

**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

Выпуск 5



Санкт-Петербург
2010

ББК ШЗ 11.1
УДК 78.03(093.31)

Составитель-редактор *Г. В. Копытова*

Ответственный редактор *Е. В. Третьякова*

Рецензенты:

М. А. Башловкина, М. Н. Майданова,
Е. В. Хаздан, канд. искусствоведения

Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Вып. 5 / Сост.-ред. Г. В. Копытова, отв. ред. Е. В. Третьякова – СПб.: ГНИИ «Российский институт истории искусств», 2010. 168 с.

ISBN 978-5-86845-150-8

© РИИИ, 2010
© Г. В. Копытова, составление, 2010
© Коллектив авторов, 2010

Содержание

От составителя	5
<i>Н. А. Огаркова.</i> Опера Джузеппе Сарти «Индийская семья в Англии» как феномен домашнего музицирования в нотном альбоме императрицы Елизаветы Алексеевны	9
<i>О. В. Миллер.</i> Новонайденный список поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»	35
<i>В. А. Фролов.</i> «Демон» И. К. Гунста	42
<i>З. М. Гусейнова.</i> Песня «С няней» М. П. Мусоргского «в свободном музыкальном пересказе»	51
Переписка Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем. Публикация <i>Н. Ж. Айдарова</i>	59
<i>М. В. Михеева.</i> Неизданные письма и нотный автограф С. В. Рахманинова в Кабинете рукописей Российского института истории искусств	89
<i>Б. А. Тарасов.</i> Забытое наследие (о фонде Н. П. Фомина в Кабинете рукописей)	111
<i>А. А. Митенев.</i> Д. П. Губарев — музыкант и детский педагог	121
<i>Г. В. Копытова.</i> Библиотекарь и собиратель автографов В. М. Федоров и его альбом	135
<i>Л. Г. Ковнацкая.</i> Ю. А. Кремлев в диалогах о Д. Д. Шостаковиче: вокруг Десятой симфонии	148
Сведения об авторах	167

От составителя

Пятый выпуск сборника «Из фондов Кабинета рукописей РИИИ» открывает серию изданий, посвященных 100-летию Российского института истории искусств. Дата приходится на 2012 год. Соответственно 1912-й — служит не только точкой отсчета деятельности института как такового, но является началом — официальным началом — отечественного искусствознания. Более того, институт, основоположником которого стал граф Валентин Платонович Зубов, оказался еще и первым научным институтом, специально занимающимся вопросами искусства, в Европе. Особняк Зубова в Петербурге на Исаакиевской площади (дом № 5), где данное учреждение располагается и по сей день, собрал под сводами весь цвет отечественной гуманитарной науки, ученых, составивших славу мирового искусствознания.

Хочется надеяться, что роль науки об искусстве возрастает, признается ее непреходящее значение для судеб мировой культуры, для общей гуманизации жизни, для сохранения цивилизации как таковой. Сегодня совершенно очевидно, что это невозможно без глубокого осмысления художественного наследия прошлого и настоящего, без не прерываемого никакими катаклизмами процесса самосознания искусства, функцию которого и выполняют историки, теоретики, критики гуманитарных дисциплин. Предстоящая дата приобретает значение, далеко выходящее за рамки рядового, — она имеет историческое значение.

Пятый выпуск сборника «Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств» посвящен проблемам отечественной музыкальной культуры в широком временном диапазоне — от конца XVIII до середины XX века. «Музыкальная» ориентированность сборника отражает основной состав фондов Кабинета рукописей, в котором преобладают материалы и документы историко-музыкального и музыковедческого характера. Предыдущие выпуски состояли из

рубрик «Публикации», «Сообщения», «Обзоры». Поскольку данный сборник содержит лишь один материал в жанре публикации, было решено, отказавшись от рубрикации, выстроить его по хронологическому принципу.

Авторами выпуска являются как сотрудники РИИИ, так и исследователи из родственных учреждений Петербурга и Москвы; в их число входят опытные специалисты и молодые авторы, лишь начинающие научную деятельность.

Сборник открывается статьей, подготовленной сотрудником сектора музыки РИИИ Н. А. Огарковой по материалам нотной библиотеки императрицы Елизаветы Алексеевны. На протяжении многих лет автор исследует эту ценнейшую часть собрания Кабинета рукописей, анализируя библиотеку Елизаветы Алексеевны и в совокупности, как историко-музыкальный феномен отечественной культуры, и в деталях, конкретизирующих уникальное собрание. В данном случае внимание автора сосредоточено на музыкальном материале оперы Дж. Сарти «Индийская семья в Англии», представленном в виде аранжировок для голоса и клавесина в рукописном альбоме, который составил для императрицы О. А. Козловский. В статье воссоздана история создания оперы, учитывающая ее драматургическую основу, и проанализированы жанрово-стилевые особенности музыкальных номеров, включенных в рукописный сборник.

В сообщении О. В. Миллер рассматривается до недавнего времени неизвестный список поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон», принадлежавший Ивану Гунсту, — этот манускрипт передан в дар Кабинету рукописей в 2007 году сотрудником РИИИ В. А. Фроловым. В результате анализа рукописи и сопоставления ее с уже исследованными списками и авторскими редакциями поэмы О. В. Миллер показывает связь данного текста с Зотовским списком 1838 года.

Продолжает тему рассказ дарителя рукописи В. А. Фролова о семье Гунстов, 90 лет хранивших документ, и о том, как он попал к Фроловым.

Объектом исследования, предпринятого профессором С.-Петербургской консерватории З. М. Гусейновой, стал хранящийся-

ся в Кабинете рукописей нотный автограф Н. А. Римского-Корсакова с редакцией песни «С няней» из вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская». Анализируя автограф и сравнивая его текст с авторскими редакциями композитора, Гусейнова характеризует особенности работы Римского-Корсакова, вылившейся в «свободный музыкальный пересказ» песни, в котором нашли отражение два творческих подхода — авторский и редакторский.

Следующим материалом, представленным в сборнике, является хранящаяся в Кабинете рукописей переписка Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем, воссоздающая тесные и плодотворные связи знаменитого дирижера Мариинской оперы и создателя «Русской музыкальной газеты» в течение 1898–1913 годов. Публикация эпистолярии, осмысленной в контексте творческой деятельности двух выдающихся музыкальных деятелей, подготовлена начинающим исследователем — студентом 5-го курса С.-Петербургской консерватории Н. Ж. Айдаровым (научный руководитель З. М. Гусейнова).

Сообщение о хранящихся в Кабинете рукописей неопубликованных автографах С. В. Рахманинова также является работой молодого исследователя — соискателя С.-Петербургской консерватории М. В. Михеевой (научный руководитель Т. З. Сквирская). Автор анализирует как ранее опубликованные рахманиновские автографы, так и материалы, еще не введенные в научный обиход, в числе которых эпистолярии, адресованные пианисту и дирижеру А. И. Зилоти и секретарю дирекции ИРМО Вл. Э. Направнику, а также авторская рукопись «Итальянской польки» для фортепиано в 4 руки. Представляемые документы открывают неизвестные страницы жизни и творчества великого композитора.

Статья московского ученого Б. А. Тарасова посвящена личному фонду композитора и дирижера Н. П. Фомина, внесшего огромный вклад в развитие игры на русских народных инструментах. Исследователь показывает, что судьба этого архивного комплекса и степень его изученности не соответствуют его значению и вызваны особенным положением Н. П. Фомина в отечественной музыкальной культуре. Значительное

внимание Тарасов уделяет дискуссионному вопросу о том, какая из двух родословных, хранящихся в фонде Фомина, является подлинной.

В очерке о Д. П. Губареве гатчинский краевед А. А. Митенев, основываясь на документах Кабинета рукописей и привлекая материалы других архивохранилищ, восстанавливает этапы творческой биографии замечательного музыканта, выпускника Петербургской консерватории по классу виолончели, создателя в 1898 году музыкального училища Екатеринославского отделения ИРМО и организатора в 1929 году детской музыкальной школы в Гатчине.

Сообщение Г. В. Копытовой знакомит с собирательской деятельностью учителя словесности и библиотекаря В. М. Федорова, организовавшего при петроградском Техникуме точной механики и оптики музей автографов отечественных деятелей науки и искусства и главной своей целью полагавшего просвещение подрастающего поколения. Хранящийся в Кабинете рукописей альбом из этого музея содержит нотные и эпистолярные дарственные записи, сделанные в начале 1920-х годов такими маститыми музыкантами, как А. К. Глазунов, А. Н. Ляпунов, А. Т. Гречанинов, М. И. Фигнер; из молодого поколения — В. С. Горовиц, А. Г. Монфред, Д. Д. Шостакович. Даты записей и их содержание являются фактом биографий многих музыкантов, представленных в этом альбоме.

Более поздний период музыкальной культуры рассмотрен в статье Л. Г. Ковнацкой «Ю. А. Кремлев в диалогах о Д. Д. Шостаковиче: вокруг Десятой симфонии». Основанная на материалах личного архивного фонда Ю. А. Кремлева, статья дает выразительный портрет музыковеда, обладавшего тонким слухом и обширной эрудицией, чей талант служил отстаиванию идеологических догм социалистического реализма в музыке.

Документальные тексты подготовлены и оснащены справочным аппаратом в соответствии с академическими публикационными требованиями. Пунктуация и орфография документов приведены в соответствие с современными правилами. Сокращения слов раскрыты в квадратных скобках; подчеркивания и разрядка заменены курсивом.

Опера Джузеппе Сартти «Индийская семья в Англии»
как феномен домашнего музицирования в нотном
альбоме императрицы Елизаветы Алексеевны

Нотный альбом как факт истории культуры и музыкальной жизни лишь изредка привлекал внимание исследователей. Большая часть нотных альбомов, хранящихся в архивах, не атрибутирована, не систематизирована и не является предметом источниковедческого, музыковедческого, историко-культурного анализа. Вместе с тем, музыкальные и литературно-музыкальные альбомы исчисляются десятками, и даже сотнями. В них представлена самая разная музыка: и опыты дилетантов, и гениальные творения М. И. Глинки. Перелистывая страницы нотных альбомов, задаешься вопросами: почему одни мелодии становились популярными, а другие нет? Существовали ли какие-то особые мотивы выбора любителями музыки арий, дуэтов, сцен из опер для записи в альбомы или для домашнего музицирования? Как выясняется, мотивы были разными.

Популярные мелодии, исполнявшиеся в концертах для избранных в Эрмитаже, в кругу друзей и близких, а затем записанные в нотные альбомы, находили особый отклик в сердцах любителей музыки. В свое время Б. В. Асафьев, рассуждая об опере как «изменчивом бытовом явлении», говорил о том, что массовый слушатель «выщарапывает» из оперы «то, что передает *искреннее чувство* и вызывает естественное *душевное волнение*» (курсив мой. — Н. О.)¹. Но для меломанов конца XVIII — начала XIX века любимые мелодии романсов или инструментальных пьес, приводившие их в восторг и воодушевление, «ликование в музыке» (А. Я. Булгаков), становились еще и особым языком иносказания, хорошо понимаемым узким кругом посвященных. Они выражали те движения души, которые в прямой словесной форме выглядели бы слишком прямолинейно, лишались необходимого изящества. Любимые мело-

дии нередко записывались владельцами в нотные альбомы для исполнения на домашних музыкальных вечерах, где царивший дух музицирования вызывал у присутствующих страстное желание играть и петь, выражать себя через музыку.

Один из таких домашних нотных альбомов принадлежал великой княгине (впоследствии императрице) Елизавете Алексеевне². Она обладала прекрасным голосом и особой музыкальностью, играла на клавесине и арфе. Альбом был составлен композитором О. А. Козловским³, имевшим непосредственное отношение к нотной библиотеке императрицы. На корешке переплета и титульном листе выполнена надпись: «Scelta d'arie ricavate per il cembalo. E. A.» («Собрание избраннейших арий для чембало. Е[лизавета]. А[лексеевна]»⁴. В альбом записаны арии из опер Н. А. Цингарелли⁵, Ф. Антониони⁶, Н. Пиччинни⁷, Дж. Сарти⁸, Н. Далейрака⁹, В. А. Моцарта¹⁰, французских романсов Козловского, его же контрдансов и вальсов. Аранжировка арий для сопрано и чембало, без сомнения, принадлежит Козловскому.

Каждая из записанных в альбом популярных в петербургской аристократической среде мелодий — это отдельная тема, требующая специального расследования. Один из интересных сюжетов связан с оперой Сарти «Индийская семья в Англии», фрагменты которой были занесены рукой Козловского в альбом Елизаветы Алексеевны.

Арии из «Индийцев» появились в альбоме Елизаветы Алексеевны не случайно. Сарти был учителем музыки великой княгини и дочерей ее свекра — великого князя Павла Петровича. Елизавете не раз приходилось участвовать вместе с Сарти в придворных концертах, где учитель аккомпанировал своей ученице, и, кроме того, музыка Сарти нравилась обществу и пользовалась популярностью при дворе.

Композиторская карьера знаменитого итальянца развивалась в Петербурге весьма успешно. Он писал многочисленные кантатные и ораториальные сочинения к различным придворным торжествам, церковные композиции для католических и православных богослужений, арии в «итальянском вкусе», постоянно звучавшие в концертах.

Оперы Сарти сразу же привлекли внимание публики, начиная уже с первой, представленной в Петербурге в Эрмитажном театре в 1785 году, оперы-серия «Идалида»¹¹. Затем признания меломанов удостоилась «Армида и Ринальдо», специально созданная для прославленных певцов Итальянской придворной труппы Л. Р. Тоди и Л. Маркези¹². На годовщину коронации Екатерины II в Эрмитажном театре шла серия «Кастор и Поллукс»¹³. По заказу императрицы появились хоры Сарти для 5-го действия «Начального управления Олега»¹⁴.

В 1790-е годы в царствование Павла Петровича Сарти достиг вершины своей славы, продолжая писать оперы-серия к различным церемониальным торжествам. На сцене Эрмитажного театра 4 ноября 1798 года поставили «Андромеду»¹⁵. По случаю бракосочетания великой княгини Александры Павловны с эрцгерцогом австрийским Иосифом в Гатчине 19 октября 1799 года показали «Энея в Лацио»¹⁶, где пел знаменитый кастрат А. М. В. Тесторе¹⁷. В том же 1799-м Сарти обратился к жанру комической оперы, написав «Индийскую семью в Англии». Собственно, именно с оперы-буффа карьера Сарти в Петербурге и начиналась. С некоторыми комическими операми, созданными еще в Европе, публика познакомилась задолго до приезда композитора в Россию и постановки «Индийцев»¹⁸. Первым петербургским спектаклем, поставленным специально для сезона 1784 года, стала опера «Утешенные любовники»¹⁹. Вслед за ней публика наслаждалась музыкой «Мнимых философов» и «Мнимых наследников»²⁰. Так что «Индийская семья в Англии» достойно завершала список музыкальных комедий, продемонстрировав блестящее дарование Сарти в этом жанре.

Либретто оперы создано по пьесе немецкого писателя и публициста А. Ф. фон Коцебу²¹ «Индийцы в Англии» («Die Indianer in England»). История судьбы этого весьма популярного в свое время человека вполне могла бы стать захватывающим сюжетом для какой-нибудь драматической постановки или беллетристического романа²². «Судьба моя была так необычайна и удивительна, — писал Коцебу в воспоминаниях, — что представила бы интерес даже как повесть или роман»²³.

Он родился в Веймаре, закончил Йенский университет в 1781 году, далее получил приглашение на русскую службу в качестве секретаря в одном из департаментов под началом инженер-генерала Ф. В. Бауэра. После его смерти в 1783 году Коцебу отправили в Ревель «заседателем 8-го класса в Надворный суд», а в 1785-м он получил должность управляющего «Ревельским губернским магистратом»²⁴. Должность эта не вызывала у Коцебу особого воодушевления. Поэтому он ревностно изыскивал всевозможные способы для получения более привлекательного места в посольских службах в Германии с помощью протекций разных известных лиц (среди которых был, например, и Г. Р. Державин). Осуществить желаемое Коцебу не удалось, и в 1795 году, потеряв надежду на перемену в своей профессиональной судьбе, он вышел в отставку и поселился в собственном имении недалеко от Нарвы. По прошествии двух лет Коцебу был приглашен в Вену на должность директора придворного театра и «придворного драматического писателя». Вскоре, не любя административную работу и тяготясь ею, получил по собственной просьбе отставку от подобного рода деятельности, но сохранил желанную для себя обязанность «придворного драматического писателя» с разрешением «проживать, где пожелает».

Пожив какое-то время в Веймаре, Коцебу в 1800 году решил вместе с женой, русской уроженкой, совершить поездку на ее родину. Им захотелось повидаться с родственниками жены и двумя старшими сыновьями, воспитывавшимися в Петербурге в Кадетском корпусе. Семейство отправилось в Петербург, но на границе случилось непредвиденное. Коцебу, по приказанию императора, как будто бы недовольного разного рода либеральными идеями писателя и подозревавшего в нем «политического агитатора», арестовали и без всяких разбирательств тут же сослали в Сибирь, в город Курган. Ссылка, для пережившего тяжелый психологический шок драматурга, к счастью, оказалась недолгой. В сущности, она свелась к месяцам дороги, что называется, «туда и обратно». 18 июня 1800 года он был доставлен в город Курган, а там его уже ждала депеша об освобождении по высочайшему повелению.

В результате счастливой случайности Коцебу был прощен, награжден пожизненной пенсией в 1200 рублей, имением в Лифляндии, чином надворного советника и назначением на пост директора Немецкого театра в Петербурге. Последнего, впрочем, Коцебу желал менее всего²⁵. «Счастливой случайностью» оказалось собственное творение драматурга — пьеса «Лейб-кучер Петра III» («Der alte Leibkutscher Peters des Dritten»), 1799). Пьеса, переведенная на русский язык молодым тогда переводчиком Н. С. Краснопольским²⁶ и поднесенная им в целях продвижения собственной карьеры (с посвящением перевода) государю, оказала невероятное действие. Она императору очень понравилась, и в результате Коцебу оказался на свободе.

По воцарении на престол Александра I Коцебу вышел в отставку и вернулся в Германию²⁷ с намерением заниматься только литературной деятельностью. Но по целому ряду причин на русскую службу все-таки вернулся, получив чин статского советника, и в 1813-м был назначен генеральным консулом в Кенигсберг, где занимал этот пост до 1816 года.

С 1817-го по приказанию императора Коцебу стал снабжать информацией о духовной и политической жизни Германии заинтересованную в подобных услугах власть. Государь поручил составлять ему «бюллетени» о новых, выходявших в Европе сочинениях в области религии, морали, законодательства, политики, военного дела, педагогики, науки и литературы²⁸. Один из его отчетов, где содержалась критика либерального направления в государственном правлении (взгляды его по прошествии лет изменились), попал в печать, вызвав волну недовольства со стороны немецкой молодежи. Его стали называть шпионом, продающим отечество. Впрочем, репутация Коцебу в общественных и литературных кругах из-за его неумеренных и несправедливых нападок на известных лиц была скомпрометирована гораздо ранее, в период издания им журнала «Литературный еженедельник» («Literarisches Wochenblatt»). Тогда он не щадил приверженцев идей немецкого патриотизма, писал о вреде свободы печати и автономии университетов, ратовал за отмену либерального университет-

ского устава и др. В результате, возникшая в студенческой среде буря негодования и ненависти против «русского шпиона» спровоцировала студента мангеймского университета Карла Занда на крайние меры. 23 марта 1819 года он заколол Коцебу кинжалом.

Ссылка Коцебу в Сибирь, безусловно, была нелепой случайностью, вполне вписывавшейся в стиль правления Павла I. Действительно, достаточно известного к тому времени в Европе писателя отправили в изгнание прямо с границы «без всякого следствия и суда», не объяснив причин и не поставив в известность его семью²⁹. Трагической случайностью стала и смерть драматурга, поскольку его роль как «опасного врага родины» была сильно преувеличена. Такова вкратце драматическая, но во многом и авантюрная биография Коцебу.

Писатель оставил огромное литературное наследие, немалую часть которого занимали пьесы, ставшие весьма популярными и обошедшие многие театральные сцены Европы. Они с успехом шли также и в русских театрах, в том числе и в Эрмитаже. Так, по желанию императора Павла Петровича в январе 1801 года французская труппа сыграла одно из лучших драматических произведений Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», на премьере которой присутствовал автор³⁰. «Можно себе представить, — вспоминал Коцебу, — как сильно билось мое сердце в продолжение всего представления *“Ненависти и Раскаяния”*. Глубоким впечатлением, произведенным этою пьесою на государя, я обязан по преимуществу прекрасной, безукоризненной игре госпожи Вальвилль³¹. Офрен (Aufresne)³², старик, имевший более семидесяти лет и пользовавшийся громадным успехом в Германии, играл роль старца. Государь сидел возле самого оркестра, что меня очень поразило. В продолжение всего представления позади его стула стоял кавалер Мальтийского ордена св. Иоанна Иерусалимского»³³.

Пьесы Коцебу ставились в Немецком театре, переводились на русский язык и публиковались. Не случайно в 1801 году по инициативе А. Ф. Малиновского³⁴ началась публикация собрания сочинений в русском переводе под названием: «Театр

Августа фон Коцебу, содержащий полное собрание повестей, трагедий, комедий, драм, опер и других театральных сочинений славного сего писателя». Этим многотомным изданием дело не ограничилось, так как за ним последовали и другие³⁵. На тексты пьес Коцебу писались также и оперы. Среди них: «Благодарный сын» на музыку Г. Гедике, «Уленшпигель» — предположительно с музыкой Теппера де Фергюсона³⁶.

Отношение к пьесам Коцебу в разных кругах было различным. Заядлый театрал С. П. Жихарев, «досыта», по его словам, насмеявшись на представлении пьесы «Суматоха» в Немецком театре в Петербурге, а, также глубоко пережив драму «Ненависть к людям и раскаяние» с блистательным актером А. С. Яковлевым³⁷ в роли Мейнау, тем не менее, был не большим «охотником до “коцебятины”»³⁸. «Коцебятиной» же пьесы окрестил поэт, князь Д. П. Горчаков³⁹. А. С. Пушкин считал произведения Коцебу образцом дурного слога и вкуса, и называл их вслед за Горчаковым не иначе как «коцебятиной». Да и личность Коцебу вызывала у него неприязнь. Боролись против «прозаичности» и «приторной чувствительности» пьес Коцебу и немецкие романтики. Так, резкой антипатией к персоне Коцебу и его творениям пронизана работа Ф. Шлегеля «Триумфальная арка театральному президенту фон Коцебу» (1800)⁴⁰.

Вместе с тем, пьесы Коцебу ценил И. В. Гете. К наиболее удачным из них он относил «Родственников», «Примирение двух братьев», «Двух Клингсбергов», где «автор сумел свежим глазом взглянуть на обыденную жизнь, разглядеть ее интересные стороны и к тому же сочно и правдиво ее изобразить»⁴¹. Он считал Коцебу наряду с А. В. Иффландом⁴² талантливым и популярным автором, ценя в нем способность «четко различать жанры», отмечая «богатство сюжетов»⁴³. Однако границы дарования Коцебу как писателя «второго ряда» были Гете хорошо известны. «Не приходится отрицать, что Коцебу хорошо знал жизнь и смотрел на все открытыми глазами. Современные трагики отнюдь не глупы и не лишены известных поэтических способностей, но они обойдены даром легкого, живого изображения и стремятся к тому, что превосходит их силы, почему я бы назвал их *форсированными* талантами»⁴⁴.

Гете, охотно принимая пьесы Коцебу на сцену Веймарского театра в период своего им управления, вполне разделял неприязнь романтиков к нему как к человеку. Подобные чувства к Коцебу питали и многие его современники. «Непомерное честолюбие, мелочное тщеславие, склонность к насмешкам, дрязгам и интригам, неразборчивость в средствах для достижения своих целей — эти черты его духовного облика объясняют нам причины антипатии многих его современников»⁴⁵.

Какovy бы ни были оценки личности и творчества Коцебу, он, по словам Н. А. Полевого⁴⁶, «угадал тайну увлекать свой век». Его трогательно-чувствительные пьесы и остросюжетные назидательные комедии, отразив мироощущение эпохи, заметно повлияли на процесс развития русского театра конца XVIII — начала XIX века.

Пьеса Коцебу «Индийцы в Англии» в русском переводе была опубликована в 1800 году, но написана драматургом еще в 1789-м⁴⁷. В соответствии с принятыми во времена Коцебу жанровыми определениями она относится к типу «сентиментальной комедии». Присутствующее в названии русского перевода пьесы слово «индийцы», с сегодняшней точки зрения, как будто бы никак не вписывается в сюжет, где главные герои — «Кабердар, изгнанный из Мизоры набоб», и его дочь Гурли — индийцы. Впрочем, тогда «народы» индийцы-индейцы в восприятии европейцев различались весьма слабо, что не мешало им оказываться в центре интриг многочисленных пьес того времени.

В пьесе Коцебу представлен весь набор персонажей, необходимых для комического жанра, где каждый является носителем вполне определенных типизированных черт. Среди главных героев пьесы — глава вполне обычного бедного мещанского семейства, бывший торговец «сэр» Джон Смит, «мучающийся подагрой», ворчливо-недовольный сыновьями и женой. Насмешливое «сэр» явно подчеркивает нелепость и комичность этого персонажа. Он добрый, обожает свою дочь и очень хочет видеть ее счастливой и благополучной. Его супруга, кичащаяся своим якобы благородным «немецким» происхождением и неизвестными

«знатными» предками, бесконечно попрекающая больного мужа «куском хлеба» и отказывающая ему в мелких радостях жизни («трубке табаку» и «стакане портера») — удобная мишень для авторской сатиры. Есть в этом семействе и благородные дети: самоотверженная дочь Лидди, днями и ночами мастерица на продажу «манжеты», дабы порадовать отца табаком и портером. В добродетелях не отказано и сыну Роберту — капитану судна, отправившемуся в дальние края в поисках богатства для обеспечения своей семьи. Еще один сын Самюэль, глупый и самодовольный малый (по выражению отца «проныра»), мечтает о больших деньгах и богатой невесте и ради этого готов на разные мелкие гадости.

Экзотические персонажи — благородный Кабердар и наивная дикарка Гурли эффектно декорируют обыденный «интерьер» жизни семейства Джона Смита. Богатый индеец Кабердар, вынужденный когда-то покинуть свою разоренную европейцами и коварными братьями «цветущую провинцию», совершает добрые поступки. Он спасает от банкротства незнакомых ему торговцев, помогает семье «сэра» Джона. Его обожаемая дочь «индианка» Гурли — необычное существо, «дитя природы», дружелюбная, открытая, далекая от каких-либо представлений о принятых в обществе нормах поведения. Она не умеет хитрить, способна говорить собеседнику все, что ей приходит на ум, и потому экстравагантна и непредсказуема. Таким образом, в развитии основной интриги участвуют две группы персонажей, олицетворяющих семейно-бытовое, обыденное и экзотическое, необычное. Подобное сочетание «повседневности» и «экзотики» — один из характерных драматургических приемов Коцебу.

Пьеса насыщена разнообразными любовными ситуациями. Добродетельная Лидди влюблена в молодого индийца Фацера, отправившегося вместе с Робертом на поиски счастья, но ей предлагает руку и сердце благородный Кабердар. Она соглашается на это предложение, принеся чувства в жертву долгу во имя спасения семьи от бедности. Самю-

эль, узнав о богатстве Гурли, пытается за ней ухаживать, но та их не принимает, считая его «скучным», «не очень завидным» и вообще «дураком». Сердце Гурли томится и жаждет любви, о чем она и не подозревает. «...Часто случается со мной неизвестное желание, что я возьму то кошку, то попугая, целую их, прижимаю к груди и их так люблю. И все-таки что-то мне недостает»⁴⁸. Она очень хочет выйти замуж, ничего не зная о семейной жизни, сначала за Лидди (?!), ставшей ее близкой подругой, потом все-таки за «дурака» Самюэля. Но при виде возвратившегося из морского путешествия Роберта сердце Гурли безошибочно избирает в спутники жизни этого юношу, о чем она сразу же публично и заявляет. В благополучном финале, естественно, торжествует любовь и добродетель. Кабердар, узнав о тайной любви Лидди, вручает ее любимому и любящему Фациру, оказавшемуся в результате еще и его родным сыном. Роберт женится на Гурли, поддавшись на ее уговоры и уверения в том, что она будет «ласкать его, как свою кошку, и кормить как попугая». Самюэль как персонаж «отрицательный» и комичный остается «с носом».

Элементы сентименталистской драмы представлены, например, в трогательно-чувствительных сценах добродетельных и постоянно расстающихся «навсегда» Фацира и Лидди. В сцене, где Фацир оказывается (вдруг!) сыном Кабердара и братом Гурли, герои плакали, и наверняка плакали настоящими слезами актеры и, уж тем более, зрители. Непосредственная Гурли плачет часто, и серьезный повод ей для этого необязателен. «Индиянке» достаточно услышать от собеседника слово «нещастлив», как «потoki слезны» заполняют сцену и зрительный зал.

Сатирическое начало пьесы проявляется в высмеивании различных человеческих недостатков: расчетливости и незадачливости Самюэля, ворчливости и глупости его матушки. Коцебу широко использует традиционные комедийные приемы в виде ошибок, недоразумений, всевозможных коверканий слов (они в изобилии введены в речь Гурли и ма-маши Смит).

Подобные развлекательные пьесы Коцебу и его современников-драматургов, которые позволяли посмеяться и поплакать, особенно нравились зрителям, а опера на сюжет «Индийцев в Англии», да еще и с музыкой Сартти, несомненно, вызывала у публики восторги и прилив энтузиазма. Не мог не привлечь меломанов и «экзотический» элемент сюжета. Как известно, в оперной литературе нередко использовались «ориентальные» мотивы, хорошо знакомые петербургской публике еще с XVIII века. Уже с тех времен на сцене появлялись оперы с балетами, «состоящими из людей разных народов», «китайских торжеств» и др. Например, поставленная 28 апреля 1756 года к очередной годовщине коронации императрицы Елизаветы Петровны опера-серия Ф. Арайя «Александр в Индии»⁴⁹ сопровождалась балетом, включавшим сцену с несколькими индийцами, возвращавшимися «от перехода чрез реку Идаст». Кроме того, и французская комическая опера, любимая петербургской публикой начиная со второй половины XVIII века, нередко была инкрустирована ориентальными мотивами.

Литературной основой комической оперы Сартти «*La Famille Indienne en Angleterre*», написанной, по-видимому, в 1799 году, стал «французский» вариант пьесы Коцебу, сделанный маркизом де Кастанельно⁵⁰. Судя по различным источникам, эта опера неоднократно шла при дворе в исполнении французской труппы⁵¹. Одну из главных женских ролей (Гурли) исполняла примадонна труппы мадам Шевалье⁵² — весьма влиятельная в окружении Павла I особа. Именно ее Коцебу считал главной виновницей неудач, преследовавших возглавляемую им немецкую труппу, несмотря на то, что о любви императора к французской опере было хорошо известно. Действительно, немецких актеров редко приглашали играть при дворе. Все попытки Коцебу изменить ситуацию ни к чему не приводили, и ему казалось, (возможно, и небезосновательно), что препятствовали тому интриги Шевалье. Тем не менее, он искал и добился благосклонности французской примадонны. «Она сделала мне честь, — писал он в воспоминаниях, — исполнить

роль Гурли в моей пиесе “*Индейцы в Англии*”, которую некий маркиз Кастельно по своей жестокой доброте обратил в комическую оперу, не лишенную интереса, потому что известный капельмейстер Сартти написал очень хорошую к ней музыку»⁵³.

Музыку Коцебу вполне справедливо оценил очень высоко. Известно, что драматург и композитор встречались. Так, в начале 1801 года Павел I, пожелав услышать «Сотворение мира» Й. Гайдна на французском языке, заказал перевод Коцебу. «Нельзя себе представить, — писал Коцебу, — что это был за труд; стоит только припомнить, как трудно делать перевод, применяя его в то же время к готовой музыке; чрезвычайно, доходившая почти до мелочности, аккуратность нашего доброго старика Сартти, еще более затрудняла работу. Он должен был применять мои слова к музыке и постоянно толковал мне о длинных и коротких слогах, редко соблюдаемых во французском языке. Впрочем, работа моя приближалась к концу, и в течение поста предполагалось исполнить это произведение. Но государь не дожид до поста»⁵⁴.

О том, насколько хороша музыка Сартти к «Индейцам», можно сделать вывод не только на основании отзыва драматурга, фрагментов из альбома Елизаветы Алексеевны, но и сохранившейся рукописи партитуры оперы из собрания «книг графа Николая Петровича Шереметева»⁵⁵. В партитуре выписаны все вокальные номера оперы и увертюра, кроме характерных для французской комической оперы разговорных диалогов⁵⁶. Опера состоит из трех актов и вполне соответствует жанровым канонам *opéra comique*. В ней представлены развернутые арии (например, арии Кабердара и Роберта из второго акта), достаточно динамизированные в музыкально-драматургическом плане ансамбли (квартет сэра Джона, его супруги, Лидди и Самюэля, дуэт Гурли и Самюэля из первого акта), развернутые финалы, завершающие каждый акт (например, квинтет в первом акте, секстет с хором — во втором). Что же касается увертюры, то она написана Сартти по законам развития этого жанра, сложившимся в конце XVIII века⁵⁷. Увертюра Сартти

представляет собой оркестровое вступление в виде одночастного Allegro, именуемого композитором в партитуре как «sinfonia» (симфония). Сартти выстраивает композицию «симфонии» на основе сонатного принципа с наличием главной и побочной партий, разработочного раздела, но с отсутствующей репризой.

Достаточно показательны в стилевом отношении и наиболее популярные фрагменты оперы, вошедшие в альбом Елизаветы Алексеевны. В альбом в переложениях для голоса и клавесина Козловский записал номера, в основном связанные с образом главной героини Гурли. Это ария Гурли «Lorsque je passé dans la rue» из первого акта⁵⁸, дуэт Гурли и Лидди «S'aimer est le bien suprême»⁵⁹, ария Гурли «Pauvre Gurli Robert te refuse» из второго акта⁶⁰, ария Гурли «Буду с миленьким резвиться» из третьего акта⁶¹.

О распространенности этих арий в широких кругах любителей музыки свидетельствует не только альбом Елизаветы, но и другие источники. Сохранились рукописные копии фрагментов оперы, идентичные указанной партитуре из библиотеки Шереметева. Три фрагмента — это те же номера из «елизаветинского» альбома, но в партитурной версии⁶². Две альбомные арии Гурли «Lorsque je passé dans la rue» и «Буду с миленьким резвиться» опубликовали в своем собрании популярных арий и дуэтов из французских опер И. Д. Герстенберг и Ф. А. Дитмар⁶³. Песня «Буду с миленьким резвиться» выходила в начале XIX века еще и отдельным изданием⁶⁴.

Образ «индианки» Гурли в контексте истории развития французской комической оперы достаточно традиционен. Главная задача авторов заключалась в создании ситуаций, способных привлечь внимание к процессу пробуждения нежного чувства любви у наивного, неопытного, юного существа. В первых сценах с Лидди и в дуэте с Самюэлем Гурли еще не понимает, что с ней происходит. Она, узнав о том, что любить можно не только «дорогого отца» и что на свете существует такая вещь как «замужество», наивно и с некоторым недоумением пытается рассказать Лидди

о своих весьма смутных и волнующих ее ощущениях. Незрелость ее чувства и непонимание общеизвестных истин и трогательно, и комично, что нашло отражение в ряде пикантных сцен, веселящих зрителя. Так, Гурли собралась выйти замуж за Лидди как за свою «сестру», но, узнав, что брак с женщиной невозможен, готова выбрать в мужа слугу своего отца Муссафари. Гурли мечтает о замужестве, но не знает о том, что «мужа надобно любить» и что жить придется не с отцом, а со своим избранником в другом доме («Скажу тебе, любезная Лидди: Гурли право не знает, что такое женитьба»). В процессе развития сюжета на глазах у публики ее чувство развивается, она становится понятливой и смелее, а появление Роберта сразу же говорит ее сердцу о том, что такое любовь. Лирико-комедийный образ Гурли, грациозно балансирующей на грани детской наивности и искусного кокетства, плюс ее экзотический облик, безусловно, привлекал внимание публики, развлекая ее, с одной стороны, а с другой, — своей простодушной искренностью отзываясь во многих сердцах чувствительной нотой.

Ария Гурли «*Lorsque je passé dans la rue*» (Andante, G-dur, 6/8) — это первая, можно сказать, «выходная» ария героини. В альбоме она обозначена как «арияетта» («*ariette*»), а в рукописи партитуры оперы как «куплеты» («*couplets*»). Между этими жанровыми определениями нет никакого противоречия. «Арияетта», или «куплеты», представляет собой, характерную для французской комической оперы сольную песню в народном духе.

Арияетта написана в жанре пасторали в типичном для Сартти трехдольном размере (6/8), в умеренном темпе (*andante*), в пасторальной тональности G-dur. Плавное спокойное движение мелодии сочетается с традиционным для данного жанра покачивающимся движением в партии струнной группы. Особый пасторальный колорит арияетте придает и соло английского рожка (*Corno Inglese*), вторящего голосу в терцию и в сексту. Подобное терцово-секстовое голосоведение было весьма характерно для французских песен-романсов, фигурировавших в качестве «арий» в оперной

литературе XVIII века. Один из голосов мог озвучиваться гобоем или флейтой, как, например, в сопровождении романса Лизы «On dit pour nous faire peur que l'amour est un dieu trompeur» («Говорят, чтоб нас пугать, — нельзя амуру доверять») из оперы П.-А. Монсиньи⁶⁵ «Учитель правопедения»).

Так что Сарти в своей партитуре отразил эту традицию, а также обогатил французскую песенность некоторыми «итальянизмами». В мелодию ариетты инкрустированы типичные для орнаментики итальянских арий мелизматические украшения, присутствуют также и островки итальянской кантилены в распевах отдельных слов. Форма ариетты, как и полагается в таких случаях, куплетная с типичной для куплета простой двухчастной безрепризной структурой.

В этой незатейливой идиллической песенке перед нами предстает простодушно-обаятельная персона Гурли, на протяжении всей арии витает образ светло-лирических мечтаний юной героини. Иногда он окрашивается в меланхолические тона. Так, во второй части ариетты появляется минорный фрагмент (e-moll), где передается состояние легкой, безотчетной грусти, на короткое время посетившей героиню оперы.

Переложение было сделано Козловским для вокального женского дуэта (двух сопрано) и предназначалось для домашнего музицирования⁶⁶. Нижний голос полностью имитирует партитурную партию английского рожка. Вполне возможно, что Елизавета Алексеевна и ее подруга графиня В. Н. Головина⁶⁷ среди исполнявшихся ими дуэтов пели и этот. Переложение сделано в духе распространенных в конце века «клавирных песен», предполагавших запись вокальной и инструментальной партий на двух нотных строчках. Это давало возможность любителю музыки петь понравившуюся мелодию, аккомпанируя себе на инструменте, или просто ее наигрывать, не заботясь о наличии партнера.

Дуэт Гурли и Лидди «S'aimer est le bien suprême» (Largetto, A-dur, C) — следующий этап в развитии образа главного

персонажа. В этой сцене нет индивидуальных характеристик, героини объединены одним чувством — желанием любить и быть любимыми. Как и положено в буффонной опере, а во многих случаях и у Сарти, ария написана в двухчастной форме, где быстрой части предпослана медленная. Сначала Гурли и Лидди в упоении предаются нежно-мечтательному настроению, голоса сладостно звучат в терцию в радостном и приподнятом ля мажоре, что усиливает общность их эмоционального состояния. Затем ими овладевает волнение, и, все более и более воодушевляясь, подруги уже в иной более экспрессивной эмоциональной настроенности выражают свое отношение к теме любви. Ведущая роль в дуэте принадлежит Гурли, где она, не лишенная прежней грации, но более сердечная и в то же время более экспансивная, демонстрирует способность к активному выражению собственного чувства. Но в целом этот дуэт, где поется о любви невинными молодыми особами, полон надежд на будущее.

Переложение этого дуэта, демонстрирующего единодушие героинь, сделано Козловским в полном соответствии с оригиналом, но в целом ряде эпизодов он добавляет колоратуры разной степени сложности, расцвечивающие основные мелодии вполне в итальянском духе.

Ария «Pauvre Gurli Robert te refuse» (Lento, Es-dur, 6/8) — яркое свидетельство дальнейшего музыкального развития образа Гурли. В большой развернутой двухчастной арии, написанной в тональности «любви» (Es-dur), перед нами предстает героиня, пребывающая то в легкой печали и светлых мечтах, то в гневе и ярости, но в любом случае воспевающая любовь. В контексте всей драматургии оперы — это ария, безусловно, кульминационная. В ней наиболее ярко представлен процесс самовыражения личности, открытое излияние чувств и настроений. Сарти не прибегает в данном случае к какой-либо стандартной форме, а создает свободную композицию, основанную на принципе контраста. Первая медленная часть — это чувствительная «ария» в «галантном стиле» с характерными оттенками скорбно-меланхолического настроения, переживаемого отвергнутой Гурли. Типичные

приметы стиля проявляются и в нисходящих секстовых интонациях, и в решительном восходящем движении по звукам тонического трезвучия, и в сложном наложении минорных созвучий в срединном разделе.

Во второй части «монолог» (Allegro, Es-dur, C) возникает резкая смена эмоционального состояния героини. Гурли гневно и яростно протестует, не желая мириться с отказом своего «жестокосердного» избранника. Бушевание воинственных чувств выражено в решительных восходящих кварто-квинтовых ходах-взмахах, в повторности одних и тех же фраз-обвинений, в четном метре, близком к маршевому.

Завершает арию новый, контрастный по материалу раздел, где все-таки утверждается чувство нежной и трогательной любви, к которому так склонна героиня. И безмятежная тональность B-dur (с возвратом, естественно, в основной Es-dur в заключении), и светлая окраска мелодии с элементами танцевальности свидетельствуют о радостно-светлом состоянии, в котором пребывает Гурли, утихомирившая свои «страсти» и примирившаяся с самой собой. Впрочем, и этот завершающий арию фрагмент не лишен мотива скорби (es-moll'ный эпизод). Страх потерять возлюбленного юную особу все-таки не покидает.

Ария Гурли «Буду с миленьким резвиться поцелуем» (Andante, G-dur, C) не что иное, как куплетная песня в духе «российских песен» XVIII — начала XIX века. В драматургии финала она выполняет функцию вставного номера, своего рода «водевиля»⁶⁸. Насколько эта ария является действительно вставной, судить трудно. Текст, скорее всего, анонимный и, возможно, заимствован из какого-либо сборника песен, которые в конце XVIII века и публиковались, и расходились в списках⁶⁹, а мелодию в «народном духе» мог написать и Сарти. Во всяком случае, источника, подтверждающего факт заимствования мелодии, найти пока не удалось.

«Вставная», по сути, песня Гурли не случайно появляется именно в последнем акте, сопровождая выход главной героини. Подобное композиционное решение вполне вписывалось в «водевильную» французскую театральную традицию. Как

известно, уже с конца XVII века в финалы «комедий с водевилями» вставлялись подобранные к тексту популярные, «нейтральные» с точки зрения выразительности водевильные мелодии, или сольные куплеты, специально написанные для этого случая композиторами. Куплеты могли исполняться одним или несколькими персонажами в сопровождении хора. Музыка куплетов заключительного водевиля должна была быть броской и не только не уступать в яркости и запоминаемости ранее прозвучавшим мелодиям, а и превосходить их. Публике последние «авторские» водевили должны были обязательно понравиться, что давало бы автору надежду на ее дальнейшую благосклонность и расположение. Впоследствии традиция финальных куплетов с хором, унаследованная от «комедий с водевилями», закрепилась и в комической опере, построенной в основном на авторском материале. Достаточно обратить внимание на финал оперы Ж.-Ж. Руссо «Деревенский колдун»⁷⁰, претворившей как достижения ранней итальянской оперы буффа на французской почве, так и опыт французской «комедии с водевилями», и считающейся первой французской комической оперой.

Так что Сартти, следуя водевильной традиции, а также традиции русской комической оперы XVIII века, сплошь состоявшей из подобных «водевилей», вставляет в финальный акт «русские» куплеты, дабы усладить публику мелодией в национальном духе. О том, что эта мелодия стала популярной и вышла за пределы оперы, говорят нам две ее упоминавшиеся публикации. Подобные песенки-водевили, как французские, так и русские, нередко распространялись в разных слоях общества. Так, в пушкинском «Графе Нулине» встречаются следующие строки: «Ага! Хотите ли послушать / Прелестный водевиль? / И граф поет». Нулин, желая произвести впечатление на героиню поэмы Наталью Павловну сначала рассказами о парижской моде и разного рода новинках, прибегает к обольщению дамы с помощью популярной французской песенки-водевиля, оставшейся для нас неизвестной.

Текст песни «Буду с миленьким резвиться» чрезвычайно прост. Он написан в духе «простонародных песен» и напо-

минает в упрощенном варианте стилизованные под фольклор песни И. И. Дмитриева⁷¹, и в частности его знаменитую песню «Стонет сизый голубочек»:

Буду с миленьким резвиться,	Стонет сизый голубочек,
Поцелуем нежным жить.	Стонет он и день, и ночь:
То к нему лететь, стремиться,	Миленький его дружок
То к себе его манить.	Отлетел надолго прочь.

С «Голубочком» Дмитриева песню «Буду с миленьким резвиться» связывает единая ритмическая (хореическая) структура, фольклорные мотивы, в частности образ «голубчика» («Я голубчиком узнаю, что любовь лишь жизнь дает»). Также от фольклорной традиции исходит использование слов с уменьшительно-ласкательным суффиксом (например, «миленький»). Но тональности этих двух песен, безусловно, разные. В отличие от «слезного» «Голубочка» игривая песня «Буду с миленьким резвиться» обошлась без мотивов тоски и разлуки.

Песня Гурли написана в форме рондо, где первая строфа выполняет функцию рефрена (А–В–А–С–А). Рефрен основан на мелодии песенного характера, сочетающей лапидарность «водевильного» интонирования текста (принцип звук–слог) с энергичной, размашистой напевностью, подкрепленной распевами слов в завершении фраз. Водевильное интонирование текста характерно не только для рефрена, но и для последующих эпизодов. Кроме того, все куплеты песни объединяются одним и тем же ритмическим рисунком: решительным движением четвертями, иногда разбавленным фигурациями восьмых на распевах слов. Форма куплетов достаточно лаконична, четко организована и ограничена рамками классического квадратного периода. Общая радостно-приподнятая тональность песни лишь однажды слегка «затемняется», «оминоривается» (первый эпизод, *e-moll*). Однако эта смена настроения связана, скорее, с неким любовным томлением, нежели с чем-то грустно-печальным.

Избранная для финальной песни Гурли форма рондо также является данью традиции французской комической оперы⁷². Песня органично вписывается в заключительную достаточно

динамичную ансамблево-хоровую сцену с участием как главных, так и эпизодических персонажей.

Между ариеттой Гурли из первого акта и финальной песней-водевилем есть точки пересечения. Это также соответствует традиции французской комической оперы в такой ее разновидности, как «комедия с ариеттами»⁷³. В этом жанре сольная песня в народном духе должна была переключаться с заключительным водевилем — сольной куплетной песней на популярную мелодию, чему и следует в своей опере Сарти. Обе арии Гурли написаны в народном духе, звучат в сопровождении английского рожка, вторящего голосу в терцию, объединены тональностью G-dur, в композиционном плане основаны на принципе куплетности.

Переложение также сделано Козловским в духе «клавирной песни» и предназначено для дуэта двух сопрано. Голоса звучат в терцию, где верхний голос дублирует партию английского рожка.

Безусловно, стилистический контраст между французской «арией» и русской «песней» очевиден, но в целом и то и другое — музыкальная характеристика главной героини. В «арийте» перед нами предстает наивно-мечтательная юная особа, а в «водевильной» песне «Буду с миленьким резвиться», отличающейся живостью и некоторым игривым легкомыслием, появляется по-прежнему простодушная, но более раскованная и откровенная Гурли, говорящая на «народном» языке.

Музыкальная характеристика Гурли и в арийте, и в «русской» песне достаточно традиционна для французской комической оперы XVIII века, где лидировали нежно-лукавые, игриво-чувствительные героини-инженю. Вместе с тем, ее «амплуа» в дуэте, и, уж тем более, в арии «Pauvre Gurli Robert te refuse» выходит за рамки героинь-инженю, хотя бы потому, что в этих номерах оперы состояние героини модулирует в сферу «драматического».

Чем привлекали избранные для альбома Елизаветы Алексеевны фрагменты из оперы Сарти «Индийская семья в Англии» петербургских меломанов, знатоков и ценителей музыки и просто обычных любителей? С этико-эстетической точки

зрения, арии Гурли тесным образом связаны с характерным для конца XVIII — начала XIX века культом «чувствительности». Начиная с первой и до последней арии, героиня проходит путь постепенного обретения свободы в выражении личного чувства. Сфера чувственного и эмоционального, блистательным образом воплощенная в музыке Сартти, не могла оставить равнодушным общество, где условности этикета являлись нормой жизни.

Арии Сартти, покинув театральные подмостки и попав в домашний альбом Елизаветы Алексеевны, приобрели новые оттенки. В камерной аранжировке Козловского оказались подчеркнуты такие атрибуты «галантного стиля», как терцово-секстовые удвоения, песенность и вокальность мелодики с различного рода украшениями, прозрачная фактура аккомпанемента, танцевальность. Но более важно то, что приметы печальной «чувствительности», а в отдельных моментах с ощутимой примесью драматизма, в дуэте голоса (или двух голосов) и чембало, в атмосфере салонного музицирования «звучали» особой, более проникновенной нотой. Нет сомнений и в том, что обертонами «чувствительности» обладал «нежный, красивый» голос Елизаветы, идущий, по словам Екатерины II, «прямо к сердцу».

Примечания

- ¹ Асафьев Б. В. Опера как бытовое явление // Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. С. 31.
- ² Елизавета Алексеевна, урожденная принцесса Луиза-Мария-Августа Баденская (13 января 1779, Карлсруэ — 4 мая 1826, Белев), дочь маркграфа баден-дурлахского Карла-Людвига. 28 сентября 1793 г. вышла замуж за великого князя Александра Павловича, будущего императора Александра I.
- ³ Осип (Иосиф, Юзеф) Антонович Козловский (1757–1831) — польский композитор. Работал в Петербурге с 1786 г. Подробнее о музыкальных вкусах императрицы Елизаветы Алексеевны и участии в музыкальной жизни двора Козловского см.: *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб., 2004.
- ⁴ См.: КР РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 16.
- ⁵ Никола Антонио Цингарелли (Zingarelli; 1752–1837) — итальянский композитор.

- ⁶ Фердинандо Антониолини (Antonolini; вторая половина XVIII века — 1824) — итальянский композитор, капельмейстер, вокальный педагог. Работал в Петербурге с 1796 г.
- ⁷ Николо Марчелло Антонио Джакомо Пиччинни (Piccini; 1728–1800) — один из наиболее прославленных итальянских композиторов второй половины XVIII в.
- ⁸ Джузеппе Сарти (Sarti; 1729–1802) — итальянский композитор, капельмейстер, педагог. Работал в Санкт-Петербурге с 1784 по 1802 г.
- ⁹ Никола Мари Далеирак (d'Alayrac; 1753–1809) — французский композитор.
- ¹⁰ Вольфганг Амадей Моцарт (Mozart; 1756–1791) — австрийский композитор, клавесинист, дирижер.
- ¹¹ «Идалида» («L'Idalida o sia La Vergine del sole») — опера-серия; либретто итальянского драматурга и либреттиста Фердинандо Моретти (Moretti; ?–1807).
- ¹² «Армида и Ринальдо» («Armida e Rinaldo») — опера-серия; либретто итальянского поэта и либреттиста Марко Кольтеллини (Koltellini; 1719–1777); премьера в Петербурге 16 февраля 1786 г. (Эрмитажный театр). Луиджи Маркези (Marchesi) (1755–1829) — итальянский певец (кастрат-сопранист) и композитор; солист петербургской итальянской оперной труппы. Луиза Роза Тоди (Todi; 1753–1833) — португальская певица (сопрано); солистка петербургской итальянской оперной труппы.
- ¹³ «Кастор и Поллукс» («Castore e Polluce») — опера-серия; либретто итальянского драматурга и либреттиста Фердинандо Моретти (Moretti; ?–1807). Премьера — 23 сентября 1786 г.
- ¹⁴ «Начальное управление Олега» — опера; либретто Екатерины II, музыка Василия Андреевича Пашкевича (1749–1797), Карла Каноббио (Kanobbio; 1741–1822), Дж. Сарти. Премьера — 22 октября 1790 г., Санкт-Петербург (Эрмитажный театр).
- ¹⁵ «Андромеда» («Andromeda») — опера-серия; либретто Ф. Моретти.
- ¹⁶ «Эней в Лацио» («Enea nel Latio») — опера-серия; либретто Ф. Моретти.
- ¹⁷ Анжело Мария Вилла Тесторе (Testore; ок. 1772, Милан — ?) — итальянский певец, кастрат (сопрано).
- ¹⁸ Сарти прибыл в Петербург в 1784 г, но впервые для столичных слушателей его оперная музыка прозвучала в связи с постановкой итальянской оперы-буффа «Деревенская ревность» («Le Gelosie villane») на либретто Томазо Гранди 25 сентября 1779 г. по случаю празднования годовщины коронации Екатерины II. Осуществила постановку оперная труппа Мариано Маттеи (Mattei) и Анджелы Оречи (Orecia).
- ¹⁹ «Утешенные любовники» («Gli Amanti consolati») — опера-буффа, посвященная Екатерине II.
- ²⁰ «Мнимые философы» («I Filosofi immaginari») — опера-буффа, либретто Д. Бертати. Премьера предположительно состоялась в бенефис компо-

- зителя 19 октября 1785 г., Санкт-Петербург (Большой театр). «Мнимые наследники» («I Finti eredi») — опера буфа, либретто Д. Бертаги. Премьера — 30 октября 1785 г., Санкт-Петербург (Большой театр).
- ²¹ Август Фридрих Фердинанд фон Коцебу (Kotzebue; 1761–1819) — немецкий писатель, драматург, публицист.
- ²² О жизни и творчестве Коцебу см. фундаментальное исследование: Мельникова С. И. Коцебу в России. СПб., 2005.
- ²³ [Коцебу А. Ф. Ф.] Достопамятный год моей жизни: Воспоминания Августа Коцебу: В 2 частях. СПб., б.г. С. VI.
- ²⁴ Чебышев А. А. Драма в Мангейме (К биографии Коцебу). М., 1913. С. 17.
- ²⁵ 9 сентября 1800 г. Коцебу подписал контракт с директором императорских театров А. Л. Нарышкиным сроком на четыре года, но на службе находился до 11 марта 1801. Именным указом Александра I от 24 апреля 1801 г. Коцебу был уволен с поста директора Немецкого театра в чине коллежского советника, а 29 апреля уже покинул пределы Российской империи (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003. С. 225, 541).
- ²⁶ Николай Степанович Краснопольский (1775–1814) — писатель, переводчик.
- ²⁷ Коцебу выехал из Петербурга 29 апреля 1801 г.
- ²⁸ Чебышев А. А. Указ. соч. С. 23.
- ²⁹ Об этом трагическом эпизоде своей жизни Коцебу поведал в подробных и, по его словам, «правдивых» воспоминаниях.
- ³⁰ «Ненависть к людям и раскаяние» («Menschenhass und Reue»; 1789). Впервые переведена на русский язык в 1792 г. И. Репьевым.
- ³¹ Вальвилль — ведущая актриса французской труппы в Петербурге.
- ³² Офрен (Aufresne) [настоящее имя Жан Риваль, Rival] (1728–1804) — французский актер. С 1785 г. играл в петербургской французской придворной труппе.
- ³³ [Коцебу А. Ф. Ф.] Достопамятный год моей жизни. С. 99–100.
- ³⁴ Алексей Федорович Малиновский (1762–1840) — писатель, археограф.
- ³⁵ В «Росписи российским книгам для чтения» А. Ф. Смирдина (1828) указано более 130 переводных произведений Коцебу.
- ³⁶ «Благодарный сын» (Der Dankbare Sohn) — немецкий зингшпиль по пьесе А. Коцебу, музыка немецкого скрипача, капельмейстера, композитора Генриха Готфрида Гедике (Gödicke; даты жизни неизвестны). Поставлена в Санкт-Петербурге немецкой труппой в 1808 г. «Уленшпигель» («Eulenspiegel») — опера по пьесе Коцебу. Поставлена в Санкт-Петербурге немецкой труппой в 1801 г. См.: Губкина Н. В. Указ. соч. С. 148, 280.
- ³⁷ Алексей Семенович Яковлев (1773–1817) — актер классической трагедии. Дебютировал на петербургской сцене в 1794 г.
- ³⁸ Жихарев С. П. Записки современника: В 2 частях. Ч. 2: Дневник чиновника. Воспоминания старого театрала. Л., 1988. С. 131.

- ³⁹ Дмитрий Петрович Горчаков (1758–1824) — князь, поэт. См.: *Горчаков Д. П. Некоторые мысли о театре // Улей. 1811. Ч. 2. № 7.*
- ⁴⁰ Карл Вильгельм Фридрих Шлегель (Schlegel; 1772–1829) — немецкий критик, философ, писатель.
- ⁴¹ *Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Манн; вступ. ст. Н. Н. Вильмонта; коммент. и указ. А. А. Аникста. Ереван, 1988.*
- ⁴² Август Вильгельм Иффланд (Iffland; 1759–1814) — немецкий драматург, актер, режиссер.
- ⁴³ *Эккерман И. П. Указ. соч. С. 114, 129.*
- ⁴⁴ Там же. С. 75–76.
- ⁴⁵ *Чебышев А. А. Указ. соч. С. 14.*
- ⁴⁶ Николай Алексеевич Полевой (1796–1846) — критик, прозаик, драматург, журналист, историк.
- ⁴⁷ [*Коцебу А. Ф. Ф.*] *Индейцы в Англии. Комедия в пяти действиях, сочиненная Коцебу. С дозволения Санкт-петербургской цензуры. Смоленск, 1800.*
- ⁴⁸ Там же. С. 74.
- ⁴⁹ «Александр в Индии» («Aleassandro nelle Indie») — опера-серия итальянского композитора Франческо Арайя (Araija, Araÿa; 1709—1775), работавшего в Петербурге с 1735 г.
- ⁵⁰ Кастельно де (Marchese di Castelnu) — французский либреттист (?). К сожалению, либретто оперы обнаружить не удалось.
- ⁵¹ Указывается дата 30 декабря 1799 г. с переводом названия «Индийская семья в Англии» (История русской музыки: В 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 400). По другим сведениям, опера шла раньше — 30 апреля того же года в Каменном театре в бенефис актрисы Шевалье (*Порфирьева А. Л. Сартри // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Ред. А. Л. Порфирьева. Кн. 3. Р–Я. СПб., 1999. С. 87.*). Опера шла в Эрмитажном театре 6 декабря 1800 г. (*Петровская И. Ф. Эрмитажный театр // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Ред. А. Л. Порфирьева. Кн. 3. Р–Я. СПб., 1999. С. 306.*) Т. Н. Ливанова, обозревая Камерфурьерские журналы, указывает на 1794-й, а также на 1800-й г. — 11 октября, 6 декабря (*Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 433, 435.*)
- ⁵² Шевалье [Chevalier; урожденная Пуаро (Poïrot), ок. 1770, по другим сведениям 1774–?] — французская певица (сопрано). Работала в Петербурге с 1798 г.
- ⁵³ [*Коцебу А. Ф. Ф.*] *Указ. соч. С. 89.*
- ⁵⁴ Там же. С. 100.
- ⁵⁵ Николай Петрович Шереметев (1751–1809) — граф, сын Петра Борисовича Шереметева (1713–1788); камергер, любитель и знаток музыки и театра. Партитура хранится: КР РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 732. 151 л. На ти-

тульном листе значится: «La Famille Indienne en Angleterre. Opera Comique en trois Actes. Composée par M.^r Sarti».

⁵⁶ Несмотря на отсутствие текста либретто, очевидно то, что опера шла с разговорными диалогами, а не с речитативами. В противном случае Сарти включил бы речитативы в партитуру.

⁵⁷ См.: Бочаров Ю. С. Заметки о классической оперной увертюре времен Гайдна и Моцарта // Старинная музыка. 2001. № 2. С. 6–9.

⁵⁸ КР РИИИ, ф. 2, оп. 1. № 16, л. 52 об. — 53 (№ 20). В рукописи партитуры см.: л. 27–29 об.

⁵⁹ Там же, л. 36 об.—42. В партитуре см.: л. 70–82 об.

⁶⁰ Там же, л. 53 об. — 56 об. В партитуре см.: л. 95–103 об.

⁶¹ Там же, л. 42 об. — 43 об. В партитуре см.: л. 135–140 об.

⁶² КР РИИИ, ф. 2, оп. 1. № 114 (ария Гурли «Lorsque je passé dans la rue»), № 115 (ее же ария «Pauvre Gurli Robertte refuse, ah'je rougis jignore pour guer или guor?»), № 116 (указанный дуэт Гурли и Лидди). Кроме того, имеется дуэт Гурли и Самюэля из первого акта (№ 117). Рукописи выполнены на одной и той же бумаге, написаны аккуратным почерком, чистовые, без помарок, одинакового формата.

⁶³ Иоганн Даниэль Герстенберг (Gerstenberg; 1758–1841) — немецкий издатель, книготорговец, композитор; Фридрих Август Дитмар (Ditmar) — немецкий издатель. Песни Гурли см.: «Collection des airs et duos des operas français donnés au theatre de St. Petersburg, arranges pour le clavecin ou fortepiano» (1799–1804, № 53, 54).

⁶⁴ [Сарти Дж.] Песня «Буду с миленьким резвиться»: Для пианофорте из оперы «Индийской фамилии в Англии». Сочинение г-на Сарти. СПб.; М. [1812]. Судя по информации на титульном листе издания, эта песня входила в репертуар знаменитой французской певицы Жаннета Филлис-Андрие (Jeannette Phillis-Andrieu; 1780–1838). Работала в Петербурге с 1802 г.

⁶⁵ Пьер-Александр Монсиньи (Monsigny; 1729–1817) — французский композитор. Премьера комической оперы «Учитель права» («Le Maître en Droit») состоялась в 1760 г. Париже.

⁶⁶ Вокальная партия записана в скрипичном ключе в отличие от сопранового в партитуре.

⁶⁷ Варвара Николаевна Головина, урожденная княжна Голицына (1766–1821), графиня, певица-любительница, автор романсов. По поводу совместного музицирования с Елизаветой Алексеевной Головина пишет следующее: «Великая княгиня и я, мы были первыми певицами. У нее был нежный, красивый голос, и ее слушали с восторгом. Мы пели с ней вместе дуэты, так как в наших голосах было много схожего» (Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной: 1766–1821. СПб., 1911. С. 101).

⁶⁸ Слово «водевиль» (vaudeville) первоначально относилось к жанру городской строфической песни на шуточные, пародийно-сатирические тексты.

Как правило, к новым текстам приспособлялись уже готовые, ставшие популярными и повсюду распевавшиеся мелодии. Затем «водевили» вошли в пьесы комедийного толка, в так называемые «комедии с водевилями», далее широко использовались в комических операх. К концу века «комедия с водевилями» превратилась в драматический водевиль (комедию-водевиль) — в фарсово-бытовую пьесу с использованием пения куплетов как развлекательных, вставных номеров. См.: *Брянцева В. Н.* Французская комическая опера XVIII века: Пути становления и развития жанра. М., 1985.

⁶⁹ В партитуре и в альбоме текст песни записан по-русски, но с большим количеством ошибок и исковерканных слов, что свидетельствует о незнании русского языка как исполнительницами этой песни, так и тех, кто ее записывал.

⁷⁰ Жан-Жак Руссо (Rousseau; 1712–1778) — французский философ, композитор. Опера «Деревенский колдун» («Le devin du village») на текст Руссо впервые была поставлена в Фонтенбло в 1752 г. В России опера шла в Москве в Воспитательном доме (1778) и в театре Шереметева (1782).

⁷¹ Иван Иванович Дмитриев (1760–1837) — русский поэт, писатель, баснописец.

⁷² Например, подобное песенно-танцевальное соло в форме рондо «Пойдем плясать под вязами» («Allons danser sous les ombrages»), мелодия которого стала считаться народной, звучит из уст Колетты с подхватами хора в заключение «Деревенского колдуна» Руссо.

⁷³ Жанр «комедии с ариеттами» («comédie mêlée d'ariettes») особого расцвета достиг в творчестве Эджидио Дуни (Duni; 1709–1775), Пьера Александра Монсиньи (Monsigny; 1729–1817), Франсуа-Андре Филидора (Даникана) (Philidor; 1726–1795). В этих операх могли сочетаться как авторские «арии», так и вставные водевили, аранжированные композиторами, например в опере Филидора «Кузнец» («Le Maréchal ferrand»).

Новонайденный список
поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»

Изучение списков поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» дает много существенных и разнообразных сведений для изучения сложной истории ее создания и решения проблемы канонического текста. Этот ресурс еще далеко не исчерпан.

Многие списки зафиксировали различные стадии работы автора над поэмой, продолжавшейся всю его жизнь. Не имеет аналогов то особое место, которое поэма занимает в его творчестве, как и отношение поэта к ней и ее главному герою. Какую-то почти мистическую связь Михаил Юрьевич ощущал с Демоном.

Упорно уклоняясь от публикации поэмы, Лермонтов, тем не менее, читал ее друзьям, давал переписывать. В читательских кругах о ней было широко известно, слухи о таинственном произведении вызвали острый интерес. В 1839 году «Демоном» заинтересовалась императрица Александра Федоровна. Лермонтов еще раз переписал поэму. Из этой редакции, условно называемой «придворной» (VIII редакция), исключен диалог Тамары с Демоном о Боге, одновременно в нее введена клятва Демона и изменен финалпоэмы¹.

Известия о чтении поэмы при дворе еще больше разожгли всеобщее желание иметь ее текст: произведение расходилось в многочисленных списках. Это продолжалось и в последующие годы, и даже после издания поэмы. Списки далеко не равноценны по значению и по составу. Одни не вносят ничего нового для истории текста поэмы, другие заслуживают тщательного изучения и представляют несомненный интерес. К последним относится список, хранящийся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств².

Внешне список представляет собой небольшую тетрадь или записную книжку. На обложке надпись: «1850. Принадлежит Ивану Гунсту». Написана она двумя разными почер-

ками. Бóльшая часть текста, значительно бóльшая, начертана очень разборчивым, изящным почерком, должно быть, женской рукой. Другим, на него не похожим непохожим, исправлены грамматические ошибки в первой, основной, части поэмы, вставлены пропущенные строки и дописано ее окончание. Пропущенных строк и неправильно прочитанных слов первой части было особенно много. По всей вероятности, тот, для кого переписывался текст, видимо, Гунст (хотя не исключено, что он получил уже готовый список), сверил еще не доведенную до конца рукопись и счел, что лучше закончить ее самому.

Что же представляет собой текст исследуемого списка?

В академическом лермонтоведении рассматривается восемь редакций поэмы³ и каноническим считается текст последней авторской редакции. Но с «Демоном» все очень сложно, и в литературе высказывались различные точки зрения на вопрос формирования его текста⁴. И VI, и VIII редакции имеют свои поэтические достоинства, замечательные стихи, которыми нельзя пожертвовать, если печатать только одну из них. Поэтому неудивительно, что появилось много контаминированных списков, где соединены тексты разных редакций. Чаще всего это именно VI и VIII.

Особенность списка Гунста состоит в том, что в нем соединены строфы III, V, VI, VIII редакций, стихи из так называемого «ереванского» списка, а также строки, вычеркнутые поэтом из списка V редакции. Следует отметить, что наличие этих исключенных поэтом строк неудивительно. В Рукописном отделе Пушкинского Дома их можно обнаружить и в некоторых других списках. Видимо, поэт давал списывать поэму еще до того, как вернулся к ней и отбросил некоторые стихи.

По-видимому, у некоторых переписчиков была возможность ознакомиться с разными списками. В Рукописном отделе Пушкинского Дома, где хранится 45 списков поэмы, можно встретить такие примечания переписчиков: «В иных рукописях этот стих опущен...», «В другой рукописи этот стих читается так...», «Вместо же двух последних строк следует...» и т. п.

Весьма сомнительно, что все редакции поэмы, элементы которых вошли в список Гунста, были в его распоряжении и он самостоятельно составлял эту сложную мозаику. Скорее всего, перед ним был уже готовый список, и его оставалось только скопировать.

Трудно допустить также возможность намеренного изменения или искажения стихов Лермонтова. Это относится и к списку Гунста, и к большинству других. Неправильные прочтения слов, вызванные непониманием их смысла, что характерно для многих списков, встречаются и здесь. Так, «столпообразные раины», то есть пирамидальные тополя, превращаются в «столпообразные руины», а в строке «Чей конь примчался запалённый», то есть загнанный, появляется слово «запылённый». Есть и другие опiski: «Как слёзы *мирно* друг за другом» вместо «*мерно*», «*Бесславно* светлый луч зари» вместо «*бессильно*», «Несправедливым *разговором*» вместо «*приговором*», «Отрёкся я от старой *чести*» вместо «*мести*». Но таких недоразумений в списке Гунста совсем немного.

Есть и такие отличия от редакций, учтенных академическим изданием, где угадывается авторская правка, внесенная поэтом после того, как был сделан список, послуживший основой для Гунста. Например:

Встаёт, белея, остов длинный
 Зубчатой башни, и над ней,
 Символ спасения забвенный,
 Чернеет ржавый крест, *нагбенный*
Усиьем бури и дождей.

В списке Гунста — «согбенный». Крест, конечно, не согнулся, а нагнулся. У Гунста вместо «усиьем» — «напором».

У Гунста — «Невольно страх в душе *рождаешь*», Лермонтов внес более тонкий эмоциональный оттенок: «Невольно страх в душе *ласкаешь*».

Тебе принёс я в умиление
 Молитву *тихую* любви

У Гунста — «Молитву *первую* любви».

В списке Гунста:

В борьбе с могучим ураганом
Как часто, поднимая прах,
Одетый сумрачным туманом,
Я шумно мчался в облаках.

В каноническом тексте, отразившем последующую правку, внесено больше экспрессии: «Одетый молнией и туманом». К тому же, молния в поэме часто сопровождает описание Демона.

По следу крыл его *тащи́лась*
Багровой молнии струя

У Гунста — *свети́лась* вместо тащи́лась. Опять-таки Лермонтов добавил новый выразительный оттенок.

По составу список Гунста мало отличается от многих других. Например, в него включены некоторые строфы, вычеркнутые Лермонтовым, которые, с точки зрения автора, не составляли единого целого в эмоциональной окраске тех или других ситуаций. Так, описания танца Тамары в VI и VIII редакциях носят различные оттенки⁵: в VI в образе Тамары присутствует отпечаток страстности кавказской природы, а в VIII, напротив, — не страсть, а девственность и чистота, что ярче оттеняет любовное томление Тамары в монастыре, под влиянием на нее Демона.

А. И. Философов, который готовил первое издание поэмы («карлсруйское»), вышедшее в 1856 году, сделал примечание к стиху 111: «На сём стихе кончилась строфа и начинались следующие, вымаранные: *И вот невеста молодая...*», то есть текст VI редакции⁶. Из примечаний Философова следует также, что в рукописи строфе, которая начинается строкой «*В пространстве синего эфира*», предшествовала другая, начинающаяся со слов «*Едва последний стих прочли*»⁷. То есть в рукописи Лермонтова, так же, как в списке Гунста, оба варианта поражения Демона следовали один за другим.

Таким образом, названные повторения восходят к оригинальной рукописи, что подтверждает догадку: сложная ком-

позиция строф и отдельных стихов, характерная для списка Гунста, отражает определенный этап авторской работы.

В связи с этим становится особенно важным вопрос об источнике текста списка Гунста. Ответить на него позволяет исследование списков поэмы в собрании Рукописного отдела Пушкинского Дома. Там хранится почти полностью идентичный список, который был получен Лермонтовским музеем Николаевского кавалерийского училища от писателя, поэта и журналиста В. Р. Зотова (1821–1896)⁸. Его ранняя поэма «Последний Хеак», посвященная памяти Пушкина, Марлинского, Лермонтова, носит явные следы влияния Лермонтова, прежде всего его поэмы «Хаджи Абрек». В 1863 году Зотов написал ряд статей о произведениях Лермонтова, в том числе и о «Демоне». Так что не случайно к нему обратился начальник Николаевского кавалерийского училища А. А. Бильдерлинг, по инициативе которого в 1883 году был открыт Лермонтовский музей, с вопросом, располагает ли он какими-нибудь лермонтовскими материалами. В ответ Зотов прислал следующее письмо:

12 ноября [18]87 года

В Лермонтовский музей при Николаевском Кавалерийском училище

Принося глубокую благодарность за доставление Каталога музея, имею честь, согласно с желанием, выраженным в письме от 7-го ноября, препроводить имеющиеся у меня списки поэм Лермонтова «Демон» и «Монго». Первый список снят с рукописи, ходившей по рукам в Царскосельском лицее в 1838 году и отличается от печатного большей полнотой. Поэт постоянно перерабатывал своё произведение, исключая из него многое, замедлявшее, как ему казалось, ход поэмы, но мы должны, конечно, сохранить каждый стих его. «Монго» переписан у меня в тетради 1852 года, которую также посылаю, прося возвратить по минованию надобности. Больше у меня нет ничего из Лермонтова.

Готовый к услугам
Владимир Зотов.

Аналогичный список «Демона» в Пушкинский Дом поступил с собранием библиофила и коллекционера П. Я. Дашкова

(1849–1910)⁹. Вопрос о том, был ли у них общий источник для копирования или Дашков скопировал или, вернее, заказал копию с текста Зотова — остается нерешенным. Но, конечно, поскольку Зотов пишет, что текст был известен ему в 1838 году, когда он учился в Царскосельском лицее, а Дашков родился в 1849-м, он, во всяком случае, получил текст позднее.

Замечательно, что в обоих текстах, в самом известном месте поэмы, начинающемся стихом «На воздушном океане», имеется строфа (предпоследнее четверостишие), не учтенная в академическом лермонтоведении:

*Дети вольности воздушной
Без желаний, без страстей
Смотрят гордо, равнодушно
На волнения людей.*

Авторство Лермонтова здесь несомненно.

Необходимо также обратить особое внимание на дату в письме Зотова — 1838 год. Если быть уверенным в точности Зотова (ведь письмо 1887 года), можно было бы утверждать, что тексты VII и VIII редакций, в том числе клятва Демона, описание мертвой Тамары, последняя версия поражения Демона, были уже широко известны в 1838 году. Все-таки Зотов с уверенностью называет именно этот год, а не, скажем, «в годы моего учения в Царскосельском лицее». Действительно: гибель А. С. Пушкина, написание Лермонтовым стихотворения «Смерть поэта», ссылка из-за него автора — в Лицее все эти события имели живой отклик. В 1838 году Лермонтов вернулся с Кавказа, и была создана (или привезена из ссылки) первая кавказская редакция «Демона», то есть первый ее вариант. Вероятно, именно эта рукопись «Демона» и ходила по рукам в Лицее.

Можно предполагать, что Лермонтов создал кавказскую версию, включившую строфы и фрагменты, написанные ранее. Так и возникла редакция, послужившая основой Зотовского списка. Впоследствии Лермонтов изъясил то, что казалось ему лишним, и из этого материала сформировались VI, VII и VIII редакции.

Для того, чтобы проверить эти предположения, необходимы дальнейшие разыскания и изучение сохранившихся списков поэмы.

Примечания

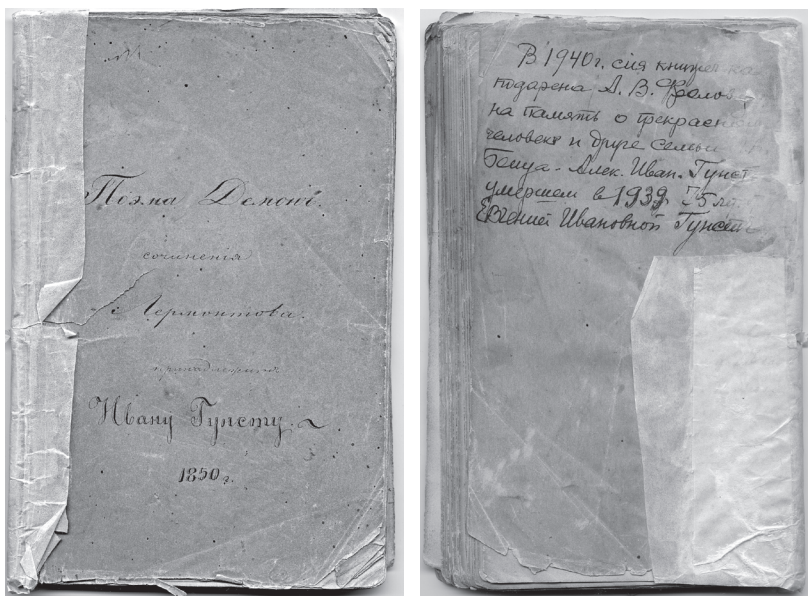
- ¹ Об этом подробнее см.: *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. 2-е изд. Испр. и доп. М., 1986. С. 37–41.
- ² КР РИИИ, ф. 1, оп. 2, № 238.
- ³ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 4: Поэмы. М.; Л., 1955. С. 221–309.
- ⁴ *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1986. С. 40; *Гиреев Д. А.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон»: Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958; *Иванова Т. А.* Посмертная судьба поэта: О Лермонтове, о его друзьях подлинных и о друзьях мнимых, о тексте поэмы «Демон». М., 1967; *Найдич Э. Э.* Спор о «Демоне» // *Найдич Э. Э.* Этюды о Лермонтове. СПб., 1994. С. 164–189.
- ⁵ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения. С. 187 и 282–283.
- ⁶ Там же. С. 370.
- ⁷ Там же. С. 372.
- ⁸ РО ПД, ф. 524, оп. 2, № 4.
- ⁹ РО ПД, ф. 524, оп. 2, № 27.

«Демон» И. К. Гунста

Список поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон», принадлежавший Ивану Карловичу Гунсту, 67 лет хранился в семье наследников художника-мозаичиста профессора Академии художеств В. А. Фролова (1874–1942)¹. Вероятно, такова была судьба этого документа, чтобы в 2007 году попасть в Кабинет рукописей Российского института истории искусств. На обороте обложки списка рукой В. А. Фролова написано: «В 1940 г. сия книжечка подарена А. В. Фролову на память о прекрасном человеке и друге семьи Л. Н. Бенуа — Алек. Иван. Гунст, умершем в 1939 г.² 76 лет от роду, Евгенией Ивановной Гунст». Александр Владимирович Фролов (1917–1971) — сын художника, внук архитектора Л. Н. Бенуа³ — мой отец. Инженер по образованию, А. В. Фролов с детства был большим библиофилом и книгоцелем, а совпадение имен тем более подсказало Е. И. Гунст⁴ сделать этот подарок именно ему. Так список попал в нашу семью и должен был дожидаться того времени, когда я стану сотрудником бывшего Зубовского института.

Александр Иванович Гунст (1862–1939) был в числе первых выпускников мастерской Бенуа в Академии художеств⁵. Вероятно, небольшая разница в возрасте (шесть лет), общие интересы и взаимная симпатия определили возникновение дружбы, которая продолжалась всю жизнь.

Александр Иванович родился в семье помощника архитектора Дворцового правления Царского Села (с 1861), некласного художника Ивана Карловича (1831–1872)⁶, сына казанского купца 3-й гильдии Карла Ивановича Гунста. Не исключено, что судьба этой немецкой фамилии была сходна с участью семьи Мейснеров, которые были рыцарями, но в силу политических событий во времена Петра I прибыли в Россию и объявили себя купцами⁷. Конечно, это только предположение, а Гунсты могли появиться в России гораздо раньше. На сайте Центрального московского архива-музея личных собраний (ЦМАМЛС)



Лицевая и оборотная стороны списка поэмы «Демон», принадлежавшего И. К. Гунсту

неожиданно обнаружилась информация о поступлении в архив фонда семьи Гунстов. Послав в архив просьбу информировать меня, есть ли в материалах упоминание имени Ивана Карловича, через некоторое время я получил ответ.

Отвечаю на ваш первый вопрос. Я имею данные о семье Гунстов только с конца XVIII века. Гунсты проживали в Казани. Главой семьи в то время был Карл Иванович Гунст (1782 г. р.), лютеранин. Карл Иванович состоял в купеческом сословии, имел большой магазин в центре Казани. В начале 40-х годов XIX века магазин этот сторел во время “большого Казанского пожара”. Карл Иванович не пережил такого горя, долго болел и скончался 11 июня 1856 года. Его жена Анна Петровна (урожд. Нейманд) и четверо их детей Отто, Эмилия, Екатерина, Адель и Элеонора отправились в Москву. Старшие сыновья Альберт и Эдуард переехали в Кронштадт, а Иван — в Петербург, где женился на Ольге Васильевне Кривцовой. В этом браке у них родились пять детей: Вера, Александр, Евгений, Ольга, Евгения. Иван Карлович был помощником придворного архитектора

И. П. Монигетти⁸, а в последние годы жизни служил архитектором Александровского дворца в Царском Селе. <...> Первые сведения о семье Гунстов я нашла в книге “Казань и казанцы” (Казань, 1906). Вот сведения, которыми я располагаю <...>

Е. Цапова⁹.

В 1854 году И. К. Гунст, будучи вольноприходящим учеником Императорской Академии художеств, подал прошение в Совет Академии об увольнении в связи с невозможностью продолжать учение и просьбой присвоить ему звание художника архитектуры. Причины такого поступка неизвестны, но, возможно, это было связано с болезнью отца. Просьба была удовлетворена, и он получил увольнение «в разные города и селения Российской империи для собственных надобностей». Документ датирован 10 января 1854 года. Отпускали Гунста только на 29 дней, и 1 января 1855 года он должен был вернуться¹⁰. В архивных материалах зафиксированы любопытные данные: «Приметы: лет 24, волосы светло-русые, глаза серые»¹¹.

Трудно сказать, чем занимался Иван Карлович в это время, но, судя по приведенным сведениям, в Академии он был на хорошем счету и скорее всего состоял при каких-либо строительных работах. Вероятно, именно в это время он был помощником Монигетти. 16 сентября 1854 года Гунст был удостоен «звания некласного художника архитектуры с правом производить строения по доставлении увольнения из купеческого общества»¹². Сохранилось сведение, что «1854 года октября 14 дня из Казанской городской думы дано свидетельство казанскому 3-й гильдии купеческому сыну Ивану Карловичу Гунсту в том, что казанское купеческое общество на собрании, войдя в рассмотрение ходатайства отца его купца Карла Ивановича Гунста об увольнении сына его Ивана от общества для получения звания художника архитектуры С.-Петербургской Императорской Академии художеств приговором, составленным 8 октября 1854 года...»¹³ Далее текст документ оказался весьма неразборчив, но очевидно, что решение было принято положительное. Аттестат о присвоении звания некласного художника был выписан 31 октября 1855 года, и Иван Гунст получил его в Царском Селе¹⁴.

Остаются вопросы: когда и почему И. К. Гунст оставил Казань и переехал в Петербург (очевидно, это было до смерти отца); как и когда он оказался в Царском Селе; чем он занимался; как к нему, 19-летнему молодому человеку, попал или почему он заказал список Лермонтовского «Демона»?



Рисунок И. К. Гунста

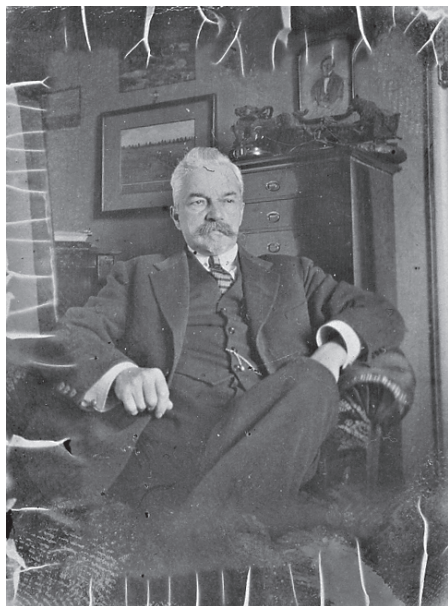
Известно, что первый список поэмы ходил по рукам в Царско-сельском лицее в 1838 году¹⁵. В это время Гунста, разумеется, не могло быть в Царском Селе — ему было всего семь лет. В 1850-м — году обозначенном на обложке рукописи — Иван Карлович мог жить или там, или в Петербурге, где учился в Академии художеств. Круг его общения неизвестен, но очевидно, что кроме архитектуры он увлекался литературой. Вероятно, не случайно, как рассказывал мой отец А. В. Фролова, в одном из томов собрания сочинений А. С. Пушкина 1887 года, полученного им в 1942 году от Е. И. Гунст, обнаружился карандашный рисунок женской головки с подписью: «18. IV/12. 59. I. G.»¹⁶, что, скорее всего, означает: 18 апреля 1859 года, 12 часов, Иван Гунст. Надо полагать, дети Ивана Карловича вложили рисунок отца в это издание, зная, что на нем изображена Татьяна Ларина.

Александр Иванович Гунст пошел по стопам отца и стал архитектором. В архиве имеется свидетельство о его рождении:

«В метрической книге Царкосельской Придворной церкви, за тысяча восемьсот шестьдесят второй год, в первой части о родившихся, под № 15-м, мужеска пола значится:

Июля семнадцатого числа родился и двадцатого числа крещен Александр.

Родители его: служащий в ведомстве Царкосельского Дворцового Правления художник архитектуры Иван Карлович Гунст, лютеранского вероисповедания и законная жена его Ольга Васильевна, православного исповедания.



Александр Иванович Гунст

При крещении восприемниками были: личный почетный гражданин Александр Васильевич Кривцов¹⁷ и жена губернского секретаря Парасковья Матфеевна Уконина.

В чем и выдано сие свидетельство, за надлежащими подписями и приложением церковной печати. Город Царское Село.

Июля 17 дня 1872»¹⁸.

Крещен А. И. Гунст был в православной вере.

Первоначальное образование Александр Иванович Гунст получил в Императорской Николаевской Царкосельской гимназии¹⁹,

окончил ее в 1882 году и на следующий год поступил в Санкт-Петербургский университет на физико-математический факультет²⁰. Однако в 1884 году, «при поведении весьма хорошем»²¹, он передумал и подал прошение о допущении его пройти «испытания для поступления в число учеников Императорской Академии Художеств на архитектурный отдел»²². Во время учебы он был «удостоен малой и большой серебряными медалями за архитектурные проекты»²³. В 1896 году Гунст окончил Академию, защитив дипломный проект в мастерской Л. Н. Бенуа, и на следующий год получил и сам диплом:

Определением Императорской Академии художеств 30 октября 1896 г. состоявшимся, бывший ученик Высшего художественного училища при Академии Александр Гунст за отличные познания в искусстве и науках, доказанных им во время пребывания на архитектурном отделении Училища, удостоен звания художника-архитектора, с присвоенным оному, на основании § 65 Высочайше

утвержденного 15 октября 1893 года временного устава Императорской Академии художеств, правом на чин X класса при поступлении на государственную службу и с предоставлением производить постройки. В уверении чего дан Гунсту сей диплом, за надлежащим подписанием с приложением академической печати.

С.-Петербург. Февраля 25 дня 1897 г.

подписи: президент Владимир²⁴.

Ректор Томишко²⁵.

Секретарь Лобойков²⁶.

Строительной практикой Гунст стал заниматься еще в 1891 году, выполнив какие-то работы в московских женских гимназиях²⁷, а в 1893-м «получил постройку в Смоленской губернии»²⁸. Служил А. И. Гунст архитектором Санкт-Петербургского училища ордена Св. Екатерины²⁹, но что конкретно он там делал, установить не удалось. Неоднократно Гунст сотрудничал с Л. Н. Бенуа. Так, при возведении доходного дома Страхового общества «Россия» на Моховой улице, 27–29 в Петербурге в 1897–1900 годах Александр Иванович числился его помощником, а в 1914 году Бенуа поручил своему помощнику надстройку пятым этажом собственного дома на 3-й линии, 20 Васильевского острова. По свидетельству Бенуа, «1904–[190]5 год А. И. Гунст строил дом 1-го Российского Страхового Общества в Москве (ул. Кузнецкий мост, 21/5. — В. Ф.). Мне Правление поручило сделать фасад с деталями и наезжать для наблюдения. Грандиозный дом прекрасно построен, фасад вышел хороший, но чрезмерно высокий, особенно часть, выходящая на Кузнецкий мост. Я не люблю такие громады, по-моему, они угнетающе действуют. Ведь в Европе нет таких колоссов, особенно как в Москве, и для чего? Если еще принять в соображение не допускаемую в Москве глубину подвалов, то получают стены 16–17 сажень высотой!»³⁰

А. И. Гунст был частым гостем в семье Бенуа. Приглашался он играть в карты, на завтрак или обед и в праздничные дни: Новый год, Пасху, в дни рождений. Часто бывал Александр Иванович и на даче своего старшего товарища в Бобыльске³¹, в Старом Петергофе.

К сожалению, нет пока сведений об общении членов семьи Гунстов, проживающих в разных городах России. Как сообщила Е. И. Цапова, фонд Гунстов, хранящийся в ЦММЛС, еще не до конца обработан. Будем надеяться, что в дальнейшем появится возможность дополнить приведенную выше информацию новыми сведениями.

Примечания

- ¹ Владимир Александрович Фролов (1874–1942). О семье Фроловых см. подробнее: *Фролов В. А.* Петербургская мозаика. Город–династия–культура. Избранные статьи. СПб., 2006 (гл. Династия художников-мозаичистов. С. 7–31).
- ² В справочнике «Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века» (авт.-сост. А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков. СПб., 1996, с. 115) указана дата смерти 1938 г. Внимательно приглядываясь к надписи, сделанной В. А. Фроловым на задней стороне обложки списка «Демона», можно заметить, что первоначально было написано 1937 и исправлено на 1839 г. Думаю, что мой дед — очевидец — не ошибся.
- ³ Леонтий Николаевич Бенуа (1856–1928); о нем см.: *Лисовский В. Г.* Леонтий Бенуа. СПб., 2003; *его же.* Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. СПб., 2006; Леонтий Бенуа и его время: Материалы конференции (16–17 октября 2006 г.) / Ред.-сост. В. А. Фролов. СПб., 2008.
- ⁴ Евгения Ивановна Гунст — сестра А. И. Гунста. Даты ее жизни неизвестны, можно только предположить, что она умерла в период ленинградской блокады, после или в 1942 г., т. к. в этом году она передавала книги из семейной библиотеки моему отцу.
- ⁵ *Лансере Н. Е.* Биография профессора архитектуры Леонтия Николаевича Бенуа (1856–1928 гг.) / Публикация В. А. Фролова // Леонтий Бенуа и его время. С. 16.
- ⁶ Даты жизни И. К. Гунста приводятся по словнику «Материалы к биографическому словарю архитекторов народов СССР. Вып. III. В–Г. М., 1982. С. 53. Здесь указано место его рождения — Казань.
- ⁷ См. об этом подробнее: *Фролов В. А.* Л. Н. Бенуа: жизнь среди родственников и друзей // Леонтий Бенуа и его время. С. 39–40.
- ⁸ Ипполит Антонович Монигетти (1819–1878), придворный архитектор, профессор, архитектор Царскосельского придворного ведомства (с 1848), автор павильона «Турецкая баня», дачь Паткуль, Юсуповой, здания Николаевской гимназии и рагуши в Царском Селе (1850–1860-е), нескольких домов в Петербурге и др.
- ⁹ Елена Игоревна Цапова — сотрудник ЦММЛС. Вот, что она мне сообщила в первом письме: «Описанием фонда документов семьи Гунстов

занимаюсь я <...> Очень-очень была рада известию о том, что у Вас есть какие-то дополнительные сведения об этой семье. С большим удовольствием отвечу на все Ваши вопросы. Я очень внимательно изучила все документы. Тем более, что я человек заинтересованный, так как родилась сама в доме Гунстов (я и сейчас считаю его их собственностью) в 1959 г., там же родились мои дедушка и мама. Моя прабабушка была гувернанткой в семье, попала она в дом в Староконошненном переулке (дом № 4. — В. Ф.) в 1907 году, а умерла там же в 1953 году. Вот такая история... <...> Цапова Елена». За информацию приношу Елене Игоревне глубокую благодарность.

¹⁰ РГИА, ф. 789, оп. 2, 1854 г., д. 1. Дело о достоинии разных лиц звания художника по всем отраслям художества и о задачах программ для получения этого звания. Л. 45 об.

¹¹ Там же.

¹² Там же. Л. 46.

¹³ Там же. Л. 47.

¹⁴ Там же. Л. 48.

¹⁵ См. статью О. В. Миллер «Новонайденный список поэмы М. Ю. Лермонтова “Демон”», публикуемую в настоящем сборнике, с. 33–39.

¹⁶ Хранится у моей сестры Н. А. Петрашень.

¹⁷ Надо полагать, что Александр Васильевич и Ольга Васильевна были родными братом и сестрой. Очевидно, что они вместе со своими семьями жили вместе, т. к. в прошении ректору Академии художеств о допущении поступить в число учеников Академии художеств А. И. Гунст указал: «Жительство имею Царское Село дом Кривцова» (РГИА, ф. 789, оп. 11, 1884 г., д. 103, л. 3). Обращает на себя внимание и фамилия Кривцовых. Подпоручик лейб-гвардии Конной артиллерии Сергей Иванович Кривцов (1802–1864) был декабристом, членом основанной П. И. Пестелем петербургской ячейки Южного общества. Не утверждая об их родстве, все-таки отметим это совпадение.

¹⁸ РГИА, там же, л. 4.

¹⁹ Там же, л. 6.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Там же, л. 3.

²³ Там же, л. 32.

²⁴ Великий князь Владимир Александрович (1847–1909), президент Академии художеств с 1876 г. до смерти.

²⁵ Антоний Иосифович (Осипович) Томишко (1851–1900), архитектор, ректор Высшего художественного училища Академии художеств с 1897 по 1898 г.

²⁶ РГИА, ф. 789, оп. 11, 1884, д. 103, л. 40. Валериан Порфирьевич Лобойков (1861–1932), конференц-секретарь Академии художеств с 1894 по 1917 г.

- ²⁷ Там же, ф. 759, оп. 80, 1891 г., д. 56. О строительных работах по московским женским гимназиям. Материалы фонда не были выданы по физическому состоянию.
- ²⁸ Там же, ф. 789, оп. 11, 1884 г., д. 103, л. 31. Нельзя исключить, что в Смоленскую губернию его направил Л. Н. Бенуа, который в этот период (1891–1902) строил церковь Св. Георгия в поселке Гусь-Хрустальный на стекольных заводах Ю. С. Нечаева-Мальцева, хотя его помощниками числились архитекторы Г. Я. Леви и В. А. Покровский.
- ²⁹ См.: Архитекторы-строители Санкт-Петербурга. С. 115. Училище было создано в XVIII в. для воспитания дочерей небогатых дворян.
- ³⁰ Цит. по воспоминаниям Л. Н. Бенуа, хранящихся в моем архиве. Подобные сведения приведены и в статье Н. Е. Лансере (см. *Лансере Н. Е.* Указ. соч. С. 22). В иллюстрированном биографическом словаре «Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е — 1917 годы) (под научн. руковод. А. Ф. Крашенинникова и ред. А. В. Рогачова. М., 1998. С. 87) постройка здания ошибочно приписывается двоюродного брату А. И. Гунста Анатолию Оттовичу (1858–1919). А. О. Гунст окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1882), преподавал строительное искусство в Реальном училище Мазинга (1882–1884), в 1896 назначен участковым архитектором. Строил в основном в Москве. Был основателем Классов изящных искусств для лиц обоего пола, в которых преподавал.
- ³¹ О даче Бенуа в Бобыльске см.: *Фролов В. А.* Деревня Бобыльская и семья Бенуа // *Фролов В. А.* Указ. соч. С. 239–249.

Песня «С няней» М. П. Мусоргского
«в свободном музыкальном пересказе»

Первая песня вокального цикла «Детская» М. П. Мусоргского — «С няней» — известна в настоящее время в двух авторских рукописях: одна находится в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК)¹ в Москве, другая — в Российской национальной библиотеке (РНБ) в Петербурге². Наряду с ними, существуют два автографа песни, представленные в редакции Н. А. Римского-Корсакова: беловик, находящийся в Российском институте истории искусств³, и карандашный черновик, хранящийся в Российской национальной библиотеке⁴. На титульном листе беловика указано: «Слова и музыка Мусоргского. Свободный музыкальный пересказ Н. А. Римского-Корсакова», на титульном листе черновика: «Слова и музыка М. П. Мусоргского. Упрощенный пересказ»⁵.

Все известные издания песни Мусоргского «С няней» в авторской редакции осуществлялись по первому московскому автографу; второй, петербургский, вероятно, никогда не издавался. Беловой автограф Римского-Корсакова, на титульном листе которого есть запись рукой композитора: «Прошу награвировать», был издан у В. В. Бесселя в 1908 году одновременно с авторским текстом Мусоргского с ремаркой «№ 1 bis». Сопоставление автографов — двух авторских и беловика Римского-Корсакова — показывает, что между ними существуют весьма серьезные различия, позволяющие говорить о трех самостоятельных редакциях песни. Рассмотрим сначала две авторские редакции.

Первый автограф так же, как и остальные четыре песни цикла («В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий»; ГЦММК), где проставлены авторские даты и даты цензуры, представляет собой беловик с небольшими исправлениями и дополнениями преимущественно карандашом⁶. Песне «С ня-

ней» в данном автографе предпослано посвящение: «Александру Сергеевичу Даргомыжскому», она сопровождается датой «1868 год» и содержит запись: «Дозволено цензурою 1 марта 1872 года». Рядом с песней есть и другая дата — «10 сентября 1871», выполненная карандашом, но не почерком Мусоргского. Нотный текст автографа «С няней» лишь в незначительных деталях отличается от опубликованного. В него также внесены карандашом текстовые варианты: например, вместо зачеркнутых «Царь с Царицей» на протяжении песни фигурируют вписанные карандашом «Князь с Княгиней».

Петербургский автограф песни «С няней» (РНБ) является второй частью своеобразного диптиха, на титульном листе которого есть посвящение: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому». Первая часть диптиха — песня «Еремушка» (подзаголовок «Колыбельная») сопровождается указанием «16 марта 1868 года в Петрограде», а второй песне «С няней» (здесь она названа «Дитя») сопутствует запись «26 апреля 1868 года в Петрограде». Таким образом, в обоих автографах Мусоргского создание песни «С няней» отнесено к весне 1868 года, но установить, какой из них был создан раньше, трудно: если петербургский автограф написан 26 апреля, то когда возникла редакция, записанная в московском автографе, где песня «С няней» показана не отдельно, а в рамках всего цикла, — до или после 26 апреля?

В письмах композитора первое упоминание о песне появилось тоже в 1868 году: 30 июля в послании к Л. И. Шестаковой, очень важном с точки зрения изложения взглядов Мусоргского, он отмечает: «...моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, то есть звуки человеческой речи (выделено Мусоргским. — З. Г.), как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой *правдивой* (выделено Мусоргским. — З. Г.), точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь («Савишна», «Сиротка», «Еремушка», «Ребенок»)»⁷. Здесь Мусоргский ссылается на обе песни

петербургского рукописного диптиха — «Еремушка» и чуть переименованное «С няней» — «Ребенок» (вместо «Дитя»).

Между двумя автографами Мусоргского — московским и петербургским — есть очень важные различия, касающиеся в первую очередь метроритма произведения. Главное несоответствие заключается в том, что в петербургском автографе вокальная партия начинается с сильной доли; это приводит к смещению музыкального акцента с ударного слога на безударный. Данный принцип сохраняется на протяжении всей песни и очень серьезно меняет весь метрический строй произведения.

Пример 1

Расска-жизне, нянюшка, рас-ска-жи мне, ми-лая, про то-го, про бу-ку страш-но-го

Есть в этом автографе и небольшие интонационные отличия от московского автографа.

Разное метрическое решение одной песни, зафиксированное в двух редакциях, относящихся к 1868 году (напомним, что московский автограф, где представлен весь цикл, был закончен в 1870 году), заставляет еще раз сформулировать неизбежный вопрос: какое из двух решений песни первично? Была ли сразу найдена Мусоргским метрическая схема, соответствующая естественному ударению слов и фраз (московский автограф), которая затем была переделана? Или наоборот: сначала Мусоргским была написана редакция, где вокальная партия начиналась с сильной доли, в результате чего словесный акцент оказывается смещенным, и лишь позднее композитор нашел более точную метрическую форму? Если учесть, что московский автограф, как уже было сказано, содержит также остальные песни цикла, написанные в 1870 году, то приходится предполагать, что первичной формой песни «С няней» была та, которая представлена в петербургском автографе

и где метрическая схема противоречит акцентам текста. Позднее данную схему автор существенно изменил. Таким образом, первой редакцией мы называем песню, зафиксированную в петербургской рукописи в РНБ, второй — в московской в ГЦММК.

Еще более интересной редакцией является обработка песни Римским-Корсаковым. Проблема редактирования Римским-Корсаковым сочинений Мусоргского — одна из серьезнейших в отечественном музыкознании. Известно, что Римский-Корсаков не только завершал неоконченные произведения умершего друга («Хованщина»), но и редактировал полностью написанные сочинения («Борис Годунов», «Ночь на Лысой горе»), выступая в целом ряде случаев как соавтор. Редакция вокальной миниатюры «С няней» в полной мере отражает процесс переработки знаменитого сочинения. Добавлю, что Римский-Корсаков переделывал в этом случае не какое-то малоизвестное или неисполнявшееся произведение: цикл «Детская» пользовался широкой популярностью у слушателей. Создавая новую версию сочинения, он нашел определенное вида своей деятельности: «свободный пересказ»⁸, то есть особая интерпретация песни, и термин, который он ввел, был вполне в духе композитора. Широко известно, как часто в своем творчестве Римский-Корсаков использовал жанровое определение, основанное на корне «сказ» — «Сказка», «Сказание», «Сказочка». В связи с обращением к песне Мусоргского возник еще один жанр, уникальный в истории музыки, — «пересказ», дополненный характеристикой «свободный».

Рассматривая песню «С няней» в редакции Римского-Корсакова, отметим, что его отношение к «Детской» в разное время было различным. В «Летописи», созданной в конце жизни, в Главе IX (1868–1870), он пишет о произведениях Мусоргского конца 1860-х годов: «...он тогда же начал «Детскую», эту серию своеобразных произведений для голоса и фортепиано»⁹, то есть относился к циклу в целом нейтрально. Однако ранее о цикле он писал иначе: в письме к В. И. Бельскому от 25 июня 1899 года, в период работы над оперой «Сказка о царе Салтане», Римский-Корсаков, обсуж-

дая с либреттистом партию Царевича в своей опере, формулирует позицию довольно резко: «То, что Вы пишете насчет разнородных интонаций в голосе Царевича — не признаю; хочу писать музыку, а не “Детскую” Мусоргского, в которой ребенок карикатурно кривляется»¹⁰.

Сведений о работе Римского-Корсакова над «Детской» не найдено. Тем не менее, существование автографов «С няней» в его редакции свидетельствует, что данная работа по меньшей мере над одной песней из цикла была проделана, а дата, проставленная автором на последнем листе карандашного черновика (РНБ), указывает, что она была осуществлена 12 января 1897 года.

Римский-Корсаков подходил к редактированию Мусоргского с традиционных для себя позиций¹¹: он исправлял форму произведения, тональность, гармонию, вокальную партию, штрихи. Т. С. Бершадская пишет, что оба композитора слышат гармонию «настолько непохоже, что один и тот же мелодический материал предстает для каждого из них в различном, порой диаметрально противоположном гармоническом освещении»¹². Разное «слышание», и не только гармонии, в полной мере проявляется при сравнении редакций «С няней». Римский-Корсаков коренным образом изменил метроритм произведения. Мусоргский широко использовал на протяжении песни переменный метр, поскольку стремился передать все метрические и ритмические акценты взволнованной, сбивчивой детской речи (7/4, 3/4, 3/2, 5/4, 6/4, 4/4). Римский-Корсаков же всю песню написал в размере 3/2, создавая равномерную пульсацию, используя триоли¹³.

Мусоргский создал свое произведение в В-dur, но начинал его с терции на VI низкой ступени, вводя тонику лишь в шестом такте. Римский-Корсаков просто перенес свою редакцию в b-moll, во второй половине песни совершая переход в В-dur и в целом разрушая тонально-гармонический план оригинала. Он упростил гармонию: например, в начале песни нисходящий хроматический ход в басу у Мусоргского Римский-Корсаков заменил на диатонический; при переходе к среднему разделу (после слова «плакали») пустая тоническая квинта Мусоргско-

Пример 2

М. П. Мусоргский «С няней». 2 ред.

Раска- жимне, нянюшка, раска- жи мне, ми- лая, про то- го про бу- ку стра- шно- го

Н. А. Римский-Корсаков «С няней»

Свободный музыкальный пересказ

Рас-ска - жи мне, ня-нюш-ка, рас-ска - жи мне, ми-ла-я. про то - го про буку стра-шна-го:

го, поддерживающая нисходящий хроматический ход, заменена тоническим сектаккордом и так далее. Римский-Корсаков упростил интонации. Например, вместо скачка вниз на дециму на словах «так гриб вырастет» он ввел тритон и многое другое. Наименьшим изменениям подвергся заключительный раздел песни («Знаешь, нянюшка, ты про буку то уж не рассказывай»), хотя и здесь есть упрощения авторского замысла: доминантовое трезвучие В-dur вместо доминантсептаккорда и проч.

Е. А. Ручьевская, рассматривая процесс редактирования Римским-Корсаковым «Хованщины» М. П. Мусоргского, отмечает: «Конфликт мастерства и техники (в <...> смысле техники как норматива) Римский-Корсаков пытался в самых с его точки зрения *критических* (выделено автором. — З. Г.) местах разрешить с помощью изменений в форме, тональном плане, фактуре, гармонии и, наконец, (в наименьшей степени) в вокальных партиях»¹⁴. Те же действия мы отмечаем и в «свободном музыкальном пересказе» Римского-Корсакова песни «С няней», но с одним существенным уточнением. В отличие от всех других обращений к творениям Мусоргско-

го, Римский-Корсаков не ставил целью простое редактирование, сохранение авторского замысла. Он не делает редакцию, не корректирует неправильный текст, он позволяет себе лишь «свободно пересказать» произведение Мусоргского, и в музыке это оказывается возможным¹⁵. В результате мы располагаем не только песней «С няней» Мусоргского, но и песней «С няней» Римского-Корсакова.

Примечания

¹ ГЦММК, ф. 70, ед. хр. 21.

² РО РНБ, ф. 502, ед. хр. 87.

³ КР РИИИ, ф. 7, оп. 1, ед. хр. 21.

⁴ РО РНБ, ф. 640, ед. хр. 443.

⁵ Между беловиком и черновиком Н. А. Римского-Корсакова есть некоторые незначительные расхождения в вокальной партии и аккомпанементе. В данной работе будет рассмотрен беловик.

⁶ Например, в автографе песни «Жук» над посвящением В. В. Стасову в верхнем правом углу карандашом нарисованы очки и кисть руки — своеобразный «указующий перст».

⁷ *Мусоргский М. П.* Письма. Изд. 2-е. М., 1984. С. 67.

⁸ Напомним, что в своем черновике песни «С няней» Римский-Корсаков использовал несколько другое определение — «упрощенный пересказ».

⁹ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906). 3-е изд. М., 1926. С. 118. Подробнее о высказываниях Римского-Корсакова в «Летописи» см.: *Киракосова М.* Мусоргский на страницах «Летописи моей музыкальной жизни» // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения. Сб. статей / Научные труды МГК. Сб. 30 / Ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 2000. С. 101–113.

¹⁰ *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост. Л. Г. Барсова. СПб., 2004. С. 279.

¹¹ О работе Н. А. Римского-Корсакова над сочинениями М. П. Мусоргского см., в частности: *Ястребцев В. В.* О причинах переработки сочинений Мусоргского // Музыка. 1913 № 135. С. 441–443; *Бершадская Т. С.* Гармония М. Мусоргского и ее редакция Н. Римским-Корсаковым как «зеркало» авторского стиля // *Бершадская Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 141–158; *Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005 (разделы «Стиль Мусоргского в зеркале редакции Римского-Корсакова. С. 207–249; Приложение: *Горячих В. В.* «Хованщина» М. П. Мусоргского и ее редакция Н. А. Римского-Корсакова: наблюдения над рукописями. С. 352–377).

- ¹² Бершадская Т. С. Гармония М. Мусоргского и ее редакция Н. Римским-Корсаковым как «зеркало» авторского стиля. С. 141.
- ¹³ В черновике Римского-Корсакова (РНБ) видно, что в начале песни композитор выписывал разные размеры, но зачеркивал их, оставляя только 3/2.
- ¹⁴ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. С. 208.
- ¹⁵ Гипотетически можно было бы допустить ситуацию, при которой один выдающийся писатель «пересказал» бы роман другого писателя, например, Л. Н. Толстой совершил подобное действие в отношении романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». В этом случае мы располагали бы двумя романами «Братья Карамазовы» — Достоевского и Толстого, и ценность обоих не оставляла бы никаких сомнений. Вероятно, такое возможно и при рассмотрении редакций Римским-Корсаковым сочинений Мусоргского: и те и другие весьма значимы как сочинения каждого из выдающихся композиторов.

Переписка Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем

Публикация *Н. Ж. Айдарова*

Среди архивных материалов Кабинета рукописей РИИИ находится фонд выдающегося русского дирижера и композитора Эдуарда Францевича Направника (1839–1916), содержащий более 1800 единиц хранения. В него входят нотные рукописи, письма, записные книжки и другие документы как самого дирижера-композитора, так и его родственников, друзей и коллег. Многие исследователи в разные годы проявляли интерес к архиву Направника, в том числе Б. В. Асафьев¹, Л. М. Кутателадзе², А. И. Климовицкий³, Л. В. Михеева⁴. Ценным изданием по праву являются воспоминания о своем отце В. Э. Направника⁵. Однако в трудах, основанных на документах фонда, затронута лишь часть его материалов.

Все, что начертано Направником — будь то строчки в записных книжках, черновики или письмо высокопоставленному лицу — отличает каллиграфический убористый почерк. Ставя аккуратность превыше всего, он не допускал неряшливого вида своих записей. Прочитывая получаемую корреспонденцию, он делал на полях важные пометки и прежде чем отправить ответ, набрасывал черновик. Страницы сохранившихся беловиков привлекают внимание выдавленным на бумаге вензелем: «Э[дуард] Ф[ранцевич] Н[аправник]».

Наибольший интерес среди документов Направника, на наш взгляд, представляют именно письма. Всю переписку композитор бережно хранил, благодаря чему у нас имеется счастливая возможность во многих случаях восстановить двухстороннюю переписку, даже если адресат Направника ничего не сберег.

Письма Э. Ф. Направника помимо своей содержательной стороны представляют несомненный текстологический интерес. Мы имеем в виду не только беловики, но и черновики, и так называемые «отпуски» на свободной части листа депеш своих адресатов. Чаще всего они содержат дату получения или комментарий, как, например, к письму Н. Ф. Финдейзена от 21 января 1898 года: «Отв[етил] 24^м Янв[аря] [18]98 г[ода]: “Обе-

шал исполнить” (кавычки поставлены Направником. — Н. А.). Послал все требуемое с письмом 8^м Февр[аля] 1898 г[ода] с просьбою мою рукопись мне возвратить»⁶. Записи Направником велись карандашом или чернилами и имели, как правило, большое количество исправлений, уточнений и дополнений, вставляемых над или под словами. Например, вместо обращения «Многоуважаемый», было выбрано «Милостивый Государь». Нередко черновой вариант содержит ценную информацию, позднее в беловик не вошедшую. Так, в письме к Финдейзену от 26 января 1908 года Направник писал о своем пристрастии к М. И. Глинке «как пока единственному из всех гениальных русских композиторов»⁷. Сдержанный, во многих отношениях скрытный, Направник иногда позволял себе высказывания лично о себе и своем настроении, как в неопубликованном письме к библиографу Петербургской консерватории В. П. Гаевскому от 21 февраля 1885 года: «...великопостное время есть для меня самый тяжелый период сезона, ибо заявления, желания, просьбы, претензии, нарекания, жалобы наших певцов безграничны и отравляют мне в значительной степени мою деятельность, и вот почему невольно и некстати свернешь на больное место и касаешься его чаще, чем бы следовало»⁸. Все подобные записи добавляют штрихи к портрету незаурядного человека.

Одной из самых примечательных в собрании РИИИ является переписка Направника с Николаем Федоровичем Финдейзенем (1868–1928) — значительной фигурой в музыкальном мире конца XIX — первой четверти XX века, музыковедом, основателем, издателем и редактором журнала «Русская музыкальная газета». Их взаимоотношения формировались постепенно. В своих воспоминаниях Финдейзен писал: «До выхода из Училища (правоуведения. — Н. А.) я никакого общения с музыкальным миром не имел. Был только завзятым меломаном, в особенности, поклонником <...> *Направника*, которого я всегда любил и высоко ценил как капельмейстера, а одно время с удовольствием слушал его “Гарольда”, наиболее серьезную из его опер»⁹. Личное знакомство, скорее всего, произошло в 1895 году, когда после несправедливой рецензии

Е. М. Петровского на оперу Направника «Дубровский», помещенной в «Русской музыкальной газете»¹⁰, Финдейзен обратился к композитору с письменным извинением. Однако оно в архивах пока не найдено. (Первое обнаруженное письмо Финдейзена к Направнику относится к 21 января 1898 года.)

Прочные отношения связывавшие музыкальных деятелей с 1898 года, продолжались до 1913-го (это дата последнего из известных писем Направника к Финдейзену), а, возможно, и до самой кончины дирижера. Во всяком случае, Финдейзен всегда проявлял большой интерес к личности и творчеству Направника и всячески способствовал тому, чтобы его имя постоянно появлялось на страницах газеты, а в дальнейшем многое сделал для сохранения памяти о нем. Сам Направник высоко ценил общение с Финдейзенем и в неопубликованном письме от 5 января 1910 года сообщал: «Вы, кажется, единственный человек, упомянувший в Вашей Русской Музыкальной Газете добрым словом о моей деятельности в Мариинском театре в день празднования юбилея ИРМО¹¹, за что Вам сердечно признателен»¹². Финдейзен всячески способствовал «восстановлению справедливости» в оценках композиторского наследия Направника, которое высоко ценил.

Информация, содержащаяся в переписке Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем, позволяет раскрыть ряд неизвестных страниц музыкальной жизни того времени. Выделим главные темы этой переписки. Наибольшее внимание в ней уделено юбилейным датам деятельности дирижера в Русской опере и отражению этих фактов в Русской музыкальной газете. В сентябрьском номере за 1898 год впервые вышел подробный очерк о Направнике, написанный Финдейзенем. Направник со свойственной ему ответственностью подготовил для этого материал, что зафиксировано в письме издателя от 21 января 1898 года: «Ваша посылка не только доставила мне массу любопытного материала, но дала для меня нечто совершенно новое и неожиданное. Вы употребили массу дорогого Вам времени для собрания этих богатых и важных по своей точности материалов, предназначив их редакции “Русской музык[альной] газеты”». Финдейзен отметил великодушные

Направника: «Вы все же идете навстречу просьбе редакции и собираете обильный и важный материал!»¹³

Не меньшую ценность представляют некоторые детали взаимоотношений композитора и музыковеда. В цитируемом письме Финдейзен отмечал: «Помню, как бывало, я горячо аплодировал Вам лет 15 тому назад; я вспоминаю, что в ноябре 1888 года (когда я с таким трудом добыл билет) я, быть может, громче всех в публике выражал свои восторги на торжестве Вашего 25-летнего юбилея; вспоминаю, наконец, как я живо интересовался судьбой Вашего “Тарольда”¹⁴, которого я изучал тщательно в первом же сезоне его постановки и возмущался его ссылкой в Москву». Именно фрагмент этой оперы был факсимильно воспроизведен на страницах «Русской музыкальной газеты».

В 1900-е годы оживленная переписка уже не велась, так как деловая активность Направника постепенно снижалась. Обсуждение различных слухов о том, что он работает над новыми произведениями, газетная реклама о якобы создаваемых композитором опусах определяют новый ракурс взаимоотношений композитора и музыковеда. Направник «от души посмеялся», читая газетную вырезку, присланную Финдейзенем в письме от 5 июля 1905 года¹⁵, где сообщалось, что композитор сочиняет оперу «Басурманы». Оправданным оказался лишь слух о сочинении оперы «Франческа да Римини», впервые поставленной на сцене Мариинского театра 26 ноября 1902 года¹⁶.

Из переписки можно получить ценные сведения о либретто новых сочинений Направника и его предпочтениях в этой области. Для композитора, как сказано в письме от 25 марта 1901 года, важное значение имело либретто предполагаемого произведения, которое «служит весьма важным условием удачи как при работе, так и при исполнении»¹⁷. Не случаен отказ от балета на предложенное Финдейзенем либретто «Идочкины цветочки»: «Его единственный недостаток — основная мысль, общая с известным у нас балетом “Щелкунчик” (П. И. Чайковского. — Н. А.). Скажут, что это слепое подражание или заимствование, а про автора музыки, что он хочет состязаться и уничтожить Чайковского, что неуместно и невыгодно»¹⁸.

Финдейзен ценил Направника как авторитетного знатока оркестра. В 1907 году на страницах «Русской музыкальной газеты» Направник, наряду с А. К. Глазуновым, Н. А. Римским-Корсаковым и другими видными музыкантами, принял участие в обсуждении вопроса «об упрощенной партитуре» и единственный высказал мысль о том, что «упрощение оркестровой партитуры <...> не только желательно, но прямо необходимо»¹⁹. В конечном счете, реформа не состоялась, а предложение Направника «изгнать из партитуры, во 1^х, все ключи за исключением скрипичного и басового и, во 2^х, все транспонировки без всяких исключений»²⁰ (шла речь о том, чтобы все транспонирующие инструменты записывались в строе С) не приняли.

В письмах к Финдейзену Направник затрагивал весьма волновавшую его проблему музыкального образования, в частности, консерваторского. Его мысль, высказанная в письме от 5 января 1910 года²¹, о необходимости «серьезных реформ, руководствуясь впредь “качеством, а не количеством”» учащихся и преподавателей, актуальна и в настоящее время.

Переписка музыкальных деятелей дает возможность раскрыть некоторые черты характера дирижера, особенности его творческого метода. При исключительной занятости в Русской опере Направник, тем не менее, занимался сочинением, но делал он это почти всегда в период отпуска. В письме к Финдейзену от 9 июля 1908 года Направник признавался: «посвящать время сочинениям я мог исключительно только летом»²².

В настоящей работе впервые публикуются некоторые фрагменты из переписки Э. Ф. Направника с Н. Ф. Финдейзенем²³. В ее основу положены беловые рукописи писем Финдейзена, хранящиеся в Кабинете рукописей РИИИ, и Направника, находящиеся в ОР РНБ. Документы были сверены с черновиками, обнаруженные наиболее важные расхождения будут указываться в сносках.

Примечания

¹ 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., 1924.
- ² *Кутателадзе Л. М.* Э. Ф. Направник (очерк жизни и деятельности) // *Направник Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма*. Л., 1959.
- ³ *Климовицкий А. И.* Неизвестные страницы эпистолярия Чайковского // *Советская музыка*. 1990, № 6. С. 99–102 [Письмо к Направнику от 19 сент. 1887 г.].
- ⁴ *Михеева Л. В.* Эдуард Францевич Направник. М., 1985.
- ⁵ *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. Л., 1991.
- ⁶ КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 1.
- ⁷ КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 14.
- ⁸ ОР РНБ, ф. 171 (*Гаевский В. П.*), ед. хр. 197.
- ⁹ См.: *Финдейзен Н. Ф.* Из моих воспоминаний. СПб., 2004. С. 167.
- ¹⁰ 1895. № 1. Стлб. 53–56. Приведем фрагмент рецензии Е. М. Петровского: «Новое произведение г. Направника также принадлежит к разряду беспроектных, скучных, дюженных произведений. Первое представление, несмотря на некоторую торжественность обстановки <...>, поражало скукою, неопределенностью. Это была не музыка, не опера, это было насильствование звуков. <...> Это произведение мертворожденное <...>, сильные места заменены громкой музыкой, пафос — итальянскими триолями» (Там же. Стлб. 54–55).
- ¹¹ Императорской русское музыкальное общество.
- ¹² КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 45–46.
- ¹³ ОР РНБ, ф. 816 (*Финдейзен Н. Ф.*), оп. 2, ед. хр. 1638, л. 1.
- ¹⁴ *Драматическая опера Э. Ф. Направника «Гарольд»*, ор. 45, в 5 действиях и 9 картинах (либретто было написано П. И. Вайнбергом по драме Э. Вильденбруха) была окончена в 1885 г. Финдейзен сообщил: опера «...издана П. И. Юргенсоном в Москве [в] 1885 г. и поставлена в 1-й раз в СПб., на сцене Мариинского театра, 11 ноября 1886 г., в течение 1886–1887 гг. была исполнена всего 12 раз, после чего здесь более не возобновлялась, а с той же обстановкой была исполнена в Москве, 15 ноября 1888 г., на сцене Большого театра под управлением автора. За границей опера была исполнена в 1-й раз в Праге — 11 (23) марта 1888 г.». См.: *Финдейзен Н. Ф.* Эдуард Францевич Направник (К тридцатипятилетию его музыкальной деятельности в русской опере) // *РМГ*. 1898. № 9. Стлб. 779–785.
- ¹⁵ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 56–57.
- ¹⁶ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 21–22. Письмо Э. Ф. Направника к Н. Ф. Финдейзену от 19 декабря 1901 г.
- ¹⁷ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 19–20.
- ¹⁸ Э. Ф. Направник никогда не обращался к этому либретто.
- ¹⁹ ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 47–48.
- ²⁰ КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 34.

²¹ КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 16.

²² КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 15.

²³ Фрагменты названной переписки приведены в книге: *Направник В. Указ. соч.*

1. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

[СПб.] Января 21 дня 1898 г.¹

Милостивый Государь Эдуард Францевич!

Свидетельствуя Вам свое глубокое почтение, имею честь сообщить Вам, что редакция предположила в одном из ближайших № редактируемой мною «Русской Муз[ыкальной] Газ[еты]» напечатать очерк, посвященный Вашей плодотворной деятельности². В виду этого, я позволяю себе обратиться к Вам с покорнейшей просьбой не отказать в присылке Вашего портрета, если возможно, то того именно снимка (меньшего формата), который украшает в настоящее время Музей Глинки³, а также Вашего музыкального автографа, причем я особенно просил бы Вас автографа вступительных тактов «Requiem aeternam» из превосходной заключительной сцены Вашей оперы «Гарольд»⁴.

Вместе с тем, боясь отнять часть дорогого Вам времени, я, тем не менее, решаюсь просить Вас — если Вы найдете возможным исполнить — приложить некоторые весьма важные для дела сведения, а именно:

1) Сколько раз на Императорских сценах вообще исполнялись 3 оперы Ваши, где и когда они были поставлены в провинции и за границей.

2) Какие произведения были написаны Вами после 1888 г. и где таковые исполнялись.

3) Какие оперы были поставлены в Мариинском театре, под Вашим руководством, — после 1888 г., то есть не вошедшие в список их, напечатанный в Вашем юбилейном биографическом очерке В. Фролова⁵.

За исполнение этих просьб — приношу заранее мою глубокую благодарность.

Примите, Милостивый Государь, уверение в моем совершенном почтении и искреннем уважении.

Ник. Финдейзен

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723. Чистовой автограф. Написан фиолетовыми чернилами. Публикуется впервые.

- ¹ В черновом автографе рукой Э. Ф. Направника написано: «Отв[етил] 24^м Янв. 98 г.: “Обещал исполнить”. Послал все требуемое с письмом 8^м Февр[аля] 1898 г. с просьбою мою рукопись мне возвратить».
- ² В сентябрьском номере «Русской музыкальной газеты» была напечатана статья, посвященная Направнику. См.: *Финдейзен Н. Ф.* Эдуард Францевич Направник (К 35-летию его музыкальной деятельности в рус[ской] оп[ере]). РМГ. 1898. № 9. Стлб. 779–785).
- ³ Фотография Э. Ф. Направника 1897 г., стоящего за дирижерским пультом, на котором находится партитура «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, сделана по просьбе Л. И. Шестаковой для Музея М. И. Глинки. Оpubл.: *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959. Фото расположено между страницами 160 и 161.
- ⁴ См. вступительную статью, сноски № 14.
- ⁵ Владимир Константинович Фролов (1850–1915) — музыкальный рецензент, сотрудник газеты «Санкт-Петербургский листок», автор очерка об Э. Ф. Направнике (СПб., 1888).

2. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

Милостивый Государь Николай Федорович!¹

Согласно Вашему желанию, прилагаю при сем снимок с портрета, находящийся в музее М. И. Глинки², с нотным автографом заключительной сцены «Requiem aeternam» из оп[еры] «Гарольд»³, и сведения по заданным Вами вопросам⁴.

При их составлении мною опять овладело чувство, высказанное в моем письме к В. К. Фролову и помещенное в изданном им в 1888 г. очерке, на что и прошу обратить Ваше внимание⁵.

Предупреждаю, что в доставляемых сведениях есть для задуманного Вами очерка многое непригодное и неуместное. Но раз нужно было собирать в разбросанных записках статистические данные, то я воспользовался⁶ этим случаем и ради собственного интереса, и для внесения этих данных в мою памятную книгу. Вместе с сим, и по той же причине я постарался пополнить и многие другие пробелы очерка 1888 г., составленного тогда за 25-летнюю деятельность; ныне же, с окончанием сезона 1897/8 г., истекает 35 лет моей службы в Импер[аторской] С.Пбг. русской опере.

Ввиду сего я покорнейше прошу воспользоваться из доставленного материала только тем, что для редакции «Русской Музыкальной Газеты» (здесь и далее в оригиналах подчеркнуто. — Н. А.) представляет в данном случае некоторый интерес.

Не успев снять с моей рукописи копию, я покорнейше прошу после минования в ней надобности — мне ее возвратить.

Если напечатание очерка отдельной брошюрой не составит больших затруднений, то я позволяю себе обратиться к Вам с нескромной просьбою — отпечатать для меня и на мой счет 50 экземпляров.

Примите, Милостивый Государь, уверение в моем совершенном к Вам почтении и преданности.

Э. Направник
[СПб.] 8^м Февраля 1898 г.⁷

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133. Черновой автограф. Без даты. Основной текст написан черными чернилами. 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 2–3. Беловой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ В черновом автографе рукой Э. Ф. Направника написано: «Письмо № 2».

² См. сноску № 3 в письме № 1.

³ См. вступительную статью, сноску № 14.

⁴ См. письмо № 1.

⁵ Очерк В. К. Фролова о Э. Ф. Направнике готовился несколько лет, о чем свидетельствует сохранившееся письмо от 14 апреля 1884 г. (КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 137. Черновой автограф письма Э. Ф. Направника В. К. Фролову), в котором композитор, в частности, писал: «Скудость этих сведений не должна поколебать Вашего решения и Вы, скрепя сердце, возьмитесь за него, но не бросайте его. Я уверен, что Вы поверите искренности признания в моем бессилии по этим вопросам, своей сухостью и своими цифровыми выводами не могут и не смеют артиста занимать, которые не входили непосредственно в мою прямую обязанность или деятельность».

⁶ В черновом автографе после этого слова был зачеркнут следующий текст: «...я постараюсь пополнить и многие другие пробелы очерка в 1888 г. за 25-летнюю деятельность, а ныне с окончанием сезона 1897/1898 г. за 35 лет моей службы в Императорской С.-Пбг. русской опере. Для моей намеченной книги эти подробности необходимы и уместны. В виду сего прошу...»

⁷ Число в дате выставлено только в беловой автографе.

3. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

С. Пбург, 9 февраля 98 г. (М. Морская, 6)¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич!

Я получил присланный Вами портрет Ваш с автографом и материалы для очерка Вашей музыкальной деятельности. За все это приношу Вам свою искреннюю признательность. Ваша посылка не только доставила мне массу любопытного материала, но дала для меня нечто совершенно новое и неожиданное. Вы употребили массу дорогого Вам времени для собирания этих богатых и важных по своей точности материалов, предназначив их редакции «Русской музыкальной газеты» и показали мне, тем самым, музыканта, высоко стоящего над всякими предрассудками!

Несмотря на то, что я подчас высказывался относительно Вас с несправедливой резкостью, как я в этом позднее убедился сам (однако, решаясь высказать Вам это так искренне, я, вместе с тем не могу здесь не отметить с *негодованием* отвратительный поступок неизвестного мне — к сожалению и до сего дня! — субъекта, позволившего послать Вам в 1894 г., кажется, один из № Р[усской] М[узыкальной] Г[азеты]!), Вы все же идете навстречу просьбе редакции и собираете обильный и важный материал! — В ответ на последний, который меня вместе с портретом несказанно восхищает, я вспоминаю о том впечатлении, которое Вы производили на меня еще начиная с дней моей юности. Помню, как, бывало, я горячо аплодировал Вам лет 15 тому назад; я вспоминаю, что в ноябре 1888 г. (когда я с таким трудом добыл билет) я, быть может, громче всех в публике выражал свои восторги на торжестве Вашего 25-летнего юбилея; вспоминаю, наконец, как я живо интересовался судьбой Вашего «Гарольда», которого я изучал тщательно в первом же сезоне его постановки и возмущался его ссылкой в Москву!² И мне приятно сознаться, что прихожу теперь к тому же, что было у меня и раньше, давно: 35-летний юбилей Вашей прекрасной деятельности я встречу с такой же радостью и с тем же выражением благодарности за все чудесное, содеянное Вами на пользу музыки в России, с какими я аплодировал в памятный мною день 25 ноября 1888 года...

Согласно Вашему желанию 50 отд[ельных] оттисков посвящаемого Вам очерка будут отпечатаны (конечно за счет редакции) и доставлены Вам *обязательно*. Надеюсь статья помести[т]ся в апрельской книжке «Р[усской] М[узыкальной] Газ[еты]».

Относительно возвращения присланного Вами автобиографического материала, я уже теперь позволяю себе сообщить Вам, что я не могу этого сделать, разве только если Вы вытребуете его от меня... *судом!!* Для моей коллекции автографов и автобиографий русских музыкальных деятелей — это чудесный вклад. Но надеюсь, Вы не посетуете на меня, если взамен его я доставлю Вам тщательную копию его, тем более что в своей статье я постараюсь использовать его возможно полнее.

Еще раз благодарю Вас, многоуважаемый Эдуард Францевич, за присланное и прошу принять уверение в моем искреннем и глубоком уважении к Вам и Вашей прекрасной деятельности.

Совершенно Вам преданный

Ник. Финдейзен

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 3–4. Чистой автограф. Письмо написано фиолетовыми чернилами. Публикуется впервые.

¹ Над датой в верхней части листа Э. Ф. Направником сделана следующая запись: «Ответил 10^м Февраля 98 г.»

² В книге В. Э. Направника написано об опере «Гарольд» следующее: «Этой мрачной опере не повезло еще до ее появления в театре. Постановку ее отложили сначала на целый год; потом все отменяли по болезни певцов день первого спектакля. <...> Вот еще один пример из многих, что и удачная музыка не спасает оперу от провала при неумелом выборе либретто» (*Направник В. Эдуард Францевич Направник и его современники*. Л., 1991. С. 236–237).

4. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

[СПб.] 26 марта 98¹

М. Морская, 6.

Многоуважаемый Эдуард Францевич!

Простите за невольное новое беспокойство Вас. Я уже сдал почти весь очерк в печать, но предварительно решил осведо-

миться у Вас об одном обстоятельстве, интересном для Вашей биографии, но которое, вместе с тем, в настоящее время может показаться мало удобным для печати. Если я не ошибаюсь, года 3–4 тому назад имел место случай, подобный Вашему прекрасному заступничеству за оркестр в 1876 г.² Дело и здесь шло об оркестре. Подробностей этого факта я не знаю, но хотелось бы упомянуть о нем в статье, что вполне представляю на Ваше усмотрение.

Позвольте мне еще обратиться к Вам с чисто интервьюерской просьбой (как я это и не люблю делать) сообщить, насколько основательны слухи о постановке в будущем году в Мариинском театре опер Вагнера и Садки Римского-Корсакова?

Усердно прошу простить за беспокойство.

Уважающий Вас Ник. Финдейзен

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 6–7. Чистовой автограф. На конверте дата получения письма, поставленная Направником: «26 марта 1898 г. от Ник[олая] Фед[оровича] Финдейзена». Написан фиолетовыми чернилами. Фрагмент письма опубликован в книге: *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. С. 351.

¹ Над датой в верхней части листа Э. Ф. Направником сделана следующая надпись: «Отв[етил] 27 Марта».

² В 1876 г. положение Направника в качестве капельмейстера находилось под угрозой в связи с его заступничеством за оркестр, когда он требовал повысить музыкантам жалованье.

5. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 27 Марта 1898 г.

Мал. Морская, 6

Многоуважаемый Николай Федорович!

Письмо Ваше от ²⁶/_{III} получил. Прежде, чем отвечать на Ваши вопросы, я обращаюсь к Вам с просьбою в надежде, что Вы ее исполните, если она не запоздала и если согласны с моими доводами.

Биографический очерк, посвященный Вами моей деятельности, читатели Вашей «Русской Музыкальной Газеты» найдут вполне уместным, если он появится по поводу моего 35-летнего пребывания в Имп[ераторской] С.Пбг. Русск[ой] оп[ере], срок которого наступает фактически в Сентябре с[его] г[ода],

а по официальным документам Дирекции Императорских Театров только в Ноябре с[его] г[ода]¹.

Если не поздно, то я Вас покорнейше прошу, не оставлять это заявление без внимания и отложить печатание очерка до осени.

Относительно Ваших вопросов ответу следующее. В течение моей долголетней деятельности были неоднократные заступничества за оркестр, хор и за отдельные личности, входящие в состав русск[ой] оп[ерной] труппы, неудача которых могла довести меня до выхода из Русской оперы. Был случай и года 3 тому назад, но я для избежания гласности и обострения моих не особенно завидных отношений к администрации (за различие взглядов на искусство и его служению) не вношу эти факты даже в свои памятные записки и никому о них не сообщаю. Появление в печати подобных случаев сочтут с моей стороны не только неуместным, но прямо бестактным, а в биографическом очерке даже нескромным хвастовством.

Слухи о постановке в будущем году опер Вагнера имеют некоторое основание. Есть предположение пригласить на великий пост [18]99 г. несколько выдающихся солистов и включить в репертуар оперы «Тристан»² и «Зигфрид»³. Это предположение представлено Дирекцией на Высочайшее усмотрение и писать, как о факте, о нем пока нельзя. Есть также предположение поставить зимою 1899/1900 [года] оперу «Die Meistersinger von Nürnberg»⁴. Из опер Римского-Корсакова для будущего сезона «Садко» в репертуар пока не включен, а возобновляется заново «Снегурочка»⁵, а Москва ставит «Ночь перед Рождеством»⁶.

Уважающий Вас и преданный Вам

Э. Направник.

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 6. Черновой автограф. Написан черными чернилами. 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 6–7. Чистовой автограф. Написан черными чернилами.

Фрагмент письма опубликован в книге: *Направник В. Эдуард Францович Направник и его современники*. С. 351–352.

¹ «Приняв предложение директора Императорских театров Борха, Э. Ф. Направник с 11 сентября 1863 г. был назначен помощником капельмейстера и органистом “на собственное впрядь до распоряжения содержание,

- исключая поспектакльной платы в три рубля за игру на органе”. Только в мае 1864 г. с Направником был заключен контракт с постоянным окладом 500 рублей в год». Цит. по : *Кутателадзе Л. М.* Э. Ф. Направник. Очерк жизни и деятельности // *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959. С. 10.
- ² Первая русская постановка оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» на сцене Мариинского театра состоялась 5 апреля 1899 г. под управлением Ф. М. Блуменфельда. См.: *Гозенбуд А.* Оперный словарь. СПб., 2005. С. 287. Опера также прошла 14 февраля 1900 г. См.: Ежегодник Императорских театров, сезон 1899/1900 гг. СПб., 1900. С. 28.
- ³ Планы по постановке оперы Р. Вагнера «Зигфрид» на сцене Мариинского театра в сезоне 1898/1899 гг. не осуществились. Премьера оперы в Мариинском театре состоялась 4 февраля 1902 г. под управлением Э. Ф. Направника. См.: *Гозенбуд А.* Оперный словарь. СПб., 2005. С. 287.
- ⁴ Планы по постановке на сцене Мариинского театра в сезоне 1899/1900 гг. оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» осуществлены не были.
- ⁵ Опера Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» прошла в сезоне 1898/1899 гг. на сцене Мариинского театра 10 сентября, 15 октября, 12 декабря 1899 г. и 24 апреля 1900 г. См.: Ежегодник Императорских театров, сезон 1899/1900 гг. СПб., 1900. С. 2, 8, 18, 38.
- ⁶ Опера Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» прошла в Москве на сцене Большого театра 2 и 11 ноября 1899 г. См.: Ежегодник Императорских театров, сезон 1899/1900 гг. СПб., 1900. С. 13.

6. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб. 30 сентября 1898 г.]

Многоуважаемый Николай Федорович!

От всей души благодарю Вас за присланный мне экземпляр составленного Вами «Каталога нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки»¹ и за сделанную Вами на нем для меня лестную надпись.

Не скромный труд Вы преподнесли нашему музыкальному миру, а труд громадный, в котором уже давно чувствовалась насущная потребность. Подобных у нас еще не было, и я уверен, что все почитатели нашего несравненного Глинки оценят Ваше издание по достоинству и будут Вам искренно благодарны.

Всей душой Вам преданный и уважающий Вас

Э. Направник

Подлинник хранится: ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 16–17. Дата выставлена красным карандашом на конверте, возможно, Финдейzenом. Письмо написано черными чернилами. Публикуется впервые.

- ¹ *Финдейzen Н.* Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, хранящихся в Рукописном отделении Императорской публичной библиотеки в С.-Петербурге с приложением описания рукописей и предметов, находящихся в том же отделении, касающихся жизни и деятельности Глинки. СПб., 1898.

7. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

[СПб. 23 марта 1901 г.]¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич!²

В некоторых газетах появился слух об окончании Вами новой оперы на сюжет «Капитанской дочки» Пушкина. Т[ак] к[ак] я не хотел перепечатывать неверного известия, то я и обращаюсь к Вам с просьбой сообщить, справедливо ли оно, и если да, то когда опера Ваша написана, в скольких действиях, кем составлено либретто и когда Вы предполагаете ее поставить на сцене.

Вы знаете, как я интересуюсь всем, что касается Вашей плодотворной деятельности, а потому хотел бы знать и подробности этого известия. Если оно окажется верным, то позволю себе поздравить Вас заранее с новыми успехами и пожелать скорейшей постановки Вашей новой оперы.

Совершенно Вам преданный и уважающий Вас

Ник. Финдейzen

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 19. Чистой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

- ¹ Дата получения письма поставлена Э. Ф. Направником на конверте.

- ² В верхней части листа Э. Ф. Направником сделана следующая надпись: «Отв[етил] 25 Марта».

8. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб. 25 Марта 1901 г.]¹

Многоуважаемый Николай Федорович!

Известие некоторых газет об окончании мною оперы на сюжет «*Капитанская дочка*» Пушкина несправедливо. Хотя после оперы «*Дубровский*»², которой в России посчастливи-

лось, хотелось бы мне еще раз приступить к сочинению оперы, но осуществить это для меня весьма затруднительно по многим причинам.

Главные из них: слишком утомительная деятельность по русской опере, и вследствие чего отсутствие необходимого досуга и спокойствия и затем выбор удачного и для меня подходящего либретто, которое служит весьма важным условием успеха как при работе, так и при исполнении. Где искать его канву и на чем остановиться? Во всяком случае мой выбор не пал бы на «Капитанскую дочку», хотя бы и не встретил никаких цензурных затруднений. Увлечься таким материалом я бы не мог³; он мне не по душе.

Искренно Вас уважающий и преданный Вам

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 8. Черновой автограф. Написан карандашом; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638. л. 19–20. Беловой автограф. Написано черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ Дата получения письма выставлена Э. Ф. Направником на конверте.

² Опера Э. Ф. Направника «Дубровский», в 4 д. и 5 карт., либр. М. Чайковского, окончена в 1894 г. (издана П. Юргенсоном в 1894 г., 2-е изд. с русск. и нем. текстами, в переводе Ф. Бокка, в 1895 г.). Впервые поставлена в Петербурге на сцене Мариинского театра 3 января 1895 г.

³ В черновом автографе имеется зачеркнутое словосочетание: «и потому мой выбор никогда».

9. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

С.-Петербург, Дек. 18 дня 1901 г.¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич!

Простите великодушно мое «редакторское» любопытство и позвольте мне обратиться к Вам с усердной просьбой сообщить о справедливости или несправедливости слуха о сочинении Вами новой оперы «Франческа да Римини». Если этот слух справедлив — тогда я первый порадуюсь появлению нового талантливого крупного Вашего произведения; очень прошу сообщить, когда написана опера, в скольких актах, на чье либретто и когда она будет поставлена, другими словами, ког-

да наша публика будет снова иметь случай чествовать своего славного Э. Ф. Направника?

Искренно уважающий Вас

Ник. Финдейзен

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 21. Чистой автограф. На конверте дата получения письма, поставленная Направником: «18 декабря 1901 г.». Написано черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ Над датой Э. Ф. Направником вписано: «Отв[етил] 20 Дек[абря] 1901 г.».

10. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 19^{го} Дек. 1901 г.

Многоуважаемый Николай Федорович!

Враг всякой рекламы, я стараюсь ничего не распространять в печати о моей деятельности как дирижера, так и автора. Ведь печать, или, вернее, гг. рецензенты, за весьма редкими исключениями ту и другую, а в особенности последнюю строго критикуют, осуждают или замалчивают. Стоит ли при таких отношениях шутить или кричать о своих авторских подвигах?

Если Вас — судя по Вашему письму — мои скромные сочинения интересуют и радуют, то я Вам за это изъявление сердечно благодарен и охотно сообщаю Вам о справедливости слуха о сочиненной мною опере «*Франческа да Римини*» в 4^х действиях и 5^х картинах¹.

Сюжет заимствован из трагедии [сочинения] Стеф[ана] Филлипса². «Франческа и Паоло». Сценическая планировка О. О. Палечка³. Текст либретто Е. П. Пономарева⁴. Есть предложение поставить оперу в течение сезона 1902 г./1903 г.

Эти вести Вам сообщены, но не мною.

Душевно Вам преданный

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 9. Черновой автограф. Написан черными чернилами; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 21–22. Беловой автограф. Написано черными чернилами. Публикуется впервые.

- ¹ Опера Э. Ф. Направника «Франческа да Римини» ор. 71 сочинялась в 1901–1902 гг. Впервые была поставлена 26 ноября 1902 г. в Мариинском театре в бенефис оркестра Русской оперы под управлением автора.
- ² Стефан Филлипс (1868–?) — английский драматург.
- ³ Осип Осипович Палечек (1843–1915) — режиссер Мариинского театра, профессор оперного класса Петербургской консерватории.
- ⁴ Евгений Петрович Пономарев (1852–1906) — художник Петербургских Императорских театров.

11. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

[СПб. 31 декабря 1904 г.]¹

Дорогой Эдуард Францевич!²

Вероятно, Вы уже забыли о нашем разговоре и перестали надеяться получить от меня обещанное либретто, отнеся меня к числу «всеобещающих». И все-таки я все время перерывал свой рукописный архив, стараясь найти либретто балета, давно задуманного и давно оставленного мной (представьте себе, что и я был композитором и жаждал творчества, покуда *сам* не убедился, что вряд ли возвышусь над 1001-й музыкальной посредственностью). Только сегодня удалось найти старый набросок программы балета «*Идочкины цветочки*»³, явившегося под впечатлением прекрасной сказки Андерсена, а, пожалуй, и «Щелкунчика» Чайковского. Посылаю эту драгоценнейшую рукопись в том виде, в каком я ее нашел. Прежде чем сказать пару слов о самой программе балета, усердно прошу без стеснения вернуть ее обратно, если она Вам покажется неподходящей; очень может быть, — характер Ваших балетных вкусов иной, чем у меня.

Как купец, захваливающий свой (?)⁴ товар, должен сказать, что на самом деле сказочка Андерсена мне кажется замечательно подходящей для балетного сюжета и по своим мимическим данным (Мюккенфрас, Готлиб⁵), по изяществу танцев, вытекающих из самого сюжета (здесь они не будут поражать своей неестественностью и грубой балетностью), и, наконец, по сценической обстановке — изящной, легкой, как бы весеннего колорита. Для музыки такой сюжет благодарен и по возможности известного колорита (местности), так и по изящности движений и танцев. Сцена Мюккенфраса, Готлиба, желтая

лилия — таперша с клавесином (и клавесинной музыкой!), все шествие цветов своеобразными инструментами, все это мне кажется, подходящим для оркестрового творчества...

Если этот сюжет Вы найдете более или менее подходящим, я берусь обработать, вернее отшлифовать его более литературно и подробно. Теперь это только эскиз программы.

Простите, что раньше не исполнил обещанного и присылаю программу так не вовремя — в Сочельник Нового года. Зато, по крайней мере, могу теперь душевно поздравить Вас с наступающим Новым Годом и сердечно пожелать Вам силы, бодрости и энергии, без которых не может существовать Мариинский театр.

Уважающий Вас

Ник. Финдейzen

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 28–29. Чистовой автограф. Публикуется впервые.

¹ Дата получения письма выставлена Э. Ф. Направником на конверте (л. 30).

² В верхней части листа Э. Ф. Направником сделана следующая надпись: «Отв[етил] 3^м Янв[аря] 1905 г.».

³ Либретто хранится: ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 31–43. Дата рукой Финдейzenа: 24 Августа 1897 г.

⁴ Вопросительный знак поставлен Финдейzenом.

⁵ «Имена придуманы мной: Ида» — сноска автора письма.

12. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 3^м Янв. 1905 г.

Дорогой Николай Федорович!

С Новым Годом, с Новым счастьем. Очень благодарен Вам за Ваши сердечные пожелания, в особенности ныне, когда, по случаю сильной простуды, я захворал острой невралгией в пояснице. Эта мучительная болезнь отнимает все то, что нужно для всякой деятельности, значит, и для моей: силу, бодрость и энергию, о которых Вам угодно было упомянуть в Вашем письме.

Прочел я с вниманием и с интересом присланный мне Вами Ваш набросок программы сказочки балета в 1 действии «Идочкины цветочки». Тот, кто хочет сочинять небольшой балет, едва ли найдет более подходящую канву. Для подобной

цели это прелестный, чудесный и благодарный материал. Его единственный недостаток — основная мысль, общая с известным у нас балетом «Щелкунчик». Скажут, что это слепое подражание или заимствование, а про автора музыки, что он хочет состязаться и уничтожить Чайковского, что неуместно и невыгодно. Несмотря на все высказанное, для короткого балета Ваша программа весьма заманчива.

Но если тогда, когда я был гораздо моложе, прежние предложения со стороны Дирекции Императорских Театров не могли соблазнить меня к сочинению балета, то и теперь тем более считаю рискованным пробовать свои силы на чужом для меня поприще.

С пожеланием Вам всего лучшего уважающий Вас

Э. Направник

При сем возвращаю тетрадку.

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133. Черновой автограф. Написан карандашом; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 29–30. Чистовой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

13. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

Дорогой и глубокоуважаемый Эдуард Францевич!¹

Великое, искреннее спасибо Вам за то, что Вы так *гениально*, так непостижимо прекрасно и художественно передали сегодня инструментальную кантату *самого* Глинки (антракт к эпилогу) и его божественный гимн. Это было лучшим, драгоценнейшим и наиболее художественным моментом сегодняшнего торжества Глинки, обе оперы которого всегда (лучше сказать *навсегда*) будут обязаны Вам своим возрождением и тем, что русская публика узнала их красоты, оформленные Вашим сильным дарованием.

Я не могу воздержаться, чтобы не послать Вам этих строк, так как Вы знаете — Глинка мой Бетховен. Ту прекрасную минуточку, которую Вы заставили меня сегодня пережить — я все еще дрожу от чудного волнения — я никогда не забуду.

Искренно уважающий Вас

Ник. Финдейзен

[СПб.] 3 февр. 906 г. — после открытия памятника Глинки.

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 32-33. Чистойвой автограф. На конверте рукой Направника: «NB 3^{го} Февраля 1906 г. от Ник[олая] Фед[оровича] Финдейзена открытие памятника Глинке». Фрагмент письма опубликован в кн.: *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. С. 407.

1 В верхней части листа Э. Ф. Направником сделана надпись: «Ответил 4^{го} Февр[аля] 1906 г.»

14. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 4^{го} Февраля 1906 г.

Дорогой Николай Федорович!

Ваше письмо от 3^{го} Февр[аля], написанное под впечатлением исполнения на торжественном акте в память незабвенного Глинки его антракта к эпилогу и гимна «Славься» из оперы «Жизнь за Царя», тронуло меня до глубины души и будет лучшей наградой за мое долготетнее поклонение и служение его гениальным творениям.

В течение более 40-летней моей дирижерской деятельности похвалами — вроде Вашей — я не избалован. Тем дороже мне Ваши искренние слова одобрения в столь торжественный для всех нас день, до которого удалось дожить и на котором мог быть скромным участником — исполнителем.

Крепко жмет Вашу руку искренно уважающий Вас

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723. Черновой автограф. Написан черными чернилами на обороте письма Финдейзена; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 44. Чистойвой автограф. Написан черными чернилами. Фрагмент письма опубликован в кн.: *Направник В.* Эдуард Францович Направник и его современники. С. 407.

15. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

[СПб.] Августа 28 дня 1907 г.¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич!

Предлагая Вашему любезному вниманию заметку «Упрощенная партитура» в № 34–35 «Русской музыкальной Газеты», Редакция была бы очень признательна узнать Ваше авторитетное мнение по данному вопросу².

С совершенным почтением

Ник. Финдейзен

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 34. Чистовой автограф. Машинопись, подпись Финдейзена. Публикуется впервые.

- ¹ Над датой в верхней части листа Э. Ф. Направником сделана следующая надпись: «Отв[етил] 10 Сент[ября] 1907. Смотри черновую».
- ² На страницах «Русской музыкальной газеты» (1907. № 34–35, № 37, № 40, № 43, № 45) обсуждался вопрос «Об упрощенной партитуре». Свои мнения высказали видные музыкальные деятели. Большинство поддержало идею упрощения партитуры: Э. Ф. Направник, А. И. Зилоти, А. Т. Гречанинов, В. Е. Чешихин, И. И. Слагин. Их оппонентами выступили А. К. Глазунов и Н. А. Римский-Корсаков. Последний высказал мнение о том, что «упрощение партитуры желательно лишь до известного предела» (Русская музыкальная газета. 1907. № 45. Стлб. 1023).

16. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 10^{го} Сент. 1907 г.¹

Многоуважаемый Николай Федорович!

Как Вам известно, я избегаю по весьма важным причинам всяких заявлений в печати и поэтому я не желал бы высказывать мнение об упрощении оркестровой партитуры в Вашей Русской Музыкальной Газете.

Вам лично скажу, что не только желательно, но прямо необходимо: изгнать из партитуры, во-1^х, все ключи за исключением скрипичного и басового и, во-2^х, все транспонировки без всяких исключений. Но этого можно достигнуть только при содействии консерваторий и музыкальных училищ, если они введут в классах инструментов, как-то: альтовой флейты, англ. рожка, кларнета, бас-кларнета, валторны, трубы и корнета обязательное чтение транспонировок из составленных для этой цели учебников, нотированных в строе *C*. В противном случае придется для исполнения оркестровых сочинений поручить выписку оркестровых партий вышеназванных инструментов копиистам в большинстве случаев неграмотным и неспособным к какой бы то ни было безошибочной транспонировке. Одно без другого будет не полной, а только частичной реформой.

Итак, упрощение партитуры весьма и весьма желательно, но на практике задача эта не из легких.

Вот вкратце мой взгляд на заданный Вами вопрос.

Не гневайтесь, что эти строки написаны для Вас, а не для Вашей РМГ.

Искренно Вам преданный и уважающий Вас

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21. оп. 2, ед. хр. 133, л. 12. Черновой автограф. Написан черными чернилами. Правка велась синим карандашом; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 47–48. Чистовой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ В черновом автографе, вероятно уже после написания письма, сделана следующая пометка: «Дал 16^{ав} Сент[ября] 1907 г. согласие напечатать письмо в Р. М. Г.».

17. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

С.Пб. 15 Сент. 907¹

Многоуважаемый Эдуард Францевич!

Ваше ценное изъявление согласия с принципом упрощенной партитуры доставило мне искреннее удовольствие, но, вместе с тем, глубоко огорчило меня ввиду выраженного Вами желанья не сделать его достоянием печати. Вы хорошо знаете, Эдуард Францевич, как искренно и душевно я уважаю Вас как музыканта и музыкального деятеля, и Вы вполне поймете, что я нахожу, что именно *Ваш взгляд* на этот вопрос имеет крупнейшее и авторитетнейшее значение. Вы, а не кто другой, стоите уже скоро полвека во главе русской оперы, Вы, а не кто другой в России, наиболее авторитетный знаток оркестра и дирижирования.

Признаюсь откровенно, я совершенно не согласен с Вашим взглядом, вернее, нежеланием видеть Ваше прекрасное и влиятельное заявление в печати, т[ак] к[ак] этот вопрос — совершенно специальный и настолько *отвлеченного характера*, что не может иметь какого-либо отношения к чисто административным сферам Императорских театров. Еще вернее — это вопрос будущего благоразумия музыкантов.

Конечно, я не позволяю себе воспользоваться в печати Вашим письмом, но не могу отказать себе в надежде, что Вы возьмете назад свое запрещение, согласившись с тем, что грешно было бы *первому по праву* судье в разбираемом вопро-

се отвлеченно музыкального характера промолчать, когда его заявление имеет крупнейшее и исключительное значение.

Душевно Вас уважающий

Ник. Финдейзен

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 35–36. Чистой автограф. Написан черными чернилами на бумаге с водяными знаками. Публикуется впервые.

¹ Над датой в верхней части листа Э. Ф. Направником сделана следующая надпись: «Отв[етил] 16 Сент[ября] 1907 г.».

18. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 16 Сент. 1907 г.

Многоуважаемый Николай Федорович!

Искренне благодарю Вас за Ваше письмо от 15 Сент[ября] и высказанное мнение (слишком лестное) о моей деятельности как знатока оркестра, так и дирижера.

Вы меня убедили в том, что в столь важном вопросе отвлеченного характера, как упрощение орк[естровой] партитуры, не нужно прятаться, а наоборот, заявить в печати взгляд о сем важном и современном предмете.

Итак, позвольте взять назад мое запрещение о напечатании моего мнения и просить Вас все относящееся к запрещению из моего письма исключить.

Можно начать так:

«Упрощение орк[естровой] партитуры не только желательно, но при постоянно увеличивающемся составе оркестра, по требованию современных композиторов, в особенности духовых групп, прямо необходимо».

«Нужно изгнать из партитуры во 1^х и проч[ее]».

Закончить мнение можно словами: «Вот вкратце мой взгляд на заданный Вами вопрос»¹.

Душевно Вас уважающий

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 12. Черновой автограф. Написан черными чернилами. Правка велась синим карандашом; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 50–51. Чистой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ Эти слова дословно воспроизведены в статье: *Направник Э.* Об упрощенной партитуре // Русская музыкальная газета. 1907. № 40. Стлб. 861–862.

19. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 26 Янв. 1908 г.

Дорогой и многоуважаемый Николай Федорович!

Искренно благодарю Вас за присланный мне экземпляр изданного Вами полного собрания писем М. И. Глинки¹, а в особенности за Вашу, но не вполне заслуженную мною надпись².

При возобновлениях и представлениях его бессмертных опер я проникался не только уважением, но и какой-то особенной любовью и обожанием³.

Горжусь, если мог по мере сил защищать и восстанавливать художественные права нашего гениального создателя русской национальной оперы.

Искренно Вас уважающий преданный и преданный Вам

Э. Направник

Подлинник хранится: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 14. Черновой автограф. Написан черными чернилами. Карандашом велась правка; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 53–54. Чистой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки / Собрал и издал Ник. Финдейзен. СПб., [1907].

² Этот экземпляр не обнаружен.

³ В черновом автографе после этого зачеркнутая запись: «как пока к единственному из всех гениальных русских оперных композиторов».

20. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

Дорогой Эдуард Францевич!

Не сердитесь, что решаюсь Вас беспокоить во время Вашего летнего отдыха, а может быть и в дни творчества. Прилагаемая вырезка из газеты (с удивительно неграмотным началом!) тому причиной. Вот она¹:

Я не хотел перепечатывать этого отрадного известия, *не проверив его*, тем более, что хотелось бы знать о нем нечто боле верное и подробное. Вы согласитесь со мной, т[ак] к[ак] знаете, что я искренно уважаю и люблю Вас и Вашу музы-

ку и один из первых порадуясь, если Вы снова одарите нас новым крупным произведением! Вот почему усердно прошу Вас сообщить, насколько это известие правильно, и если да (а также если найдете удобным), сообщите о либретто и самой опере более подробно. Может быть, хотя бы и не сейчас, Вы нашли бы возможным подарить мне, вернее редакции, автографный отрывок из новой оперы и разрешите мне его напечатать, как было с «Франческой».

Заранее благодарю за ответ и еще раз извиняюсь за беспокойство.

Душевно Вас уважающий

Ник. Финдейzen
СПб. 5 июля 1908.

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 39–40. Чисто-вой автограф. Написан черными чернилами на фирменном бланке «Русской музыкальной газеты». Публикуется впервые.

¹ В наклеенной на лист письма вырезке из неустановленного периодического издания говорится: «Дирижирующий оперой в Мариинском театре Э. Направник, как нам сообщают, обратился к дирекции Императорских театров с ходатайством о продлении ему отпуска на один месяц. Как говорят, ходатайство это вызвано желанием закончить начатую им еще в прошлом году оперу “Басурманы”, сюжет которой заимствован из минувшей русско-японской войны».

21. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

Усть Нарова

9^{ое} Июля 1908 г.

Дорогой Николай Федорович!

Получил Ваше письмо и от души посмеялся над приложенной газетной вырезкой, которая оповещает, будто я пишу оперу «Басурманы», сюжет которой заимствован из русско-японской войны. Никакой басурманской оперы не сочиняю и потому о продлении летнего отпуска не ходатайствовал. Грешил в этом отношении, т[о] е[сть] писал оперы уже *четыре* раза, но за всю 45-летнюю деятельность в Русской опере никогда к началу сезона не опаздывал.

Признаюсь Вам, что после долгих и мучительных размышлений пришел к выводу не приступать впредь ни к каким

крупным сочинениям. Кому они нужны? Особенным расположением публики они не пользуются, а критика, за небольшими исключениями, к ним не в меру строга, придирчива или обходит их молчанием. В особенности больно читать в печати или в анонимных письмах упреки, что я злоупотребляю моим служебным положением в пользу своих и в ущерб чужим сочинениям.

При таком малопоощрительном отношении лучше замолчать. Посвящать время сочинениям я мог исключительно только летом; значит, досуг бывал не особенно продолжительным. Теперь приближающаяся старость заявляет свои права и врачи настойчиво требуют ежегодно заграничных поездок при полном воздержании от всяких умственных занятий. Вот и сочиняй!

Искренно благодарю Вас за высказанную в Вашем письме симпатию ко мне и моим сочинениям. Я ведь этим не избалован.

Всей душой Вам преданный и искренно уважающий Вас

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 15. Черно-вой автограф. Написан карандашом; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 56–57. Чистовой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

22. ФИНДЕЙЗЕН — НАПРАВНИКУ

Дорогой и душевно уважаемый Эдуард Францевич!¹

Искренно благодарю Вас за дружеские строки, которых я вовсе не заслужил, ибо сделал я только то, что *каждый* должен был сделать. Ваше отсутствие и в Мариинском театре (мне его объяснили скверной выходкой Шалапина и Вашим прекрасным заступничеством за честь своего младшего со-товарища. Это был поступок *настоящего мастера*, вернее, *великого* мастера в искусстве и жизни), и на юбилее, откровенно скажу, мне прямо было больно. Какое же теперь русское музыкальное торжество возможно *без* Э. Ф. Направника? Вы единственно явились бы на нем художником и деятелем, *объединяющим* многих на этом празднике разрозненных не-

сплотившихся представителей общества. И вас не было, я не знал, почему, так как неудобно было кого бы то ни было спрашивать — такой уж на юбилее оказался разброд! Не знал я также и о состоявшейся депутации СПб. Дирекции (об адресе я, конечно, знал уже давно), иначе напечатал бы об этом факте. Повторяю — некого было спросить об этом. А после основателя Общества — Д. В. Стасова² — единственно, кого надлежало чествовать — это были *Вы*, дорогой Эдуард Францевич, о чем я всегда и всем заявлял открыто, ибо мои симпатии никогда не бывают закулисными.

Не знаю, передала ли Вам СПб. Дирекция экземпляр моего, наскоро сколоченного, *очерка*, — если нет, я буду рад послать его Вам, а еще лучше — лично передать, т[ак] к[ак] давно хотелось повидать Вас и поговорить. Только все боюсь отнять дорогое для Вас время. Разбирая материалы, полученные мною от Дирекции для работы, я все искал Ваш *доклад* (Елене Павловне³ или Константину Николаевичу?⁴), о котором, помнится, Вы как-то говорили мне. Однако его не нашел. Зато обогатил свои материалы о Вашем участии в деятельности СПб. Дирекции и о нелепом отношении к Вам Ваших тогдашних сотоварищей по дирекции из-за некрасивой статьи Соловьева⁵. Умолчать об этом факте я, конечно, не мог.

Искренно желаю Вам скорейшего поправления. Ваше здоровье одинаково дорого и Вам, и Мариинскому театру (Господи, что там творится без Вас!), и всем любящим русское искусство. Пошли Вам Бог в Новом году доброго и крепкого здоровья, сил и бодрости!

Душевно Вас уважающий и любящий

Ник. Финдейзен

5 января 1910 г.

Подлинник хранится: КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 723, л. 45–46. Чистовой автограф. Написан черными чернилами. На конверте дата получения письма, поставленная Направником: «6 января 1910 г.». Публикуется впервые.

¹ В верхней части листа рукой Э. Ф. Направника написано: «Отв[етил] 7 янв[аря] 1910 г.».

- ² Стасов Дмитрий Васильевич (1828–1918) — юрист, присяжный поверенный, музыкально-общественный деятель, один из основателей в 1859 г. и первых директоров ИРМО; брат В. В. Стасова.
- ³ Елена Павловна, вел. кн. (1806–1873) — одна из основательниц ИРМО.
- ⁴ Константин Николаевич, вел. кн. (1827–1892) — председатель ИРМО.
- ⁵ Николай Феопемптович Соловьев (1846–1916) — композитор, музыкальный критик, профессор Петербургской консерватории. Опубликовал в газете «Петербургские ведомости» 8 ноября 1881 г. статью, в которой резкой критике были подвернуты концерты ИРМО и, в частности, деятельность Э. Ф. Направника. Последний потребовал, чтобы автор публично отказался от своей статьи, и, не получив удовлетворительного ответа, проведя 14 ноября 1881 г. седьмое симфоническое собрание, вышел из состава Дирекции.

23. НАПРАВНИК — ФИНДЕЙЗЕНУ

[СПб.] 14 Ноября 1912 г.

Дорогой Николай Федорович!

Извиняюсь вторично перед Вами в невозможности удовлетворить *вполне* Ваше желание. Дав раз навсегда зарок никогда о себе ничего не писать, я его не нарушу, хотя бы ради окончания в Ноябре 1913 г. моей 50-летней деятельности в И[мператорской] СПб. Русской опере. Может быть, найдутся у детей кое-какие прежние портреты, а старший сын обещал после окончания моего 50^{го} сезона (в Мае 1913 г.) сделать к 2^м вышедшим брошюрам — в 1888 г. В[ладимира] Ф[ролова] и в 1898 г. Вашей — все необходимые к ним статистические дополнения, которые Вам охотно сообщу. За посвящение Вами этому незначительному событию № Вашей «Русской Музыкальной Газеты» приношу Вам мою искреннюю благодарность¹.

Хотя мой сын Владимир находит меня в добром здравии, но это далеко не так. Страдаю не только физически, но и морально. Не могу поэтому посещать ни театров — когда сам не занят — ни концертов, которые доставляли мне прежде необходимое развлечение и удовольствие. «Старость не радость». Кроме того приходится часто слышать упреки, то есть нести всю нравственную ответственность за то, что происходит в Русской опере. Нашли кого винить! Борьба ныне бес-

полезно; не те времена. Больно при таких условиях работать и оканчивать свою любимую деятельность.

При первой возможности постараюсь с Вами повидаться.
Душевно Вас уважающий и преданный Вам

Э. Направник

Подлинники хранятся: 1) КР РИИИ, ф. 21, оп. 2, ед. хр. 133, л. 20. Черновой автограф. Написан карандашом; 2) ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1638, л. 71–72. Чистовой автограф. Написан черными чернилами. Публикуется впервые.

¹ Э. Ф. Направнику был посвящен в 1913 г. № 36 «Русской музыкальной газеты». Стлб. 761–787.

Неизданные письма и нотный автограф
С. В. Рахманинова в Кабинете рукописей
Российского института истории искусств

Обзор изданных документов

Известно, что в Кабинете рукописей Российского института истории искусств хранится небольшой объем автографов С. В. Рахманинова. Их большая часть была опубликована исследователем творчества композитора Заруи Апетовной Апетян в составленном ею «Литературном наследии» Рахманинова. В издании представлены дарственная надпись, телеграмма и 19 писем, адресованные разным людям¹. Документы охватывают период с 1895 по 1924 год. Так же широка их география — Москва, Петербург, имение Ивановка Тамбовской губернии, имение Покровское Рязанской губернии, Эссендуки, Нью-Йорк.

Наибольшее число автографов Рахманинова содержится в фонде его двоюродного брата А. И. Зилоти²: тринадцать писем и одна телеграмма 1914–1917 годов. Это были сложные и тяжелые времена в истории России, что нашло отражение в переписке. Обычно скупой на выражения Рахманинов откровенно писал о своих размышлениях по поводу сложившейся ситуации в стране: «...меня взяла жуть и в то же время появилось тяжелое сознание, что с кем бы мы ни воевали, но победителями мы не будем»³. Беспокойство Рахманинова было настолько сильным, что он обратился к Зилоти с просьбой узнать, возможен ли выезд за границу с семьей. «Просьба тебе состоит в том, чтобы ты нашел минутку свободную у М. И. Терещенко⁴ и посоветовался бы с ним. Возможно ли мне рассчитывать получить паспорт с семьей на отъезд хотя бы в Норвегию, Данию, Швецию... Все равно куда! Куда-нибудь!..»⁵ Но, несмотря на душевное волнение, Рахманинов не переставал заниматься творчеством и выступать. В письмах

подробно обсуждался вопрос о датах концертов, их программах и участниках. Более того, именно в это время у Рахманинова появился замысел написать балет. 1 ноября 1914 года композитор отметил: «За последние дни мне вдруг пришла в голову эта балетная идея. Кажется, точно если кто-либо даст мне сейчас хорошую и интересную тему, которая мне понравится, то я тотчас же и запишу...»⁶

Телеграмма от 31 декабря 1916 года⁷ опубликована в «Литературном наследии» Рахманинова не полностью, выпущены первые четыре слова, вместо которых употреблено одно: «[Вышли]». Ниже приводится ее точный текст⁸:

Умоляю сделать одолжение выслать [с] проводником металлические колокола. Репетиция [в] среду. Если можно, также партитуру, которая находится [у] Глазунова. Рахманинов.

Просьба была связана с предполагаемым исполнением в Москве симфонической поэмы «Колокола», которая впервые прозвучала 30 ноября 1913 года в Петербурге в «Концертах А. Зилоти»⁹. Московское исполнение «Колоколов» состоялось во втором абонементном симфоническом концерте артистов оркестра Большого театра 7 января 1917 года¹⁰. По-видимому, в Москве не нашлось необходимых для исполнения металлических колоколов, что заставило композитора обратиться к Зилоти. Инструменты прибыли в Москву 3 января 1917 года. Об этом можно узнать из письма старшей дочери композитора Ирины Рахманиновой. Автограф этого письма удалось обнаружить среди материалов фонда А. И. Зилоти в Кабинете рукописей. Публикуем его текст:

3 января 1917.

Дорогой дядя Саша.

Мой папа сердечно благодарит Тебя за исполнение его просьбы: «Колокола» пришли в Москву сегодня. Привет и лучшие пожелания с Новым Годом. Ирина Рахманинова¹¹.

В фонде Э. Ф. Направника находится письмо, адресованное секретарю Главной дирекции Императорского русского музыкального общества В. Э. Направнику¹². Оно связано с ра-

ботой С. В. Рахманинова в должности помощника председателя ИРМО по музыкальной части (об этом подробно будет написано далее).

Письмо С. В. Рахманинова от 22 февраля 1917 года в Совет Русского музыкального фонда¹³ является ярким свидетельством благотворительности композитора, передавшего в кассу фонда более 1000 рублей, полученных за выступление. Этот фонд был основан 25 сентября 1916 года в Петрограде как организация, оказывающая помощь нуждающимся музыкантам и их семьям. Среди его учредителей были такие видные деятели искусств, как А. К. Глазунов, А. И. Зилоти, М. И. Чайковский, А. В. Оссовский и сам С. В. Рахманинов.

Наконец, еще четыре письма Рахманинова адресованы сыну Н. А. Римского-Корсакова Михаилу Николаевичу¹⁴. Они относятся к 1923–1924 годам. Благодаря им становится возможным узнать отношение американской публики к творчеству великого русского классика, а также отношение к ним самого Рахманинова: «В заключение хочу Вам от себя сказать, как высоко здесь ценится творчество Николая Андреевича, как его здесь почитают. Такие вещи, как “Золотой петушок”, “Шехеразада”, “Светлый праздник”, “Испанское каприччио”, играютя всеми обществами ежегодно, вызывая неизменно те же восторги. На меня же лично, в особенности три первые произведения, действуют болезненно. От сентиментальности ли, может быть, мне присущей, от моего ли уже пожилого возраста, или от потери родины, с которой музыка Николая Андреевича так связана (только Россия могла создать такого художника), исполнение этих вещей вызывает у меня постоянные слезы»¹⁵. Переписка С. В. Рахманинова с М. Н. Римским-Корсаковым была также связана с обсуждением авторских прав на исполнение сочинений Н. А. Римского-Корсакова в Америке.

Кроме писем в Кабинете рукописей есть одно любопытное посвящение Рахманинова на издании своего сочинения. В знак благодарности за исполнение Н. А. Римским-Корсаковым «Пляски женщин» из оперы «Алеко» автор на печатной пар-

титуре фантазии для оркестра «Утес» сделал следующую дарственную надпись:

Седьмой Opus посвящается Автором в знак глубокой благодарности за исполнение его вещи уважаемому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову. С. Рахманинов. 4 Января. 1895 г[од]¹⁶.

Публикация неизданных документов

Кроме известных исследователям рукописных материалов композитора к настоящему моменту в Кабинете рукописей РИИИ удалось выявить пять неопубликованных документов С. В. Рахманинова, хранящихся в личных фондах Э. Ф. Направника (№ 21) и А. И. Зилоти (№ 17)¹⁷: три письма и одна телеграмма В. Э. Направнику и письмо А. И. Зилоти.

Документы, адресованные В. Э. Направнику (1869–1948), находятся в фонде его отца, дирижера Э. Ф. Направника. Три из них связаны с работой Рахманинова в Русском музыкальном обществе. 2 декабря 1910 года он писал:

Многоуважаемый Владимир Эдуардович.

Ваши письмо и протоколы получил. Что касается Л. Бетинга¹⁸, то я высказываюсь за утверждение его в звании орд[инарного] профессора 2-ой степени. В этом звании он и состоял 10 лет, от 1890–1900 год, когда преподавал орган, и об этом звании Дир[екция] Моск[овского] Отд[еления] и ходатайствует, когда класс органа перешел в руки вернувшегося Бетинга обратно. Нахожу это вполне естественным. Что касается Саратовского Отд[еления], то я туда собираюсь через несколько дней. Очень прошу и Вас также, через несколько дней написать туда, что я приеду 13-го, 14-го или 15-го Декабря. (Не нужно их извещать очень заблаговременно.) Очень сожалею, что Николай Васильевич¹⁹ не может также ехать.

С искренним к Вам уважением

С. Рахманинов²⁰.

Это письмо относится ко времени исполнения Рахманиновым должности помощника председателя ИРМО по музыкальной части, в обязанности которого входило инспектирование музыкальных училищ РМО. Поездка в Саратов действительно

состоялась. Это подтверждается письмом Главной Дирекции, которое сохранилось в фонде Русского музыкального общества в Центральном Государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Публикуем текст этого документа:

Вице-Председатель Императорского Русского музыкального общества

9 декабря 1910 г[ода]

№ 5096.

В Дирекцию Саратовского Отделения
Императорского Русского Музыкального Общества

Имею честь сообщить Дирекции Саратовского Отделения, что Помощник Председателя по музыкальной части С. В. Рахманинов, по поручению Ее высочества, прибудет в Саратов (13, 14 или 15 Декабря) для ближайшего ознакомления с Саратовским Отделением и с состоящим при Отделении Музыкальным Училищем. Уведомляя о вышеизложенном, прошу Дирекцию Саратовского Отделения не отказать в зависящем содействии г[осподину] Рахманинову в исполнении возложенного на него поручения.

Вице-Председатель Общества,

Шталмейстер (подп[исал]) Кн[язь] А. Оболенский²¹.

Секретарь Главной Дирекции Таиров²².

Рахманинов был командирован в Саратов для проверки состояния музыкального училища, дирекция которого хотела открыть на его основе консерваторию. В связи с отрицательным заключением Рахманинова²³ она была открыта спустя лишь два года, в 1912 году.

Следующие два документа связаны с работой С. В. Рахманинова над новым консерваторским Уставом. Существовавший с 1878 года, он устарел и нуждался в дополнениях и исправлениях. Для этого была создана комиссия, членами которой, наряду с Рахманиновым, были Н. Д. Кашкин, А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов и другие. В телеграмме от 2 января 1911 года, отправленной на домашний адрес В. Э. Направника, Рахманинов сообщил о переносе даты собрания:

Нахожу заседание в отсутствии ее высочества²⁴ невозможным. Телеграфировал [во] дворец. Прошу отложить до февраля. Московских депутатов предупрежу. Рахманинов.

ПБГ Екатерининский канал 8
Направнику²⁵

В это время председатель Главной Дирекции ИРМО, Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская, еще находилась в Берлине, о чем узнаем из письма С. В. Рахманинова к Н. Д. Кашкину от 3 января 1911 года: «Дорогой Николай Дмитриевич. Еще одна перемена. Надеюсь последняя! Получил от принцессы телеграмму: она выехала сегодня из Берлина и просит приехать всех на заседание 5-го января, в среду, т. е. выезжать из Москвы завтра, во вторник...»²⁶ Заседание действительно состоялось 5 января, что подтверждается также письмом В. Э. Направника к Е. Г. Саксен-Альтенбургской. Его оригинал также удалось обнаружить в ЦГИА СПб:

4 января 1911 г[ода]

Ваше Высочество.

После целого ряда переговоров с С. В. Рахманиновым (письмами, телеграммами и по телефону), дело обстоит так: завтра утром, т. е. в среду 5 января, приезжают сюда москвичи и на завтра же в 8 ч[асов] вечера назначено заседание во Дворце Вашего Высочества. На мою вчерашнюю телеграмму о сем С. В. Рахманинову я ответа от него не получил — следовательно, москвичи придут. <...>²⁷

Письмо от 16 мая 1912 года, адресованное В. Э. Направнику, свидетельствует о том, что работа над Уставом продолжалась в течение долгого времени, вплоть до отказа Рахманинова от своей должности:

Многоуважаемый Владимир Эдуардович,

Не будете ли Вы так добры прислать мне один экземпляр проекта нашего нового консерваторского устава. Он мне сейчас понадобился, а я свой позабыл в Москве, в запертой квартире. Исполнением просьбы очень меня обяжете. Шлю Вам привет и поклон.

С. Рахманинов.
16-е мая. 1912²⁸.

Следующее письмо имеет личный характер. 13 февраля 1915 года Рахманинов отвечал В. Э. Направнику (местонахождение письма которого неизвестно):

Многоуважаемый Владимир Эдуардович,

Страстной бульвар, д[ом] Князя Горчакова²⁹, подъезд № 11 — адрес правильный и вполне достаточный по московским обычаям, чтобы заказная корреспонденция исправно дошла до Марьи Семеновны Керзиной. Если у Вас будет удобный случай, поблагодарите от меня еще раз Принцессу за ее доброе, хорошее сердце. Я ужасно тронут и глубоко признателен.

Поклон Вам и привет.

С. Рахманинов.

13-е февраля. 1915³⁰.

Мария Семеновна Керзина (1865–1926), вместе с мужем, Аркадием Михайловичем, была основателем и руководителем знаменитого «Керзинского кружка любителей музыки», деятельность которого продолжалась с 1896 по 1912 год. Рахманинов принимал активное участие в его работе в качестве композитора, пианиста, аккомпаниатора, дирижера. Он был в числе близких друзей семьи Керзиных. Об этом свидетельствуют многочисленные письма, в которых он рассказывает о событиях своей жизни, интересуется делами кружка, делится планами о своем дальнейшем участии в его концертах. Этой семье композитор посвятил 15 романсов оп. 26. В 1912 году деятельность кружка из-за материальных трудностей и болезни А. М. Керзина была остановлена. Однако их общение с С. В. Рахманиновым не прекратилось. В своих «Воспоминаниях» М. С. Керзина отметила: «Жутко вспомнить, как мне было тяжело. В это исключительно сложное время Рахманинов проявлял к Кружку и к нам очень много внимания и серьезного участия. Если бы я не встретила в нем такой нравственной поддержки, едва бы я была в состоянии дотянуть наш концертный сезон»³¹.

К сожалению, нет сведений о том, за что Рахманинов благодарит великую княгиню Е. Г. Саксен-Альтенбургскую. Известно, что это был тяжелый период в жизни композито-

ра. Летом 1914 года началась Первая мировая война, которая существенно изменила весь ход жизни России. Сезон 1914/15 годов был малопродуктивным для Рахманинова в смысле исполнительской деятельности. Зарубежные гастролы были отменены. Филармоническое общество в Москве, в котором Рахманинов выступал в качестве дирижера, прекратило свою деятельность. В следующем сезоне отказалось от проведения ежегодного цикла симфонических собраний также и Московское отделение РМО. Выступления как пианиста ограничились участием в концертах Кусевицкого в пользу раненых в Киеве, Харькове и Москве в конце 1914 года и повторными выступлениями в Киеве в марте 1915-го. Возможно, в этот трудный в материальном отношении период Рахманинову каким-то образом и помогла Елена Георгиевна, так как композитор вторично просил ее поблагодарить.

Еще раз отметим, что одно письмо из фонда Э. Ф. Направника (от 30 декабря 1910 года) было опубликовано в «Литературном наследии» С. В. Рахманинова, тогда как другие четыре не вошли в издание. Весь фонд Э. Ф. Направника поступил в Кабинет рукописей после смерти его дочери во время Великой Отечественной войны. По какой-то причине телеграмма Рахманинова от 2 января 1911 года к В. Э. Направнику не вошла в состав единого фонда и поэтому не была опубликована З. А. Апетян в «Литературном наследии». Другие три письма, согласно описи, поступили в период между 1972 и 1979 годами и также не были учтены.

Еще одно неопубликованное письмо, адресованное А. И. Зилоти, Рахманинов писал из Ивановки:

Милый мой Саша, накануне твоего письма³² (с заказом на пару щенят для Глазунова) получил письмо от своего Управляющего с известием, что моего любимого великолепного пса убили граждане. Таким образом, прием заказов на щенят сим приостанавливается. Да здравствует свобода!!...

С. Р.

13-е апреля. 1917³³.

Из этого письма становится известным, что в имении Рахманинова разводили щенков. Упоминаний об этом факте нет ни в одной из публикаций эпистолярного наследия А. К. Глазунова, А. И. Зилоти и С. В. Рахманинова. Известно, что у Рахманинова была любимая собака Левко, которую ему подарила примадонна Мамонтовской антрепризы Татьяна Спиридоновна Любатович в память о последнем спектакле, которым дирижировал Рахманинов. Это произошло в 1898 году. Но вряд ли речь идет об этой собаке, если иметь в виду заказ на щенят, так как в 1917 году ей уже исполнилось 19 лет.

О другой собаке сообщила в своих воспоминаниях племянница С. В. Рахманинова — З. А. Прибыткова, описывая отдых семьи Рахманиновых летом 1915 года в Финляндии. «С Рахманиновыми, как равноправный член семьи, поехал песик, неудавшийся фокс, сын нашей собачки, которая носила деликатное имя *Shy* (скромница). Но скоро она превратилась у нас в русскую собачку Шайку. Так вот, у этой Шайки было великое множество щенят, и один из них удостоился чести быть принятым в семейство Рахманиновых. Песик этот тоже имел элегантную кличку Шнипс, но Сергей Васильевич быстро развенчал его иностранное величие, и Шнипс стал просто Кабыздочком, от слов “кабы сдох”»³⁴.

В недавнее время фотография еще одной собаки появилась в сборнике «Новое о Рахманинове»³⁵. Композитор запечатлен с ней в имении Ивановка. Фотография относится к 1911 или 1912 году. Но, несмотря на эти свидетельства, остается только предполагать, о какой именно собаке идет речь в данном письме.

Еще раз подчеркну, что остальные послания (14) Рахманинова к Зилоти из этого фонда были опубликованы З. А. Апетян в «Литературном наследии». Видимо, во время издания эпистолярного наследия С. В. Рахманинова письмо от 13 апреля 1917 года было исключено по идеологическим причинам. В 1980 году публикация высказывания «Да здравствует свобода!!» в ироническом тоне по отношению к революционным событиям 1917 года была невозможной. Сейчас уже можно откровенно сказать, что Рахманинов не принял сложившейся

в России ситуации, что послужило одной из причин его эмиграции. Об этом свидетельствуют его высказывания: «Почти с самого начала революции я понял, что она пошла по неправильному пути»³⁶; «С самого начала войны моя работа стоит на месте. Ничего не выходит и все, до последней степени, противно»³⁷; «Все окружающее на меня так действует, что я работать не могу, и боюсь заикнуться совершенно»³⁸. Наиболее остро его отношение к большевистскому режиму высказано в письме к М. И. Альтшулеру от 12 января 1918 года. Привожу цитату, которая выпущена в «Литературном наследии» и восстановлена Л. А. Скафтымовой: «Что касается России, то даже при Николае II я ощущал большую свободу и дышал более полной грудью, чем теперь. Слово “свобода” звучит насмешкой для настоящей России. Недаром мы бежали в Данию. Чтобы дополнить картину, прибавлю еще, что я все потерял, что нажил»³⁹. Эти строки прямо перекликаются с письмом, адресованным двоюродному брату — А. И. Зилоти.

Представленные документы С. В. Рахманинова, а также сопутствующие архивные материалы других лиц открывают неизвестные страницы его биографии и вносят новые штрихи к уже известным фактам. Каждый документ может дать важные сведения для будущей полной биографии великого русского композитора.

Музыкальные автографы

В Кабинете рукописей хранится всего один музыкальный автограф С. В. Рахманинова. Это одна из самых известных фортепианных миниатюр композитора — «Итальянская полька» для фортепиано в четыре руки. Однако в истории этого произведения немало загадок. Неизвестна точная дата создания и первой публикации «Итальянской польки». Косвенным свидетельством сочинения «Польки» являются воспоминания жены композитора Н. А. Рахманиновой. «Когда в конце марта 1906 года Сергей Васильевич освободился от работы в Большом театре и от других взятых на себя обязательств, мы поехали во Флоренцию, а в середине мая сняли дачу в Марина-ди-Пиза. Мы были очень счастливы пожить

тихо и спокойно около моря. К нашей даче часто приходила итальянка с осликом, который вез небольшой орган. Женщина заводила его, и раздавалась веселая полька. Эта полька так понравилась Сергею Васильевичу, что он записал ее, а потом переложил ее на фортепиано. Так создавалась так называемая «Итальянская полька», которую мы часто играли с ним в четыре руки. Потом она была переложена Сергеем Васильевичем для духового оркестра по просьбе одного из братьев Зилоти, который предложил Сергею Васильевичу продирижировать Духовым оркестром Морского ведомства, или прослушать исполнение этого оркестра, не помню точно. Знали, что играли они ее здорово, но никаких оттенков, которых хотел добиться от них Сергей Васильевич, получить не удалось. <...> В июле мы вернулись из Италии прямо в Ивановку»⁴⁰. Можно предположить, что «Итальянская полька» для фортепиано в четыре руки была записана Рахманиновым в период с мая по июль 1906 года.

Согласно указателю сочинений С. В. Рахманинова⁴¹, существует два авторских варианта этого произведения. Они опубликованы в «Полном собрании сочинений С. В. Рахманинова для фортепиано» под редакцией П. А. Ламма⁴². Как указано в примечании, в основе первого изложения используется издание П. Юргенсона предположительно 1906 года, а в основе второго — издание Ch. Foley 1938 года (к сожалению, это издание в библиотеках Петербурга не найдено). Между ними имеются существенные отличия. Первый вариант для двух фортепиано отличается большей легкостью и прозрачностью изложения. Партия *Primo* представляет собой мелодию, звучащую в октавном или секстовом удвоении, а партия *Secondo* — традиционное гармоническое сопровождение в виде «бас-аккорд». Главное отличие второй редакции — это введение партии труб в среднем разделе формы и при повторении в заключительном⁴³. Также партия *Primo* в крайних разделах насыщена подголосочным движением голосов, а партия *Secondo* при сохранении формулы «бас-аккорд» отличается усложнением, насыщенностью гармонии и изменением ритмического рисунка (синкопы, повтор ритма партии *Primo*).

В указателе сочинений С. В. Рахманинова рукопись первого варианта считается утраченной, а местонахождением автографа второго варианта названа Библиотека Конгресса США. Очевидно, что при его составлении не были учтены варианты «Итальянской польки», которые хранятся в Кабинете рукописей РИИИ. Это рукопись для фортепиано в четыре руки, написанная рукой А. И. Зилоти⁴⁴; чистовая запись нот для фортепиано в две руки, сделанная рукой неустановленного лица⁴⁵; переложение для военного духового оркестра Т. А. Нимана⁴⁶, а также автограф Рахманинова для фортепиано в четыре руки⁴⁷ с выписанной партией трубы. Этот вариант «Итальянской польки» до настоящего времени был неизвестен.

Ранее все эти рукописи находились в Государственном музыкальном музее при Ленинградской филармонии, о чем свидетельствуют штампы учреждения на титульных листах. В дальнейшем, согласно книге поступлений, 28 декабря 1938 года они были переданы в Историографический кабинет Государственного музыкального научно-исследовательского института (ныне — КР РИИИ).

Обратимся к автографу Рахманинова. Рукопись представляет собой двойной нотный лист в 12 нотоносцев (357 × 266). Текст написан черными чернилами, но присутствуют многочисленные карандашные пометы, также принадлежащие Рахманинову. На титульном листе рукой неизвестного лица написано название «Итальянская полька в 4 руки записанная С. Рахманиновым». На рукописи имеется посвящение двоюродному брату композитора: «С. И. Зилоти». Если сравнить этот автограф с изданными вариантами в «Полном собрании сочинений», то можно сделать вывод, что он не совпадает ни с одним из них, при этом объединяя их отличия. Партия *Primo* и *Secondo* соответствуют первому изложению, но включает партию трубы из второго изложения. Однако запись в рукописи сделана в одно время, о чем свидетельствует цвет чернил и почерк.

На основе сохранившихся в КР РИИИ других вариантов «Польки» можно представить историю создания этого автографа. Четырехручное и двуручное изложения (№ 4544, 4543) — это подготовленные для печати экземпляры, что под-

тверждается чистотой написания текста (сделанные ошибки аккуратно соскоблены бритвой) и одинаковым оформлением титульных листов:

Итальянская полька
для ф.п. в 4 (2) руки
Записанная С. Рахманиновым

- 1) Для ф.п. в 4 руки — цена
- 2) Для ф.п. в 2 руки переложение
(облегченное) А. Зилоти — цена

Собственность С. И. Зилоти.

Склад издания у J. Юргенсона
С. Петербург, Морская 9

Переложение для фортепиано в две руки содержит также пометы А. И. Зилоти, предназначавшиеся для издательства, — нумерация листов, количество нотоносцев на странице, аппликатура, выделен и подписан пропущенный такт. Все цифры написаны синим карандашом, а пропущенный такт — красным⁴⁸.

Другое рукописное переложение: «Итальянская полька» для духового оркестра (№ 4546). Это также чистовая рукопись, подготовленная для печати. На последнем листе есть подпись: «перелож[ил] Т. А. Ниман. 1911.» Удалось выяснить, что это гобоист, дирижер и композитор Теодор Августович Ниман (1860–1936). Сведений о нем сохранилось немного. С 1880 года он жил в России под именем Федор Августович Федоров. С 1887 по 1907 год был солистом оркестра Мариинского театра и считался одним из лучших исполнителей на английском рожке. Среди его сочинений называют «Школу для гобоя», пьесы, обработки и переложения для различных духовых инструментов. По-видимому, «Итальянская полька» — это один из неизвестных нам его композиторских опытов.

С этой рукописью связано издание «Итальянской польки» в четыре руки (без указания года), которое сохранилось в От-

деле нотных изданий НМБ Санкт-Петербургской консерватории и Отделе нотных изданий и звукозаписей Российской национальной библиотеки. На титульном листе указаны все три варианта, находящиеся в КР РИИИ⁴⁹:

à Monsieur S. Ziloti.
POLKA ITALIENNE
notée pour piano à 4 mains
par S. RACHMANINOFF.

1) Edition à 4 mains prix:.....1 s. 3 d.=1 M. 20 Pf.=1 fr. 50
cs.=60 cop.

2) Edition à 2 mains (transcrite par A. Ziloti) prix:....10 d.=80 Pf.=1 fr.=
40 cop.

3) Edition pour orchestre militaire (instrumentée par
T. Niemann) prix: sous presse.

Propriété de l'éditeur.	METHVEN SIMPSON, LTD.
St-PÉTERSBOURG,	83, Princes Street,
chez J. JURGENSON.	EDINBURGH.
Morskaïa, 9.	

LEIPZIG, chez F. JOST.

Предстоит уточнить дату этого издания, но очевидно, что оно было осуществлено не ранее 1911 года. Таким образом, можно сделать вывод, что именно это издание было первой публикацией «Итальянской польки» в четыре руки.

Создание Рахманиновым варианта «Польки» с партией трубы (№ 4545), по-видимому, шло параллельно с подготовкой к публикации четырехручного изложения. Многие исправления, которые есть в автографе, были учтены во время издания — удалены дублирующие тоны в аккордах, некоторые динамические оттенки, обозначение *Fine*, упрощена мелодия левой руки партии *Primo*. О том, что Рахманинов предполагал или начинал делать переложение для духового оркестра, свидетельствуют акколады, объединяющие две нотные строфы, их расположение — одна над другой, а не на развороте, что принято в четырехручных произведениях, и обозначения инструментов (все написаны карандашом). На первой странице над нотным станом указано *Ob*. На второй странице над пер-

вым тактом среднего раздела написано: «при повторении это может играть Flauto piccolo», над первым тактом партии трубы — обозначение чернилами «Трубы», а далее карандашом: «Лучше во второй раз при проведении этой темы». На четвертой странице во время вступления трубы в третьем разделе формы над нотной строчкой — «только во второй раз для окончания», под ней — обозначение «три т[рубы]». При повторении мелодии трубы — «(во второй раз для окончания)». В последнем такте: «повторить сначала один раз и Fine». Однако рекомендательный характер этих надписей, существующее переложение Т. А. Нимана и издание Юргенсона ставят под сомнение создание Рахманиновым окончательного переложения «Польки» для духового оркестра (о чем пишет в воспоминаниях Н. А. Рахманинова). Возможно, работа была им начата, но в силу определенных обстоятельств она, по-видимому, была передана и закончена Т. А. Ниманом, а может быть, он просто дал указания Ниману для инструментовки.

С «Итальянской полькой» связана еще одна любопытная находка. В Отделе нотных изданий и звукозаписей РНБ была обнаружена другая рукописная оркестровка «Итальянской польки» для духового оркестра⁵⁰. Рукопись входит в состав сборника, состоящего из переплетенных вместе оркестровок различных произведений. Первоначально «Итальянская полька» была соединена с Дивертисментом из комической оперы Б. Сметаны «Проданная невеста»⁵¹, что подтверждается одинаковым почерком, типом нотной бумаги, сохранностью, составом инструментов, штампом о времени поступления (Пост. 1957). В рукописи «Польки» нет указания автора, но на последнем листе Дивертисмента есть подпись: «С.Петербург. 17. март. 1896 год. Г. А. Гербер». В настоящее время не удалось найти сведений об этом лице. Возможно, он и является автором переложения «Итальянской польки» для духового оркестра. Отмечу, что музыкальный текст «Польки» практически совпадает с известным нам по рахманиновской записи.

Как видно, мотив этой польки был популярен еще до ее записи Рахманиновым и не потерял своей привлекательности в дальнейшем. Н. А. Рахманинова писала в воспоминаниях:

«Много лет спустя мы слышали эту польку летом в Центральном парке Нью-Йорка»⁵². Эти факты ставят перед исследователем интересную задачу — выяснить музыкальный первоисточник «Итальянской польки», ставшей столь популярной благодаря записи С. В. Рахманинова.

Примечания

- ¹ *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 1. М., 1978. См.: иллюстрация 6 между С. 192–193; Т. 2. М., 1980. С. 28, 69, 71–76, 83–84, 87, 90–92, 101–103, 142–143, 145–146, 151.
- ² КР РИИИ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 113.
- ³ *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 72.
- ⁴ Михаил Иванович Терещенко (1880–1956) — меценат, чиновник особых поручений при Дирекции императорских театров.
- ⁵ *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 102.
- ⁶ Там же. С. 76.
- ⁷ Там же. С. 90.
- ⁸ КР РИИИ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 113, л. 24.
- ⁹ КР РИИИ, ф. 4, оп. 1, ед. хр. 11. В концерте под управлением Рахманинова прозвучали симфоническая поэма «Остров мертвых», Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, симфоническая поэма «Колокола». Солисты: Е. И. Попова, А. Д. Александрович, П. З. Андреев.
- ¹⁰ В концерте под управлением Рахманинова были исполнены фантазия для оркестра «Утес», симфоническая поэма «Остров мертвых» и симфоническая поэма «Колокола». Солисты: Е. А. Степанова, А. М. Лабинский, С. И. Мигай.
- ¹¹ КР РИИИ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 113, л. 25.
- ¹² КР РИИИ, ф. 21, оп. 3, ед. хр. 122.
- ¹³ КР РИИИ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 56, л. 1.
- ¹⁴ КР РИИИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 102.
- ¹⁵ *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 142.
- ¹⁶ КР РИИИ, ф. 7, р. XXIV, лит. Б, ед. хр. 219. Титульный лист Фантазии опубликован в Литературном наследии С. В. Рахманинова. Т. 1. См. иллюстрацию 6 между с. 192–193. Текст дарственной надписи приведен на с. 522.
- ¹⁷ В последние годы в петербургских архивах найдены и другие неизвестные документы. См. об этом: *Михеева М. В.* Несколько штрихов к биографии С. В. Рахманинова (по материалам Российской национальной библиотеки) // *Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки* / Ред.-сост. Н. В. Рамазанова. Вып. 10. СПб., 2006. С. 248–254; *Михеева М. В.* Документы С. В. Рахманинова в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства как часть

- «петербургского архива» композитора // Музеи театра и музыки в международном пространстве. Опыт, традиции, сотрудничество: Материалы научно-практической конференции / Ред. Н. Б. Захарьина. СПб., 2008. С. 194–197; *Михеева М. В.* Новое о С. В. Рахманинове (по материалам архивов Санкт-Петербурга) // Музыкальная академия. 2008, № 4.
- ¹⁸ Людовиг Иванович Бетинг (Бетиньш) (1859–1930) — латышский органист, пианист, педагог. Игре на органе обучался у отца. В 1878 г. окончил Петербургскую консерваторию у Л. Гомилиуса (орган) и Т. Лешетицкого (фортепьяно). Преподавал фортепиано в музыкальных училищах Киева (1881–1883) и Тбилиси (1884–1889 и 1902–1907). Профессор Московской консерватории по классу органа и фортепиано (1890–1900 и 1908–1913).
- ¹⁹ Николай Васильевич Арцыбушев (1858–1937) — музыкально-общественный деятель, композитор, участник Беляевского кружка. С 1904 г. председатель Петербургского отделения ИРМО.
- ²⁰ КР РИИИ, ф. 21, оп. 3, ед. хр. 255.
- ²¹ Александр Дмитриевич Оболенский — вице-председатель Главной Дирекции ИРМО.
- ²² ЦГИА СПб, ф. 408, оп. 1, д. 573, л. 10. Подписи «А. Оболенский» и «Таиров» — автографы.
- ²³ См. об этом: Письмо С. В. Рахманинова к Е. Г. Саксен-Альтенбургской от 26 декабря 1910 года // *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 27.
- ²⁴ Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская (рожд. Мекленбург-Стрелицкая) (1857–1936). Принцесса, с 1909 года председатель Главной Дирекции ИРМО.
- ²⁵ КР РИИИ, ф. 21, оп. 3, ед. хр. 122.
- ²⁶ *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 29.
- ²⁷ ЦГИА СПб, ф. 408, оп. 1, д. 636, л. 1.
- ²⁸ КР РИИИ, ф. 21, оп. 3, ед. хр. 255.
- ²⁹ Современный адрес: Москва, Страстной бульвар, 4/3.
- ³⁰ КР РИИИ, ф. 21, оп. 3, ед. хр. 255.
- ³¹ Цит. по: *Хопрова Т. А.* Керзинский кружок любителей музыки // Грань веков. Рахманинов и его современники: Сб. ст. / Ред.-сост. Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова. СПб., 2003. С. 151–152.
- ³² Письмо А. И. Зилоти неизвестно.
- ³³ КР РИИИ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 113, л. 18.
- ³⁴ *Прибыткова З. А.* С. В. Рахманинов в Петербурге–Петрограде // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 2. М., 1988. С. 83–84.
- ³⁵ Новое о Рахманинове: Сб. ст. / Ред.-сост. И. А. Медведева. М., 2006. С. 214.
- ³⁶ Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. М., 1992. С. 175.

- ³⁷ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 76.
- ³⁸ Там же. С. 102.
- ³⁹ Цит. по: Скафтымова Л. А. О Модесте Альтшулере (Штрихи к биографии Рахманинова) // Петербургский музыкальный архив. Вып. I. СПб., 1997. С. 136; *Cannata D.-B. Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure*. New York, 1993. P. 9. Об отношении Рахманинова к революции см. также: Скафтымова Л. А. Поздний период творчества Рахманинова: к проблеме эволюции музыкального мышления // Памяти Михаила Ке-саревича Михайлова: Сб. материалов и ст. к 100-летию со дня рождения (1904–2004). СПб., 2005. С. 208–209.
- ⁴⁰ Рахманинова Н. А. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 2. М., 1988. С. 294.
- ⁴¹ *Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*. London, 1982. P. 155.
- ⁴² Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано / Ред. П. А. Ламм. Т. 3. Ч. 2. М.; Л.; 1950. С. 70–73, 74–81.
- ⁴³ Форма «Итальянской польки» простая трехчастная безрепризная (с ярко выраженным использованием танцевальной формулы — «строение коленами»).
- ⁴⁴ КР РИИИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 176. № 4544.
- ⁴⁵ КР РИИИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 176. № 4543.
- ⁴⁶ КР РИИИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 176. № 4546.
- ⁴⁷ КР РИИИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 189. № 4545.
- ⁴⁸ Подобные издания в Петербурге обнаружить не удалось.
- ⁴⁹ Издания в две руки и для духового оркестра в Петербурге не выявлены.
- ⁵⁰ ОНИиЗ РНБ. М 400-4/ 306.
- ⁵¹ Там же. М 400-4/ 312.
- ⁵² Рахманинова Н. А. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 2. М., 1988. С. 294.

С. В. Рахманинов. Итальянская полька
Компьютерный набор автографа
(КР РИИИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 189, № 4545)

Ob

Primo

Secondo

mf

cresc. *dim.* *p* *mf*

cresc. *dim.* *p* *mf*

1

2

при повторении это может играть
Flauto piccolo

Flute piccolo part: *ff* / *ff* / *pp* / *pp* / *pp*

Piano part: *pp* / *pp* / *pp* / *pp* / *pp*

Flute piccolo part: *ff* / *ff* / *pp* / *pp* / *pp*

Piano part: *pp* / *pp* / *pp* / *pp* / *pp*

Трубы Лучше во второй раз при проведении этой темы

Trumpets part: *mf*

Piano part: *mf* / *mf* / *mf* / *mf* / *mf*

Piano part: *mf* / *mf* / *mf* / *mf* / *mf*

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in a treble clef, starting with a half rest followed by a quarter note G, then a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand of the piano has a continuous eighth-note pattern in the treble clef, with dynamics markings *mf* and *cresc.* The left hand of the piano has a similar eighth-note pattern in the bass clef, with a *cresc.* marking.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in a treble clef, starting with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The piano accompaniment is in a grand staff. The right hand of the piano has a continuous eighth-note pattern in the treble clef, with dynamics markings *f*. The left hand of the piano has a similar eighth-note pattern in the bass clef, with a *f* marking.

4

только во второй раз для окончания

fff

три т

Musical score for the first system, measures 1-4. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a strong dynamic marking 'f' in both staves. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Musical score for the second system, measures 5-8. It continues the vocal and piano parts from the first system.

(во второй раз для окончания)

Musical score for the third system, measures 9-12. It includes a repeat sign and dynamic markings 'Da capo al Fine' and 'повторить сначала один раз и Fine'.

Забывтое наследие

(о фонде Н. П. Фомина в Кабинете рукописей)

Среди многочисленных учеников Н. А. Римского-Корсакова Николай Петрович Фомин (1864–1943) занимает весьма скромное место. Композиторское дарование его не отличалось оригинальностью. Оставаясь в стилевых рамках Новой русской школы, Фомин не стремился к освоению ее новейших достижений, предпочитая более умеренный, «усредненный» путь. Он прошел курс гармонии у А. К. Лядова, все остальные теоретические предметы у Н. А. Римского-Корсакова, долгое время совмещал композицию со специальным классом фортепиано профессора Ф. Ф. Штейна, занимался дирижированием в классе А. Г. Рубинштейна. Все это характеризует Фомина как разностороннего профессионала, обладавшего рахманиновским (или рубинштейновским) «набором» специальностей.

Незадолго до окончания консерватории Н. П. Фомин познакомился с В. В. Андреевым, и это обстоятельство определило всю его дальнейшую жизнь. 30-летний музыкант стал отцом-основателем целого направления в инструментальной музыке России, существующего уже 120 лет.

С 1929 года Фомин — доцент Ленинградской консерватории, с 1939 — профессор. Умер в 1943 году в Ленинграде, отказавшись от эвакуации.

В октябре 1952 года в Кабинет рукописей Российского института истории искусств поступил архив Н. П. Фомина, собранный бывшим секретарем и администратором великорусского оркестра М. П. Зарайским, горячим поклонником и другом композитора, знавшим его в течение 40 лет.

Судьба архива оказалась не соответствующей его значению, и вызвано это, на наш взгляд, особым положением Фомина в музыкальной культуре. Как деятель в области рус-

ских народных инструментов он музыковедов не интересует, так сказать, а priori, они оставляют эту тему «народникам» (в дальнейшем без кавычек), которые занимаются изучением своей истории как бы автономно.

Однако фондом Фомина, хранящимся в Кабинете рукописей, пренебрегать нельзя. Например, мемуарные заметки композитора «Из моих воспоминаний»¹ могли бы заинтересовать многих. Атмосфера Петербургской консерватории в период 1883–1891 годов, особенно во времена «второго пришествия» А. Г. Рубинштейна, характеристика необычайной доброты К. Ю. Давыдова, факт присутствия П. И. Чайковского на экзамене по композиции в Петербургской консерватории в мае 1889 года²... Трудно предугадать заранее, что в этом архиве могло бы заинтересовать исследователей.

Мемуары Фомина — редкое свидетельство о преподавании Рубинштейном дирижирования. Во всяком случае, об этом не сказано в юбилейном консерваторском сборнике 1962 года³, да и известная монография Л. А. Баренбойма о Рубинштейне⁴ как-то обошлась без живописного описания Фоминым этих занятий.

А. В. Гаук, поступивший в Петербургскую консерваторию в 1910 году, в своих воспоминаниях первым профессором дирижирования называет Н. В. Галкина (причем приводит неправильные инициалы: Н. Д. Галкин), затем — Н. Н. Черепнина и Н. А. Малько⁵. Далее, как известно, эстафету продолжил сам А. В. Гаук. По всей видимости, в 1910 году уже забыли, что дирижерский класс был открыт по инициативе именно Рубинштейна, который и стал его первым профессором в 1889 году, предположительно до 1891 — года окончательного ухода Рубинштейна из консерватории. Эти сведения должны представлять ценность и для исследователей, занимающихся историей дирижерского образования в России.

Разумеется, большая часть рукописей Н. П. Фомина отражает его деятельность в сфере строительства и развития русского народного оркестра. Николай Петрович никогда не стремился к печатному слову (за единственным исключением⁶), поэтому все оставшиеся его рукописи сосредоточены

в РИИИ. Время, прошедшее с 1952 года, показало, что народников наследие Фомина интересовало немногим больше, чем музыковедов. Это требует пояснений.

В конце 1918 года умер В. В. Андреев. Большевики перенесли столицу России в Москву, где уже десяток лет до этого разворачивалась деятельность Г. П. Любимова, создателя другого типа оркестра народных инструментов, построенного на принципах отрицания великорусской модели. От того, чей оркестр займет лидирующее положение, зависело преобладание (если не господство) того или иного типа оркестра во всей России. С этой целью летом 1919 года часть музыкантов Великорусского оркестра во главе с П. И. Алексеевым (концертмейстером) переехала в Москву, где совершила подвиг, переориентировав музыкальную самодеятельность столицы на свой тип оркестра, выиграв все ответственные соревнования с оркестром Любимова.

В 1936 году формирование Государственного оркестра народных инструментов СССР было поручено именно Алексееву⁷.

Андреевцы сделали невозможное — они убедили большевистское правительство в том, что оркестр, руководителем которого был солист Его Императорского Величества В. В. Андреев, лучше отвечает задачам социалистического строительства, чем оркестр, созданный участником революции 1905 года, бывшим каторжанином, сыном народовольца Модестом Николаевичем Карауловым (Г. П. Любимов — это псевдоним, как у почти всех революционеров).

В ходе противостояния В. В. Андреев был, если можно так выразиться, канонизирован: его объявили единственным создателем Великорусского оркестра, организованного им при участии помощников. Безусловно, Андреев был инициатором и «душой» всего предприятия, его талантливым хозяином (он во многом напоминает Дягилева), высокоодаренной личностью вообще.

Парадокс (если не абсурд) ситуации проявился в том, что, например, трое из «помощников», затем ставшие профессорами (Н. И. Привалов — Археологического института, Н. П. Фомин и Ф. А. Ниман — Петербургской консерватории), пред-

ставлялись подмастерьями, ждущими указаний *музыкально неграмотного* В. В. Андреева⁸. Напоминаем, что речь идет о профессиональном оркестре, функционирующем в системе нотной традиции музицирования.

Есть несколько свидетельств музыкальной неграмотности Андреева (отсутствие нотных автографов, дирижирование только «на слух», запоминая музыку во время репетиционной работы Фомина, Нимана и других, и т. д.), но главное свидетельство находится в рукописях Н. П. Фомина⁹, который довольно подробно описал, как ему не удалось уговорить или заставить Андреева освоить нотную грамоту. Это и есть та причина, по которой народники, фигурально выражаясь, обходят Исаакиевскую площадь стороной.

Опровергнуть Фомина, бывшего рядом с Андреевым на протяжении 30 лет, одного из немногих сохранивших дружеские отношения с ним до конца, практически невозможно, разве что просто обвинить в намеренной лжи. Доктор искусствоведения М. И. Имханицкий так и сделал, заявив, что Н. П. Фомин дискредитировал В. В. Андреева потому, что В. П. Киприянов (!) в своих брошюрах и высказываниях явно недооценивал его (Фомина) значение в общем деле¹⁰. Логика очень странная, но по всей видимости единственно возможная для данного случая.

На самом деле все гораздо проще: то, что было когда-то явным, со временем стало тайным, вплоть до публикаций автора этих строк в журнале «Народник»¹¹.

Нельзя сказать, что народники совсем не используют архив Фомина, это происходит, но очень осторожно и выборочно, не затрагивая «запретных» тем. Здесь срабатывает общий закон пишущих народников: чем меньше раскрывается деятельность Н. П. Фомина, Н. И. Привалова, Ф. А. Нимана, В. Т. Насонова — тем лучше для В. В. Андреева, и наоборот.

Необходимо отметить: Н. П. Фомин исправил ошибки В. В. Андреева в создании балалаечной группы, рассчитал параметры новой домровой группы, установил общий строй оркестра, изобрел клавишные гусли. Что остается на долю Андреева? Только ошибки в создании балалаечной группы.

Самое интересное (если не забавное), что с признанием музыкальной неграмотности В. В. Андреева он остается тем же символом возрождения русских народных инструментов на рубеже XIX–XX веков, только без сомнительной роли (если провести аналогию) председателя Союза писателей, не умеющего ни читать, ни писать, и воспринимающего литературное произведение только на слух.

Многое из наследия Фомина достойно публикации в целях противостояния той мифологии, которая уже много лет пропагандируется исследователями-народниками.

Теперь о другом. В фонде Фомина есть две родословные Фоминых. Одна из них подлинная, но неполная¹², другая — полная, но фальшивая¹³. Проведенный нами анализ содержащейся в этих документах информации должен послужить предупреждением для будущих исследователей, изучающих этот вопрос.

Совпадение фамилий Николая Петровича и Евстигнея Ипатовича (композитора XVIII века) не обошлось без утверждений об их родстве. Первое упоминание об этом встречается в энциклопедии «Брокгауз и Эфрон»: автор статьи о Н. П. Фомине композитор и профессор Санкт-Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьёв пишет, что Н. П. Фомин является «родственником Евстигнея Фомина»¹⁴.

Сам Николай Петрович нигде об этом не писал, даже там, где для этого появляется повод. Фомин и Соловьёв были знакомы (этому есть доказательства) и наверняка беседовали на эту тему. Забегая несколько вперед, скажем, что Фомин не знал отчества своего деда (Иллариона), который мог бы быть (по времени) сыном Евстигнея. Поэтому он не мог утверждать родство, но по той же причине не мог и отрицать его. Возможно, Соловьёв просто выбрал одну из двух вероятных версий.

После публикации Соловьёва тема происхождения Фомина надолго исчезает из литературы. Только в 1969 году в одной из работ известного деятеля в области народных инструментов А. С. Илюхина появляется сообщение, что «Николай Петрович Фомин правнук выдающегося русского композитора XVIII века Евстигнея Ипатовича Фомина»¹⁵.

Удалось установить источник, которым воспользовался Илюхин: 24 мая 1956 года он получил письмо от М. П. Зарайского, в котором тот сообщал о родстве композиторов без каких-либо сомнений¹⁶.

Прежде, чем начать описание родословных, подчеркнем, что сведения XVIII века здесь не помогут, поскольку о семейном положении Е. И. Фомина ничего неизвестно.

Первая родословная, написанная рукой Н. П. Фомина и получившая в перечне документов название «Родословная от Фомы», была составлена после смерти отца, Петра Илларионовича. Это было до кончины родной сестры Николая Елизаветы (об этом явно свидетельствует дополнительная запись), т. е. в промежутке между 1 февраля 1888 и 7 (или 1?) декабря 1890 года¹⁷.

Н. П. Фомин начал интересоваться предками несколько поздно, когда многих старших родных уже не было в живых, некоторые сведения нам пришлось находить в других источниках. Сейчас искомой фигурой является дед Илларион (предполагаемый сын Е. И. Фомина), отчества которого, повторяем, внук не знал, известен был только год рождения (1787) и то, что выше его по древу помещен некий Исая, но кем он приходился Иллариону неясно. Как могло получиться, что внук знал год рождения деда, но не знал, когда он умер?

Здесь опять приходится использовать другие сведения и пояснить, что дед умер за 10 лет до рождения внука. Брат отца Павел скончался за пять лет до появления на свет Н. П. Фомина, другой брат отца Михаил умер, когда племяннику было всего шесть лет. Была еще тетка Екатерина, но о ней в родословной нет вообще никаких сведений, по видимому, у нее с семьей брата не было контактов. Даже мать Н. П. Фомина Мария Ивановна Сизикова, первый ребенок которой (Елизавета) родился в 1862 году, т. е. через восемь лет после смерти деда Иллариона, вряд ли успела познакомиться с тестем.

Другая родословная выделяет только мужскую линию и дает предельно простую и ясную картину. Почерком, похо-

жим на почерк Н. П. Фомина, но гораздо более крупным, написано: «Ипат Фомин (род. в 1726 году), Евстигней Ипатович (5 августа 1761 — 11 апреля 1800), Илларион Евстигнеевич (3 июля 1797 — 5 марта 1851), Пётр Илларионович (6 октября 1819 — 1 февраля 1888), Николай Петрович (2 августа 1864)», далее карандашная запись другой рукой: «— 19 ноября 1943 года»¹⁸.

Для специалистов по русской музыке XVIII века эта родословная содержит по крайней мере четыре сенсации, но мы не станем на них задерживаться, так как удалось найти надпись, бывшую на могиле деда Иллариона: «Фомин Иларийон (sic. — Б. Т.) Исаевич, кол. асс., умер 5 января 1854 года, 66 лет»¹⁹. Отсчитываем назад возраст и получаем год рождения 1787, что соответствует первой родословной и отличается от подделки на десять лет (1797). Теперь Исая, бывший под вопросом, занимает место Е. И. Фомина в поддельной родословной, и все становится на свои места.

Последнее уточнение: теоретически существует возможность, что Илларион Исаевич — однофамилец и относится к роду других Фоминых. Исключим это сомнение: на территории этой же могилы позднее захоронены Михаил Илларионович (дядя Н. П. Фомина) и его супруга Прасковья Дмитриевна, урожденная Масленникова, обозначенные в первой (настоящей) родословной.

Можно выдвинуть две версии появления фальшивой родословной — серьезную и шутивную. Как уже было сказано, рукописи Н. П. Фомина в РИИИ передал М. П. Зарайский. Он *единственный* из народников постоянно утверждал, что В. В. Андрееву принадлежит только идея возрождения русских народных инструментов, а создание оркестра целиком выполнено Фоминым. Зарайский много, а главное, своевременно сделал для сохранения памяти как об Андрееве, так и о Фомине, это был человек неумеренной энергии, не останавливающийся перед препятствиями и преданнейший поклонник особенно Н. П. Фомина. Учитывая общую склонность народников к мифотворчеству и наличие статьи в энциклопедии «Брокгауз и Эфрон», не будет неожиданным предпо-

ложением, что Зарайский до передачи документов в Кабинет рукописей соблазнился возможностью «восстановить» родословную, поручив кому-нибудь написать сочиненные им поправки, так как его собственный почерк весьма далек от почерка на документе.

Шутливая версия родилась после прочтения мемуаров известного фельетониста и писателя А. В. Амфитеатрова (1862–1938), современника Н. П. Фомина: «Короткая история фамилии (Чупровых. — *Б. Т.*), собственно говоря, начинается достоверно только с бабушки Ивана Филипповича Чупрова (отца матери моей Елизаветы Ивановны Чупровой). Прадед уже теряется в мраке конца 18 и в первых годах 19 века. Кроме того, что его звали Филиппом да что он был духовного звания и не то священствовал, не то дьяконствовал где-то в селе под Мосальском (Калужской губернии. — *Б. Т.*) — я ничего о нём не знаю и не помню, чтобы когда-либо слышал рассказы от матери или дядей и тёток. Они все очень мало интересовались своим родословием. Не помню, кто из родни однажды придумал им сербское происхождение, — будто потому они и Чупровы, что предки их пришли в Россию при Екатерине из сербского города Чуприи. Это очень смешило самих Чупровых, и один из них, дядя Алексей Иванович, большой юморист, не раз морил нас со смеху, доказывая своё прямое родство с Марком Кралевичем, а следовательно, и права на сербский престол»²⁰.

Конечно, сравнение не доказательство, но из данного фрагмента видно, как представители класса мелкого чиновничества, не имея знатных или выдающихся предков, действительно «мало интересовались своим родословием»²¹ и могли восполнять его шутками.

Если бы Н. П. Фомин хоть один раз посетил могилу деда, рядом с которым захоронены родной дядя с женой, то он, по крайней мере, не сомневался бы в отчестве деда, а, следовательно, и в имени прадеда. Сама идея подделки родословной (по любой причине) могла возникнуть только «на пустом месте», то есть из-за неясности в отчестве деда.

Наше «расследование» не отрицает того, что у Евстигнея Ипатовича Фомина могли быть и дети, и внуки, и правнуки, оно только показало, что род Фоминых, к которому принадлежал Николай Петрович Фомин, не имеет к нему отношения. К сожалению, наше самое солидное справочное издание — шеститомная «Музыкальная энциклопедия»²² уверяет читателя в обратном.

Примечания

- ¹ КР РИИИ, ф. 27, оп. 1, № 3.
- ² Комментаторам писем П. И. Чайковского этот факт неизвестен. См.: *Чайковский П. И.* ПСС. Т. 15-А. М., 1976. С. 114.
- ³ 100 лет Ленинградской консерватории. 1862—1962. Исторический очерк. Л., 1962.
- ⁴ *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1–2. Л., 1957–1962.
- ⁵ Александр Васильевич Гаук. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М., 1975. С. 30.
- ⁶ *Фомин Н., Душин А., Каркин П., Волгин И.* Нужны ли нам четырехструнные домры? // За пролетарскую музыку. 1931, № 11. С. 21—22.
- ⁷ С 1946 г. этот оркестр носит имя Н. П. Осипова.
- ⁸ Что должен был подумать Н. П. Фомин в 1938 г., когда Управление по делам искусств Ленгорисполкома поздравило его с 50-летием творческой деятельности, назвав его учеником (!) В. В. Андреева и перепутав к тому же отчество юбиляра? (РГАЛИ, ф. 695, оп. 1, ед. хр. 134, л. 3).
- ⁹ КР РИИИ, ф. 27, оп. 1, № 4.
- ¹⁰ *Имханицкий М. И.* В. В. Андреев и современность // Народник. 2008. № 1. С. 18.
- ¹¹ См.: *Тарасов Б. А.* В поисках истины: Публикация третья и последняя (Ответ на статью М. И. Имханицкого «В. В. Андреев и современность» // Народник. 2008. № 3. С. 12–14.
- ¹² КР РИИИ, ф. 27, оп. 1, № 2 (родословное древо).
- ¹³ Там же. № 1, л. 11 (родословная в тетради с автобиографией).
- ¹⁴ Энциклопедический словарь. Издание Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. 82. СПб., 1904. С. 948.
- ¹⁵ *Илюхин А.* Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах. Вып. 1. М., 1969. С. 17.
- ¹⁶ *Зарайский М. П.* Краткий биографический очерк (о Н. П. Фомине). Рукопись. РГАЛИ, ф. 2767, оп. 1, ед. хр. 808.
- ¹⁷ КР РИИИ, ф. 27, оп. 1, № 2.
- ¹⁸ Там же. № 1, л. 11.

¹⁹ Петербургский некрополь. Т 4, СПб., 1913. С. 720.

²⁰ *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. Т 1. М., 2004. С. 48.

²¹ Другой пример: Владимир Иванович Танеев (брат композитора) своего прадеда Михаила Тимофеевича именовал Михаилом Трофимовичем, «а о прабабке вообще ничего не сообщил». См.: Новое о Танееве. Изд. ГЦММК им. М. И. Глинки. М., 2007. С. 34.

²² См.: Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Стлб. 864–865.

Д. П. Губарев — музыкант и детский педагог

Фонды Кабинета рукописей РИИИ предоставляют исследователям не только документы, отражающие жизнь и творческий путь наших знаменитых соотечественников, оставивших яркий след в искусстве, но и содержат материалы о менее известных, подчас и забытых деятелях русской культуры. Примером служит хранящийся в Кабинете рукописей РИИИ единственный в стране фонд музыканта и педагога Дмитрия Петровича Губарева.

В городе Гатчине действует одна из старейших в Ленинградской области детская музыкальная школа имени М. М. Ипполитова-Иванова¹, уроженца этого города. Довоенные документы школы в период фашистской оккупации Красногвардейска (Гатчины) были уничтожены или утеряны, но в памяти старожилов сохранилось следующее: инициатором создания школы и ее первым директором был Д. П. Губарев. Очень жаль только, что за минувшие десятилетия (особенно в первые послевоенные годы) никому не пришло в голову записать о музыкальной школе устные рассказы, воспоминания воспитанников той первой детской музыкальной школы, прошедших войну, победивших и вернувшихся к мирной жизни. Выяснились бы и год, и месяц рождения школы, и место, где она находилась первоначально, припомнились бы имена педагогов. Но зачастую работа краеведа, биографа начинается после того, как уходят из жизни непосредственные свидетели событий. Бывает и так, что удачливый руководитель благополучной организации в первую очередь старается сегодняшние успехи демонстрировать, подчеркивая свой вклад в дело, а отдавать дань предшественнику — это, как ему кажется, — себя затенять. В данном же случае: музыкальная школа отмечает свои юбилеи, имеет международное признание, но в школе о создателе, кроме имени и фамилии ничего, неизвестно. Да и год основания школы, как мне удалось те-

перь установить, оказался другим, не 1930-м, как считалось ранее. Удивительный факт: об основателе первой в античном мире музыкальной школы древнегреческом поэте Архилохе (примерно 650 г. до н. э.) известно очень многое, а про инициатора открытия в XX веке гатчинской музыкальной школы мы ничего не знаем.

Просмотрев все доступные электронные каталоги архивов, Российских национальной и государственной библиотек, я не обнаружил упоминаний о Д. П. Губареве, а проведя тщательнейшим образом поиск в сети Интернет, выявил единственную ссылку на фонд в НИИТМК (Научно-исследовательский институт театра музыки и кинематографии, теперь РИИИ) с указанием: «Губарев Дмитрий Петрович, директор Екатеринославского отделения Русского музыкального о-ва и музыкального училища, член Петербургского и Екатеринославского музыкально-драматических кружков. 1893–1914»². Хранящиеся бумаги относятся к юношеским годам музыканта, отражен и екатеринославский период жизни. В них нет дат рождения и кончины.

Восстановить биографию Губарева, проследить его судьбу после 1914 — года, на котором сведения о Дмитрие Петровиче обрываются, мне сам фонд и помог: собранные в нем документы позволяли определить дальнейшие направления поиска. Из архивных материалов (рукописных, печатных документов, писем, афиш, отчетов) видно, что Губарев состоял членом С.-Петербургского Музыкально-Драматического Кружка Любителей, основанного в 1877 году. Стоит подчеркнуть, что силами кружка в 1884 году была поставлена впервые в Петербурге опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. В списке членов Кружка Дмитрий Губарев указан как студент Императорской СПб. консерватории³, а рекомендацию для вступления в Кружок ему дал Н. С. Безроднов⁴.

В фонде сохранилось несколько почтовых открыток за 1894 год с приглашением Губарева на репетиции. На открытках указан его адрес: Звенигородская улица, 12, кв. 2⁵. Сохранилось несколько пригласительных билетов в театральный зал Павловой (Троицкая ул., 13) на спектакли Музыкально-

Драматического кружка. В графе «Гость» указывалась фамилия лица, приглашенного на спектакль членом кружка. Фамилия приглашающего тоже вписывалась в экземпляр приглашения. Вот программа на вторник, 30 ноября 1893 года. Разыгрываются: в первом отделении комедия в трех действиях В. Михеева «Осень», во втором — одноактная шутка «Казус в зале Павловой», где в главной роли Ивана Петровича Гвоздикова значится Д. П. Губарев. В это приглашение вписан гость — Георгий Петрович Губарев⁶. Имеется программа на 24 января 1895 года. Гостя — Александра Георгиевна Губарева⁷.

После посещения Кабинета рукописей РИИИ само собой разумеющимся было ознакомление в Санкт-Петербургском Центральном государственном историческом архиве с делом Дмитрия Губарева, хранящимся в фонде консерватории. Первый документ в папке — заявление о приеме:

Господину Директору
С. Петербургской Консерватории Императорского Русского
Музыкального Общества
служащего в Хозяйственном Управлении при Св. Синоде
Коллежского Ассессора Петра Губарева

Прошение:

Желая определить в С. Петербургскую Консерваторию сына моего, родившегося в 1870 г. марта 18 дня, для специального изучения игры на виолончели и вместе с тем научных предметов, покорнейше прошу принять его в число сверх комплектных учеников консерватории, причем принимаю на себя ручательство в исполнении со стороны моего сына всех правил, установленных для учащихся в консерватории.

При сем имею честь представить метрическое свидетельство и свидетельство о научном образовании.

Августа дня 1888 г. Коллежский Ассессор П. Губарев
Жительство имею на Звенигородской улице, д. № 12, кв. № 2⁸.

Теперь, после сопоставления сведений, почерпнутых из фонда, с данными «Указателей жителей Санкт-Петербурга за 1904 и Петрограда за 1917 гг.», мы знаем про Дмитрия Петровича следующее: потомственный дворянин, родился в Пе-

тербурге 18 марта 1870 года; родители — Петр Дмитриевич и Александра Георгиевна Губаревы; брат — Георгий, родился 27 октября 1871 года. П. Д. Губарев — действительный статский советник — занимал высокие посты в Хозяйственном управлении при Св. Синоде, был членом Училищного Совета при Св. Синоде и казначеем СПб. Епархиального Училищного Совета. До 1898 года Дмитрий жил с родителями на Звенигородской улице в доме 12/17, который принадлежал Св. Синоду. Младший брат, в отличие от Дмитрия, у которого рано проявились музыкальные способности, выбрал карьеру чиновника: он служил статс-секретарем Св. Синода⁹.

Начав в 1888 году обучение в консерватории по классу виолончели, Губарев в 1891 году продолжал учебу по классу пения; в деле есть резолюция профессора Габеля: «Согласен принять в свой класс. Голос у него довольно хороший, может выработаться»¹⁰. Педагогом Дмитрия по классу пения был старший преподаватель Е. И. Иванов-Смоленский¹¹.

В 1898 году в жизни Дмитрия Петровича произошли неожиданные и очень серьезные перемены: начался 20-летний екатеринославский период его биографии. Губареву пришлось прервать учебу и уехать в Екатеринослав, чтобы занять должность директора музыкальных классов, ставших в тот же год музыкальной школой при открывшемся в этом городе Отделении Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО).

Человеком, невольно создавшим предпосылки для поворота в судьбе Губарева, явился некто Никтополион Васильевич Долгов, житель Екатеринослава, поступивший в сентябре 1887 года в Санкт-Петербургскую консерваторию, а человеком, по воле которого эти предпосылки реализовались, стал Михаил Михайлович Ливен, выпускник консерватории 1897 года.

Никтополион Долгов 7 октября 1897 года подал в Главную дирекцию ИРМО прошение с просьбой рассмотреть его предложение открыть в Екатеринославе Отделение ИРМО¹². В ответе от 15 октября 1897 года секретарь ИРМО В. Направник¹³ писал: «Милостивый государь, Никтополион Васильевич!

Вследствие заявления Вашего в Гл. Дирекцию, имею честь представить при сем экземпляр Устава ИРМО. <...> Для открытия в г. Екатеринославе отделения ИРМО необходимо собрать, по возможности, значительный кружок местных граждан и любителей музыки, которые создадут местный комитет членов будущего отделения. Желательно привлечь для этой цели и лиц, имеющих влияние в городе, как по служебному положению, так и по материальным средствам. Затем подается коллективное заявление о разрешении открыть отделение с указанием лиц, коих Гл. дирекция в силу ст. 37 устава может уполномочить к открытию Отделения. Одной из первых забот будущей Дирекции будет помимо устройства музыкальных собраний, — учреждение музыкальных классов, что вполне возможно при 120-ти тысячном населении города. При этом считаю нужным Вам в общих чертах основания открытия Екатеринославского отделения ИРМО говорить, что ожидать первые годы какого-либо денежного вспоможествования от Гл. дирекции трудно.

Примите, милостивый государь, уверение в моем совершеннейшем почтении и преданности. В. Направник»¹⁴.

Важный момент для понимания подоплеки дальнейших событий содержится во втором письме Долгова Направнику: «Милостивый Государь, Николай¹⁵ Эдуардович! Пользуясь Вашим любезнейшим обещанием, прошу уведомить меня — могу ли я рассчитывать быть утвержденным во главе будущих наших музыкальных классов, что по уставу допускается. Это одно задерживает теперь меня от окончательных [действий?] по утверждению нашего музыкального общества, членов уже до 100 душ, и обещают мне на днях подтверждением. Примите уведомление в совершеннейшей преданности, Ваш Н. Долгов»¹⁶.

Судя по дальнейшему развитию событий, Н. В. Долгов не рассматривался всерьез как кандидат на просимую им должность как по финансовым, так и по иным соображениям. Сохранилась справка секретаря В. Э. Направника от 17 февраля 1898 года для дирекции ИРМО: «г. Долгов Никтополион Васильевич, дворянин, правосл. исповедования, поступил

в СПб консерваторию в сентябре 1897 г. в класс проф. Чези (фортепьяно). Выбыл в мае 1889 г. — не окончив курса»¹⁷.

В этот момент истории инициативу перехватил М. М. Ливен!

В фонде ЦГИА СПб можно ознакомиться с документом, связанным с конфликтом, возникшим позже, в 1905 году, между М. М. Ливеном и Д. П. Губаревым. Замечу попутно, что большинство обвинений, выдвинутых Ливеном, в ходе тщательной инспекционной проверки оказались несостоятельными. Однако история утверждения Д. П. Губарева директором музыкальных классов, изложенная в документе, заслуживает внимания. «По окончании мною в 1887 году СП-ой Консерватории со званием Свободного Художника, у меня зародилась мысль открыть в каком-нибудь большом провинциальном городе отделение ИРМО. Зная, что Гл. Дир. не отпускает при открытии нового отд. необходимых для этого средств и не обладая таковыми в достаточном размере, я принужден был обратиться за содействием к родителям товарища моего г. Губарева, которые охотно согласились дать необходимые средства с условием назначения сына директором училища»¹⁸.

В деле ИРМО № 15 по Екатеринославскому отделению сохранилось прошение в Главную дирекцию ИРМО: «Мы все подписавшиеся желали бы основать в городе Екатеринославе Отделение Императорского Русского Музыкального Общества и при нем Музыкальные классы, имея на то согласие Его Сиятельства г. Губернатора Петра Дмитриевича князя Святополка-Мирского¹⁹, который выразил желание стоять во главе столь симпатичного дела, и располагая средствами потомственно-го дворянина Д. П. Губарева в размере 5 тысяч рублей, мы имеем честь просить Гл. Дирекцию не отказать в упомянутой просьбе. Заведование “Музыкальными классами” приняли на себя Д. П. Губарев и М. М. Ливен, коих в просьбе утвердить». (Далее следуют подписи 15 знатных людей Екатеринослава, членов-учредителей.)²⁰

В представленном 1 мая 1898 года на утверждение в ИРМО документе за подписью губернатора Святополка-Мирского читаем: «...там же на собрании учредителей избраны были: Директором имеющих быть при Отделении Музыкальных

классов — дворянин Дмитрий Петрович Губарев, прошедший полный курс сольного пения в С-Петербургской Консерватории, и Инспектором классов — свободный Художник Михаил Михайлович Ливен, об утверждении которых в их должностях имею честь ходатайствовать перед Гл. Дирекцией»²¹. В это время Губарев еще не получил диплома консерватории и вынужден был прервать учебу, отодвинув сдачу экзаменов.

30 августа 1898 года классы были объявлены открытыми, по случаю чего отслужен молебен. Занятия начались 1 сентября. Губарев помимо исполнения административных обязанностей директора вел класс сольного пения и класс виолончели²².

Весной 1899 года Губареву предстоял публичный выпускной экзамен по пению, но случилось непредвиденное: по приезде в Петербург у него пропал голос. Нельзя исключить, что это произошло из-за перемены климата. Существует медицинское свидетельство, подтверждающее острое воспалительное заболевание гортани, в связи с чем «занятия пением должны быть не менее, чем на месяц, прекращены»²³. Вследствие этого директор консерватории подает бумагу в Главную дирекцию ИРМО, на что следует решение²⁴:

Г. Директору СПб консерватории

<...> Ныне, по моему докладу Их Императорские Высочества²⁵ изволили относительно представления Вашего о Дмитрие Губареве в виду особых обстоятельств данного случая и Вашего на это согласия, — освободить Губарева, выдержавшего успешно (нрзб.) испытания по специальному предмету пения, от публичного экзамена ввиду его горловой болезни и внести Губарева в список окончивших курс консерватории. Сенатор Ав. Герке²⁶.

Диплом²⁷ свободного художника Дмитрий Петрович получил 1 сентября 1899 года; а сентябрь 1901 года в Екатеринославе знаменуется актом²⁸ открытия музыкального училища. Директор училища — Дмитрий Петрович Губарев. Со временем он возглавил и само Екатеринославское отделение ИРМО, что преобразило музыкальную жизнь города.

Однако вернемся к вопросу об отсутствии в Гатчине каких-либо подробностей о биографии организатора музыкальной

школы. Неожиданно из Днепропетровска (Екатеринослава) в 2006 году пришло письмо от преподавателя консерватории И. М. Рябцевой с просьбой рассказать о фактах биографии Д. П. Губарева, возглавлявшего их учебное заведение и Екатеринославское ИРМО до 1918 года. Идентичная ситуация: кроме фамилии создателя — ничего неизвестно. Вместе с тем в письме подчеркивается большая заслуга Губарева в развитии музыкального образования края. Добавлю, что не только края: великий виолончелист XX века Григорий Пятигорский²⁹ был учеником Губарева³⁰.

След Губарева в вихрях Гражданской войны потерялся. Тем не менее, удачной находкой в фондах Кабинета рукописей Российского института истории искусств оказалась фотография приезжавшего в 1926 году в СССР на гастроли немецкого пианиста Э. Петри³¹ с дарственной надписью: «Господину директору Д. П. Губареву июнь 1926 года, Севастополь»³². Очевидно, что Дмитрий Петрович и в Крыму занимался концертно-музыкальной деятельностью.

Найдено и объяснение, почему Дмитрий Петрович покинул Екатеринослав и оказался в Севастополе, а впоследствии и в Ленинграде. В письме Илье Ильичу Слатину, датированном 1929 годом, он писал: «Вы, может быть, спросите, каким образом я, бывший директор Екатеринославского Музыкального училища очутился в Петербурге? Дело по настоящему положению вещей очень простое. Оставаться в Екатеринославе (ныне Днепропетровск) было невозможно из-за шовинистического течения по украинизации. На старости лет нет никакого желания ломать родной язык и принаравливать ко всему новому. Мы с женой решили уехать в Севастополь, где в течение 3-х лет (с 1924 по 1927 г.) я был заведующим и преподавателем в Государственном Музыкальном техникуме. И не случилось в сентябре 1927 года этого злосчастного землетрясения, мы, может быть, и по сие время жили бы там. Но та ужасная тряска выгнала нас и отсюда. В январе прошлого года мы перебрались к моему брату, где и живем (Лен-д, проспект Володарского, б. Литейный, д. 32, кв. 5)»³³.

Итак, в 1928 году Губарев с женой Анной Дмитриевной (родившейся в Симферополе в феврале 1869 года) появился в Ленинграде. В Ленинграде Дмитрий Петрович активно включился в музыкальную жизнь, взяв на себя заботы помощника директора Ленинградской филармонии Н. А. Малько в делах музея филармонии. Кроме этого, Губарев становится помощником Н. Ф. Финдензейна. Приведу еще один отрывок из цитированного выше письма И. И. Слатину: «Знаете ли Вы также о том, что Николай Федорович при музыкально-историческом музее, которым он заведовал, основал “Общество друзей музея” и был его председателем. Цель Общества понятна сама собою: оказывать материальную поддержку названному музею и содействовать его развитию. Заинтересованный как самим музеем, так и деятельностью существующего при нем общества, я, после окончательного переезда в Петербург, записался в его члены. Покойный Николай Федорович просил меня помочь ему в его работе и не отказать от несения обязанностей казначея Общества. Я согласился. На общем собрании, состоявшемся после смерти Ник. Фед., меня выбрали не только казначеем, но и просили принять обязанности председателя. Таким образом, с октября [19]28 года я работаю в музее». В результате очередной идеологической кампании³⁴ Общество друзей музея и еще несколько музыкальных обществ в апреле 1930 года было ликвидировано, о чем газета «Смена» сообщила: «Лен. обл. совет по делам искусств, ознакомившись с результатами обследования музыкальных обществ, вынес решение: “Ликвидировать немецкое муз. Общество, Общество Вагнеровское, Общество друзей музыкального музея филармонии”»³⁵.

В 1929 году Губарев второй раз за свою жизнь музыканта и педагога стал организатором детской музыкальной школы, теперь в городе Гатчине. Открытие детской музыкальной школы именно в Гатчине оказалось неслучайным: удалось найти документы о том, что семья Губаревых имела с 1877 года дачу³⁶ в Екатериноведерской части Гатчины (это недалеко от Балтийского вокзала и дворца), а на улице Бомбардирской (ныне ул. Достоевского) с 1897 года у них был собственный

каменный дом³⁷. Таким образом, Гатчина Дмитрию Петровичу была с знакома детства. Даже в екатеринославский период он на лето приезжал погостить к родителям: например, 25 июля 1916 года в письме Н. Ф. Финдензейну Губарев писал, что он серьезно захворал и вместо того, чтобы уехать в Екатеринослав на экзамены регентско-учительских курсов, он должен был остаться в Гатчине³⁸. Музыкальной детской школой в Гатчине Дмитрий Петрович Губарев руководил до самой войны. В газете «Красногвардейская правда» в 1940 году напечатана заметка «Славное десятилетие»: «Торжественно и радостно отмечал 23 июня коллектив преподавателей и учащихся музыкальной школы десятилетний юбилей. По-праздничному нарядные, с цветами пришли на вечер дети со своими родителями. Поздравить юбиляров явились представители Горкома партии и Горкома комсомола, Ленинградского областного отдела народного образования и Горono. В небольшом докладе директор Д. П. Губарев рассказал о жизненном и творческом пути музыкальной школы»³⁹.

Вероятно, по инициативе директора школе было присвоено имя М. М. Ипполитова-Иванова, который до революции занимал один из руководящих постов в ИРМО и в те годы был директором Московской консерватории. Он несколько раз посещал Екатеринослав и был хорошо знаком с Губаревым. В 1912 году в руководимом Губаревым училище в честь Ипполитова-Иванова был устроен публичный вечер с концертом, на котором блеснул игрой на виолончели юный Пятигорский, исполнив вторую и третью части квартета Ипполитова-Иванова. Вполне возможно, что именно Ипполитов-Иванов рекомендовал Губарева на пост директора будущей школы в Гатчине. Замечу, между прочим: родиной жены Ипполитова-Иванова, певицы Веры Зарудной, был Екатеринослав.

Первый звонок прозвенел в Красногвардейской музыкальной школе в 1929 году в доме № 14 по проспекту 25 Октября. (В настоящее время это дом № 18, в котором находится краеведческий музей Гатчины). Здание было построено в 1837 году главным архитектором Гатчины А. М. Байковым. Кроме музыкальной школы здесь располагались: 3-я школа им. КИМ'а

(зав. Д. Д. Зорин), Эстонская школа (зав. Ю. Г. Тамм), Дом ребенка (зав. Крамер). Эти сведения обнаружили в Российской национальной библиотеке в областном справочнике за 1930 год⁴⁰. Поскольку редакция справочника отдает в набор и в печать данные, отражающие объявленный год (в данном случае — 1930) по состоянию на конец предыдущего, то временем открытия школы — октябрь 1930 года, как ранее считалось, никак быть не мог.

При открытии школа занимала два классных помещения и приняла с десятков учеников, но с каждым годом увеличивалось число юных музыкантов, и уже 1 января 1936 года «Красногвардейская правда» сообщила: «В школе обучается около 100 человек молодежи. В текущем учебном году в предметы преподавания введены пластические танцы и ритмическая гимнастика. А с января предполагается ввести класс изобразительных искусств».

Работа в Газетном фонде Российской национальной библиотеки позволила найти подтверждение тому, что годом основания школы надо считать 1929 год. Вот что писала «Красногвардейская правда» 5 апреля 1939 г. (№ 77) под заголовком «Юбилей музыкальной школы»: «В этом году исполняется 10 лет со дня основания Красногвардейской музыкальной школы имени Ипполитова-Иванова. Музыкальная школа дает образование детям школьного возраста. Наиболее одаренные из них продолжают после окончания школы обучаться в музыкальных училищах, техникумах, консерваториях. В музыкальной школе дети обучаются игре на фортепьяно, скрипке, изучают, нотную грамоту, теорию и историю музыки. В настоящее время в школе обучаются 110 детей рабочих и служащих Красногвардейска. В школе получают также музыкальное образование дети колхозников и рабочих, проживающих на территории нашего района».

Расширившись, школа переехала на новое место по адресу: улица Юного пролетария (ныне пр. Чкалова), 32 в двухэтажный особняк, где до 1917 года находилась женская гимназия Табунщиковой, там занятия проводились во вторую смену, поскольку в первую смену все классы были заняты начальной

школой № 7. Предполагалось построить отдельное здание для музыкальной детской школы, но эти планы перечеркнула война.

Выйдя на пенсию, Д. П. Губарев несколько лет работал преподавателем в школе на 12 линии В.О. в Ленинграде. Начало войны принесло горе в семью Губаревых: в августе 1941-го его брата Георгия Петровича и племянника Виктора Георгиевича арестовали во время так называемой чистки города от социально опасных элементов. Сказались и происхождение (потомственные дворяне), и служба Г. П. Губарева до революции в Св. Синоде. Через несколько месяцев началась блокада. 21 января 1942 года Губарев умер. Жена пережила его ровно на один месяц.

Дмитрий Петрович всю жизнь посвятил детской музыкальной педагогике. Музыкальные классы Екатеринослава, принявшие в сентябре 1898 года первых 26 учеников и 36 учениц и на открытие которых петербургская семья Губаревых передала несколько роялей и пять тысяч рублей, в настоящее время стали Днепропетровской консерваторией им. М. И. Глинки. Ушли в историю и два класса в доме на пр. 25 Октября, в которых в 1929 году было положено начало детскому школьному музыкальному образованию в Гатчине. В городе построен специально для музыкальной школы дворец с лучшим в Ленинградской области концертным залом, имеющим прекрасную акустику.

Учитель же великого виолончелиста Г. П. Пятигорского, организатор двух детских музыкальных школ, Дмитрий Петрович Губарев имеет право на память.

Примечания

¹ Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859–1935) — композитор, дирижер, деятель музыкальной культуры. Окончил в 1882 г. Петербургскую консерваторию. В 1899–1906 — дирижер Московской частной оперы С. И. Мамонтова, Оперного театра С. И. Зимина, с 1925 — Большого театра. С 1893 — профессор, в 1905–1918 — директор, в 1919–1922 — ректор Московской, в 1924–1925 — Грузинской консерваторий. Среди его учеников З. И. Палиашвили, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр. После 1917 г. принимал участие в формировании советской музыкальной культуры.

- ² Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР. Указатель. Т. 1–3. М., 1962–1963, 1980.
- ³ КР РИИИ, ф. 53, оп. 1, л. 18.
- ⁴ Николай Сергеевич Безроднов — действительный статский советник, почетный лейб-медик, известен тем, что помогал шлиссельбургским узникам В. Н. Фигнер и Н. А. Морозову.
- ⁵ В 1868 г. на углу Звенигородской и Кабинетной улиц по проекту архитектора А. С. Кудинова для Синодального подворья был выстроен большой каменный дом, разрушенный во время войны. На этом месте позже был построен жилой дом в «сталинском» стиле.
- ⁶ КР РИИИ, там же, л. 5.
- ⁷ Там же, л. 6.
- ⁸ ЦГИА СПб., ф. 361, оп. 1, д. 1110, л. 1.
- ⁹ См.: Весь Петроград за 1917 год. Пгр., изд. А. С. Суворина, 1917. С. 192.
- ¹⁰ ЦГИА СПб., там же, л. 5.
- ¹¹ Там же, л. 15.
- ¹² Там же, ф. 408, оп. 1, д. 406–408, л. 1.
- ¹³ Владимир Эдуардович Направник (1869–1948), в течение многих лет был секретарем Русского музыкального общества.
- ¹⁴ ЦГИА СПб., там же, л. 2 об.
- ¹⁵ Ошибка в письме Долгова. Надо — Владимир.
- ¹⁶ ЦГИА СПб., там же.
- ¹⁷ Там же, л. 5 об.
- ¹⁸ Там же, д. 455, л. 56.
- ¹⁹ Петр Дмитриевич Святополк-Мирский (1857–1914) — князь, генерал-майор Генерального штаба, губернатор Екатеринбурга с 1897 по 1900 г. С августа 1904 по январь 1905 — министр внутренних дел.
- ²⁰ ЦГИА СПб., там же, д. 406–408, л. 7.
- ²¹ Там же, л. 9.
- ²² Отчет Екатеринославского Отделения ИРМО за 1898–1899 гг., Екатеринослав, 1899.
- ²³ ЦГИА СПб., ф. 361, оп. 1, д. 1110, л. 17.
- ²⁴ Там же, л. 18.
- ²⁵ Председателем ИРМО в это время была великая княгиня Александра Иосифовна; вице-председателем — великий князь Константин Константинович.
- ²⁶ Август Антонович Герке (1841–1902) — член дирекции Императорского Русского музыкального общества.
- ²⁷ ЦГИА СПб., там же, л. 22.
- ²⁸ Там же, ф. 408, оп. 1, д. 455, л. 20.
- ²⁹ Грегор (Григорий Павлович) Пятигорский (1903–1976) — виолончелист; солист оркестра Большого театра (1919–1921); с 1921 работал за рубежом

(с 1929 в США); профессор Музыкального института Кертис в Филадельфии, Бостонского и Южно-Калифорнийского университетов.

³⁰ См.: Приднепровский край, 1912, 6 июня, № 4571; Русская правда, 1913, 28 мая, № 1911.

³¹ Эгон Петри (1881–1962) — немецкий пианист и педагог. С 1923 г. многократно гастролировал в СССР.

³² КР РИИИ, ф. 3, оп. 4, № 60.

³³ ОР РНБ, ф.1040, оп. 1.

³⁴ См.: Гос. Муз. Техникум забавляет обывателя и НЭПача // Смена. 1930, 1 января, № 1; Цыганщина и фокстрот // Смена. 1930, 12 января, № 10; Церковники и частники под советской маркой. Больше бдительности на фронте искусства // Смена. 1930, 5 марта, № 53.

³⁵ Смена. 1930, 5 апреля, № 78.

³⁶ См.: РГИА, ф. 491, оп. 2, д. 2146.

³⁷ См.: Там же, оп. 4, д. 1137.

³⁸ См.: ОР РНБ, ф. 816, оп. 2, д. 1321.

³⁹ Славное десятилетие // Красногвардейская правда. 1940, 26 июля.

⁴⁰ См.: Весь Ленинград и Ленинградская область за 1930 год. Ч. 2: гор. Красногвардейск (б. Гатчина). С. 39.

Библиотекарь и собиратель автографов
В. М. Федоров и его альбом

Хранящийся в Кабинете рукописей небольшой альбом, в котором собраны нотные и эпистолярные автографы отечественных музыкальных деятелей послереволюционной поры, до сих пор ассоциировался с именем Владимира Михайловича Федорова (1901–1979), французского музыковеда и библиографа русского происхождения. Однако сопоставление дат, проставленных в альбомных автографах, с фактами биографии Федорова показало, что альбом не имеет к нему никакого отношения. Будущий директор библиотеки в Сорбонне и руководитель музыкального отдела Национальной библиотеки Франции покинул советскую Россию в 1920 году и собирателем музыкальных автографов, вписанных в альбом в Петрограде–Ленинграде в период 1923–1926 годов, являться никак не может. Владельцем альбома, как показало архивное расследование, был полный его тезка, тоже библиотечный работник, но относившийся к предыдущему поколению деятелей отечественной культуры.

Документы личного дела студента Санкт-Петербургского университета Владимира Федорова свидетельствуют, что он, сын титулярного советника Михаила Романовича, родился в 1878 году в Новгороде; в 1900 закончил Кронштадтскую гимназию и тогда же поступил на историко-филологический факультет университета, завершив обучение на словесном отделении в 1904 году¹. Двумя годами позже В. М. Федоров поступил на должность преподавателя русской словесности в Механико-оптическое и часовое отделение Ремесленного училища цесаревича Николая Александровича. Ремесленное училище было создано в 1860 году для призрения и профессионального обучения бедных детей и находилось в Первой роте Измайловского полка (1-я Красноармейская улица, 1), где в 1874 году было построено для него специальное здание.

Механико-оптическое отделение училища возникло значительно позже — в 1900 году. После октябрьского переворота отделение было преобразовано в Техникум точной механики и оптики и под его нужды были приспособлены помещения бывшей долговой тюрьмы Министерства финансов России в Демидовом переулке (пер. Гривцова, 10). В 1930-е годы на базе техникума был создан Ленинградский институт точной механики и оптики, головное здание которого ныне находится на Петроградской стороне (современное название учреждения: Санкт-Петербургский государственный университет информационных технологий, механики и оптики, Саблинская ул., 14). В старом здании на Демидовом (Гривцова) переулке по сей день размещается ряд кафедр и подразделений университета.

В механико-оптическом отделении Ремесленного училища В. М. Федоров работал с 1906 до конца жизни (дату его смерти установить не удалось; предположительно, он скончался около 1930 года). Преподавание русской литературы он совмещал с функциями классного воспитателя и библиотекаря этого учебного заведения. В служении библиотечному делу проявилась собирательская жилка Федорова — на базе библиотеки он создал своеобразный музей, который неустанно пополнял, обращаясь за содействием ко многим деятелям отечественной науки и культуры. Это увлечение Владимира Михайловича характеризует хранящееся в Отделе рукописей РНБ письмо, адресованное им декану Петроградского университета, профессору С. Ф. Платонову², его университетскому наставнику:

Уважаемый Сергей Федорович!

Простите, что беспокою Вас и отрываю от серьезной работы. Пятнадцать лет я состою воспитателем и преподавателем, а последние годы, кроме того, заведу библиотекой Техникума точной механики, оптики и часового производства (Демидов пер., 10-б, Отделение бывшего Ремесленного училища Цесаревича Николая — 1 рота, д. 1). Мною открыты при библиотеке отделы портретов, рукописей, печатей и медалей, и я уже имею портреты и рукописи Д. И. Менделеева³, А. К. Глазунова⁴, А. Ф. Кони⁵, Л. Н. Андреева⁶, Л. Н. Афан-

сьева⁷, Ц. А. Кюи⁸ и др., как лиц, влиявших на судьбы народов, так и людей науки и искусства. В настоящее время обращаюсь к Вам, как Ваш ученик по Университету (1900–1904), с сердечной просьбой предоставить для моего детища — названной библиотеки и ее музея — Ваш портрет с подписью и датой и рукопись. Не откажите мне, старому педагогу, помочь воспитать молодое поколение более здоровым и научить уважать тех, кого любим и уважаем мы. <...>

Ваш ученик (хороший знакомый всех Мелиоранских⁹),
Владимир Федоров

17 XII 1921. Петроград¹⁰

С. Ф. Платонов отреагировал на этот призыв незамедлительно, о чем свидетельствует второе письмо Федорова к нему, датированное 4 января 1922 года, в котором, в частности, говорится: «Очень тронут Вашим вниманием ко мне. Что касается Вашего портрета, то, за неимением современного снимка, всякая карточка Ваша ценна для меня и для моего детища...»¹¹

Сходное по содержанию письмо Федоров 1 июля 1922 года направил дочери дирижера Э. Ф. Направника¹², в те годы — хранительнице архива своего знаменитого отца. В письме, в частности, говорится:

«Не откажите предоставить, как весьма ценный дар, портрет и авторскую рукопись (ноты) глубокочтимого Эдуарда Францевича с датами и, б[ыть] м[ожет], с соответствующими Вашими надписями по адресу учащихся Техникума. Дайте возможность мне, старому педагогу, воспитать молодежь в глубоком уважении к тем, кто так много сделал для науки и искусства, кого мы, ее воспитатели, любим и память о ком так бережно чтим. Очень прошу Вас исполнением моей просьбы помочь хорошему идейному и великому по своим результатам учебно-воспитательному делу»¹³.

Второе, благодарственное, письмо Федорова от 2 апреля 1923 года свидетельствует, что Варвара Эдуардовна предоставила в дар библиотечному музею портрет и автограф Направника: «Все, что Вы нам передали, мы храним как святыню, и большинство учащихся в Техникуме знает, кто был Э. Ф. Направник»¹⁴.

В конце 1922 и в начале 1923 года В. М. Федоров направил аналогичные письма поэту, критику и библиографу П. В. Быкову¹⁵ и композитору С. М. Ляпунову¹⁶. В письмах, относящихся ко второй половине 1920-х годов, Федоров предстает как активный деятель возникшего в 1921 году научно-исторического общества «Старый Петербург» (с 1925 «Старый Петербург — новый Ленинград»)¹⁷. Эта общественная организация объединяла культурную элиту города, озабоченную проблемой сохранения памятников старины; в разные годы членами общества являлись Б. В. Асафьев¹⁸, директор Института истории искусств В. П. Зубов¹⁹, директора ведущих музеев города, художники, архитекторы, краеведы. Члены общества занимались обследованием и описанием памятников истории и архитектуры города и его окрестностей, в том числе могильных надгробий на кладбищах. Так, в письме от 31 октября 1926 году к Н. Ф. Финдейзену²⁰, возглавлявшему в ту пору Музыкально-исторический музей Ленинградской филармонии, Федоров сообщает о подготовленных им для филармонического музея фотографических снимках могил музыкальных деятелей, в том числе А. К. Лядова²¹, Д. С. Бортнянского²², А. В. Вержбиловича²³, А. А. Архангельского²⁴, С. А. Малоземовой²⁵, Н. А. Римского-Корсакова²⁶, И. А. Мельникова²⁷, Ф. И. Стравинского²⁸, Э. Ф. Направника. «Теперь, — присовокупляет Федоров, — некоторые из них (Бортнянского, Балакирева²⁹, Направника) уже ободраны ворами, и снимки, таким образом, становятся историческим материалом в особенности»³⁰. В письме от 18 января 1927 года к композитору, пианисту и музыкальному писателю К. Н. Чернову он описывает хлопоты возглавляемого им общества, направленные на восстановление барельефа на могиле М. А. Балакирева³¹. В пометке, сделанной К. Н. Черновым на этом письме, Федоров поименован как «председатель общества Старый Петербург — Новый Ленинград по охране памятников на кладбищах».

Судьба коллекции портретов и автографов, собранной В. М. Федоровым, неизвестна. Музей истории Санкт-Петербургского университета информационных техноло-

гий, механики и оптики не располагает сведениями о его жизни и собирательской деятельности. Вероятно, коллекция его в результате многочисленных реорганизаций учебного заведения и, главное, тягот блокады в годы Великой Отечественной войны оказалась распыленной по разным хранилищам. Именно вследствие этого с фондами Музыкально-исторического музея Ленинградской филармонии в Кабинет рукописей РИИИ поступило упоминавшееся выше собрание автографов, принадлежавшее В. М. Федорову³². Документ представляет собой небольшой альбом (13 x 20) в твердом картонном переплете с многоцветным графическим орнаментом, отпечатанным типографским способом, и со страницами из полуватмана серого цвета. На внутренней стороне обложки имеется владельческая надпись, исполненная каллиграфическим почерком: «Владимир Михайлович Федоров (1-я рота Измайловского полка)». Альбом содержит 30 листов с постраничной нумерацией, сделанной рукой владельца. В документ внесен 21 автограф, часть листов остались незаполненными. Записи на страницах альбома появлялись не в хронологическом порядке. На двух последних страницах рукой владельца вписано содержание альбома с указанием фамилии дарителя автографа и названия процитированного им сочинения.

Ниже представлено содержание альбома, выстроенного в хронологии появления записей:

Лист 2. Вокальная строка с подтекстовкой «Лес тропинку защебил / Плачется тропинка...» (4 такта). — Из вокального цикла «Тропинка» на слова С. М. Городецкого, соч. 89. Дарственная надпись: «Владимиру Михайловичу Федорову на память. А. Гречанинов. 19 марта 1923. Петроград».

Гречанинов Александр Тихонович (1864–1956), композитор (ученик Н. А. Римского-Корсакова). Преподавал в Музыкальной школе Гнесиных. С 1910 выступал в концертах (аккомпанировал певцам, исполнявшим его романсы). Был известен как автор духовных хоровых сочинений в новом стиле. После Октябрьской революции концертировал в качестве дирижера

и пианиста, работал с детскими хорами. С 1925 года жил за рубежом (с 1939 в Нью-Йорке).

Написанный в 1920 г., вокальный цикл «Тропинка» на момент записи в альбом Федорова находился еще в рукописи (впервые опубликован издательством Музгиз в 1924 г.)

Лист 10. «Владимиру Михайловичу Федорову. Что могу я Вам сказать, что не сказано уже много раз лучше, — только музыке дано выразить всегда новое, — что словами передать невозможно. Ирина Миклашевская. 22 марта 1923 г. Петербург».

Миклашевская Ирина Сергеевна (1883–1956), пианистка, педагог. Концертировала с 1912 г. В 1913–1950 гг. преподавала в Петербургской–Ленинградской консерватории (с 1917 профессор).

Лист 14. Скерцо для оркестра, ор. 1 в клавирном изложении (4 такта). Дарственная надпись: «Глубокоуважаемому Владимиру Михайловичу Федорову от искренно преданного Д. Шостаковича. 17 мая 1923».

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), композитор. В мае–июне 1923 г. заканчивал фортепианное отделение Петроградской консерватории.

Лист 3. «Блажен разумевай на нища и убога...» для тенора и смешанного хора без сопровождения (4 такта запев тенора и 2 такта — хоровая партитура). Дарственная надпись: «5 июня 1923 г. А. Архангельский».

Архангельский Александр Андреевич (1846–1924), хоровой дирижер, композитор. Служил регентом в Пензе, в Петербурге. В 1880 г. организовал смешанный хор, с которым концертировал по городам России. Ввел в церковное пение женские голоса (вместо голосов мальчиков). Широкую известность имели его хоровые произведения, в том числе духовные, обработки народных песен. Через год с небольшим после записи в альбоме Федорова (16 ноября 1924 г.) Архангельский скончался в Праге.

Хор «Блажен разумевай на нища и убога...» написан на текст Псалома 40.

Лист 4. Песня Пашеньки из оперы «Князь Серебряный» (вокальная партия, 6 тактов). Дарственная надпись: «Владимиру Михайловичу Федорову на добрую память. 18 июня 1923 г. Петроград. Григорий Казаченко».

Казаченко Григорий Алексеевич (1858–1938), композитор, хормейстер ГАТОБа. Опера «Князь Серебряный» (по А. К. Толстому) написана в 1892 г.

Лист 13. Из «Романтической поэмы», ор. 9 (4 такта). Дарственная надпись: «Владимиру Михайловичу Федорову на память. Эмиль Купер. 26 VI 923 г.».

Купер Эмиль Альбертович (1877–1960), дирижер. С 1919 г. главный дирижер ГАТОБа. С 1924 года жил и работал за рубежом.

В автобиографии Э. А. Купера («Жизнь искусства». 1923, 6 апреля), приуроченной к празднованию в Госфилармонии 25-летия его музыкальной деятельности, «Романтическая поэма» обозначена как рукопись.

Лист 1. «Эй, ухнем». Для хора с оркестром без номера соч., 1905 г. (4 такта в клавирном изложении). Дарственная надпись: «Владимиру Михайловичу Федорову на память от А. Глазунова. Петроград, 2 июля 1923».

Глазунов Александр Константинович (1865–1935), композитор, директор Петроградской консерватории.

Лист 5. «Владимиру Михайловичу Федорову. Игра артиста отличается от игры любителя своей точностью. Пусть Ваш Техникум точной механики и оптики будет артистическим учреждением. В. Вальтер. 12 VII 23 г.»

Вальтер Виктор Григорьевич (1865–1935), скрипач, ученик Л. С. Ауэра. С 1890 концертмейстер оркестра Мариинского театра. Участник квартета «Русских камерных вечеров» в Петербурге. Музыкальный критик. С 1925 г. жил и работал во Франции.

Лист 15. Строка романса с подтекстовкой «The green is on the grass again...» (4 такта). Дарственная надпись: «Многоуваж[аемому] Владимиру Михайловичу Федорову на память от Авенира Г. Монфреда. 25 VII 1923. П-град».

Де Монфред Авенир (Генрихович) (1903–1974), композитор и пианист, шотландец по происхождению. С 1913 г. учился в Петерб. консерватории на низшем курсе по классу фортепиано Н. Н. Позняковской (в 1916 г. переведен на высший курс). По результатам игры на экзамене в мае 1915 г. А. К. Глазунов записал: «Выдающееся дарование» (ЦГИА СПб, ф. 361, оп. 8, д. 119. л. 123 об. — 124). Убежденный модернист, Монфред был большим почитателем нарождавшегося тогда джаза. Его фортепианные импровизации в джазовом стиле блестяще пародировал тогда же (и много позже по памяти) Шостакович. 17 апреля 1923 г. в Малом зале консерватории состоялся концерт из произведений Монфреда. Предположительно, после 1923 г. он уехал из Советской России.

Лист 6. «Владимиру Федоровичу Михайлову. Ах, истомилась, устала я (Пиковая дама). Медея-Мей Фигнер. 28 июля 1923 г.».

Фигнер (урожд. Мей) Медея Ивановна (1859–1952), певица. Первая исполнительница ряда партий в операх Чайковского, в том числе партии Лизы из «Пиковой дамы». На оперной сцене до 1923 г. В 1923–1925 гг. преподавала вокал в 1-й музыкальной школе при Пролеткульте, затем в Центральном музыкальном техникуме. С 1930 г. жила за рубежом.

В дарственной надписи процитированы слова из ариозо Лизы («Пиковая дама», 3 д., 6 карт.)

Лист 7. Первый концерт для ф-п, ор. 4 (7 тактов в клавирном изложении). Дарственная надпись: «Владимиру Михайловичу Федорову на память. С. Ляпунов. 13 IX 1923».

Ляпунов Сергей Михайлович (1859–1924), композитор, педагог. В 1910–1923 г. профессор Петербургской (Петроградской) консерватории, с 1919 сотрудник Российского института истории искусств. В 1923 г. выехал на гастроли и для

лечения за границу. Скончался от сердечного приступа за несколько часов до очередного концерта в Париже.

Первый концерт для фортепиано с оркестром, ор. 4 написан в 1891 г.

Лист 8. Симфоническая поэма для оркестра «Stella» (3 такта в клавирном изложении). Дарственная надпись: «Заведующему библиотекой Владимиру Михайловичу Федорову. «Stella». Симфоническая картина для оркестра. Муз. Ф. С. Акименко. 13 сентября 1923. Петроград».

Акименко (Якименко) Федор Степанович (1876–1945), композитор. Ученик Н. А. Римского-Корсакова. С 1915 г. преподаватель. В 1919–1923 гг. профессор Петроградской консерватории. С 1923 г. жил в Париже.

Лист 9. Два такта в клавирном изложении с темпом «Tempo di marche, molto moderato». Дарственная надпись: «Балет “Братство народов” — начало адского кортежа. И. Ч. 1920 г. В. М. Федорову на память от автора. 1923, 24 сент. П.Т.Г. [Петроград]».

Чекрыгин Иван Иванович (1880–1942), артист балета, педагог, композитор. В 1911 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции (ученик А. К. Лядова). В 1914–1925 гг. руководил совместно с братом А. И. Чекрыгиным созданной ими балетной школой. Позднее, с 1939 г., преподавал в ЛГК пластику и танцы.

Лист 20 об. Пролог к опере «Царевна Динь» (три такта в клавирном изложении). Дарственная надпись: «На память Владимиру Михайловичу Федорову от А. Чеснокова. 1923».

Чесноков Александр Григорьевич (1880–1941), церковный композитор, хормейстер, автор многих духовных сочинений, в том числе Литургии для смешанного хора. Эмигрировал в 1925 г.; похоронен на русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа.

Лист 11. «Владимиру Михайловичу Федорову на добрую память от Вл. Горовица. Ленинград, 1 мая 1924 г.»

Горовиц Владимир Самойлович (1904–1989), один из крупнейших пианистов XX века. В 1924–1925 дал 23 концерта в Киеве, Москве и Ленинграде (11 программ). Осенью 1925 г. выехал для 3-х концертов в Берлин, после чего в Советскую Россию не вернулся.

Лист 16. Фортепианная пьеса «Святые горы» (8 тактов). Дарственная надпись: «Владимиру Михайловичу Федорову на память от Н. Лаврова. 1924 г. Сентября 15-го дня».

Лавров Николай Степанович (1861–1927), пианист, педагог. С 1881 г. преподавал в Петербургской консерватории (в 1915–1921 гг. инспектор и зам. директора).

Название пьесы помечено карандашом рукой В. М. Федорова.

Святые горы — дореволюционное название Пушкинских гор.

Лист 12. «Владимиру Михайловичу Федорову. Какая чудная мысль оставить молодым работникам науки странички с подписями таких же работников. Время и жизнь уносит нас и не все имена остаются памятными. Мое имя наверное забудется вместе с другими уже забытыми, а тут остается страничка с именем Мария Баринова. 11 ноября 1924 г.»

Баринова Мария Николаевна (1878–1956), пианистка педагог. В 1907–1928 г. преподавала в Петербургской–Ленинградской консерватории.

Лист 18. Фортепианная сюита, ор. 5 (4 такта). Подпись: «Мих. Климов. 26 янв. 1925 г.»

Климов Михаил Георгиевич (1881–1937), хоровой дирижер, ученик Н. Н. Черепнина. В 1917–1935 г. главный дирижер Ленинградской академической капеллы, с 1908 преподавал в Петербургской–Ленинградской консерватории.

Лист 21. Инструментальная строка в темпе *Lento dolce* (10 тактов). Дарственная надпись: «На добрую память от искренне уважающего Вл. Мих. Федорова К. Чернова. 6 VI 1926 г.».

Чернов Константин Николаевич (1865–1937), композитор, пианист, музыкальный писатель. Автор фортепианных переложений симфонических и оперных произведений М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородин, П. И. Чайковского. Выступал с критическими статьями о русской музыке, сотрудничал в «Русской музыкальной газете» и журнале «Музыка и жизнь».

Лист 17. *Reverie*, для фортепиано (4 такта). Дарственная надпись: «Многоуважаемому Владимиру Михайловичу Федорову от Мих. Карпова. Ленинград, 1926, 23 августа. Почтамтская, 20».

Карпов Михаил Павлович (1884–1960), в 1918–1959 гг. балетный дирижер Театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

Лист 19. «С печалью проходит современник мимо великих могил и памятников, разрушаемых временем и злою волею несмысленных людей. И невольно вспоминает он заключительный стих песни Баяна в глинкайском “Руслане” — “Но недолг срок / На земле певцу — / Все (всль) бессмертные / В небесах...” Н. Финдейзен. 21 XI [1]926».

В этом небольшом альбоме представлены нотные автографы и дарственные надписи многих маститых композиторов и музыкантов-исполнителей. Это своего рода мариолог уходящей музыкальной культуры — многие из тех, кто вписал добрые слова в адрес владельца альбома, вскоре либо покинули советскую Россию, либо ушли в мир иной. Из молодого поколения музыкантов в альбоме имеются имена лишь Дмитрия Шостаковича, его соученика по консерватории Авенира Монфреда и восходящей пианистической звезды — Владимира Горовица. Двое из них вскоре оказались за рубежом, и лишь

семнадцатилетний Шостакович остался, чтобы вступить в музыкальное противостояние с властью.

Примечания

- ¹ ЦГИА СПб., ф. 14, оп. 3, д. 37824.
- ² Сергей Федорович Платонов (1860–1933) — историк, академик РАН (с 1920). Репрессирован в начале 1930-х гг.
- ³ Дмитрий Иванович Менделеев (1834–1907) — химик, профессор СПб. университета (1865–1890), член-корреспондент АН (с 1876). Организатор и первый директор (1893) Главной палаты мер и весов.
- ⁴ Александр Константинович Глазунов (1865–1936) — композитор, дирижер, Народный артист Республики (1922); профессор (с 1899), директор (1905–1928) Консерватории. В 1928 г. уехал за границу.
- ⁵ Анатолий Федорович Кони (1844–1927) — юрист и общественный деятель, член Государственного совета, почетный академик АН (1900), профессор Петроградского университета (1918–1922).
- ⁶ Леонид Николаевич Андреев (1871–1919) — писатель.
- ⁷ Леонид Николаевич Афанасьев (1864–1920) — поэт.
- ⁸ Цезарь Антонович Кюи (1835–1918) — инженер-генерал; композитор, музыкальный критик.
- ⁹ Имеются в виду потомки профессоров Петербургского университета — языковеда-тюрколога П. М. Мелиоранского (1868–1906) и историка православия Б. М. Мелиоранского (1870–1906).
- ¹⁰ ОР РНБ, ф. 585, № 4445, л. 1–2.
- ¹¹ Там же, л. 3.
- ¹² Эдуард Францевич Направник (1839–1916) — дирижер, композитор. С 1863 г. работал в Мариинском театре, руководил симфоническими концертами Русского музыкального общества.
- ¹³ КР РИИИ, ф. 21, оп. 3, № 194, л. 1–2.
- ¹⁴ Там же, л. 3.
- ¹⁵ Петр Васильевич Быков (1843–?) — библиограф, поэт. См.: ОР РНБ, ф. 118, № 874.
- ¹⁶ Сергей Михайлович Ляпунов (1859–1924) — композитор, пианист, дирижер; профессор Консерватории. См.: ОР РНБ, ф. 451, оп. 1, № 704.
- ¹⁷ В 1938 г. решением отдела надзора Ленсовета общество было ликвидировано.
- ¹⁸ Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) — музыковед, композитор, академик АН СССР (1943).
- ¹⁹ Валентин Платонович Зубов (1884–1969) — граф, историк и теоретик искусства, учредитель и владелец Российского института истории искусств. В 1925 г. эмигрировал.

- ²⁰ Николай Федорович Финдейзен (1868–1928) — музыковед; основатель, издатель и редактор журнала «Русская музыкальная газета» (1894–1918).
- ²¹ Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) — композитор, дирижер.
- ²² Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) — композитор.
- ²³ Александр Валерианович Вержбилович (1849/1850–1911) — виолончелист; профессор Консерватории.
- ²⁴ Александр Андреевич Архангельский (1846–1924) — хоровой дирижер, Заслуженный артист Республики (1921).
- ²⁵ Софья Александровна Малоземова (1846–1908) — пианистка; преподавала в Консерватории (с 1887), профессор (1894).
- ²⁶ Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) — композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель.
- ²⁷ Иван Александрович Мельников (1832–1906) — певец; солист и режиссер Мариинского театра.
- ²⁸ Федор Игнатьевич Стравинский (1843–1902) — певец; с 1876 г. в Мариинском театре.
- ²⁹ Милий Алексеевич Балакирев (1836/1837–1910) — композитор, пианист, музыкально-общественный деятель.
- ³⁰ ОР РНБ, ф. 816, № 1949.
- ³¹ См.: ОР РНБ, Архив К. Н. Чернова, № 90.
- ³² КР РИИИ, ф. 1, оп. 1, № 84.

Ю. А. Кремлев в диалогах о Д. Д. Шостаковиче:
вокруг Десятой симфонии¹

Сюжет, обозначенный названием статьи, известен в деталях музыковедам и критикам старшего поколения, а в общих чертах — поколениям более молодым. Его суть такова: Ю. А. Кремлев был убежденным противником музыки Д. Д. Шостаковича, и, в отличие от многих хулителей, его взгляды и позиция в отношении композитора не зависели от конъюнктуры.

Заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения Юлий Анатольевич Кремлев (1908–1971) руководил Сектором музыки Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии². Важно отметить, что должность эта была не выборной, а назначаемой и согласовывалась в высоких партийных инстанциях, где Кремлев, судя по всему, пользовался авторитетом и доверием. Он был одним из крупнейших советских ученых, исключительно плодотворно работал в разных областях музыковедения и много публиковался. Его фундаментальное трехтомное исследование «Русская мысль о музыке»³ и ряд монографий о французских композиторах рубежа веков (о К. Дебюсси, Ж. Массне, К. Сен-Сансе)⁴, многочисленные статьи и выступления⁵ стали обязательной литературой в музыкальных вузах страны. Его академические труды отмечены широтой общекультурной проблематики и тщательностью работы с привлеченным материалом. В своих трудах он выступал верным сыном советского строя, исповедуя идеологические принципы коммунистической системы, о чем свидетельствуют все его работы без какого-либо исключения. Натура Кремлева была борцовской: он боролся за коммунистические идеалы и одновременно против всего того, что им не соответствовало и наносило ущерб⁶. Его возмущал «идейный нейтралитет молодежи», раздражали многие текущие

события, например публикация произведений главы Новой венской школы А. Шёнберга, проведение концерта произведений И. Стравинского⁷ и так далее. Эти детали живо и красноречиво говорят о вкусе Ю. А. Кремлева, о его эстетических предпочтениях и идейных принципах.

Таким же по духу был его корреспондент Сергей Васильевич Аксюк (1901–1994).

Критик, композитор и партийный функционер, в годы, о которых ниже пойдет речь, Аксюк был главным редактором издательства «Советский композитор» (должность номенклатурная) и секретарем правления Союза композиторов СССР. Как композитор он не был сколько-нибудь заметным ни в профессиональных кругах, ни, тем паче, широкому слушателю; его сочинения исполнялись в Доме композиторов по случаю его же юбилеев⁸. Выступления и статьи Аксюка-критика, собранные в малоформатном сборнике⁹, связаны с идеологическими событиями в жизни страны.

В Кабинете рукописей Российского института истории искусств хранятся письма Аксюка к Кремлеву¹⁰. Они переписывались по поводу Д. Д. Шостаковича, в связи с премьерой и горячим обсуждением Десятой симфонии — событием страстно ожидаемым и ярким в духовной жизни советской интеллигенции. Оба деятеля были бескомпромиссными, идейно бдительными оппонентами этого сочинения, как, впрочем, и всего того, что создавал композитор. Однако не вызывает сомнения, что масштаб Шостаковича как явления современной художественной и социокультурной жизни был им понятен¹¹.

В обширном списке опубликованных работ Кремлева есть лишь три статьи, посвященные Шостаковичу¹². Более поздняя имеет программный характер. Статья «О Десятой симфонии Д. Шостаковича», появившаяся как отклик на премьеру¹³, «прославила» своего автора. Фактически то был письменный вариант выступления Кремлева с резкой критикой нового сочинения на дискуссии в Союзе композиторов. Весьма показательно, что во вступлении, предвещающем собрание трудов Кремлева, имя Шостаковича не упоминается, несмотря на то, что статья, включенная 50-летним автором в свой итогово-

вый сборник¹⁴, привносит важный корректив в экспозицию взглядов и принципов критика. Свою позицию по отношению к творчеству Шостаковича ученый кратко и эмоционально выразил в работе «О “Патетической оратории” Г. Свиридова»: «Как отрадно было бы, например, если бы Д. Шостакович продолжил и развил ту линию своего творчества, которая была намечена им в оратории “Песнь о лесах”!»¹⁵

Точки зрения и оценки корреспондентов совпадали, они понимали друг друга и разделяли мнение о Шостаковиче как о социально и идейно вредном художнике, живущем двойными стандартами (из письма Аксюка к Кремлеву): «...Шостакович клянется Мусоргским и Чайковским и воспитывает в Ленинграде в своей Ленинградской группе модернистских выучеников и попускает им всемерно. Отвратительно все это. И нет уверенности, что скоро это “пройдет”. Наоборот, “это” будет расширяться и углубляться. И все-таки надо “точить камень” капля за каплей»¹⁶. В другом письме он писал: «...противники Ваши (мои то ж) <...> зачисляют в реакционеров всех им противоречащих...»¹⁷. «Противники» — это «высоколобые» музыковеды: «...В редакционной среде и в известной части музыковедческой существует, как Вы наверно знаете и чувствуете, предубеждение против Вашей позиции, исключаяющей Шостаковича как кульминацию советской музыки и отвергающей сближения и срастания реализма и модернизма...»¹⁸

Десятая симфония, вызвавшая в музыкантской среде одну из самых пламенных и жестких идеологических дискуссий в 1950-х годах¹⁹, интенсифицировала диалоги о Шостаковиче. В статье «О Десятой симфонии» Кремлев определил свое отношение к ней так: «Десятая симфония Д. Шостаковича имеет своих апологетов и своих ненавистников. Имеются, как всегда, и равнодушные»²⁰. Автора этих слов ни к апологетам, ни к равнодушным отнести нельзя, он был ненавистником, хотя и признающим Десятую как явление. Негативная по отношению к творчеству Шостаковича переписка, фрагментарно рассматриваемая здесь, отнюдь не является пустопорожней. Она основывается, подобно позитивному и глубоко содержатель-

ному обмену мнениями в отношении искусства Шостаковича А. Н. Должанского и В. П. Бобровского²¹, на солидном слуховом опыте и практике критико-публицистической деятельности каждого участника диалога. Письма родственны и даже идентичны опубликованным статьям этих авторов. В работах Бобровского и Должанского наблюдения над Десятой рассыпаны и редко вычлняются в отдельный опус²². Десятая предоставила им богатый материал для разноракурсного анализа и стилевых обобщений и оценивается ими как один из симфонических шедевров Шостаковича и всей европейской музыки.

Два столь разных диалога сближаются схожестью тона — искреннего, взаимно доверительного, но принадлежат к разным областям музыкознания: к аналитической теории — у Бобровского и Должанского и к идеологизированной эстетике — у Кремлева и Аксюка.

Что же инкриминирует Кремлев симфонии и ее автору?

Согласно практике марксистско-ленинской эстетики, он трактует соотношение формы и содержания как диалектическую оппозицию, и потому содержание, отлученное от формы, становится у него предметом отдельного, если можно так выразиться, «бесформенного» рассмотрения. Субъективистская ущербность подобного подхода предельно обнажается: поскольку мир этой музыки чужд Ю. А. Кремлеву (а это не подлежит сомнению), эмоционально он принять ее не может, и потому чем блистательнее и вдохновеннее мастерство композитора, тем хуже, ибо оно маскирует порочное содержание.

Принадлежавшая Кремлеву программка премьеры Десятой симфонии Шостаковича в Большом зале Ленинградской филармонии²³ демонстрирует это противоречие. Она является выразительным текстом, документом огромной трагической силы, анализ которого способен сообщить обычно ускользающее с годами или деформированное временем впечатление во всей его сложности и противоречивости.

В четверг 17 декабря и в пятницу 18 декабря 1953 года Заслуженный коллектив республики симфонический оркестр филармонии под управлением Е. А. Мравинского потряс публику исполнением Десятой симфонии. Был потрясен и Ю. А. Кремлев. Предоставлю читателю возможность самому судить о его непосредственных впечатлениях, о глубине и силе его переживаний. Записи на полях программки сопровождают аннотацию известного критика Ю. Я. Вайнкопа²⁴. Маргинальные пометы по-музыкантски поразительно точны, но чудовищно извращены умозаключениями.

I ч<ась>

Невероятно мрачные темы. Регистр по низкому тембру почти не восприн<имается>²⁵.

Много хоральных звучностей. Полифон<ия>. Вдруг меланхолический вальс²⁶.

Центр — дикая по грохоту и фальши какофония.

Конец — свист флейты в регистре вне восприятия²⁷. Паровозный свист²⁸. Погребальный звон²⁹.

II ч<ась>

Дикий темп³⁰. Адский грохот, свист, барабаны³¹. Вот-вот сойдешь с ума. Страшное соло тромбонов *prestissimo*³². Все страшно мрачно. Инстр<умен>ты использованы наперекор своим данным. Вторгаются картины чуть не фронтального боя³³.

Страшная музыка. Распад, цинизм, вой маньяка.

III ч<ась>

Вообще-то большое искусство мастера. Особенно в полифонии. Форма очень четкая. Мастер оркестра. Тема в восточном духе, с барабанчиком³⁴. В III ч<асти> много издеват<ельства> над тембрами. Для этого — соло всех видов. То и дело уходит в “небытие”. Вдруг издеват<ельское> “хихиканье” гобоев³⁵, распад мысли. Отдельные звуки. Восток в духе Ходжи-Эйнатова³⁶. Мерзкий нечеловеческий шум. Вообще масса FF. Кажется 3 *grand cassa*³⁷. Фразы: шипение литавр, издеват<ельское> пиццанье скрипки, отдельные ноты *Corn*³⁸. Кончается попискиванием Fl. вне тональности³⁹.

Наряду с красивыми фразами — дикая фальшь.

IV ч<асть>

Гобой звучит так гнусно, что и узнать трудно⁴⁰. Опять Восток?⁴¹ Как все мрачно. Фагот прямо отпеваёт⁴². Все что-то отдельное. То затухает, то вовсе обрывается на многоточии. Потом громовой удар, дикая скачка⁴³. Опять обрыв в небытие, писк, шуршание. И так — вся симфония. Ох! Началось оживление. Дикое урчание Fl. и скрипок на Pp. Геометрия, комбинация муз<ыкальных> фигур. Все время визжат флейты. Бред. И это — “живая и веселая”⁴⁴ музыка?! В визге флейт прорывается какая-то танцев<альная> тема⁴⁵. Грохот усиливается. Циничное веселье всего оркестра с преоблад<анием> ударов барабана и воя и визга флейт. Вдруг пауза⁴⁶. Небытие. Мрак средневековья, стоны пытаемых, шаги монахов в склепе⁴⁷. Хохочет фагот. Удар. Какофония всего оркестра. Ритм фокстрота⁴⁸, кабак. Визжат Fl.⁴⁹, орут тромб<оны> на предельно высоких нотах⁵⁰.

Какая масса solo!!

Сравним эти заметки с базовыми аналитическими наблюдениями, легшими в основу главы о Десятой симфонии в книге Г. А. Орлова, написанной в 1961 году, то есть по свежим впечатлениям от исполнения Десятой, в статьях Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, А. Н. Должанского, Альф. Г. Шнитке, Э. В. Денисова и др., опубликованных в двух сборниках (1962 и 1967)⁵¹ и посвященных композитору, и в книге М. Д. Сабининой⁵². Никто из современников Шостаковича не упускал из внимания одни и те же музыкальные моменты и детали партитуры, но сколь разительно по смыслу их концептуальное истолкование! «Красота мысли гармонически сочетается в ней (в Десятой. — Л. К.) с красотой звучания», — пишет Г. Орлов⁵³. «Подобно некоторым другим симфониям Шостаковича, Десятая повествует о тяжелых, драматичных сторонах действительности, но никогда еще эстетика симфонии, качества ее художественной выразительности не были столь последовательно, от первой до последней ноты, позитивны, глубоко человечны, проникнуты поэтичностью»⁵⁴.

Отдадим должное Ю. А. Кремлеву: невозможно игнорировать интенсивность его восприятия, острый слух, хваткость в фиксации деталей оркестровки, фактуры и те-

матизма. Однако занятное впечатление производит анализ Десятой, запечатленный и в маргиналиях филармонической программки, и в статье. Блестящий слух и богатая ассоциативная память постоянно информируют их обладателя о семантически насыщенном содержании симфонии, мгновенные реакции запечатлевают мир переживаний, который стоит за музыкой Шостаковича. Аналитик восторгается полифоническим искусством и тембровой фантазией, но публицист не желает уступать музыканту и мыслителю, не хочет принять структуру симфонии, отсутствие в ней классической мелодики, ее синтаксис и артикуляцию формы. Его пугает амбивалентность смыслов («темы эмоционально неопределенны», «образы смутны») — его страшит нечто, что, как пишет он, «остается неясным»⁵⁵. И потому выражения «нерасчленимый поток», «хаос», «неопределенность» становятся ключевыми в понимании–непонимании этого сочинения.

Более того, его оценка эмоционального мира музыки Шостаковича и черт его зрелого стиля остается той же, что и четверть века назад в пору ранних выступлений критика в печати по поводу новых камерных сочинений композитора⁵⁶, где он усматривал недостатки опять-таки «в аморфности, вялости гармонической логики», в невыдержанности, пестроте стиля⁵⁷ и напоминал Шостаковичу о соотношении мелодии и гармонии, ликвидации которой в линейном письме опасался⁵⁸. Он ободрял отход от «бесплодных “умозрений” и поверхностно остроумного гротеска», упрекал в пережитках «былых художественных заблуждений — будь то бесцельные пятна режущих диссонансов или черты механического, сухого “звукового движения”»⁵⁹. Одним словом, за истекшие десятилетия слух Кремлева в отношении «недостатков» музыки Шостаковича не изменился.

Статья «Десятая симфония Д. Шостаковича» становится наиболее полным выражением отношения Кремлева к музыке композитора. На вопрос одного из своих корреспондентов, каково мнение уважаемого музыковеда и критика о музыке со-

временника, он отвечал: «Основу моего общего взгляда на музыку Шостаковича Вы можете найти в моей статье “Десятая симфония Дмитрия Шостаковича” (Ю. Кремлев. Избранные статьи и выступления. М., 1959)»⁶⁰.

В одном из писем Кремлев говорил об актуальной задаче советского симфонизма применительно к творчеству Шостаковича — о создании героической симфонической концепции. Ученый трактует эту эстетическую категорию однозначно как позитивно оптимистическую, не принимая во внимание трагические аспекты героического. «...Ваше понимание Шостаковича как наиболее героического современного композитора объясняется склонностью молодости горячо увлекаться и зачастую принимать желаемое за действительное. Шостакович — бесспорно, крупный композитор, верно отразивший ряд явлений современности, но — композитор эмоционально весьма односторонний: как раз героики, подлинного оптимизма и жизнеутверждения ему решительно недостает...»⁶¹

Кремлев безоговорочно солидарен с партийной критикой Шостаковича и, в частности, его оперы: «...“Леди Макбет Мценского уезда” в ее первой редакции я не слышал. Клавир, конечно, смотрел и, за немногими исключениями, не получил от музыки ничего, кроме огорчения и раздражения. Основное, что раздражало, — смакование порока, душевного распада и т. д.»⁶².

Однако в центре внимания ученого и критика находится симфоническое творчество композитора. «В Двенадцатой симфонии Шостакович, на мой взгляд, сделал ряд шагов к музыке более сдержанной и монументальной. Но он утратил кое-что из сильных (хотя мне антипатичных) сторон своего экспрессионизма. Верного, глубокого выражения существа революции в Двенадцатой симфонии я не нахожу»⁶³.

Не убедила Кремлева и Одиннадцатая симфония Шостаковича. В письме к молодому корреспонденту, с которым завязалась интересная переписка, он последовательно раскрывает свой путь оценки музыкального произведения на примере Одиннадцатой: «Один может любить ее, другой —

ненавидеть. Но, приводя только доводы вкуса, эти люди не договорятся (“о вкусах не спорят”). А можно пойти другим путем — попытаться выяснить объективное содержание этой симфонии. Для этого надо исходить не из личного отношения к симфонии, а из наших общих требований к искусству, основанных на исторических фактах и мировоззрении. Одиннадцатая симфония трактует темы революции. А что такое революция? Это, прежде всего, огромное и, в основе своей, радостное движение народа, человечества вперед, к лучшему, прогрессивному. Как прав был Ленин, называвший революции праздниками угнетенных и эксплуатируемых масс, подчеркивавший, что все жертвенное (гибель множества людей, муки и страдания других) для сущности революции второстепенно! А как изображает в своей симфонии революцию Шостакович? Он выдвигает на первый план именно жертвенность, страдание, безмерно расширяя мрачные впечатления 9-го января (именно 9-му января, в сущности, посвящена симфония) и едва затрагивая глубоко-жизненные стороны революции (характерна даже такая особенность, что все печальные, грустные песенные мелодии — в первых частях симфонии — цитируются целиком, а боевые, героические — в финале — даны лишь в виде обрывков)»⁶⁴.

Вместе с тем Кремлев — профессионал, и его как профессионала и сочинителя музыки⁶⁵ покоряло высокое мастерство композитора. В архиве критика хранится программка концерта, состоявшегося в субботу 5 октября 1946 года в Большом зале филармонии (открытие сезона); тогда оркестр под управлением Е. А. Мравинского исполнил Пятую симфонию Шостаковича. В программку вложен черновик рецензии на концерт⁶⁶, где, среди прочего, читаем: «Лучшие качества этого знаменитого сочинения — сложная и богатая “инженерия” оркестровой мысли, поразительные точность и выверенность всех авторских намерений, чрезвычайная изобретательность тембровой организации как нельзя более отвечали лучшим качествам дирижерского дарования Мравинского» (7 октября 1946 года)⁶⁷. Следовательно, отношение Кремлева к музыке

Шостаковича не было огульно отрицательным, это был сложный комплекс признания и отторжения, в котором режиссирующую роль играло идеологически интерпретированное неприятие.

Размышляя о музыке Шостаковича, Кремлев, в полном соответствии с постулатами эстетики социалистического реализма, идентифицировал себя со среднестатистическим демократическим слушателем, одним из так называемого широкого круга потребителей, он был убежден: Десятую симфонию пропагандируют только профессионалы. Противопоставление профессионализма дилетантизму он насыщал антагонизмом классовой борьбы — этот прием в идеологической и эстетической полемике был беспроблемным.

В сборнике Материалы Второго Всесоюзного съезда советских композиторов⁶⁸ выступление Кремлева, как и других не основных докладчиков, отсутствует; в газете же «Советская культура»⁶⁹ оно пересказано. Однако есть возможность заглянуть в рукопись этого выступления. Там сказано: «Мои соседи по квартире являются члены рабочей семьи. Они не любители джаза, низкопробной эстрады, они любят классическую музыку — Бетховена, Глинки, Чайковского, Шопена. Они свободно воспринимают советскую литературу, советскую живопись (включая и таких художников, которых называли “формалистами”, — например, А. Дейнеку и В. Фаворского). Они любят многое в советской музыке — песни и родственные жанры, ряд сочинений Т. Хренникова, И. Держинского, А. Хачатуряна. Но когда, например, передают по радио скрипичный концерт Шостаковича, они говорят с большой горечью, с большой болью и тревогой — почему, зачем пишут такую музыку?»

Что же, следует винить этих слушателей? Нет, следует винить нашу музыку, которая чрезвычайно *отстает* (выделено Ю. А. Кремлевым. — Л. К.) от запросов слушателей и под видом сложности культивирует неопределенность, неясность, субъективность⁷⁰.

Проблему ясности содержания музыки, точнее сказать — ее смысловой однозначности, Кремлев считал важнейшей.

В цитированном докладе на Втором съезде композиторов он говорил: «...если Десятая симфония Д. Шостаковича действительно <...> раскрывает действительность в ее революционном развитии и показывает ростки будущего — то что же нас ждет в будущем? Такие неопределенные, неуверенные эмоции?»⁷¹

Финал же симфонии, бывший для советского симфонизма, как известно, генеральной проблемой жанра, у Шостаковича, по Кремлеву, неубедителен, ибо содержание всей Десятой — одностороннее. И этот вывод критика звучал как «сигнал» об идейной порочности нового концептуального опуса Шостаковича.

Казалось бы, позиция Кремлева, высказанная в статье, идентичная требованиям партии и правительства СССР к советским художникам и критикам, не сулила ему неприятностей или трудностей. Однако поскольку жизнь СССР была алогичной, то за публикацию своей критической работы о Десятой симфонии Шостаковича Кремлев боролся в течение трех лет. Статья увидела свет в апрельском номере журнала 1957 года, но еще 5 марта И. В. Нестьев отправил автору выражения членов редколлегии и своего рода малый протокол заседания. «[В. Ф.] Кухарский: <...> Я тоже критически отношусь к 10-й симфонии <...> В таком виде статья вызовет нежелательный резонанс (ввиду усиленно дифирамбических выступлений защитников симфонии). Скребков: <...> Статья может оказаться “лакомым куском” для буржуазной желтой прессы за рубежом. Снова поднимется крик о “травле Шостаковича”»⁷². Оба высказывания могли быть как убеждением, так и маневром — неловким жестом «в пользу» Шостаковича.

Далее в письме: «Сам Шостакович выступил за печатание статьи»⁷³.

Именно это обстоятельство дало основание Кремлеву обратиться к Шостаковичу в следующем году с просьбой о защите его критической статьи об Одиннадцатой симфонии от ее — этой симфонии — поклонников⁷⁴. Ниже привожу их переписку:

1958, февраль, 12 [Ленинград]

Многоуважаемый Дмитрий Дмитриевич!

Я написал критическую статью о Вашей 11 симфонии. Эта статья предназначалась для № 2 журнала «Советская музыка» за текущий год. Затем ее передвинули в план номера 3-го. Сейчас я узнал, что печатание статьи предполагают вновь отложить. Считаю несправедливым подобный зажим критики и свободного обмена мнений*, и надеюсь, что Вы, как член редколлегии, примете меры для напечатания моей статьи по плану — в 3-ем номере журнала.

С приветом, Ю. Кремлев.

*Кстати сказать, я не возражал против публикации в журнале апологетических оценок Вашей последней симфонии. Справедливость требует дать место и иным оценкам⁷⁵.

1958, февраля, 14, Москва

Многоуважаемый Юрий⁷⁶ Анатольевич!

Будучи членом редколлегии «Советской музыки», я не считаю для себя возможным принимать участие в обсуждении тех статей, которые касаются лично меня или моих сочинений, какими бы эти статьи ни были (положительными или отрицательными). Так я всегда поступал и также буду поступать впредь. ДШостакович⁷⁷.

1958, февраля, 23 [Ленинград]

Многоуважаемый Дмитрий Дмитриевич!

Я получил Вашу открытку и удивлен ею. Я вовсе не просил Вас «принимать участие в обсуждении» моей статьи о Вашей 11 симфонии. Я лишь выразил надежду, что Вы, как член редколлегии «Советской музыки», примете меры к тому, чтобы статья моя была напечатана по намеченному редакцией плану в третьем номере. <...> Поэтому я и написал Вам, надеясь, что Вы поспособствуете установлению справедливости свободного обмена мнений.

В свое время мне сообщили, что Вы высказались за опубликование моей статьи о Вашей 10 симфонии. Не знаю, что руководило Вами при этом, но, так или иначе, я мог предполагать, что Вы поступите аналогично ныне. К сожалению, я ошибся в своих надеждах. Поэтому мне остается только извиниться перед Вами за причиненное беспокойство. С приветом, Ю. Кремлев⁷⁸.

1958, март, 8, Москва

Из письма Ю. В. Келдыша к Ю. А. Кремлеву:

Ваша телеграмма с требованием о напечатании Вашей статьи об Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича была мною оглашена на заседании редколлегии журнала 24 февраля. Тем не менее, большинство членов редколлегии продолжало категорически возражать против опубликования статьи. Иную позицию занял только Д. Д. Шостакович, который, хотя не присутствовал на заседании, но затем сообщил свою просьбу, чтобы статья была напечатана⁷⁹.

Эта переписка показывает поразительное изменение в отношении общественных сил, энергетических потоков, бушующих вокруг имени Шостаковича и его Десятой симфонии: в этом микромире кривозеркально отражаются коллизии советского макромира — так Кремлев, на неискушенный взгляд, выглядит инакомыслящим, со всеми вытекающими из подобного положения следствиями. О своих взаимоотношениях с газетами и журналами — в связи с его оценкой музыки Шостаковича и роли композитора в советской культуре — он писал двум корреспондентам: «Вы, к сожалению, ошибаетесь, думая, что отчет “Советской музыки” о дискуссии точен. В частности, мое выступление не только очень сокращено (а оно было написано), но сокращено не без тенденции, за счет намеренного ослабления убедительности и обстоятельности моих аргументов»⁸⁰.

Со свойственной ему нелицеприятностью Кремлев боролся с привилегированными: «Но особое положение Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, с недавнего времени Г. Свиридова — остается. Они — предмет культа. Позвольте, мы их критикуем! — скажет редакция (имеется в виду редакция журнала “Советская музыка”. — Л. К.). Ну, что же, в некоторых наивных культах разрешается даже посечь бога, идола. А, все-таки, они боги...»⁸¹ Кремлев фиксирует одну из важных сторон общественного положения крупнейших советских художников, бывших, одновременно, жестоко критикуемыми и восхваляемыми, гонимыми и привилегированными. В зависимости от идеологической конъюнктуры внутри общественного контекста, от требований момента разыгры-

валась интрига амбивалентности, которая режиссировала положение художника.

К концу 1950-х годов оппонентам композитора становится ясно, что, как пишет Кремлеву корреспондент из Киева, «...сейчас критиковать Шостаковича и прочих музыкальных уродцев — это значит начать войну без солдат, и, чего доброго, критика обернется против критикующего»⁸². И действительно: обернулась, но не в социальном, а в моральном отношении.

Внимательный читатель переписки Бобровского и Должанского обнаружит, что публикации их работ о Шостаковиче также откладывались или изымались в связи с произволом людей, входящих в редколлегии и цензуру. Однако ни тот, ни другой не тревожили Шостаковича просьбами о заступничестве. Вместе с тем наука (как и научная истина), не требующая — в идеале! — мученичества, не могла их уберечь от агрессивности политически и идеологически ангажированной публицистики. Тем значительнее, драгоценней для каждого из них была возможность говорить с единомышленником. В 1964 году Бобровский писал Должанскому: «Дорогой Александр Наумович, я счастлив, что могу свободно спорить с Вами, — это так хорошо»⁸³. В те годы казалась мечтой сама возможность свободно дискутировать с коллегами и быть в ответе только перед наукой и совестью, не нести идеологическую ответственность за свое научно доказательное мнение, за конструктивную критику, не быть тут же, с неизбежностью оболганным, гонимым, уволенным с работы, доведенным до болезни и т. д., как то было заведено по отношению к научной интеллигенции, к тем, чьи труды несут с собой подлинно научные достижения.

Противоречивость взглядов и поведения людей, порождавшая путаницу внутри, казалось бы, идеологически противостоящих групп, обнажала экзистенциальные свойства человеческой природы и пагубную агрессивность общества, о которых писал Бобровский: «Он [Шостакович. — Л. К.] не мог не сознавать внутренней фальши нашего бытия; и боль за нас, за нашу душевную нечистоту, за повседневную поругаемость правды и вызвала к жизни его музу»⁸⁴.

Примечания

- ¹ Статья представляет собой существенно переработанный и расширенный вариант доклада, прочитанного на конференции «Shostakovich — 25 years on» в Глазго в 2000 году и опубликованный в сб.: *Dialogues about Shostakovich: From the History of Russian Studies about Shostakovich // A Shostakovich Casebook / ed. by Malcolm Hamrick Brown*. Indiana Univ. press. Bloomington and Indianapolis. 2004. P. 238–253.
- ² Ныне — Российский институт истории искусств (б. Зубовский).
- ³ Соответственно: Л., 1954; Л., 1958; Л., 1960.
- ⁴ Соответственно: М., 1965; М., 1969; Л., 1970.
- ⁵ *Кремлев Ю.* Избранные статьи и выступления. М., 1959.
- ⁶ Таким, по его мнению, было творчество композиторов-нововенцев (см.: *Очерки творчества и эстетики Новой венской школы*. Л., 1970) и американских авторов (см.: *Фортепианные новации Генри Коуэлла // Вопросы теории и эстетики музыки*. Л. 1969. Вып. 9. С. 103–118).
- ⁷ *Кремлев Ю.* По поводу статьи А. Николаева // *Советская музыка*. 1957. № 10. С. 93.
- ⁸ См. информацию в журнале «Советская музыка» (1971. № 12. С. 149; 1972. № 10. С. 141).
- ⁹ *Аксюк С. В.* О музыке: статьи и рецензии. М., 1980.
- ¹⁰ КР РИИИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 316.
- ¹¹ В рассматриваемой эпистолярной о том свидетельствует фрагмент письма к Кремлеву (от 27 мая 1966), где в ответ, по-видимому, на обвинения в злокозненном потакании «модернистам», Аксюк замечает: «...однако Прокофьев и Шостакович все же не курицыны сыны...» См.: КР РИИИ, там же, л. 56, 56 об.
- ¹² Виолончельные сонаты Ю. Кочурова и Д. Шостаковича // *Советская музыка*. 1935. № 11. С. 60–68; Струнный квартет Шостаковича // *Советская музыка*. 1939. № 11. С. 46–52; О Десятой симфонии Д. Шостаковича // *Советская музыка*. 1957. № 4. С. 74–84.
- ¹³ *Кремлев Ю.* Десятая симфония Д. Шостаковича / *Кремлев Ю.* Избранные статьи и выступления. М., 1959. С. 66–80.
- ¹⁴ *Кремлев Ю.* Избранные статьи и выступления. М., 1959.
- ¹⁵ *Кремлев Ю.* «О “Патетической оратории” Г. Свиридова» / *Кремлев Ю.* Избранные статьи. С. 176.
- ¹⁶ КР РИИИ, там же, л. 48 об., 49 (без даты).
- ¹⁷ Там же, л. 47 (от 9 сентября 1965).
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ В московском Союзе композиторов симфонию обсуждали три дня — 29 и 30 марта и 5 апреля 1954 г., а также через год, в ходе дискуссии о советском симфонизме на VIII Всесоюзном пленуме правления Союза композиторов СССР. См.: *Советская музыка*. 1954, № 6. Подробно полемику о Десятой симфонии см. в кн.: *Орлов Г.* Симфонии Шостаковича. Л., 1961. С. 249–252.

- ²⁰ Цит по: *Кремлев Ю.* Десятая симфония Д. Шостаковича. С. 66.
- ²¹ См.: Переписка В. П. Бобровского и А. Н. Должанского о Шостаковиче / Публ. и коммент. О. Бобрик и Е. Чигаревой // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 2000. С. 546–598.
- ²² У Должанского есть работа и о Десятой симфонии «Об одной теме из Десятой симфонии» (о побочной флейтовой теме из первой части), где он в интертекстуальном дискурсе показывает, сколь сильна «интонационная драма», которую относит к самым высоким достижениям композитора и достоинствам этой симфонии. См.: *Должанский А.* Из наблюдений над стилем Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей / Сост. и ред. Л. Бергер. М., 1962. С. 75–83.
- ²³ КР РИИИ, там же, ед. хр. 78, л. 6–9.
- ²⁴ Юлиан Яковлевич Вайнкоп (1901–1974) — музыковед, лектор Ленинградской филармонии, член Союза композиторов.
- ²⁵ Имеется в виду вступление. Преисполненная печали фраза у виолончелей и контрабасов — тематический корень и ключ к пониманию атмосферы симфонии.
- ²⁶ Тема побочной партии у солирующей флейты с аккомпанементом струнных (ц. 17 и далее).
- ²⁷ Имеется в виду фрагмент с трелями деревянных духовых fortissimo, где партия флейты удвоена звучанием флейты-пикколо (ц. 36 и далее).
- ²⁸ По всей вероятности, речь идет о теме главной партии в коде (от ц. 69) у пасторального дуэта двух флейт-пикколо piano (в ней по-брамсовски чередуются-мерцают терцово-секстовые мажорное и минорное обороты) и затем о трехкратном проведении минорного варианта терцово-секстового мотива этой же темы pianissimo у первой флейты-пикколо (от ц. 70).
- ²⁹ В конце первой части симфонии звучат флейты пикколо, струнные в среднем и низком регистрах и литавры (звонных инструментов нет).
- ³⁰ В партитуре указан темп Allegro. В записи концерта 31 марта 1976 г. оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского играет это стремительное скерцо быстрее указанного в партитуре темпа (половинная = 116).
- ³¹ Действительно, велика роль малого барабана, звучащего на forte и fortissimo и придающего музыке батальный характер.
- ³² Поскольку соло тромбонов в этой части нет, то, по всей вероятности, имеется в виду восходящий к кульминации первого раздела пассаж тромбонов в составе всей группы медных инструментов и оркестра tutti (мощная динамическая волна) — от одного к трем forte (от ц. 77 к ц. 79).
- ³³ В скерцо, амбивалентном по своему смыслу, ведущими становятся образы борьбы.
- ³⁴ Имеется в виду тема-монограмма «d-es-c-h» у флейты, флейты пикколо и первого гобоя в сопровождении деревянных, литавр и треугольных

- ка (2 такта после ц. 104 и далее). Тему-монограмму ни здесь, ни далее Ю. А. Кремлев не идентифицирует.
- ³⁵ Вряд ли можно усмотреть подобный смысл в теме английского рожка (ц. 121) со вступающим в канон гобоем (ц. 123 и далее до ц. 127).
- ³⁶ Ходжа-Эйнатов Леон Александрович (1904–1954) — композитор; см. о нем: *Друскин М.* Леон Александрович Ходжа-Эйнатов. Л., 1956. О восточном характере этой темы см.: *Климовицкий Аркадий.* Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 267.
- ³⁷ Неверно: один большой барабан.
- ³⁸ Имеется в виду одно проведение в коде (ц. 142) протяженной и певучей, пасторальной темы-зова валторны соло (ц. 144 и все дальнейшее ее проведения в цц. 116–120), звучащей подобно валторновой теме «благие вести» (М. Друскин) во вступлении к финалу Первой симфонии И. Брамса. О вариантах интерпретации этой темы см. ст.: *Кравец Нелли.* Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 229–234.
- ³⁹ Мотив-монограмма у флейты и флейты пикколо piano в до миноре.
- ⁴⁰ Имеется в виду выразительное соло гобоя piano, dolce на фоне долгих аккордов струнных (ц. 145 и далее) в обширном вступительном разделе финала — соло, имеющее своим далеким прообразом начало третьего акта «Тристана».
- ⁴¹ Ю. А. Кремлев реагирует на импровизационный характер темы и на хроматизацию, усиливающуюся по мере ее развертывания.
- ⁴² Это соло фагота (ц. 149) является вторым, варьированным проведением гобойной строфы (см. сн. 37), которую духовые инструменты передают «из рук в руки», своим тембром они переокрашивают ее и множат смысловые оттенки.
- ⁴³ Это замечание можно отнести только к началу сонатного allegro, то есть к главной партии финала — музыковеды отмечают ее воздушно легкий, светоносный характер, выражающий юношескую бодрость (см., например: *Орлов Г.* Симфонии Шостаковича. С. 275–276).
- ⁴⁴ Выражение, с которым трудно не согласиться, взято из аннотации Ю. Я. Вайнкопа: «Но они (мрачные образы. — Л. К.) исчезают под натиском сметающего их потока живой и веселой музыки, как остатки предрассветного тумана под живительными лучами солнца». См.: КР РИИИ, там же, ед. хр. 78, л. 4.
- ⁴⁵ Замечательной находкой композитора можно считать задорную флейтовую главную тему (флейта и флейта пикколо) в ансамбле с фигурацией и органичным пунктом у двух кларнетов (1 такт до ц. 161).
- ⁴⁶ Три такта после генеральной кульминации на теме-монограмме (до ц. 185).

- ⁴⁷ Такую ассоциацию вызвали варьированные проведение главного мотива темы вступления на фоне хоральных аккордов струнных (ц. 185) со второй темой вступления у скрипок (ц. 186). И далее — ниспадающие «в выдохе» мотивы *lamento* (ц. 188) и октавные «шаги» виолончелей и контрабасов (5-й такт после 188 и далее).
- ⁴⁸ Тема главной партии в увеличении у фагота *staccato* (ц. 192 и далее) начинается фугато.
- ⁴⁹ Это замечание может относиться к пассажам всей деревянно-духовой группы (ц. 203 и далее), затем поддержанным струнными.
- ⁵⁰ Возможно, имелось в виду подключение тромбонов к финальному проведению темы-монограммы (от ц. 203 и далее).
- ⁵¹ Черты стиля Д. Шостаковича: Сб. теоретических статей / Сост. и ред. Л. Бергер. М., 1962; Дмитрий Шостакович / Сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М., 1967.
- ⁵² Сабина М. Шостакович-симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М., 1976.
- ⁵³ Орлов Г. Симфонии Шостаковича. С. 281.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Лишь третья часть ему кажется наиболее привлекательной «благодаря присущим ей чертам сравнительной ясности» (см.: Кремлев Ю. Десятая симфония Д. Шостаковича. С. 74).
- ⁵⁶ См. сн. 11.
- ⁵⁷ Кремлев Ю. Струнный квартет Д. Шостаковича. С. 46.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ Там же. С 52.
- ⁶⁰ КР РИИИ, там же, ед. хр. 290 (из письма к Виктору Павловичу <Лазько> от 1 января 1963 г.).
- ⁶¹ Там же, ед. хр. 238, л. 1 (из письма к Е. И. Рогальскому от 4 декабря 1960 г.).
- ⁶² Там же, ед. хр. 290 (из письма к Виктору Павловичу <Лазько> от 1 января 1963 г.).
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Там же, ед. хр. 238, л. 2 (из письма к Е. И. Рогальскому от 21 января 1961 г.).
- ⁶⁵ Композиторское наследие Ю. А. Кремлева включает в себя сочинения для симфонического оркестра и камерных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей, а также большое количество фортепианной музыки (16 сонат и программные циклы пьес, в числе которых — «Афоризмы», соч. 42, 1963 г. и 24 прелюдии, соч. 43, 1963 г.). См.: КР РИИИ, там же, ед. хр. 83–134. Несомненно, в жанре прелюдии Кремлев воплотил, прежде всего, свой глубокий аналитический опыт изучения музыки Шопена и Дебюсси, о которых им написаны книги и статьи. Сравнительный

же анализ фортепианных пьес Кремлева, название которых заимствовано у Шостаковича («Афоризмы»), мог бы доказательно установить, скрыто ли в них, на глубинном уровне, влияние шедевров Шостаковича, или же, напротив, Кремлев полемично предлагал иную стилевую интерпретацию «музыкальных афоризмов». Однако эта задача выходит за рамки настоящей статьи.

⁶⁶ Рецензия не была опубликована.

⁶⁷ КР РИИИ, там же, ед. хр. 78, л. 4.

⁶⁸ Материалы Второго Всесоюзного съезда советских композиторов. М., 1958.

⁶⁹ 1957, 2 апреля, с. 4.

⁷⁰ КР РИИИ, там же, ед. хр. 51, л. 2.

⁷¹ Там же, л. 15.

⁷² КР РИИИ, там же, ед. хр. 456, л. 22–22 об.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Эта статья, в отличие от критической статьи о Десятой симфонии, не была опубликована ни при жизни Кремлева, ни в посмертных сборниках его статей. Не обнаружена она и в личном архиве Кремлева (КР РИИИ, ф. 79), что удивительно, поскольку ученый обычно аккуратно складывал копии своих статей и выступлений.

⁷⁵ КР РИИИ, там же, ед. хр. 278, л. 4.

⁷⁶ Имя Кремлева — Юлий; Шостакович ошибся, назвав его Юрием.

⁷⁷ КР РИИИ, там же, ед. хр. 550, л. 1. (Д. Д. Шостакович расписывался так, что имя вплотную прилегало к фамилии).

⁷⁸ Там же, ед. хр. 278, л. 1.

⁷⁹ Там же, ед. хр. 405, л. 1.

⁸⁰ Отрывок из письма Кремлева (от 11 ноября 1954 г.) харьковским единомышленникам — Анатолию Волкову (окончившему в тот год Харьковскую консерваторию по классу скрипки и по историко-теоретическому факультету, работавшему в Ворошиловградской филармонии) и Леониду Баткину (оканчивающему исторический факультет Харьковского государственного университета) — КР РИИИ, там же, ед. хр. 148, л. 1. Письмо Волкова и Баткина приложено к машинописи их статьи «За высокую идейность искусства (об одной странной симфонии)» — там же, ед. хр. 325, л. 1.

⁸¹ Там же, ед. хр. 51, л. 19.

⁸² Там же, ед. хр. 375, л. 40 об. (из письма к киевскому музыковеду и композитору В. Д. Довженко от 10 октября 1959 г.).

⁸³ См.: Переписка В. П. Бобровского и А. Н. Должанского. С. 584.

⁸⁴ *Бобровский В. Шостакович в моей жизни: Личные заметки // Советская музыка. 1991. № 9. С. 24.*

Сведения об авторах

Айдаров Надим Жавдетович — студент Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель З. М. Гусейнова).

Гусейнова Зивар Махмудовна — музыковед, доктор искусствоведения, профессор, проректор Санкт-Петербургской консерватории по научной работе.

Ковнацкая Людмила Григорьевна — музыковед, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор музыки); профессор Санкт-Петербургской консерватории.

Копытова Галина Викторовна — заведующая Кабинетом рукописей Российского института истории искусств.

Миллер Ольга Валентиновна — филолог-лермонтовед, старший литературовед Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, ныне пенсионер.

Митенев Александр Аркадьевич — музыкальный краевед Гатчины, настройщик музыкальных инструментов; испытатель электронной аппаратуры в Центральном научно-исследовательском институте «Электроприбор».

Михеева Марина Владимировна — соискатель Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель Т. З. Сквирская).

Огаркова Наталья Алексеевна — музыковед, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор музыки).

Тарасов Борис Андреевич — музыковед, доцент, аранжировщик Национального академического оркестра народных инструментов России им. Н. П. Осипова (Москва).

Фролов Владимир Александрович — искусствовед, научный сотрудник Российского института истории искусств (сектор изобразительно-го искусства и архитектуры).

**Из фондов Кабинета рукописей
Российского института истории искусств**

Выпуск 5

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

Подписано к печати 15.01.2010
Формат 60 × 90/16. Бумага «SvetoCору». Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 10,5. Тираж 200 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

**Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств**
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83
www.artcenter.ru