриваемого архива, в котором можно выделить две группы. Это программы учебного курса по русской и зарубежной музыкальной литературе (в том числе составленные И. Н. Семеновой), экзаменационные требования и билеты для учащихся разных классов, представляющие собой рукописные тексты на отдельных листах и сброшюрованные машинописные экземпляры.

Специальный интерес представляет следующий раздел описываемых материалов — тексты музыкальных и литературных передач (свыше 100), подготовленных к трансляции по радио И. Н. Семеновой — художественным редактором Ленинградского комитета радиовещания. Большая часть из них создавалась при участии известных музыковедов и писателей, которые нередко выступали в новой для себя роли популяризаторов искусства. Благодаря радио широкому кругу ленинградцев стали известны научные сотрудники и ведущие педагоги консерватории, чьи имена диктор упоминал в качестве авторов. В то же время сохранившиеся тексты — это исторические свидетельства о целой эпохе в истории центрального радио, когда классическое искусство не только официально поддерживалось на государственном уровне, но и использо-

валось как орудие пропаганды, а к участию в процессе приобщения масс к высокой культуре привлекались специалисты экстра-класса.

Ниже перечислены обнаруженные в архиве И. Н. Семеновой авторские тексты. В алфавитном порядке указываются их создатель и название передачи:

Арановский М. Г. «Опера Рахманинова “Алеко”», «Романсы А. П. Бородина», «Русская музыка и революция 1905 года»; *Белецкий Т. В.* «Вторая симфония Бетховена», «Скрипичный концерт Дмитрия Дмитриевича Шостаковича»; *Богоявленский С. Н.* «Н. А. Римский-Корсаков»; *Бронфин Е. Ф.* «Мечислав Карлович»; *Гозенпуд А. А.* «Максимилан Осеевич Штейнберг»; *Должанский А. Н.* «Русская музыка до М. И. Глинки», «Юрий Владимирович Кочуров и его новый сборник романсов и песен»; *Орлов Г. А.* «Достижения советской музыки за последние годы», «Постановление ЦК ВКП(б) об опере “Великая дружба” Мурадели (10 февраля 1948 г.) и его роль в развитии Советской музыки», «“Тихий Дон” Держинского», «Тема героизма в ораториально-симфоническом творчестве советских композиторов»; *Рождественский В. А.* «Болдинская осень. Новелла о Пушкине», «Джузеппе Верди. Страницы его жизни», «Дон Жуан. Новелла», «Ледяная дева. Северная легенда», «Пушкин в Михайловском. Новелла», «Спящая красавица», «Улыбка Моцарта. Новелла», «Федор Шаляпин и его Борис Годунов»; *Розова Н. П.* «Вокальный цикл Ф. Шуберта “Зимний путь”»; *Ручьевская Е. А.* «Юрий Владимирович Кочуров»; *Семенова И. Н.* «Бородин и Чайковский по воспоминаниям Николая Дмитриевича Кашкина», «Вторая симфония П. И. Чайковского», «Героическое прошлое русского народа. Александр Невский», «Заслуженная артистка республики Нина Александровна Серваль», «“Золотой петушок” Н. А. Римского-Корсакова» «Из воспоминаний Николая Дмитриевича Кашкина о Петре Ильиче Чайковском», «“Итальянское каприччио” П. И. Чайковского», «Камилл Сен-Санс и его роль в истории французской симфонической музыки», «Московский артистический кружок», «Народный артист СССР Евгений Александрович Мравинский», «Песен-

ное творчество Станислава Монюшки», «Первая симфония П. И. Чайковского. К 90-летию со дня первого исполнения», ««Петербургские серенады» А. С. Даргомыжского», «Пушкин и его музыкальные современники», «Симфоническая поэма М. А. Балакирева “В Чехии”», «Симфоническая поэма М. А. Балакирева “Русь”», «Симфоническая поэма Мазаева “Краснодонцы” к 40-летию Ленинского комсомола», «Торжественная увертюра “1812 год” П. И. Чайковского», «Чайковский. Цикл фортепианных пьес “Времена года”», «Четвертая симфония Брамса»; *Сохор А. Н.* «Антонин Дворжак», «Музыкальный Петербург. 30–50-е гг. XIX столетия», «Мусоргский в кругу современников», «Песни довоенных пятилеток»; *Ступель А. М.* «Антон Григорьевич Рубинштейн. Концерт-очерк к 125-летию со дня рождения и 60-летию со дня смерти», «Александр Порфирьевич Бородин», «Балет П. И. Чайковского “Спящая красавица”», «Балет П. И. Чайковского “Щелкунчик”», «Балет Р. М. Глиэра “Красный мак”», «Выдающийся музыкальный критик Серов. Глинка в воспоминаниях Серова», «Гоголь в русской музыке “Вечера на хуторе близ Диканьки”»: “Майская ночь”», «Гоголь в русской музыке “Вечера на хуторе близ Диканьки”»: “Ночь перед Рождеством”», «Заслуженный деятель искусств Георгий Александрович Дмитриевский», «“Иван Сусанин” М. И. Глинки», «Камерно-инструментальное творчество Ф. Шуберта», «“Кармен” Ж. Бизе», «Картины русской природы в программной музыке», «Классики русской музыки о проблемах симфонизма», «Композитор Верстовский», «Композитор Лядов и русские народные песни», «Композиторы “Могучей кучки”», «Композитор Свенсен», «Милий Алексеевич Балакирев», «Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов», «Молодые годы Шумана», «Опера Д. Б. Кабалевского “Семья Тараса”», «Опера Н. А. Римского-Косакова “Садко”», «“Пабло Сарасате” — к 50-летию со дня смерти композитора», «Первые сборники русских народных песен», «Пушкин и Римский-Корсаков», «Раннее творчество А. П. Бородина», «Ранняя русская опера», «Роберт Шуман и Клара», «Романсы С. И. Танеева», «Сборник русских народных песен Римского-Корсакова», «Сборники русских народных песен

эпохи Пушкина и Глинки», «Строительство коммунизма в творчестве советских композиторов», «Тема с вариациями»; *Ткачев Д. В.* «Старейший русский хор. К 250-летию Ленинградской Государственной Академической капеллы»; *Филенко Г. Т.* «Юные годы Ж. Бизе»; *Хопрова Т. А.* «Седьмая симфония Бетховена»; *Шупер Д. С.* «Демократическая поэзия в творчестве русских композиторов».

Последний большой раздел архива И. Н. Семеновой образуют материалы, связанные с ее деятельностью в качестве Художественного руководителя Малого зала Ленинградской филармонии. Здесь собраны программы филармонических концертов 1930–1970-х годов, черновики и машинописные экземпляры текстов вступительных речей, а также выписки в отдельных тетрадах и блокнотах извлечений из литературы и энциклопедий, которые могли быть использованы во время редакторской работы и для подготовки номеров стенной газеты «Музыкальная жизнь». Особую ценность представляют письма и поздравительные открытки известных музыкантов: Д. А. Башкирова, М. И. Гринберг, Е. Е. Нестеренко, А. Б. Любимова, И. Д. Ойстраха, Д. Б. Шафрана и других. Главная тема деловой корреспонденции — организация концертов: в них идет речь о программе, обсуждаются участники-исполнители и особенности исполнения тех или иных сочинений.

В этой связи примечательно письмо А. Г. Шнитке от 12 сентября 1976 года, в котором раскрывается характер его отношений с И. Н. Семеновой и коллегами-музыкантами А. Б. Любимовым, Г. М. Кремером, Ю. Б. Смирновым, поднимаются вопросы проведения авторского концерта.

Дорогая Ирина Николаевна,

пользуясь случаем переслать Вам через А. Любимова ноты квинтета (кроме партии I скрипки, оставшейся у Гидона) — пожалуйста, передайте их музыкантам.

Посылаю также партитуру, но к сожалению, в эту копию (а другой у меня сейчас нет) я не успел внести 2 изменения в фортепианной партии (2 часть, [такты] 2–4 и 12–13). Поэтому прошу в этих 2 местах при разучивании не ориентироваться на фортепианную строчку.

Почти нигде не выставлены штрихи — я не чувствую себя в этом достаточно уверенным и надеюсь на помощь исполнителей.

Естественно, мне хочется приехать на репетиции и концерт. Скорее всего, я прилечу 29-го вместе с Гидоном и Юрой Смирновым, а моя жена приедет утром 30-го сентября. Не можете ли Вы устроить нам гостиницу? А также обратные билеты на поезд вместе с Гидоном, т. е. на 1 октября сразу после концерта?

Я еще буду Вам звонить, когда уточню окончательно — действительно ли 29-го я приеду.

Извините, что у меня столько просьб сразу.

Заранее благодарю.

С уважением

А. Шнитке

12. 09. 76⁴

Таким образом, предпринятый обзор материалов позволяет судить об их ценности для музыкознания. Разнообразные документы, несомненно, заинтересуют исследователей истории Ленинградской консерватории, Филармонии и Радиокомитета и — шире — истории музыкального Ленинграда 1930–1980-х годов. Обращаясь к ним, будет почтена память И. Н. Семеновы, современницы и сподвижницы выдающихся деятелей искусства.

Примечания

¹ Примечательна история рояля (№ 101568, модель В). Инструмент, изготовленный в 1911 г., попал в магазин А. А. Дидерихса — официального представителя фабрики BECHSTEIN в Санкт-Петербурге. Первым владельцем этого фортепиано в январе 1913 г. был граф А. Д. Шереметев. Сведения о хозяевах рояля в послереволюционные десятилетия не обнаружены. В 1940–1950-х гг. он оказался у известного пианиста И. А. Комарова, у которого был приобретен семейством Семеновых-Гольдвассер.

² [Семенова Ирина Николаевна: Некролог] // Музыкальное обозрение. 2009. № 3 (303). С. 16.

³ Из дарственной надписи автора книги: Орлов Г. Русский советский симфонизм. Пути. Проблемы. Достижения. М.; Л.: Музыка, 1966. (Экземпляр находится в библиотеке Н. Ж. Айдарова.)

⁴ В публикуемом письме упоминается завершенный А. Г. Шнитке в 1976 г. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели, ор. 108.

Генрих Орлов. Возвращение
(к описанию архива в КР РИИИ)

Вяземский об этом сказал:
“Бог не дал мне фасы,
а дал много профилей”.
Виднее всего это в архиве,
где образ человека вырисовывается
из писем к нему от разных лиц

М. Гаспаров¹

15 июня 2012 года заведующая Кабинетом рукописей РИИИ Галина Викторовна Копытова получила большой почтовый пакет из Вашингтона (США) — Ирэна Абрамовна Орлова, вдова Генриха Александровича Орлова — выдающегося ученого, многолетнего сотрудника сектора музыки — просила принять в дар часть личного архива ее мужа. С этого момента и началось возвращение Генриха Орлова в Зубовский институт. Позднее, также скорой почтой, пришел второй пакет и совсем недавно (май 2015 года) был привезен третий*.

Свой личный архив Орлов упорядочил сам. Он создал папки, в которых аккуратно были подобраны и сложены оставляемые им потомству материалы. Можно лишь горько сожалеть о том, что в те годы, когда Орлов с семьей эмигрировал из Советского Союза, брать с собой свои документы, аттестаты, дипломы, семейные фотографии, рукописи своих трудов было категорически запрещено. С неполнотой этих материалов (или же оригиналов документов) в личном архиве Г. А. Орлова столкнется каждый, кто станет изучать его жизнь, деятельность и научное наследие.

В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) Орлов работал с 1957 до 1975 год: в долж-

* Благодарим Л. О. Адэр за доставку в июне 2015 г. третьего пакета из дома Г. и И. Орловых (Вашингтон, США) в КР РИИИ.

ности научного сотрудника (1957–1958), старшего научного сотрудника (1958–1975) сектора музыки².

В Зубовский институт он пришел с отличным образованием (Музыкальное училище при консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова на двух факультетах, фортепианном и теоретическом, оба экстерном и оба с отличием, 1945–1946, и консерватория, в 1946–1951 годах³ — также с отличием⁴) и весьма скромным опытом самостоятельной работы в редакции музыкально-образовательных передач Ленинградского радио (1948–1954)⁵ и в драматическом театре Балтийского флота Министерства обороны СССР, где заведовал музыкальной частью (1953–1955)⁶. Незадолго до поступления на работу в Институт Генрих был принят в Союз композиторов СССР (1955). Профессиональное, коллегиальное и дружеское общение с композиторами и музыковедами, прошедшее через всю его жизнь, было довольно ограниченным, избирательным. Вместе с тем в профессиональной среде его мнение высоко ценилось, статьи, аннотации, лекции привлекали всеобщее внимание. Им гордились. Постепенно он становился безусловным интеллектуальным лидером своего поколения.

По окончании консерватории путь Генриха лежал в аспирантуру (1951–1954). Его научным руководителем в консерватории и аспирантуре был М. С. Друскин, общение с которым переросло в пожизненную близость⁷. Встреча с Друскиным стала одним из важнейших событий всей жизни Генриха — духовной, душевной и повседневной.

Наши отношения с М[ихаилом] С[еменовичем] были особенными, уникальными, — писал Орлов в предисловии к публикации фрагментов переписки в двухтомнике “Памяти М. С. Друскина”. — Мне кажется, они были ближе всего к модели отношений в семье между отцом и сыном. <...> Он ценил собеседников, которые не просто соглашались с ним, но возражали ему, выдвигая собственные аргументы, предлагая взглянуть на предмет в иной перспективе. Наши споры, вернее, непрекращавшийся обмен идеями, не ограничивался музыкой и музыковедческими проблемами, но вторгался в самые разнообразные области литературы и искусства, культуры, истории, религии, человеческих отношений. <...> Я безгранично уважал и любил М. С., был ему безоговорочно предан. Он присутствовал во мне постоянно, и эта внут-

*ренняя связь не прерывалась до самого конца. Наш мысленный диалог нашел свое продолжение в десятках пространных писем, которыми мы обменивались в течение первых 15 лет моей зарубежной жизни. В одном из них я назвал его “Муришидом” — Учителем в восточной традиции, Наставником, с которым ученик связан навечно. <...> Он был Личностью и, как Личность, оказал на меня огромное влияние, хоть я все еще неспособен в полной мере оценить это влияние или определить его конкретно. Главное в наших отношениях словами невыразимо. Вероятно, самым ценным для меня было просто находиться в его присутствии, впитывать его*⁸.

Подобных отношений больше не было у обоих. Их жизни проросли друг в друга, и потому расставание в 1976 году, когда Орловы собрались эмигрировать из СССР, было мучительным. У Орлова переживания приглушала новизна ярких гео-культурных впечатлений и ожидание новой жизни, у Друскина — тоска по другу, собеседнику и оппоненту стала фоном каждодневной жизни.

Переписка Друскина и Орлова отныне хранится в Кабинете рукописей Института; содержит более полутора сотен писем⁹. Она является базовым материалом в институтском фонде Орлова.

В переписке, начавшейся с первых дней эмиграции Орловых в марте 1976 и оборвавшейся за три дня до смерти Друскина 17 апреля 1991 года, есть перерыв — с августа 1983 до марта 1988 года. Предупреждаю читателя и исследователя: дело не в утраченных письмах, а в перерыве общения, вызванном переменами в личной жизни Орлова и реакцией Друскина на них¹⁰.

Помимо сведений о жизни обоих корреспондентов, эта переписка дает глубокое представление о жизни в конце XX века двух русских интеллектуалов в полярных политических системах и ситуациях — в СССР и США, дома и в эмиграции, в контрастных социокультурных климатах, на закате жизнедеятельности и на стадии нового жизнестроительства. Читатель несомненно обратит внимание на то, что в переписке бытовое не заслоняет бытийного, жизни духа. Это, по сути, — двойное жизнеописание в письмах, выдающийся документ дружбы в высоком и драматическом значении этого понятия, дружбы, испытанной судьбой.

* * *

Сохранились **личные дела Г. А. Орлова** — в архиве Ленинградской консерватории, где он учился, и в архиве Российского института истории искусств (ЛГИТМиК¹¹), где он проработал 20 лет своей послеконсерваторской жизни. Документы этих двух личных архивов позволяют пунктиром наметить его биографию.

Генрих Александрович родился в Киеве 29 августа 1926 года. Отец Генриха — Александр Андреевич Орлов (1897, Уфа — 1986, Иерусалим) был заводским инженером-физиком.

В автобиографии¹², написанной 24 марта 1950 года, Генрих Орлов писал об отце: «...До войны работал в Лаборатории завода “Светлана”. Во время Отечественной войны работал на заводе № 617 в гор. Новосибирске. Сейчас работает в Управлении строительства Ленгорсовета»¹³.

Неопубликованные мемуары Орлова-старшего сейчас также находятся в Кабинете рукописей РИИИ. Этот экземпляр является машинописной копией, которую создали Генрих и Ирэна Орловы на случай уничтожения или пропажи оригинала — весьма вероятные в те годы и в тех условиях случаи.

Оригинал мемуаров Орлова-старшего, очевидно, хранится у сестры Г. А. Орлова — Людмилы. Людмила Александровна (род. 1932), согласно сведениям из автобиографии Г. А. Орлова (от 18 июля 1957 года), хранящейся в Архиве РИИИ, закончила в Ленинграде Первый педагогический институт иностранных языков и стала преподавателем английского языка. По сообщению (от 6 июня 2014 года) Григория — старшего сына Генриха Александровича — сестра Генриха Орлова живет в Иерусалиме, изменила имя и фамилию на Сия Ордан; ее сын — Даниил (род. 1965) — также живет в Иерусалиме.

Если же оригинал не уцелел, самая первая и, по всей видимости, единственная копия мемуаров с авторской правкой позволит сохранить документ.

Мать, Ольга Владимировна Орлова (в девичестве Броверман; 1905, Киев — 1985, Иерусалим) преподавала английский язык в Ленинградском институте им. П. Ф. Лесгафта.

В автобиографии, написанной тогда же, 24 марта 1950 г., Генрих Орлов сообщает о матери: «...До войны работала в трудовой школе, во время войны на заводе № 617 в гор. Новосибирске. В настоящее время работает в Педиатрическом институте»¹⁴.

Никаких документов, связанных с матерью Г. Орлова (за исключением многочисленных упоминаний в мемуарах Орлова-старшего), в его архиве пока что не обнаружено.

Примерно до 50-ти лет Генрих, числясь в паспорте русским, полагал, что это и есть его национальная принадлежность*. Незадолго до эмиграции, свершившейся в 1976 году, он узнал, что настоящая фамилия, имя и отчество отца были Фрагер Авраам Моисеевич.

Эта фамилия привела Генриха к еще одному открытию: выдающийся американский пианист Малькольм Фрагер (Фрейджер, 1935–1991) оказался его кузеном**. В апреле 1963 года Малькольм Фрагер появился с концертами в Большом зале Ленинградской филармонии¹⁵. В 1973 году от Фрагера Генриху пришло первое письмо¹⁶.

Глава 18-я мемуаров Орлова-старшего под названием «Встреча с незнакомцем» подробно рассказывает о случайной встрече с М. Фрагером на его концерте в Большом зале

*Соотечественникам старшего поколения нет нужды напоминать о широко распространенной в СССР практике утаивания смены фамилии или русификации еврейских имени-отчества-фамилии ради успешного будущего детей. Эта тенденция продолжалась до официально разрешенной массовой репатриации советских евреев в Израиль на рубеже 1980–1990-х гг. См.: *Энгель В. В.* Курс лекций по истории евреев в России. Тема 21. Евреи СССР в годы перестройки и постсоветский период — <http://jhistory.nfurman.com/russ/russ001-21.htm> (дата обращения 12 июля 2014 г.).

** Из письма Ирэны Орловой к автору статьи от 4 июня 2014 г.: «(В мемуарах написано: “Сейчас, перечитывая письма Генриха к Малькольму с музыкальным шифром, где даже имя мое было зашифровано...”». Как рассказывал мне сам Генрих, он отправил письмо Малькольму Фрагеру, в котором нарисовал ветви генеалогического древа Фрагеров, известных семейству Орловых. Малькольм Фрагер подхватил игру, углубил корни древа и заполнил крону ветвями известных ему родственников. Предки обоих были из Житомира. Живя в Вашингтоне, фамилией Фрагер Орлов назвал свое издательство *H. A. Frager & Co.*

Ленинградской филармонии, о том пути, который прошла семья Орловых вплоть до созревшего решения эмигрировать из СССР. Здесь же — знакомая многим семьям, ветвь которых находилась за границей, деталь рассказа: в 1925 году живущие в СССР предпочли уничтожить документы, присланные им для гостевой поездки в США.

Итак, в Америке Генрих попытался с помощью Малькольма найти родственников. «Ты, наверное, <...> знаешь про моего кузена, — писал он мне. <...> Пытаясь найти недостающие связующие нас звенья родства, мы (он — больше, я — скорее как ассистент) прочесали несколько телефонных справочников и послали письма трем с лишком десятков однофамильцев. <...> ...нашлись две сестры и брат моего отца, приехавшие сюда пятьдесят три года назад. Все трое очень обрадовались. Представляю (вернее, не представляю), что будет с папой»¹⁷.

В Америке общение с М. Фрагером проходило либо по телефону, либо при встречах лично, поэтому писем кузена в архиве Генриха Александровича мало¹⁸. Однако среди них есть письмо от Малькольма, отправленное до отъезда Орловых за границу 9 ноября 1974 года, написанное в самолете, следующем в Амстердам, где у Фрагера должны были состояться концерты (он писал о планах) — как раз то, в котором делается попытка очертить генеалогию семьи по дедовой линии.

К сведениям о семье полагаю необходимым добавить ниже следующее.

О первой жене Орлова ничего не известно. Брак был ранним и кратким. После расставания Генрих переселился из общего с женой местожительства к своему педагогу по классу фортепиано В. Л. Михелис¹⁹. Единственная деталь, рассказанная вдовой Генриха Александровича Ирэной, такая: в один из дней, предшествовавших эмиграции, бывшая супруга приехала попрощаться с Георгием Александровичем.

О своей второй жене Орлов кратко сообщил в институтской анкете (от 17 июля 1957 года). Ее имя — Элеонора Григорьевна Лимановская (1934–1967); добавим: их сын Григорий (род. 1958) живет в г. Мак Лейн штата Вирджиния, США, работает консультантом в области Больших данных (Big Data).

Третья жена Орлова — Мирра Борисовна Мейлах (род. 1935) — филолог по образованию; работала научным сотрудником в секторе киноведения Научно-исследовательского отдела ЛГИТМиК; автор книг: «Стилистика поздних фильмов Эйзенштейна» (Л., 1971) и «Пластика кино» (СПб., 2006); последние 25 лет пишет иконы. Ныне живет в Бостоне. Сын от брака с М. Б. Мейлах — Дмитрий Генрихович Орлов (род. 1962) живет в Бостоне, США; работал инженером-программистом; в настоящее время занимается написанием статей и книг по актуальным обществоведческим (экономическим, экологическим, социологическим и политологическим) темам²⁰.

Внебрачная дочь — Мария Бонч-Осмоловская (1954–2012), по образованию оперный режиссер, после окончания Санкт-Петербургской консерватории работала в Мариинском театре.

В последнем, четвертом браке с Ирэнной Ясногородской (Рожанской, род. 1942), выпускницей фортепианного факультета Ленинградской консерватории, известным детским педагогом, с 1986 по 1988 год работавшей в Вашингтонской консерватории, а с 1988 по сей день — преподаватель музыкальной школы Вашингтона, детей нет.

Сведения о семье Г. А. Орлова я сообщила, не пренебрегая подробностями, в расчете на гипотетическое появление в будущем каких-либо семейных документов в архиве РИИИ.

* * *

Генрих учился в 16-й средней трудовой школе Дзержинского района (позже 193-я школа). Одновременно начал учиться игре на рояле: во Дворце пионеров, затем в семилетнем возрасте поступил в музыкальную школу-семилетку в класс выдающегося педагога Веры Леонтьевны Михелис²¹.

В начале войны Орлов был эвакуирован вместе с трудовой школой в Старую Руссу, затем — в Ярославскую область и, воссоединившись с семьей, в Новосибирск. В эвакуации Генрих учился в Новосибирской вечерней средней школе (№ 8), окончив ее со всеми отличными оценками²². Там же 15–16-летний юноша начал работать на заводе — сначала разнорабочим, затем радиомонтером.

Из автобиографии: местом работы Г. Орлова в 1941 году был Новосибирский завод № 617, цех № 3, монтер III разряда; в 1942–1945 годах — Лаборатория завода; в 1945 — радиомонтер VII разряда.

Не исключено, что пытливым биограф сможет в будущем обнаружить в архивах указанных выше учреждений следы пребывания там Г. Орлова.

В ранние годы проявился инженерный талант Генриха и его интерес к приборам, точным наукам, конструированию. Он легко ориентировался в любых технических устройствах, чинил любые механизмы, монтировал преемники, магнитофоны. В совокупности с ловкими «золотыми» руками эти навыки производили огромное впечатление и обретали насущное применение на протяжении всей его жизни.

Читатель писем Георгия Александровича и посланий, обращенных к нему, обнаружит нередкие упоминания об этих его умениях — в качестве обретения средств к существованию или же просто бытовых привычек.

* * *

Будучи сотрудником института, Орлов в 1958 году защитил кандидатскую диссертацию («Истоки “Сказания о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова») в Московской консерватории. Диссертация хранится в читальном зале библиотеки Московской государственной консерватории²³. **Копия протокола защиты находится в Архиве РИИИ, в личном деле Г. А. Орлова.**

В 1970 году он защитил докторскую диссертацию («Русский советский симфонизм») в Москве, в Институте искусствознания²⁴. Сама диссертация и протокол ее защиты находятся в Государственном Архиве Российской Федерации²⁵.

Привожу данные ГАРФа, в разделе ВАК при Министерстве высшего образования СССР: ГАРФ, Р–9506. Дело 1645 (т. 1; 23 июня 1958 — 16 сентября 1970; 86 л.) и дело 1646 (т. 2; 18 июня 1970 — 11 сентября 1970; 93 л.).

Полная копия докторской защиты Г. Орлова, заказанная мною для пополнения личного архива Орлова и присланная 20 ноября 2014 года, сейчас находится в КР РИИИ.

В деле Г. А. Орлова из фонда ВАК о защите докторских диссертаций, кроме стенограммы защиты (от 7 мая 1970 г.), протокола счетной комиссии, отзывов оппонентов, докторов искусствознания Д. В. Житомирского, А. Д. Алексеева, Ю. В. Келдыша и от ведущей организации — кафедры истории музыки московской консерватории, за подписью профессора А. И. Кандинского и профессора В. П. Бобровского как представителя Бюро комиссии музыковедов и критики московской композиторской организации²⁶, вступительного и заключительного слова и пр. есть характеристика Научно-исследовательского отделения ЛГИТМиКа (ныне — РИИИ). В этой характеристике содержатся две новые детали трудовой и научной биографии Орлова, в других документах — анкетах и характеристиках — отсутствующие: в 1955–1956 годах он вел лекционные курсы в Институте усовершенствования учителей; а в год защиты совместно с А. Н. Сохором работал по заказу Управления учебных заведений Министерства культуры РСФСР над учебником по истории русской музыки²⁷.

* * *

В институте на Исаакиевской площади развернулась блистательная научная карьера Орлова. Он неизменно участвовал в конференциях, писал статьи в институтские периодические издания («Вопросы теории и эстетики музыки»), выпустил в свет книги «Симфонии Шостаковича» (1961), «Русский советский симфонизм» (1966)²⁸. Все работы Орлова отличают свежесть взгляда на явления, широта исторического контекста и глубина аналитической интерпретации. Однако ни черновых набросков, ни вариантов статей и глав книг не сохранилось. **Сейчас в Кабинете рукописей РИИИ находятся две машинописные копии более поздних работ Орлова**, когда у него проявился интерес к эстетико-философской проблематике. Первая из них статья «Пространство музыкальной структуры» (недатированная, на 50 страницах, с иллюстрациями на 11 страницах), предназначавшаяся для рукотворного сборника статей, эссе и композиций, сделанного мною в честь 70-летнего юбилея М. С. Друскина (14 января

1975 года)²⁹. Вторая — масштабная работа «Запад и Восток: две традиции в музыке», сшитая в тетрадь машинопись на 52 страницах, датирована 19 декабря 1975 года.

С конца 1960-х годов Орлов приступил к разработке новых, малоизученных областей нашего музыковедения — культурологии, психологии восприятия, социологии и проблем времени в музыке. Его статьи тех лет в совокупности явились подступами к книге «Время и пространство музыки», которая могла уже в середине 1970-х открыть важный этап в истории отечественного музыкознания, но — после бесконечных требований купюр, исправлений, вставок — была отвергнута издательством «Музыка» (1974). Так вышел на поверхность резкий конфликт первооткрывателя новых методологических тенденций с догматической советской идеологией. В связи с решением покинуть СССР и эмиграцией в США (1976) доступ к его трудам в библиотеках был закрыт, ссылки на них запрещены, имя Орлова как переводчика и редактора не упоминалось*. Из круга работ 1970-х сейчас в КР РИИИ находится лишь названная выше статья 1975 года. Не исключено, что в силу установленной практики отчетности научных сотрудников Института кое-какие машинописные экземпляры институтских трудов Орлова проявятся в ленинградских архивах и хранилищах.

* * *

В США Орлов поначалу преподавал в университетах — Корнельском (Cornell, 1976–1977), Гарвардском (Harvard, 1977–1978), Уэслеанском (Wesleyan, 1979–1981). Он с интересом окунулся в ту сферу профессиональной деятельности, с которой прежде вообще никак не соприкасался — до переезда в США, Орлов никогда не преподавал. Свой опыт в педагогической сфере **Генрих Александрович детально описал в письмах к М. С. Друскину и Л. Г. Ковнацкой.**

* В 1975 г. на стадии типографского набора книги К. Пэрриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха» имя Генриха Орлова как переводчика этой книги было изъято.

В конце же 1960-х годов Друскин и Орлов пытались работать вместе: по замыслу Михаила Семеновича, они должны были написать книгу о музыкальной культуре XX века (для этой цели Генрих расшифровывал магнитофонные записи лекций Друскина и начал писать свои очерки³⁰). Однако совместная работа не клеилась: выливалась в жаркие дискуссии, но не в тексты.

Вместе им посчастливилось работать над русским изданием «Диалогов» Стравинского с Крафтом³¹: Друскин привлек Орлова к работе над редактурой русского перевода, выполненного В. А. Линник. Парадоксальным образом «Диалоги», по сути перекомпонованные материалы и фрагменты четырех книг бесед Крафта со Стравинским, были методически приспособлены к образовательным целям и потому стали одной из опорных книг академического музыковедческого образования. Такой урок не мог пройти мимо сознания Орлова.

Орлов не считал себя, свои знания и духовный опыт востребованными в американских университетах. В письмах к Друскину он впечатляюще детально, познавательно и поучительно рассказал о жизни университетского педагога в США³² — в ее академических и психологических составляющих. Эти письма носят дневниковый характер. А во вступлении к своей книге «Древо музыки» («От автора») Генрих описал и оценил свой педагогический путь в Америке в категориях духовного опыта:

В стране, населенной поколениями эмигрантов со всех концов и уголков земного шара, в калейдоскопе многоцветных осколков множества культур, где белое преимущественно служит оттеняющим фоном, перед автором открылись необозримо широкие возможности прикоснуться к чрезвычайно разнородным художественным явлениям — погрузиться в пеструю среду различных этнических групп, носителей различных систем ценностей, способов отношения к миру и искусству, стилей поведения, этических принципов и музыкальных традиций. Ориентироваться и находить свой путь в этом культурном сафари помогали сотни книг и статей, написанных этнографами, антропологами, этномузыковедами, специалистами по мировым религиям, социологами и психологами³³.

Через некоторое время Орлов оставил академическое поприще.

К своим новым служебным обязанностям на «Голосе Америки» (1985–1994; работал редактором, диктором и автором передач) Орлов относился индифферентно, выполнял их предельно аккуратно, как делал все, к чему прикасался, но служба никак не затрагивала ни его мыслей, ни его души.

Из письма к Друскину (от 17 апреля 1991 года): «Когда хрипуну-удавленнику случается бормотать в микрофон, он произносит чужие написанные слова, не обращая внимания на их смысл, но своим фаготным голосом говорит с Вами. Очень хочется, чтобы и Вы смогли слышать только голос, потому что за слова часто бывает очень стыдно. Что поделаешь...»³⁴*

Удовольствие он испытывал от создания книг, которые самостоятельно публиковал. Так родилось издательство *H. A. Frager & Co, Washington*³⁵, в котором работал один-единственный человек — наборщик, редактор, корректор, верстальщик, дизайнер — Henry Orlov.

В 1988 году Генрих подготовил и выпустил в свет сборник эссе Я. С. Друскина «Вблизи вестников»³⁶ — первую публикацию работ философа с впечатляющей фотографией автора (на обложке), сделанной художником Михаилом Шемякиным, и своей блистательной вступительной статьей о Я. С. Помимо своего прямого предназначения книга была голосом из прошлого, которое оказалось ближе настоящего.

Лидия Семеновна Друскина (1911–2005), сестра Якова Семеновича, тщательно выверила изданные Орловым тексты старшего брата и составила список опечаток (машинопись), нередко меняющих смысл написанного; мною передан **один экземпляр этого списка в КР РИИИ.**

* * *

Г. Орлов оказался причастным к громкому событию в мире художественной культуры последней трети XX века — к по-

* Друскин определял звучание голоса Генриха словами из пьесы «Горе от ума» Грибоедова, где Чацкий говорит о Скалозубе: «Хрипун, удавленник, фагот».

явлению книги «Свидетельство», представленной как сенсационные мемуары Д. Д. Шостаковича в редакции Соломона Волкова³⁷. Орлов, приглашенный издательским домом быть рецензентом, оказался в сердцевине разыгравшегося конфликта. Его роль должна была стать ключевой, однако издательство восприняло его рецензию весьма формально. Более того, в договоре было оговорено условие — неразглашение собственного мнения.

Рецензия пролежала в письменном столе ее автора почти два десятилетия и, по моему убеждению, ждала своего часа быть опубликованной³⁸. Генрих неохотно вспоминал об отношениях с издательством и считал предоставленные мне для публикации материалы документами из своего личного архива. Именно в таком качестве они ныне хранятся в КР РИИИ³⁹.

Издательство *Harper and Row*, решившее опубликовать «Свидетельство» [*Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*], предложило Г. А. Орлову, соотечественнику композитора и составителя мемуаров Волкова, провести экспертизу рукописи и дать на нее свой отзыв.

Имя Г. Орлова как предполагаемого рецензента назвал сам С. Волков — в течение краткого периода 1976–1977 годов Орловы и Волковы общались. В письме к Генриху (от 23 сентября 1976 года) Соломон писал о просьбе издательства назвать имя музыковеда, который жил бы на Западе и знал бы о существовании бесед с Шостаковичем (названы «мемуарами») еще в России. И Волков рекомендовал Орлова как крупнейшего специалиста по Шостаковичу⁴⁰ — естественно в расчете на безоговорочную поддержку своего проекта.

Условия сверхсекретности, предложенные рецензенту, были беспрецедентными: полная конфиденциальность, неразглашение своего мнения и запрет на публикацию рецензии или ее фрагментов. Эти условия были нарушены Орловым непреднамеренно (в разговоре с корреспондентом Би-Би-Си) и — намеренно для публикации в сборнике «Шостакович: Между мгновением и вечностью» (2000)⁴¹.

Рецензия Орлова поражает пронизательностью. Вместе с интервью, а также вместе с сопутствующими и прилегаю-

щими документами, она стала базовым свидетельством на русском и английском⁴² языках происхождения книги *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, вышедшей в свет от имени Шостаковича.

В архивной папке Орлов собрал множество документов и материалов: статьи Лорел Э. Фэй разных лет, в которых с текстологической дотошностью и талантом детектива сведены в систему все доказательства поддельности свидетельства Шостаковича⁴³; статьи Пола Митчинсона, канадского журналиста в журнале *Lingua Franca*⁴⁴ с изложением всего сложного сюжета и контекста выхода в свет «Свидетельства»; М. Лемхина в «Русской мысли» от 26 февраля 1998 года о другой книге — бесед С. Волкова с Иосифом Бродским (2006); интервью Г. Друбачевской с Волковым на страницах «Музыкальной академии»⁴⁵; обильно правленный экземпляр нашего интервью — доказательство нелегкой работы и т. д.

* * *

В 1992 был опубликован философский и культурологический труд Орлова «Древо музыки» — впечатляющий результат совместной работы двух издательств: вашингтонского и петербургского⁴⁶.

В книге изучается типология двух альтернативных культур, Ориента и Оксидента. Различные аспекты музыки рассматриваются в контексте универсальных условий восприятия и мышления — времени и пространства. В этом труде нашел отражение опыт слухового и научного освоения явлений музыкальной культуры Индии, Индонезии, Японии, Китая и Африки: читателю предлагается взглянуть на феномен музыки с точки зрения разных областей знания и различных эстетико-технологических подходов, увидеть этот феномен с позиции крупнейших мировых культур. Такой метод позволил углубить представления о фундаментальных основах музыки и одновременно предложил мультикультурный взгляд на сущность музыкального искусства.

Представил книгу Г. А. Орлова русскому читателю М. С. Друскин, и это было одним из прощальных жестов

старшего друга и учителя. «По содержательным и жанровым признакам эта книга принадлежит к разряду трудов, именуемых философией музыки. <...> Исследование многослойно. В нем аккумулированы разные области знаний, для чего привлекаются обильные цитаты из работ ученых Запада — крупных специалистов по эстетике, социологии, этнографии, психологии, философии. Их многоголосый хор, который никак не заглушает уверенный голос автора, подчеркивает высокий интеллектуализм книги»⁴⁷. Все свойства исследовательской индивидуальности Орлова проявились в этой книге сполна: «концептуальность, смелый полет научной фантазии, интенсивность мысли, часто полемически заостренной, богатство ассоциативного мира, превосходный литературный слог, логически строгий и метафорически образный»⁴⁸.

Читающий труды Г. Орлова и его письма попадает под воздействие литературного стиля, которым обладал Орлов. Чтение им написанного притягивает. Его трудно прервать. Поразительно, что его литературная одаренность была замечена очень рано, и строка в студенческой характеристике молодого музыканта «Тов. Орлов пишет хорошим литературным языком» оживляет казенный документ 1951 года⁴⁹. Для Орлова музыковедение было родом литературы, и потому читающий его тексты испытывал на себе воздействие своего рода вербальной магии. Естественный и пластичный язык художественной литературы, далекий от традиционного и негибкого языка научных штудий, проявляет себя сразу. Бумага словно не оказывала Генриху ни малейшего сопротивления. А дух вольной мысли, легко угадываемый в трудах Орлова, написанных в советской России, воцарился в его поздних работах и, конечно, в «Древе музыки».

Эта книга подвела итог всей жизни Орлова: «...я поставил точку в своей музыковедческой карьере, решив, что сорок лет, отданных музыковедению, вполне достаточно и пора заняться чем-нибудь другим. <...> я воздерживаюсь от каких-либо попыток возродиться в роли музыковеда»⁵⁰.

В таком свете представляется чрезвычайно интересной **переписка Орлова со мной как редактором его книги**. Из на-

шей с Генрихом очень обширной переписки, продолжавшейся до его смерти, я отобрала письма, в которых зафиксированы стадии работы над подготовкой рукописи к печати. Без сомнения, эта эпистолярная — документы не только Орловского, но и моего личного архива, и ее место хранения определится несколько позже. В этой переписке читатель найдет множество научных сюжетов, дискуссий по частным поводам, но также непреклонно выраженную позицию Орлова по отношению к прекращению своей научной деятельности.

Генрих, даже вплотную работая довольно длительное время над подготовкой рукописи к печати в России, не верил в возможность ее публикации. Травма, некогда нанесенная ранней версией этой книги в СССР, ожила, и скепсис дистанцировал автора от своего детища.

Генрих сопротивлялся любым посягательствам на его свободу от музыковедения, посмеивался над желанием втянуть его в публичную профессиональную деятельность, чтобы многим слышать его оригинальные суждения, быть причастными его глубоким размышлениям. В сверхкамерной обстановке, в обрывках бесед и кратких монологах угадывалась мощная, высоковольтная внутренняя работа механизмов сознания и мышления, которая внешне себя едва ли проявляла.

К этому же, комплексному сюжету относится переписка Орлова с директором и главным редактором издательства «Композитор — Санкт-Петербург» Светланой Эмильевной Таировой, касающаяся издания книги Г. А. Орлова «Древо музыки» и сопутствующих вопросов (с 1988 по 1991) — в общей сложности **36 писем (включая телеграммы). Все они также находятся в КР РИИИ.**

В ходе работы над русской версией книги, которая отнюдь не являлась переводом к тому моменту уже существовавшего английского оригинала, а стала параллельным трудом, возникло несколько сюжетов-ответвлений. Среди них — составление договоров о совместной деятельности по изданию книги; покупка Орловым для издательства компьютера (первого в издательстве!), его отправка и пр.; официальные письма издательств *Frager & Co* и «Композитор — Санкт-Петербург»

в визовый отдел ОВИРа ради беспрепятственного получения редактором книги, мной, визы для интенсивной работы с автором; письмо к сотруднице издательства Л. Л. Мусатовой (от 5 апреля 1990 г.) с разъяснениями по освоению компьютера; доверенность, составленная автором на имя редактора, на получение авторского гонорара*. В обсуждение проблем, связанных с прохождением тиража через российскую таможенную, был вовлечен английский музыкальный менеджер Ник Винтер (агентство «Зима»), живший тогда в Петербурге.

В этой переписке зафиксированы стадии работы автора, редактора и издательства над книгой; обсуждались ценовая политика, тираж, предполагаемый спрос и многое другое.

Особый интерес представляет собой открывающее этот сюжет письмо Орлова (от 3 июля 1988 года), адресованное Ленинградскому отделению издательства «Музыка», куда обращается автор, словно возвращаясь на некогда проторенную, но не пройденную дорогу — советский этап этого труда проходил на территории именно этого издательства. Письмо Орлова — благожелательное по тону, обстоятельное в описании предлагаемой к изданию книги и исключительно подробное в обсуждении производственных вопросов. Приложенное к письму оглавление книги в целом вполне соотносимо с окончательным вариантом, изданным четыре года спустя в «Композиторе (Санкт-Петербург)»: совпадают количество и почти все названия глав; подвергнуты кардинальной переработке названия параграфов внутри глав.

Многие вопросы издания книги содержатся в переписке Г. Орлова с автором данной статьи (в докомпьютерную эпоху).

* * *

Солидный раздел личного архива Г. А. Орлова составляет **переписка с коллегами-редакторами нового издания (1980) британского энциклопедического Словаря Гроува**⁵¹.

* Авторский гонорар Г. А. Орлова был предоставлен в качестве гранта студенту Петербургской консерватории для месячного пребывания в Доме творчества композиторов «Иваново» и участия в проводимом московским музыкантом С. С. Беринским семинаре молодых композиторов.

В конце 1970-х Друскин пригласил Орлова участвовать в написании статей для нового издания Словаря Гроува 1980 года (*The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*), куда сам был приглашен с фундаментальной статьей о музыкальной культуре Ленинграда. Так в самом главном британском энциклопедическом словаре появились статьи Орлова об Исааке Дунаевском, Борисе Клюзнере, Андрее Пащенко, Владимире Щербачеве, Максимилиане Штейнберге. Орлов стал научным консультантом по СССР.

Самой интенсивной была переписка с **Джефффри Норрисом** (*Geoffry Norris*) — ныне знаменитым британским музыковедом и журналистом. Норрис выбрал своей специальностью русскую музыкальную культуру. Он приехал в Ленинград в августе 1971 года, стал стажером Института, работал под научным руководством Г. А. Орлова.

Их общение с первого же момента было взаимно заинтересованным. Генрих Александрович охотно снабжал Джефффри книгами — в том числе ныне раритетными — по истории русской музыки, в ответ получал такие издания, которые купить в СССР было невозможно (книги Букофцера, Ланга и т. п.), да и в крупнейших библиотеках их, как правило, не было. Среди многого другого драгоценный том воспоминаний о Рахманинове⁵², полученный Норрисом от Орлова, несомненно, сыграл существенную роль в создании книги британского коллеги о русском композиторе (первый вариант, Dent, 1976; последнее издание 1994 года в серии *A Master Musicians Series Biography* (*Master Musicians* (*Schirmer*)).

12 корреспонденций 1971 года показывают почти все обстоятельства переписки: обмен книгами, недополучение отправленных писем, проблема языка общения (решили писать друг другу на языке адресата, хотя принцип этот впоследствии не соблюдался) и многое другое. Общение очень быстро становится также личным и семейным.

1975 год приносит новый мотив в их переписку: Г. А. Орлов заинтересовался Бриттеном, и Джефффри начал снабжать его свежей информацией и материалами. Статья о Военном реквиеме в одном из институтских сборников⁵³ служит осно-

ванием и поводом вступить в переписку с композитором. Орлов написал письмо Бриттену в расчете на живой контакт, которому, однако, не суждено было случиться — в это время состояние здоровья Бриттена становилось все хуже, и всю переписку вела его секретарь, мисс Розамунд Струуд.

В письмах упомянута краткая переписка с крупным музыковедом Джоном Уорроком (John Warrack) — о книге Генриха, о возможности издания ее перевода в Англии. В то же время Орлов — как он сообщал Норрису — получил заказ из Министерства культуры СССР на книгу о Д. Д. Шостаковиче к 70-летию композитора, но ни одной строки не успел написать, ибо усердно редактировал статьи сборника о Шостаковиче*.

Перечисляя заказы Орлова, направляемые Норрису, мы узнаем изменения в профессиональных интересах Генриха Александровича, которые отныне направлены в сторону философии, этномузыкознания и социологии, к сопоставлению ментальности Ориента и Оксидента⁵⁴.

В целом, переписка с коллегами и сотрудниками по работе для Словаря Гроува количественно богата и тематически разнообразна. Ее диапазон широко простирается от информационных кратких записок до очень обстоятельных, глубоко личных, исповедальных писем, не имеющих прямого отношения к материалам, которые Г. А. Орлов писал для нового издания Энциклопедического словаря.

* * *

Материалы и документы, принадлежавшие Г. А. Орлову, продолжают поступать в Кабинет рукописей РИИИ. На очереди — огромный фотоархив, который обогатит институтскую коллекцию и принесет с собой новые, еще не затронутые темы и сюжеты жизни, творческой и научной деятельности выдающегося ученого.

*Какой именно сборник статей о Шостаковиче имеется в виду, установить не удалось. В любом случае, при выходе книги в свет имя эмигрировавшего Орлова наверняка было изъято из состава редколлегии.

Примечания

- ¹ *Гаспаров М.* Записки и выписки. М., «Новое литературное обозрение», 2000. С. 9.
- ² См. Архив РИИИ. Дело Г. Орлова.
- ³ Архив СПбГК. Дело Г. Орлова. Л. 141.
- ⁴ Там же. Л. 152, 155 и 156.
- ⁵ В архиве Ленинградского радиокомитета материалы или упоминание об этих передачах не обнаружено.
- ⁶ Архивных документов и воспоминаний об этой работе Орлова пока не найдено.
- ⁷ См.: Из переписки с Г. А. Орловым / Публ. и вст. ст. Л. Ковнацкой и Г. Орлова // Памяти Михаила Семеновича Друскина. Т. 2. СПб., 2009. С. 227–232 (переписка опубликована не полностью). Вся переписка М. С. Друскина и Г. А. Орлова теперь хранится в КР РИИИ. Ед. хр. 125, № 235.
- ⁸ Памяти Михаила Семеновича Друскина. Т. 2. С. 228.
- ⁹ В этом собрании одно письмо написано сестрой М. С. Друскина Лидией Семеновной (2 апреля 1989 г.); несколько писем — Миррой Мейлах; есть также несколько совместных писем — Генриха с Миррой и Генриха с Ирэнной. Пометы в письмах зеленым фломастером или простым карандашом сделаны самим Орловым и мною для публикации фрагментов переписки, изданной во 2-м томе сборника «Памяти Михаила Семеновича Друскина».
- ¹⁰ Подробнее см. в моем вступительном эссе к публикации фрагментов переписки Друскина и Орлова — см.: Памяти Михаила Семеновича Друскина. Т. 2. С. 231.
- ¹¹ Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. О названиях первого русского Института истории искусств, учрежденного в 1912 г. графом В. П. Зубовым, см.: Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общей ред. И. В. Сэпман. СПб., 2003. С. 253.
- ¹² Автобиография Г. Орлова опубликована и тщательно откомментирована А. Б. Никаноровым. См.: Орлов Г. А. Автобиография / Публ., подгот. текста и примеч. А. Б. Никанорова // Сравнительное искусствоведение и XXI век. Вып. I: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствоведения: Сб. статей и материалов. Ч. I / Редкол.: И. В. Мациевский, О. В. Колганова и др. СПб., 2014. С. 143–145.
- ¹³ См.: Архив СПбГК. Дело Г. А. Орлова. Л. 138.
- ¹⁴ См.: Архив СПбГК, Дело Г. А. Орлова. Л. 138. См. также: Автобиография Г. А. Орлова в Архиве РИИИ. Дело Г. А. Орлова. Л. 17.
- ¹⁵ Малькольм Фрагер известен также как исследователь, особенно фортепианного творчества Шумана (в 1967 г. опубликовал оригинальную версию Фортепианного концерта Шумана). Ленинградские концерты Фрагера состоялись 23 и 27 апреля в Большом зале филармонии (благодарю Валерию Величко за предоставленные сведения).
- ¹⁶ Сообщено И. Орловой.
- ¹⁷ Из письма от 3 сентября 1976 г. к автору статьи (личный архив Л. Г. Ковнацкой).

- ¹⁸ Сообщено И. Орловой.
- ¹⁹ См. ниже примеч. 21.
- ²⁰ См. блог Дмитрия Орлова в интернете: www.cluborlov.com; сайт EnergyBulletin.Net (<http://www.energybulletin.net/index.php>), а также его книги: «Communities that Abide» (2006), «Reinventing Collapse. The Soviet Experience and American Prospects» (2008), «Absolutely Positive. Essays» (2012), «The Five Stages of Collapse. Survivors' Toolkit» (2013) и др.
- ²¹ Ей принадлежит учебное пособие: *Михелис В. Л.* Первые уроки юного пианиста: очерк методики обучения и воспитания. Л.: Музгиз, 1962. См.: *Ковнацкая Л.* Генрих Орлов: Биографический очерк / Сравнительное искусствознание и XXI век. Вып. I: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. Сб. статей и материалов. Ч. I. С. 27–28: Воспоминания А. И. Климовицкого о Г. Орлове, соученике по классу фортепиано В. Л. Михелис в музыкальной школе (от 17 июля 2014 г.).
- ²² Архив СПбГК. Дело Г. Орлова. Л. 145.
- ²³ См.: Библиотека Московской консерватории (номер по каталогу: 785. 1 0-664); см. Архив РИИИ, личное дело Г. А. Орлова (л. 18–22).
- ²⁴ В те годы докторского специализированного ученого совета в Ленинграде не было.
- ²⁵ В те годы именовался Институтом истории искусств Министерства культуры СССР.
- ²⁶ ГАРФ. Д. 1646. Л. 21–63.
- ²⁷ См.: ГАРФ. Д. 1646. Л. 13.
- ²⁸ Список трудов Г. А. Орлова составлен А. Б. Никаноровым и опубликован в сб.: Сравнительное искусствознание и XXI век. Вып. I: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. С. 146–157.
- ²⁹ См.: Библиография работ Генриха Александровича Орлова / Сост. А. Б. Никаноров // Сравнительное искусствознание и XXI век. Вып. I: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. С. 155.
- ³⁰ Машинописный черновой экземпляр одной из глав находится в фонде М. С. Друскина (пока не имеет порядкового номера) в РО РНБ.
- ³¹ Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник, ред. пер. Г. А. Орлова, послесл., общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971.
- ³² См.: Из переписки с Г. А. Орловым // Памяти Михаила Семеновича Друскина. Т. 2. С. 244–372.
- ³³ *Орлов Г.* От автора // *Орлов Г.* Древо музыки. Frager & Co, Washington: «Композитор. Санкт-Петербург», СПб., 1992. С. х.
- ³⁴ Памяти Михаила Семеновича Друскина. Т. 2. С. 371–372.
- ³⁵ Список книг, подготовленных и выпущенных в свет Г. А. Орловым в его издательстве *Н. А. Frager & Co*, см.: Библиография работ Генриха Алек-

- сандровича Орлова // Сравнительное искусствознание и XXI век. Вып. I. С. 156–157.
- ³⁶ Друскин Я. С. Вблизи вестников / Сост., ред. и предисл. Г. Орлова. Washington: H. A. Frager & Co, 1988.
- ³⁷ Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov / Translated from the Russian by Antonina W. Bois. New York: Harper and Row, 1979.
- ³⁸ Вся переписка издательства с Г. А. Орловым, переведенная на русский язык им самим, равно как и сама рецензия, опубликованы мною: *Ковнацкая Л.* Эпизод из жизни книги. Интервью с Генрихом Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2000. С. 717–738.
- ³⁹ КР РИИИ. Ед. хр. 235.
- ⁴⁰ Из письма С. Волкова к Г. Орлову от 23 сентября 1976 г. (КР РИИИ. Ед. хр. 235).
- ⁴¹ *Ковнацкая Л.* Эпизод из жизни книги. Интервью с Генрихом Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью. С. 717–738.
- ⁴² *Liudmila Kovnatskaya.* An Episode in the Life of a Book: An Interview with Henry Orlov // *A Shostakovich Casebook* / Ed. by Malcolm Hamrick Brown. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 2004. 97–126.
- ⁴³ Обе масштабные статьи Лорел Э. Фэй в переводе О. Манулкиной опубликованы в сб.: Шостакович. Между мгновением и вечностью. С. 739–750: «Шостакович против Волкова: чье “Свидетельство”?»; с. 762–780: «Возвращаясь к “Свидетельству”».
- ⁴⁴ *Paul Mitchinson.* The Shostakovich Variations // *Lingua Franca.* 2000. May/June, vol. 10, № 4. P. 46–54.
- ⁴⁵ *Волков С.* «Здесь человек сгорел» // Музыкальная академия, 1992, № 3. С. 3–18.
- ⁴⁶ Второе издание вышло в свет в 2005 г., третье — в 2015.
- ⁴⁷ *Друскин М.* Предисловие // Генрих Орлов. Древо музыки. С. vii.
- ⁴⁸ Там же. С. vi.
- ⁴⁹ Архив СПбГК. Дело Г. Орлова. Л. 146 (за подписью ректора консерватории П. А. Серебрякова).
- ⁵⁰ *Ковнацкая Л.* Эпизод из жизни книги/ Интервью с Генрихом Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью. С. 737–738.
- ⁵¹ Речь идет об издании 1980 г.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 20 Vol. [1st ed. (6th ed.)]* / Ed. By Stanley Sadie. London. 1980. См. также: Библиография работ Генриха Александровича Орлова. С. 153.
- ⁵² По всей видимости, имеется в виду один из двух томов издания: Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. / Сост. , ред., прим. и предисл. З. Апетян. М.: Музгиз, 1961.
- ⁵³ См.: *Орлов Г. А.* Военный реквием Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Л, 1967. Вып. 5. С. 65–99.
- ⁵⁴ См., например: *Malm William.* On the Nature and Function of Symbolism in Western and Oriental Music // *Philosophy East and West.* 1969. July. P. 235–246.

Сведения об авторах

Надим Жавдетович Айдаров – музыковед, кандидат искусствоведения. Научный сотрудник Российского института истории искусств (Кабинет рукописей), преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Автор работ, посвященных истории отечественного музыкального искусства второй половины XIX – начала XX вв., включая диссертацию «Эдуард Францевич Направник и Мариинский театр его времени» (2014).

Юлия Евгеньевна Галанина – филолог, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор источниковедения). Автор статей, посвященных истории литературы и театра начала XX в., организатор выставок на эту тему.

Зивар Махмудовна Гусейнова – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Известный специалист в области древнерусской и классической русской музыки. Автор более 120 научных работ.

Нина Константиновна Дроздецкая – музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель Тверского музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского. Занимается вопросами музыкального краеведения, автор книги «Музыкальная жизнь Твери и губернии» (Тверь, 2008), а также ряда публикаций по этой теме.

Людмила Григорьевна Ковнацкая – музыковед, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор музыки). Автор книг и статей по истории музыкальной культуры Великобритании и Бенджамине Бриттене, об отечественной музыкальной культуре 1920-х гг.; о наследии Д. Д. Шостаковича, его жизни и окружении.

Марина Николаевна Майданова – театровед, научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор источниковедения). Автор статей по истории русского драматического и оперного театра.

Артем Анатольевич Попов – историк, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и петербурговедения Санкт-Петербургского государственного института культуры. Специалист в области изучения античной истории и культуры.

Ирина Александровна Синица – музыковед, научный сотрудник Российского института истории искусств (Кабинет рукописей). Является аспирантом Российского государственного педагогического универ-

ситета им. А. И. Герцена, работает над диссертацией «Творческий архив М. О. Штейнберга: опыт текстологического исследования».

Михаил Никитич Толстой – физик, историк, исследователь истории русской эмиграции, доктор физико-математических наук, ассоциированный научный сотрудник Санкт-Петербургского института истории РАН.

Екатерина Георгиевна Удалова – энтомолог, автор двух книг и 20 статей по проблемам защиты растений. В качестве независимого исследователя более 10 лет занимается изучением генеалогии и истории своих предков – семьи Альбрехт. Автор журнальных и книжных публикаций о членах этого семейства; участник культурно-исторических конференций; организатор выставок «Два века петербургской семьи» в библиотеках Санкт-Петербурга.