

РОССИЯ • ГЕРМАНИЯ

КОНТАКТЫ

МУЗЫКАЛЬНЫХ

КУЛЬТУР

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ 9
PROBLEMATICA MUSICOLOGICA 9

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

PROBLEMATATA MUSICOLOGICA 9

RUSSLAND – DEUTSCHLAND
Musikalische Wechselbeziehungen

Eine Aufsatzsammlung

Sankt-Petersburg

2010

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ 9

РОССИЯ – ГЕРМАНИЯ
Контакты музыкальных культур

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург

2010

УДК 78.03(47:430) (061.6)
ББК 85.31я43

Ответственный редактор и составитель
Г. В. Петрова, кандидат искусствоведения

Рецензенты:
Н. С. Серегина, доктор искусствоведения
Г. В. Тавлай, кандидат искусствоведения

Россия–Германия. Контакты музыкальных культур: Сборник статей / Отв. ред. и сост.: Г. В. Петрова – СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2010. 254 с. – (Проблемы музыковедения; вып. 9).

ISBN 978-5-86845-152-2

© РИИИ, 2010
© Коллектив авторов, 2010

Содержание

Inhalt

От составителя.....	7
В. Гуревич. Франц-Адам Фейхтнер и его «Русская симфония» V. Gurevich. Franz Adam Veichtner und seine «Simphonie russienne»	9
М. Долгушина, Г. Петрова. Людвиг Маурер: скрипач, композитор, дирижер.....	22
M. Dolgušina, G. Petrova. Ludwig Maurer: Geiger, Komponist, Dirigent	
М. Константинова. Неизвестный автограф В. В. Стасова.....	55
M. Konstantinova. Eine unbekante Handschrift V. V. Stasovs	
А. Хоменя. Шуман. Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена.....	62
A. Chomenja. Schumanns Exercices. Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema	
Л. Браун, Й. Хойслер. «... Мое генеалогическое древо теряется во мраке неизвестности». Материалы к родословной П. И. Чайковского в немецких архивах....	91
L. Braun, J. Haeusler. «...Mein Stammbaum verliert sich in dunkler Ungewissheit». Materialien aus deutschen Archiven zur Genealogie P. I. Čajkovskijs	
А. Климовицкий. Композитор Михаил Азанчевский и поэт Адольф Бётгер.....	112
A. Klimovickij. Der Komponist Michail Azančevskij und der Dichter Adolf Böttger	
Ж. Князева. О музыке, зоологии и медицине. Два эпизода из истории органных концертов в Петербурге рубежа XIX – XX веков.....	143
J. Knjazeva. Über Musik, Zoologie und Medizin. Zur Geschichte der Orgelkonzerte in Sankt-Petersburg um 1900	

Л. Ковалева-Огороднова, Й. Хойслер. Немецкие друзья, коллеги и родственники С. В. Рахманинова.....	163
L. Kovalova-Ogorodnova, J. Haeusler. Die deutschen Freunde, Kollegen und Verwandten S. V. Rachmaninovs	
В. Мальцев. Немецкий музыкальный театр края Ober Ost.....	189
V. Mal'cev. Das deutsche Musiktheater im Land Ober Ost	
Е. Истратова. Жизнь и судьба семьи Эллербергов.....	217
E. Istratova. Leben und Schicksal der Familie Ellerberg	
Inhaltsangaben.....	247
Сведения об авторах.....	250
Die Autoren der Beiträge.....	252

От составителя

Сборник продолжает непреходящую для русской и немецкой культур исследовательскую традицию реконструкции музыкально-исторических связей, творческих контактов, взаимовлияний России и Германии на протяжении XVIII – первой половины XX столетий. Материалы публикаций подготовлены музыковедами, театроведами, историками из России, Германии и Беларуси.

В издании впервые представлен сюжет об исторически первой «Русской симфонии», написанной немецким композитором Ф.-А. Фейхтнером на материале русского фольклора (статья В. Гуревича). В череде сюжетов, связанных с Петербургом, его мощной немецкой культурно-бытовой средой, Л. Маурер – скрипач, композитор, капельмейстер, чье творчество, как это становится сегодня очевидным, сделалось исторически неотъемлемым фактом русской музыкальной культуры; эпизоды из истории органических концертов в Петербурге рубежа XIX–XX в. (статьи М. Долгушиной, Г. Петровой; Ж. Князевой).

Статья А. Хоменя о неизвестном сочинении Р. Шумана, в судьбе которого значительна роль именно петербургской публикации, вводит тему немецкого романтизма и всегда актуальный для русской музыки диалог: Бетховен–Шуман. В исследовании А. Климовицкого, посвященном незаслуженно забытому имени М. П. Азанчевского, реконструируется процесс сотворчества Азанчевского-композитора с немецким поэтом-романтиком Бётгером.

Статья немецких коллег Л. Браун и Й. Хойслера привлекает внимание к родословной П. И. Чайковского и основана на материалах немецких архивов. Немецкие сюжеты в биографиях русских композиторов нашли продолжение в совместной работе о С. В. Рахманинове Л. Ковалевой-Огородновой и Й. Хойслера. Приводимые материалы еще раз подчеркивают плодотворность взаимодействия русских и немецких исследователей, неизбежность пересечения двух культурных традиций. Но в XIX в. ряд выдающихся деятелей отечественной музыкальной культуры оспорили бы такую точку зрения. Показательна в этом отношении статья М. Константиновой, в которой позиция В. В. Стасова предстает как историческая гримаса на передовые веяния, связанные

с развитием музыкального образования в России «по немецкому образцу».

Статьи Е. Истратовой (Норильск) и В. Мальцева (Минск) отражают стремление авторов приблизиться к реалиям локальной истории культуры различных регионов России. На фоне драматических событий минувшего столетия (Первая и Вторая мировые войны) проблема русско-немецких связей приобретает неоднозначное, порой парадоксальное по своим проявлениям и последствиям звучание.

Исследования основаны на широком привлечении архивных материалов из хранилищ России и Европы. Подавляющее большинство документов публикуются впервые.

Редактор-составитель благодарит немецких коллег – Л. Браун и Й. Хойслера за помощь в переводе материалов на немецкий язык, а также В. П. Томенко – за финансовую поддержку при подготовке издания.

В. Гуревич

Франц-Адам Фейхтнер и его «Русская симфония»

Расширение исследовательского «поля» в отечественном музыковедении 80–90-х гг. XX столетия привело к ощутимым качественным сдвигам в понимании сущности и глубины процессов, которые происходили в русской музыке XVIII в. Благодаря последним научным изысканиям отечественных музыковедов стали достоянием гласности многие ранее неведомые факты музыкальной жизни той эпохи, извлечены из тьмы забвения яркие сочинения великолепных мастеров, трудившихся в России. Среди них Франц-Адам Фейхтнер – скрипач, композитор, автор первой из дошедших до нас симфоний на русские темы, отдавший русской музыке более двадцати лет, но, тем не менее, забытый потомками.

Так получилось, что автор данной статьи в свое время обратил внимание на личность и творчество этого самообытного музыканта и в результате изысканий в российских и немецких архивах сумел в известной степени воссоздать картину его жизни и деятельности. Главным же итогом стало обнаружение в хранилищах Берлинской государственной библиотеки оркестровых голосов «Русской симфонии» Фейхтнера, 17 марта 1996 г. исполненной «Шаффрат-оркестром» под управлением Хильмара Шмаленберга на концерте в замке Фридрихсфельде в столице Германии.



Родившийся в 1741 г. в Регенсбурге в семье скрипичного мастера, Франц-Адам Фейхтнер еще в детстве стал известен как блестящий скрипичный виртуоз. Его покровитель – князь Александр-Фердинанд Турн-унд-Таксис рекомендовал его для обучения выдающемуся мастеру берлинской школы Францу Бенде, у которого Фейхтнер с 1760 г. стажировался в Потсдаме. Бенда отшлифовал природный талант юноши, и он с успехом выступал в

концертах капеллы Фридриха Великого. Фейхтнер особенно ярко интерпретировал сольные Каприсы Бенды – жанр, которому он сам впоследствии отдал дань как композитор. Партнерами Фейхтнера в камерных концертах были столь известные музыканты, как Карл-Филипп-Эммануил Бах и Карл-Фридрих Фаш.

В 1763 г. двадцатидвухлетний артист поступает на службу к известному российскому дипломату и покровителю искусств графу Герману фон Кейзерлингу, с которым впервые посещает Санкт-Петербург. Около года проводит он затем во дворце графа в Кёнигсберге, где дает многочисленные концерты, а также занимается педагогической работой. В это время у него учится будущий известный композитор скрипач прусской королевской капеллы (1775–1794) Иоганн-Фридрих Рейхардт. В опубликованной в 1805 г. Автобиографии Рейхардт так вспоминает о своем учителе: «Труднее всего было найти в нашем городе исполнителя на клавире, который смог бы чисто и ясно аккомпанировать господину Фейхтнеру – так, как это делали в Потсдаме Карл-Филипп-Эммануил Бах и Карл-Фридрих-Кристиан Фаш и другие, стоящие на одном с ним художественном уровне <...>»¹

¹ Цит. по: *Scheunchen H. Franz Adam Veichtner. Oldenburg, 1991. S. 5.*

No. 27

SIMPHONIE RUSSIENNE

A
DEUX VIOLONS,
TAILLE ET
BASSE.
FLUTES ET
CORNES DE CHASSE.

DEDIÉE

A S. A. S. MONSEIGNEUR

P I E R R E

Duc de Courlande et Semigalle.

COMPOSÉE

PAR

A D A M V E I C H T N E R

Maitre du Concert de Son Altesse Sérénissime.

A R I G A

CHEZ JEAN FREDERIC HARTKNOCH

1771.

В 1764 г. во время очередной дипломатической поездки в Варшаву граф Кейзерлинг умирает, и Фейхтнер вынужден подыскивать себе новое место. Он находит его в столице Курляндии Митаве, где усердно трудится в течение тридцати лет в качестве придворного капельмейстера герцога Петра Бирона. Именно здесь в самом конце 1760-х или в 1770 г. пишет он свою «Русскую симфонию» (*Simphonie russienne*), изданную Харткнохом в Риге в 1771 г. Хронологически это наиболее ранняя из ныне сохранившихся симфоний, использующих русский интонационный материал, – другие, как, например, симфонии Доменико Далольо (ок. 1762), до нашего времени не дошли.

Поскольку нотные издания русских народных песен появились лишь в середине 1770-х гг., очевидно, что цитируемые мелодии были либо записаны самим Фейхтнером с голоса кого-то из русских жителей или гостей Митавы, либо сообщены ему кем-то из российских музыкантов, работавших при курляндском дворе. Не исключено, что композитор мог воспользоваться старыми записями, сделанными в период службы у графа Кейзерлинга и первого посещения Петербурга.

Само сочинение – типичный образец эпохи становления венской классической школы, по канонам коей оно и построено. Оно близко симфониям Гайдна этого периода – и четырехчастной структурой с характерными тональными соотношениями между частями (Т-D-Т-Т), и составом оркестра (струнные, флейты, валторны), и формой каждой из частей (сонатное аллегро, двойная двухчастная, простая трехчастная (менуэт с трио и рондо), и способами тематического развития материала, а главное, общим жизнерадостным эмоциональным тонусом. Используются следующие народные мелодии: в главной теме начального Аллегро – «Ах вы, сени, мои сени», в Аллегретто – «Во саду ли, в огороде». В Менуэте цитированных русских тем нет, по мелодике он ближе к немецкому лендлеру². Наконец, в финале

² В статье о Фейхтнере, опубликованной в выпуске 11 сборника «Musik des Ostens» (Кассель, 1989), Эрнст Штёкль утверждает

рефрен близок русской плясовой «Как мне пашеньку пахати», но в точности ее не цитирует. В общем, хотя симфония не отличается особой оригинальностью, она показывает уверенное владение автором набором определенных стилистических приемов, его хорошую ориентацию в жанровой структуре раннего венского симфонизма. Русские народные мелодии, бесспорно, – самый интересный элемент этого сочинения.

Allegro assai. Thema 1



Показательно, что Фейхтнер, видимо, попытался развить русское начало в симфониях: «Музыкальный словарь» Г. Менделя–А. Рейсмана (Т. 10. Берлин, 1878) упоминает еще две его «русские симфонии»³. Однако музыка этих опусов не сохранилась.

«Русская симфония» зафиксировала переломный момент в эволюции творчества Фейхтнера: она значительно сложнее всех его предыдущих симфонических сочинений, что заметно, например, при сравнении с четырьмя симфониями, изданными Штейделем в Митаве в 1770 г. Если эти трехчастные опусы по многим признакам сходны с произведениями Манфредини и Ф.-Э. Баха и лишь отчасти фиксируют влияние маннгеймской школы, то «Русская симфония» устремлена в будущее и параллели с гайдновскими симфониями не лишают ее права на самостоятельное осмысление формирующегося классического стиля.

Придворные обязанности Ф. Фейхтнера не мешали ему довольно энергично творить в разных жанрах: его перу

дает, что в Менуэте композитор цитирует песню «При долинущке», но интонационные связи с ней объективно весьма относительны.

³ См.: *Mendel H., Reissmann A. Musicalisches Conversationslexikon.* Berlin, 1878. Bd. 10. S. 468.

принадлежат скрипичные концерты и Каприсы, струнные квартеты и оркестровые дивертисменты, духовные и светские кантаты. Как член Академии искусств «Петрина» (названной так в честь ее основателя – герцога Петра Бирона) Фейхтнер небезуспешно пробовал силы и в жанре зингшпиля: в конце 1770-х – начале 1780-х один за другим ставятся его «Сципион» (Митава, 1779), «Цефал и Прокрис» (Берлин, 1780), «Гирос и Кассандра» (Либава, 1784). Нам удалось обнаружить партитуры «Цефала и Прокрис» и «Гироса и Кассандры» в архивах Дрездена и Гамбурга. Это вполне добротные, драматургически детально разработанные композиции, стилистически параллельные глюковским опусам (хотя и, разумеется, не достигающие глубин глюковских обобщений). Приятная, изящная музыка с преобладанием элегически-сентиментальных настроений и редкими эмоциональными всплесками-кульминациями (вроде трагической арии Цефала в финале оперы) пользовалась успехом у аристократических слушателей – не случайно инициатором берлинской постановки был покровительствовавший Фейхтнеру кронпринц – будущий король Пруссии Фридрих-Вильгельм II.

Стабильно размеренная жизнь в Митаве, изредка нарушавшаяся путешествиями в герцогской свите в Италию, Германию и другие страны Европы, постоянно растущая семья (в 1768 г. Фейхтнер женился на Катарине-Марии Гётц, с которой счастливо прожил полвека) мало способствовали мыслям о переменах. Однако грянул 1795 г. Курляндия потеряла независимость, герцог отбыл доживать свой век в Германию, а его служащие оказались без работы. Какое-то время Фейхтнер размышлял, куда направить свои стопы, возможно, собирался переехать в Италию (по неподтвержденным сведениям Грова, он побывал там около 1796 г.). Так или иначе, в конце 1797 г. Фейхтнер оказался в Петербурге.

Фейхтнер попал в Россию будучи уже опытным, умудренным жизнью музыкантом. Конечно, в Петербурге о нем знали, иначе вряд ли пригласили бы 56-летнего артиста

на престижное место придворного камермузыканта и концертмейстера первого (оперного) оркестра (отметим, что Фейхтнер был, по-видимому, старшим по возрасту из всех когда-либо приглашенных на царскую службу зарубежных мастеров).

В Петербурге Фейхтнер трудился в атмосфере вполне благоприятной для творчества. Император Павел и императрица Мария отличались хорошим музыкальным вкусом. Известно, что после смерти матери Павел стремился убрать с глаз долой ее приближенных, что коснулось и музыкантов. Место уехавшего в Дрезден любимого квартетиста Екатерины Августа Тица и занял Франц Фейхтнер. Своему новому господину Фейхтнер посвятил три квартета, изданные Герстенбергом и Дитмаром (единственный полный экземпляр этого издания хранится в музее замка Кестхеи в Венгрии).

Квартеты Фейхтнера не отличаются столь ярким русским колоритом, как квартеты Тица, но по уровню мастерства ничуть им не уступают. Сочиняя их, композитор, разумеется, не мог не учитывать вкусы царственных заказчиков. Фейхтнер, без сомнения, знал о трепетном отношении Павла к квартетам Гайдна (opus 33), посвященным Гайдном будущему русскому императору (1781). Однако, при всем сходстве с гайдновским стилем, квартеты Фейхтнера отнюдь не являются их копией. Например, в Ре-мажорном квартете (переизданном в 1988 г. в Германии с предисловием Эрнста Штёкля) Фейхтнер допускает смелые перестановки материала внутри частей: в итоге реприза начального аллегро динамизируется за счет введения новых гармонических и мелодических связей, а рондообразный финал мало похож на истинное рондо: заглавная его тема в полном виде проходит лишь один раз – в его начале. Вершина квартета – медленная часть – Анданте с вариациями. В ней композитор смог достичь органичного соединения гармоний и интонаций в духе европейской квартетной традиции предбетховенской эпохи с лирической красотой и напевностью, отчетливо ассоциирующейся с модным вокально-бытовым

Arioso con variazioni.
Poco andante

First system of musical notation (measures 1-4). It consists of four staves: vocal line, piano right hand, piano left hand, and bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *[p]* and the instruction *dolce*. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic.

Second system of musical notation (measures 5-8). It consists of four staves. Measure numbers 6 and 7 are indicated in boxes above the first staff. The piano accompaniment features a *mf* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand.

Third system of musical notation (measures 9-12). It consists of four staves. Measure number 14 is indicated in a box above the first staff. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand and a *p* dynamic. The bass line has a dynamic marking of *f p f p f p*.

жанром «русской песни». Если, к тому же, учесть баснословную популярность самого жанра вариаций в России конца XVIII в., то Фейхтнер сразу, как говорится, попал в точку и, надо полагать, вполне удовлетворил императора и его семью.

Процесс включения Фейхтнера в петербургскую музыкальную жизнь шел плавно и поступательно. Об этом свидетельствуют документы, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве. Наиболее ранний из них относится к 1799 г. В нем Фейхтнер перечислен среди музыкантов первого придворного оркестра, притом дана точная дата его зачисления в штат: «в службе с 14 января 1798 года, жалованье – 450 рублей (без проездных и квартирных), квартиру иметь (ему) казенную и дров натурою десять сажень или деньгами»⁴. Надо отметить, оклад Фейхтнера был одним из самых низких, другие скрипачи получали от 700 до 2500 руб.

Приход к власти Александра I и затеянные им реформы театрального дела привели скрипача в оркестр французского театра, где он занял пост концертмейстера. Фейхтнер проявил себя с лучшей стороны в дни пышного празднования 100-летия со дня основания Петербурга, выступив во главе оркестра из ста музыкантов. Александр выделил Фейхтнера и с тех пор неоднократно поручал ему обслуживание подобных публичных мероприятий. Можно с уверенностью сказать, что значительные перемены в его материальном положении происходили из успеха этих выступлений. Если выделенные в феврале 1806 г. Конторой императорских театров «за наем вольной квартиры и покупку дров 190 рублей»⁵ составляли тогда для Фейхтнера немалую сумму, то уже спустя три года (согласно списку оркестрантов французской труппы) его жалованье достигло 1500 руб., и он мог чувствовать себя материально вполне обеспеченным⁶. С 1 июня 1810 г. Францу Фейхтнеру была

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 17. № 54. Л. 3 об.

⁵ Там же. Оп. 4. № 54. Л. 58.

⁶ См.: Там же. Ф. 44. Оп. 1. Д. 136. С. 313–314.

назначена пенсия за выслугу лет (пол-оклада, или 750 руб.), и он стал одним из самых высокооплачиваемых музыкантов на царской службе.

Очевидно, продолжил Фейхтнер и педагогическую деятельность⁷. Его лучший ученик – старший сын Константин двадцати лет от роду – был принят в тот же оркестр, в котором играл отец, и зарекомендовал себя с лучшей стороны (по контракту 1809 г. получал 1200 руб.). Принимал композитор активное участие и в жизни немецкой общины Петербурга, католического прихода Св. Екатерины. Входил в состав членов петербургского Филармонического общества, для которого написан монументальный «Te Deum», прозвучавший под управлением автора в 1818 г. и ставший завершением его карьеры. Из других его хоровых опусов назовем четырехчастную Мессу Ре-мажор, посвященную неизвестному австрийскому эрцгерцогу Рудольфу.

Композиторская активность Фейхтнера с наступлением старости постепенно снижается. Помимо вышеупомянутых произведений он сочинил скрипичные «Русскую ариетту» с шестью вариациями и Каприччио (1817), согласно Фетису, изданные Брейткопфом и Гертелем; затем в том же издательстве увидели свет Шесть сонат для скрипки с басом и две тетради Фантазий для скрипки соло (1818), из коих сохранились лишь три сонаты (№ 4–6), обнаруженные нами в спецхране Российской государственной библиотеки и попавшие туда после войны из Берлинской государственной библиотеки.

Франц и Константин Фейхтнеры числятся в списках служащих Конторы императорских театров 1814 г., притом материально их положение по сравнению с предыдущим трехлетием не изменилось, что, судя по всему, было следствием ухудшения финансового положения страны в период антинаполеоновских войн и отсутствия средств в казне. Обязанности отца и сына можно проследить по сохранившемуся контракту Константина Фейхтнера (май 1816)⁸. Приведем этот любопытный документ:

⁷ Интересно, что среди ранних, митавских учеников Фейхтнера – будущий друг Бетховена Карл Аменда.

⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 65. Л. 38–38 об., 39–39 об.

Я, нижеподписавшийся, вступил в службу Дирекции императорских театров <...> на нижеследующих условиях: 1. Играть мне на скрипке в оркестре, где от Дирекции приказано будет, кроме балов и маскарадов. 2. Находиться мне на всех пробах и репетициях в точности в назначенные от Дирекции часы. 3. Употреблять все свои дарования к благу и пользе Дирекции и повиноваться всем узаконениям, для порядка и службы установленным. 4. В вознаграждение трудов моих и стараний буду я получать жалованья ежегодно тысячу пятьсот рублей, которые будут мне платимы равными частями каждые два месяца, во всё время прохождения моей службы, которая по заключении контракта сего долженствует продолжаться три года.

Показательно, что документ писан на русском и немецком языках, а не по-французски, как было принято до войны 1812 г.

Возраст не мог не сказаться и на исполнительских качествах Франца Фейхтнера, но до 75 лет он чувствовал себя вполне комфортно. Вслед за вторым поколением в Петербурге появилось третье – дети Константина Фейхтнера и его жены Вильгельмины: Константин-младший, Александр, Федор, которых можно уже назвать российским немцами. Благополучное течение жизни нарушила внезапная смерть Константина Фейхтнера (31 мая 1816) в возрасте 31 года. После этого Франц Фейхтнер стал быстро сдавать и в 1818 г. был отправлен на пенсию. В протоколе заседания Театрального комитета от 8 мая 1818 читаем: «Состоящий в службе Театральной дирекции музыкант скрипач Фейхтнер, примерным усердием к должности и похвальным поведением обращал на себя особенное внимание начальства, – но нынче сделался к службе вовсе неспособным по преклонности лет»⁹. И далее, в письме управляющего сенатора А. Тюфякина на имя императора: «Фейхтнер в службе Дирекции с 1798 года. Хотя состоит уже около 15 лет в подданстве России, но вступил в оное после поступления в Дирекцию; следовательно, на основании

⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 1715. Л. 2.

Высочайше подтвержденных Вашим Императорским Величеством в 25-ый день августа прошедшего 1817 года дополнительных правил о пансионах, не может воспользоваться при получении оного, правом, дарованным российским подданным»¹⁰. В связи с этим по указу 1809 г. Францу Фейхтнеру как поступившему на службу будучи иностранным подданным и проработавшему более восемнадцати лет назначили пенсию в объеме половинного жалованья, т. е. 750 руб. в год. Решение Театрального комитета было утверждено Комитетом министров 21 мая 1818 г. и скреплено указом Александра I от 12 июля того же года. Правда, еще два сезона Фейхтнер должен был, по положению, отработать в оркестре бесплатно, «в благодарность», и окончательно завершил свою музыкантскую карьеру в 1820 г. (79 лет!). Последние месяцы жизни он вновь провел в Курляндии, где неподалеку от Митавы трудился лесничим его сын Карл Людвиг. Здесь, в Клевенхофе (ныне Калнциемс, Латвия), 3 марта 1822 г. Франц Фейхтнер скончался и был похоронен. Его старшая невестка Вильгельмина Осиповна (урожд. Гримм) продолжала жить в Петербурге вместе с тремя внуками композитора: по архивным документам мы знаем, что, например, Константин-младший обучался в 1834 г. в Дерптском университете. Следы семьи Фейхтнеров теряются в 1840-е гг., и только новые архивные поиски способны прояснить судьбу потомков немецкого музыканта – автора «Русской симфонии», одного из значительных деятелей отечественной музыкальной культуры конца XVIII – первой четверти XIX в.¹¹

¹⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 1715. Л. 2 об.

¹¹ Возможно, потомком Ф.-А. Фейхтнера был альтист Владимир Эдуардович Фехнер (1892–1942), окончивший Петроградскую консерваторию в 1923 г. по классу С. П. Коргуева и работавший в ней с 1929 по 1942 г. Но это предположение нуждается в документальном подтверждении.

Список сочинений Ф. А. Фейхтнера

Около 60 симфоний. Из них документально подтверждены:

Четыре симфонии (изд. 1770);

Русская симфония (изд. 1771);

Четыре симфонии (изд. 1777).

Два концерта для скрипки с оркестром (изд. 1771, 1775).

Два дивертисмента для оркестра (до 1795).

Камерные опусы:

Соло До мажор для скрипки с басом (начало 1760-х);

Три квартета. Посвящены императору Павлу I (изд. 1798 или 1799);

Каприччио для скрипки с басом (1817);

Русская ариетта с шестью вариациями для скрипки с басом (1817);

Шесть сонат для скрипки и виолончели (изд. 1818);

24 фантазии для скрипки соло (изд. 1818).

Зингшпили:

«Сципион» (пост. 1779);

«Цефал и Прокрис» (пост. 1780);

«Гирс и Кассандра» (пост. 1784).

Духовная музыка:

«Вознесение». Оратория для солистов и оркестра (текст К. Ф. Неандера, исп. 1787);

Месса Ре мажор. Для хора с оркестром. Посвящена эрцгерцогу Рудольфу (ок. 1815);

«Te Deum» (исп. 1818).

Более десяти светских кантат «по случаю», в том числе:

«Мы с радостью идем за Тобой, о светлейшая пара» (к бракосочетанию кронпринца Петра и графини Каролины Луизы фон Вальдек, 1765);

«Славим твое прекрасное имя» (к именинам вдовствующей герцогини Бенигны Готтлиб, 1778);

«Сплетай, о счастливая Отчизна, венки радости» (к именинам герцога Петра, 1780);

«Золотые лучи утренней зари» (ко дню рождения герцога Петра, 1786);

«Радуйся, Отчизна» (по случаю рождения кронпринца, 1787);

«Он грядет» (к возвращению герцога Петра, 1787) и др.

М. Долгушина, Г. Петрова

*Людвиг Маурер:
скрипач, композитор, дирижер*

Людвиг Вильгельм Маурер (1789–1878) принадлежит к числу музыкантов, отдавших долгие годы служению русской музыкальной культуре. Однако его творчество, восторженно приветствовавшееся современниками, сегодня практически забыто. Существующая информация о Маурере имеет общий характер, а перечень его многочисленных композиторских опусов, опубликованный в русских и немецких справочных изданиях, не выходит за рамки наиболее известных произведений¹.

Маурер прожил 89 лет, до старости сохраняя творческую энергию и инициативу. При его непосредственном участии, а зачастую – и под его руководством произошли многие выдающиеся события музыкальной жизни северной столицы. Он был знаком с И. А. Крыловым, В. А. Тропининым, предположительно – с А. С. Пушкиным, сотрудничал с Н. И. Хмельницким и А. А. Шаховским. Князь В. Ф. Одоевский на страницах критических статей приветствовал композиторский и исполнительский дар этого яркого немецкого музыканта. А. С. Даргомыжский в одном из писем

¹ Достаточно указать, например, на полное отсутствие в списках произведений вокальных сочинений композитора.

назвал Маурера «лучшим знатоком [музыки] в Петербурге»².

Круг музыкальных связей Людвига Маурера чрезвычайно широк и включает известных петербургских музыкантов-инструменталистов и солистов императорской сцены. Среди них Ф. Бем, Г. Ромберг, Ц. Ромберг, Ф. Червенка, А. Б. Мемель. Так, датированный 1840–1842 гг. рисунок неизвестного художника, сохранившийся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки, вероятно, запечатлел Маурера в его повседневной жизни³. На рисунке изображены сам композитор за дирижерским пультом, с палочкой в руке; рядом с ним – известный оперный тенор Дж. Б. Рубини и писатель А. Л. Элькан. Внизу надписи на немецком языке: *L. Maurer, Rubini, Elkan*.

Отдельная исследовательская территория – творческие контакты немецкого музыканта с А. Ф. Львовым, братьями Мих. Ю. и М. Ю. Виельгорскими, с соавторами Маурера в жанре водевиля А. Н. Верстовским и А. А. Алябьевым и, наконец, с М. И. Глинкой. В процессе работы над реставрацией жизненного и творческого пути композитора нам удалось атрибутировать его пометы как первого исполнителя-дирижера в автографе «Камаринской», а также проследить роль Маурера в истории написания и исполнения увертюры оперы «Жизнь за царя»⁴.

² Письмо А. С. Даргомыжского князю В. Г. Кастриото-Скандербеку от 24 февраля 1852 г. // *Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников* / Ред. и примеч. Ник. Финдейзена. Пг., 1922. С. 35.

³ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 4. № 3597. Рисунок выполнен карандашом на папиросной бумаге, наклеенной на картон.

⁴ См.: *Петрова Г. В. Дирижерские пометы в автографе «Камаринской» М. И. Глинки (к истории первых исполнений)* // Три века Петербурга. Музыкальные страницы. СПб., 2003; *Петрова Г. В. Автограф увертюры оперы Глинки «Жизнь за царя» (современные аспекты изучения)* // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Т. 2. М., 2006; *Долгушина М. Г. «Romance et action» в России первой четверти XIX века* // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 20–23.

Людвиг Вильгельм Маурер явил собой «тип культурного поведения» (термин А. И. Климовичского), при котором неизбежны отчетливые связи с ключевыми для истории музыки фигурами – П. Роде и Дж. Б. Виотти, Л. Шпором и А. Вьетаном. Маурер принимал активное участие в организации петербургских гастролей Г. Берлиоза. Ф. Мендельсон, никогда не бывавший в России, посвятил ему свое первое струнное трио.

Скрипач-виртуоз, композитор, талантливый капельмейстер, известный педагог, инспектор оркестров, почетный член Филармонического общества, почетный член Санкт-Петербургского общества камерной музыки – вот далеко не полный перечень из «досье» Людвига Маурера, позволяющий судить о том, что дар музыканта, по-видимому, сочетался в нем со способностями хорошего организатора.

Ограниченные рамками статьи, мы не ставили своей целью дать исчерпывающий анализ композиторского наследия Маурера. Прежде всего нас интересовал комплекс проблем, связанных с различными аспектами его многосторонней творческой деятельности. Проведенное нами исследование позволяет судить о масштабе и значимости этого музыканта. Кроме того, мы имеем почти уникальную возможность показать самые разные грани музыкальной (концертной, театральной) жизни Петербурга XIX в., ее эволюцию, зарождение новых форм камерного музицирования на примере одной творческой личности – Людвига Маурера.

Людвиг Вильгельм Маурер родился в Потсдаме 8 февраля 1789 г. Его отец умер в чине капитана, когда сыну еще не было трех лет. Военная служба отца давала Мауреру право на поступление в потсдамский Кадетский корпус, куда он и был определен как вольноприходящий воспитанник. Что же касается музыки, то здесь Маурера следует признать одним из тех счастливцев, чье обучение изначально велось заинтересованными и высокопрофессиональными

педагогами. Мать Маурера, урожденная Хаак (Haack), происходила из семьи известных немецких музыкантов. Первым учителем Людвиг Вильгельма стал один из ее братьев – концертмейстер придворного оркестра Фридриха Второго Карл Хаак⁵, который обучал мальчика игре на скрипке. Убедившись в несомненном даровании племянника, Хаак настоял на необходимости его дальнейшего образования, и с одиннадцати лет Людвиг Маурер посвятил себя исключительно музыке. К занятиям с ним подключился еще один брат матери, директор музыки в Штеттине, композитор Вильгельм Хаак⁶. Каждую зиму Маурер проводил в доме дяди, под руководством которого осваивал гармонию, контрапункт и азы композиторской техники.

Первое публичное выступление Маурера состоялось в 1802 г. в Берлине, в концерте известной певицы Гертруды Мара⁷, и имело триумфальный успех. «Тринадцатилетний юноша, Людвиг доказал игрой своей, что ему в удел досталась тайна двигать сердцами слушателей и владычествовать в царстве гармонии»⁸. На следующий день после концерта Маурер был принят на службу в капеллу прусского короля, а также получил звание камер-музыканта королевы Луизы, супруги Фридриха, любительницы и ценительницы искусств. В Берлинском придворном оркестре Маурер

⁵ Хаак Карл (1759–1819) – немецкий скрипач, композитор, педагог. Концертмейстер придворного оркестра и первый камер-музыкант короля Пруссии Фридриха Второго. Автор шести скрипичных концертов и шести флейтовых сонат.

⁶ Хаак Фридрих Вильгельм (1760–1827) – немецкий скрипач, органист и композитор. Автор большого числа музыкальных сочинений, в том числе фортепианных трио, струнных квартетов, клавирного и скрипичного концертов, оперы «Die Geisterinsel» на сюжет У. Шекспира.

⁷ Мара Гертруда (1749–1833) – немецкая певица (сопрано). Исполняла ведущие партии в операх и ораториях Г. Ф. Генделя. Выступала с концертами во многих европейских городах. В 1804–1812 гг. жила в России. Ее пение высоко ценили В. А. Моцарт и И. В. Гете.

⁸ Театральный альбом. Тетрадь 1. СПб., 1842.

служил в 1802–1806 гг. В 1806 г. оркестр был распущен, и молодой музыкант в поисках средств к существованию отправился в концертное турне по городам Восточной Европы, посетив Кенигсберг, Мемель, Ригу, Митаву. По словам современника, Маурер, «еще не вышедший в то время из отроческих лет, путешествовал со скрипкою под мышкой, и звуки его везде пробуждали бодрость и надежду в сердцах, трепетавших перед бурями европейских событий»⁹.

Важнейшее значение для Маурера имела состоявшаяся в 1807 г. в Риге встреча со знаменитыми скрипачами, крупнейшими представителями парижской скрипичной школы Франсуа Байо¹⁰ и Пьером Роде¹¹. Знакомство с ними не только способствовало совершенствованию мастерства Маурера, но и повлияло на его дальнейшую судьбу. Оба французских музыканта в то время служили в России и имели звания придворных солистов. В течение полугода в Риге, а затем в Митаве Маурер брал уроки у Роде, а затем, заручившись поддержкой французского скрипача, отправился с концертами в Петербург и Москву. В Москве молодой музыкант вновь встретился с Байо и благодаря его протекции получил место капельмейстера домашнего оркестра В. А. Всеволожского¹². С этого времени музыкальная деятельность Маурера преимущественно протекала в России.

⁹ Театральный альбом. Тетрадь 1. СПб., 1842.

¹⁰ Байо Пьер Мари Франсуа де Саль (1771–1842) – французский скрипач и композитор; концертировал в Петербурге в 1805–1808 гг.

¹¹ Роде Жак Пьер Жозеф (1774–1830) – французский скрипач, композитор и педагог, один из основателей французской скрипичной школы XIX в. В 1803–1808 гг. жил в Петербурге.

¹² Ф. Байо исполнял партию первой скрипки на квартетных вечерах, которые еженедельно, по четвергам, устраивались в доме В. А. Всеволожского на Пречистенке. По воспоминаниям С. П. Жихарева, в исполнении музыки участвовали «все лучшие музыканты, какие только находятся в Москве. В прошедшем году первую скрипку держал Роде, а в нынешнем будут играть primo Байо, альты – Френцель и на виолончели по-прежнему

В России

Москва и Петербург первой четверти XIX в. были центрами притяжения для многих европейских музыкантов. Привлеченные высокими заработками и неизменным вниманием публики, здесь оказались популярные в свое время композиторы, певцы, солисты-инструменталисты. Маурер органично влился в этот круг. Известно, что уже в первые годы жизни в Москве он познакомился с Дж. Фильдом, И. В. Гесслером, а также с Б. Г. Ромбергом, с которым в дальнейшем, в течение многих лет, его связывали тесные контакты. Сама служба у В. А. Всеволожского обеспечивала Мауреру возможность активного творческого общения. Дом Всеволожских привлекал к себе многих любителей искусств и являлся одним из центров музыкальной жизни Москвы, а затем и Петербурга. Крепостной оркестр Всеволожского, руководство которым являлось основной обязанностью Маурера, долгое время считался одним из лучших в обеих российских столицах.

Всеволод Андреевич Всеволожский – в то время один из самых богатых людей России – владел железоделательными заводами в Пермской губернии, соляными и рыбными промыслами. Современники отзывались о нем как о человеке чрезвычайно деловом и энергичном. «В 1815 году, гораздо прежде Берда, Всеволожский устроил первый пароход в России и, совершив на нем путь из своих заводов до Казани, первый практически доказал возможность пароходства по Волге. <...> Ему Россия обязана первым успешным испытанием английского способа выделки железа, усовершенствованием паровых машин, введением освещения газом, разработкою каменного угля на Урале, открытием в уральских степях золотоносных россыпей <...>»¹³. Сыновья В. А. Всеволожского – Александр Всеволодович и Никита Всеволодович в конце 1810-х–1820-х гг. вращались в кругу

Ламар. Есть чего послушать: вся знать бывает на этих концертах» (*Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 41).

¹³ *Касьянов К.* Наши чудодеи. СПб., 1875. С. 167–168.

литературной и театральной элиты Петербурга. Никита Всеволожский – «счастливый сын пиров» (А. С. Пушкин) – был постоянным посетителем «чердака» А. А. Шаховского, а в 1819 г. стал одним из основателей общества «Зеленая лампа», собиравшегося преимущественно в его доме. Он занимался литературной деятельностью, был весьма артистичен и играл в домашних спектаклях. Александр Всеволожский пользовался известностью как певец и композитор-дилетант. Некоторые его сочинения сохранились до настоящего времени¹⁴.

Во время нашествия Наполеона в 1812 г. Всеволожские покинули Москву и отправились в одно из своих пермских поместий. Здесь, «ввиду снеговых пустынь <...>»¹⁵, Маурер провел около пяти лет. Оркестр был в его постоянном распоряжении, а следовательно, он имел возможность совершенствоваться как в дирижерском, так и в композиторском мастерстве. Маурер мог слышать в живом исполнении каждое свое новое сочинение: удел далеко не всех начинающих композиторов. По-видимому, именно в эти годы он приобрел практические навыки инструментовки, а также способность добиваться качественного звучания силами небольшого коллектива музыкантов.

С этим же периодом связано важное событие в жизни Маурера. В 1816 г. он женился на побочной дочери Всеволожского Анне¹⁶.

¹⁴ Например, романс «Разлука» («Итак, с тобою я расстался») на стихи А. Найденова издан в литературно-музыкальном альманахе «Радуга» в 1830 г. Сохранился в ИРЛИ и МГК. Известна также «Песня» на стихи Иванчина-Писарева, опубликованная в музыкальном альманахе «La bouquet» в 1832 г. Сведения об издании см.: *Вольман Б. Л.* Русские нотные издания XIX – начала XX века. Л., 1970. С. 192.

¹⁵ Театральный альбом. Тетрадь 1. СПб, 1842. (Пермский период, важнейший для становления Маурера-композитора и Маурера-капельмейстера, наименее доступен для изучения.)

¹⁶ ОР РНБ. Ф. 805. № 197; *Арнольд Ю. К.* Воспоминания. М., 1892. Вып. 2. С. 197.

В 1817 г. Всеволожские вернулись в Москву, а затем перебрались в Петербург. В. А. Всеволожский приобрел имение Рябово в двадцати верстах от столицы и жил там практически безвыездно¹⁷.

¹⁷ Многие современники вспоминают о ежегодных трехдневных праздниках, которые В. А. Всеволожский устраивал по случаю своего дня рождения. Особенно значительный резонанс получило торжество в Рябово 24–26 октября 1822 г. См: Отечественные записки. 1822. № 31. Ноябрь. С. 266–288; *Арапов П.* Летописи русского театра СПб., 1861. С. 330–331; *Касьянов К.* Наши чудодееи. СПб., 1875. С. 173–204. Программа праздника и текст открывавшего торжества Пролога были изданы отдельной книгой (Описание праздника, данного родными и друзьями его превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому по случаю его рождения, в Рябово, 25 октября 1822 г., с приложением музыкальных нот и пятнадцати гравировальных картин. СПб., 1823). В ней подробно описывается каждое увеселение: шарады, загадки, каламбуры, логогрифы, омонимы, анаграммы, романсы et action. Помимо Пролога, сочиненного Ф. Н. Глинкой и названного «Проезжий, или Приготовление к именинам», на сцене домашнего театра Всеволожских были представлены специально написанная к празднику опера-водевиль Н. И. Хмельницкого «Новый Парис» с музыкой А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Л. Маурера; комедия Н. И. Хмельницкого «Нерешительный» и небольшая опера «Les Rendez-vous bourgeois» (автор не установлен). В исполнении «Les Rendez-vous bourgeois» принимал участие Маурер (единственный известный нам случай его выступления в любительском спектакле). Он играл роль Господина, а роль Слуги исполнял другой популярный в Петербурге музыкант, также долго служивший у Всеволожского, – гобоист Ф. Червенка. Кроме указанных выше лиц в подготовке и проведении праздника принимали участие А. Н. Верстовский, который, по отзыву П. Свинына, восхитил слушателей своим «очаровательным голосом» (Отечественные записки. 1822. № 31. Ноябрь. С. 283), Н. В. Всеволожский, его будущая жена, княжна В. П. Хованская, гитарист и композитор С. Н. Аксенов. А. А. Алябьев, который, по мнению Б. С. Штейнпресса, должен был исполнить одну из главных ролей в Прологе, на празднике не присутствовал по причине смерти отца (*Штейнпресс Б.*

В Российском государственном историческом архиве сохранился билет, который был «дан на свободный проезд до Санкт-Петербурга прусскому подданному, музыканту Людвигу Мауреру»¹⁸. По правилам того времени, в билете были указаны приметы путешественника: «Лета – 26, рост – средний, волосы – темнорусые, брови – темнорусые, глаза – карие, нос – прямой, рот – умеренный, борода – круглая, лицо – белое, особые приметы – нет»¹⁹.

В пермский период Маурер активно занимался композиторской деятельностью. Представление о жанрах написанной им музыки дает напечатанный в «Московских ведомостях» анонс концерта, который «15 декабря 1817 года Маурер, придворный музыкант капеллы его величества короля Прусского [по разрешению королевы Луизы Маурер сохранил за собой это звание. – М. Д. и Г. В.], будет иметь честь дать <...> в новой зале г. Йогеля на Малой Бронной»²⁰. Приведем программу концерта полностью:

I часть:

1. Увертюра. Сочинение г. Маурера;
2. Маурер будет играть на скрипке Концерт своего сочинения;
3. Тенор Минюхин будет петь Арию. Сочинение г. Маурера;

Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956. С. 159). В Рябово были приглашены известные артисты императорских театров И. И. Сосницкий, А. М. Колосова, М. И. Вальберхова. «Сосницкий и Вальберхова весьма искусно загримировали он – актеров, она – актрис, и давали свои советы и указания насчет костюмировки и вообще всех сценических принадлежностей» (*Касьянов К.* Наши чудодеи. СПб., 1875. С. 185). Декорации для постановок были сделаны П. Гонзага. Петербургский высший свет еще долго обсуждал это событие. Упоминалась «музыка, известная в городе и принадлежащая хозяину, которая <...> управлялась искусным артистом Маурером и которая всеми любителями слухопрельщения особливо похваляется» (Дамский журнал. 1827. Ч. 20. № 23. Декабрь. С. 170).

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 6791. Л. 2.

¹⁹ Там же. Л. 2.

²⁰ Московские ведомости. 1817. № 99. 12 декабря.

4. Г-жа Терезия Далокка [Даль'Окка] будет играть Рондо для фортепиано Маурера.

II часть:

5. Увертюра. Сочинение Маурера;

6. Маурер на скрипке сыграет собственные вариации на три песни из оперы «Казак-стихотворец»;

7. Голубев и Беляев будут играть на валторнах Рондо Маурера;

8. Маурер будет играть на скрипке свой концерт с аккомпанементом оркестра и хора.

9. Финал.

Перед нами заявка на авторский концерт, составленный из произведений одного композитора. Отметим, что монографический концерт – исключительное явление в Петербурге начала XIX в.; его могли позволить себе лишь наиболее выдающиеся музыканты.

По некоторым сведениям, в эти годы Маурером была сочинена «оперетта на русский текст» «Магнетизер» (по-видимому, имеется в виду опера-водевиль «Лекарь-самоучка, или Животный магнетизм» на текст А. А. Шаховского). Спектакль был показан в домашнем театре Всеволожского. В 1818 г. «Лекарь-самоучка» был также поставлен в Большом театре в Петербурге и имел значительный успех²¹.

В 1818 г. Маурер вместе с женой и маленькой дочерью Софи уехал в Германию. Письмо композитора А. В. Всеволожскому из Берлина от 16 марта 1819 г. содержит сведения об успехе его концертных выступлений²². Наряду с публичными концертами Маурер играл соло и в ансамбле в салонах берлинской аристократии, где ему также был оказан весьма теплый прием. Однако, будучи в Берлине, композитор сообщал родным о своем желании вернуться в Россию, добавляя при этом: «Que fait l'habitude...» («Что делает привычка...»)²³ Музыкант сообщает и о своих ближайших планах: возвращению в

²¹ См.: История русской музыки. М., 1986. Т. 4. С. 380.

²² РГИА. Ф. 652. Оп. 1. № 155. Л. 3.

²³ Там же.

Петербург будет предшествовать поездке во Францию, во время которой он намеревается играть везде, где будет останавливаться, и, по возможности, сочинять. В другом письме А. В. Всеволожскому, из Потсдама от 23 апреля 1819 г., композитор упоминает о сочиненном им концерте для четырех скрипок, который он собирается издать в Лейпциге вместе с еще одним концертом, посвященным В. А. Всеволожскому²⁴.

Сезон 1819–1820 гг. Маурер провел в Париже. Он успешно концертировал, а в 1821 г. вернулся в Петербург, куда к тому времени перебрались и Всеволожские. Имя Маурера многократно упоминается в светской хронике: как солист-виртуоз и капельмейстер оркестра Всеволожского он принимал участие во многих концертах, в том числе любительских. «На скрипке отличился особенно г. Маурер, возвратившийся из путешествия своего по Европе, где также снискал он дань уважения к своему таланту, известному уже по многим прекрасным его музыкальным произведениям»²⁵. По-видимому, он выступал также при дворе и заслужил одобрение вдовствующей императрицы Марии Федоровны. В 1823 г. именно ему было поручено «музыкальное оформление» официальной встречи в Гатчине невесты великого князя Михаила Павловича, принцессы Шарлотты Вюртембергской²⁶. Для торжественной церемонии Маурер

²⁴ РГИА. Ф. 652. Оп. 1. № 155. Л. 2.

²⁵ Несколько добрых слов по поводу скрипичного мастерства и композиторского таланта Маурера // Отечественные записки. 1821. Ч. 6. С. 345.

²⁶ Принцесса Фредерика-Шарлотта-Мария Вюртембергская (1806–1873), после крещения получившая имя великой княгини Елены Павловны, супруга младшего сына Павла Первого великого князя Михаила Павловича, впоследствии заняла могущественное положение в свете, причем «не только по одному своему сану, но и по своему просвещенному уму, по своим глубоко человеческим убеждениям и, наконец, самому тонкому и самому широкому пониманию искусства» (*Соллогуб В. А. Воспоминания*. М.; Л., 1931. С. 308). Вошла в историю как высочайшая покровительница Русского музыкального общества.

сочинил два романса *et action* – «Пустынник» и «Ангел и певец», оба – на текст В. А. Жуковского²⁷. Поэтические тексты романсов снабжены немецким подстрочником: перевод «Ангела и певца» выполнен А. Вульффертом²⁸; сведений о переводчице «Пустынника» обнаружить не удалось.

Стихотворение «Ангел и певец» было написано Жуковским специально для торжества встречи принцессы Шарлотты. В полном собрании сочинений поэта 1902 г. оно датируется 5 октября 1823 г. Это стихотворение-аллегория, его содержание – разговор Ангела-хранителя «дочери царей», приведенной судьбой на Север, и Певца, воспевающего страну, в которую прибыла принцесса. О музыке романса (как, впрочем, и о празднестве в целом) с восторгом отзывается корреспондент «Отечественных записок»: «Начало выражено “аллегром”, изображающим любопытство, удивление, нетерпение русского барда. Песнь вдруг переходит в звуки нежные, сладкие, тихие – это ответ Высокого гостя <...> и если портрет юной принцессы, делаемый ее ангелом-хранителем, привел всех в приятное умиление, то хоры, повторившие предречение его “Навсегда с ее душою...”, показали райскою гармонией, могущею существовать только “в стране лазурной, за границею земной”.

²⁷ Романсы были изданы в том же, 1823 г. Музыка их «всеподданнейше посвящена сочинителем Ее Императорскому Величеству государыне императрице Марии Федоровне». Экземпляры романсов сохранились в отделе нотных изданий и звукозаписей РНБ и в фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом).

²⁸ Александр Евстафьевич (Александр Густавович) Вульфферт в 1823 г. имел чин коллежского секретаря и служил нотариусом Санкт-Петербургской евангелической консистории. Занимался литературной деятельностью. Известны его переводы на немецкий язык повести «Кавказский пленник» (1823) и поэмы «Бахчисарайский фонтан» (1826) А. С. Пушкина. См.: Долгушина М. Г., Петрова Г. В. *Tscherkessen-Lied* и *Tataren-Lied* А. Вульфферта – Л. Маурера (культурные встречи и пересечения в пушкинском Петербурге) // *Europa Orientalis. Pietroburgo capitale della cultura Russa. I. A cura di Antonella d'Amelia. Salerno, 2004. P. 227–237.*

И для большего очарования хоры сии расположены были в некотором удалении, и перед вторым куплетом, когда на театре в облаках представилась группа, изображающая судьбу, окруженную хранителями жизни, Маурер экзекютировал на скрипке с особым искусством превосходного соло, что все вместе сделало на зрителя неизъяснимое впечатление»²⁹. Второй «романс» Маурера основан на переработанном и несколько сокращенном (по-видимому, самим поэтом) тексте баллады «Пустынник». Воспевающий идею любви и верности, он как нельзя более гармонировал с событиями дня. С точки зрения композиции, оба «романса» подобны оперной сцене.

Все исполнители были любителями из высшего общества. Партии Мальвины и Ангела пела княжна Хилкова, обладавшая хорошим контральто; роли Пустынника и Певца «играл г. Всеволожский с отличным искусством, имея голос небольшой, но правильный, приятный»; партию Трубадура исполнял граф Соллогуб, бас, который «удивительным голосом своим придал еще более выразительности сему прелестному рассказу»³⁰.

В 1825 г. Маурер вновь покинул Россию, приняв предложенное ему звание королевского капельмейстера в Ганновере. На отъезд музыканта отозвался четверостишием «Мауреру на последний концерт» граф Хвостов:

С Невою Маурер волшебнo распрощался:
Он сердце нежил, слух; гремел и объяснялся
Одними звуками; безмолвно говорил
И, не слагая слов, Расин на скрипке был.

1824. Октября 1 дня ³¹

В этот период музыкант особенно много концертировал – выступал в Берлине, Вене, Гамбурге, но неоднократно

²⁹ С. Н. Из Гатчины, от 10 октября 1823 года // Отечественные записки. 1823. Ч. 16. № 43. Ноябрь. С. 314.

³⁰ С. Н. Второе письмо из Гатчины // Отечественные записки, 1823. Ч. 16. № 44. Декабрь. С. 449.

³¹ Хвостов Д. И. Г-ну Мауреру на последний концерт его в Большом театре 1824 года, сентября 30 // Дамский журнал. 1825. Ч. 10. № 7. Апрель. С. 26.

бывал и в Петербурге. Выступлениям «любимого здешнею публикою виртуоза и композитора Маурера» сопутствовали сочувственные отзывы прессы: «Обстоятельства заставляют его жить в Германии, но сердце влечет в Россию, с которой сопряжены воспоминания о счастливых годах молодости, о первых успехах»³². В Ганновере Маурер создал ряд сочинений, принесших ему славу как композитору. Это опера «Алоиза», премьера которой состоялась в 1827 г., и исполненный в 1829 г. на музыкальных торжествах в Нордхаузене концертант для четырех скрипок. Двухактная опера «Алоиза» в 1830-е гг. ставилась на многих сценах Европы, но «нигде не стояла так прочно, не имела столь длительного существования, как в Ганновере»³³. О берлинской премьере концертанта, в которой принимали участие Людвиг Шпор, Мюллер³⁴ и Густав Вильде, известно из письма Маурера Всеволожскому: «Мы исполнили концертант для четырех скрипок, который оказался великолепным и произвел фурор»³⁵. В этом же письме композитор упомянул об исполнении еще одного сочинения – нового концерта для скрипки с оркестром ми минор, одна из частей которого – Рондо – основана на русских и башкирских темах.

Вскоре после этого, на музыкальных торжествах в Галле (точная дата неизвестна), Маурер впервые представил публике своего десятилетнего сына Всеволода. О дебюте сына сообщает в письме в Петербург Анна Маурер: «*Mon Vsevolod montre beaucoup de disposition pour le violon et à l'aide de Dieu il doit débiter cet hiver devant le public en jouant un Concert*» («Мой Всеволод показывает все большее пристрастие к скрипке и, с Божьей помощью, он должен дебютировать этой зимой перед публикой, играя в концерте»)³⁶.

³² Северная пчела. 1830. № 29. 8 марта.

³³ Die Musik in Gecshichte und Gegenwart. 1988. В. 8. S. 1834.

³⁴ Неизвестно, кто из квартета братьев Мюллер участвовал в исполнении концертанта Маурера.

³⁵ РГИА. Ф. 652. Оп. 1. № 155. Л. 7.

³⁶ РГИА. Ф. 652. Оп. 1. № 154. Л. 6.

В 1832 г., уступив настоятельным просьбам В. А. Всеволожского, Маурер вернулся в Петербург и вновь встал во главе его оркестра. Имя Маурера многократно появляется на концертных афишах, причем в большинстве случаев он выступает с сыновьями – скрипачом Всеволодом и виолончелистом Александром. Следует отметить, что в период царствования Николая I в России существовала своего рода мода на выступления молодых виртуозов; приметой времени была также «семейственность» талантов. П. Н. Столпянский в книге «Музыка и музицирование в старом Петербурге» называет около тридцати фамилий вундеркиндов, концертировавших в российской столице в 1825–1854 гг.³⁷; среди них братья Эйхгорн, братья Гугели, сестры Погожевы, четыре брата и сестра Контские, братья Маурер и др.

С 1835 г. начинается новый период в жизни Людвиг Маурера. Он поступает на службу в Дирекцию императорских театров и назначается капельмейстером оркестра французской труппы³⁸.

Театр

Первый период творческой активности Маурера в создании музыки для театра приходится на конец 1810-х – начало 1820-х гг. После возвращения семьи Всеволожских из Пермской губернии композитор благодаря Александру Всеволодовичу и особенно Никите Всеволодовичу Всеволожским оказывается вовлеченным в круг светской молодежи – любителей и ценителей музыкального и театрального искусства³⁹.

³⁷ См.: *Столпянский П.* Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1989. С. 95–96.

³⁸ Французская труппа давала спектакли в Михайловском театре Санкт-Петербурга.

³⁹ Отметим, что первая театральная премьера Маурера состоялась значительно раньше, еще до отъезда Всеволожских в провинцию. 20 января 1812 г. в Арбатском театре актеры французской труппы исполнили его оперу на текст Кортеса «Les dangers de l'indiscretion» («Опасная нескромность»).

Как известно, в течение второго десятилетия XIX в. на русской сцене закрепился жанр музыкальной комедии-интриги – водевиль. Особым расположением публики пользовалась опера-водевиль, в которой, по мнению современников, соединились сильные стороны двух жанров – музыкального и драматического. Пьеса, как правило, была интересней и динамичней, нежели литературная основа комической оперы, а музыкальное оформление отличалось разнообразием. Среди русских драматургов – первых авторов водевилей – выделяются А. А. Шаховской и Н. И. Хмельницкий. Современники особенно ценили водевили Хмельницкого, усматривая в них легкость стиха, грациозность и остроумие⁴⁰.

Людвиг Вильгельм Маурер – признанный композитор этого жанра, по мнению В. Моркова, один из лучших «сочинителей русской оперы»⁴¹. Практически все водевили с его музыкой пользовались популярностью и в течение последующих десятилетий ставились на сценах столичных и провинциальных театров⁴². В 1818–1823 гг. Маурер принял участие в создании шести опер-водевилей. Музыку к пьесам «Карантин» Н. И. Хмельницкого (поставлена 26 июля 1820 г. в Большом театре в Петербурге) и «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» Н. И. Хмельницкого и Н. В. Всеволожского (поставлена 3 января 1821 г. в Большом театре в Петербурге) он написал в сотрудничестве с А. Н. Верстовским, которого в то время учил игре на скрипке⁴³; оперу-водевиль «Новая шалость, или Театральное сражение» (текст Н. И. Хмельницкого, поставлена 12 февраля 1822 г. в Петербурге) – совместно с А. Н. Верстовским и А. А. Алябьевым. В 1829–1830 гг. увидели свет еще два водевиля, в создании музыки которых принимал участие Маурер: «Новый Парис» (текст

⁴⁰ См.: *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 279.

⁴¹ *Морков В.* Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. СПб., 1862. С. 66.

⁴² См.: *История русской музыки.* М., 1988. Т. 5. С. 47.

⁴³ См.: *Доброхотов Б. А.* Н. Верстовский. М; Л., 1949. С. 8.

Н. И. Хмельницкого, музыка написана совместно с А. Н. Верстовским») и «Муж и жена» (автор текста неизвестен, музыка Маурера, Шольца, Алябьева и Верстовского).

Неизменно благоприятными были отзывы прессы о сценических опусах с музыкой немецкого композитора. Так, водевиль «Новая шалость» произвел настоящий фурор среди театралов. «Успех этот объясняется тем, что в пьесе роли шалунов-мальчиков были исполнены девушками, что явилось совершенным новшеством, доселе никем не применявшимся в театральном искусстве»⁴⁴. В бенефис известной актрисы Ежовой 28 сентября 1821 г. «была играна опера-водевиль, переведенная Хмельницким, *Суженого конем не объедешь* в одном действии, музыка Маурера – один из самых лучших и игривых водевилей, с прекрасными куплетами»⁴⁵.

Следует отметить еще одно сочинение Маурера для театра. В 1818 г. он написал несколько вставных номеров для петербургской постановки оперы Ж. Ф. Лесюэра «Жиль Блаз в вертепе разбойников»⁴⁶, текст которой был переведен с французского Н. В. Всеволожским.

Начиная с 1835 г. работа в области создания театральной музыки входит в круг служебных обязанностей Людвиг Маурера. По условиям контракта, заключенного

⁴⁴ Русский биографический словарь. СПб., 1901. Т. 21. С. 365. По свидетельству Арапова, «эта идея не совсем понравилась князю Шаховскому и возродила в нем некоторую зависть в том отношении, что Хмельницкий придумал так ловко вывести вдруг семь хорошеньких воспитанниц в одной пьесе; Шаховской готов бы был воспрепятствовать ее представлению, но так как ее автор был в то время покровительствуем графом Милорадовичем (Хмельницкий находился правителем его канцелярии), то приличие удержало Шаховского в границах; но он очень косился на «Новую шалость»» (Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 316).

⁴⁵ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 306.

⁴⁶ Эта опера Лесюэра (в оригинале – «Пещера»; премьера в 1793 г. в Париже) известна как один из первых образцов так называемой оперы спасения.

композитором с Дирекцией императорских театров, он был обязан не только «дирижировать французским оркестром при всех пьесах, увертюрах и антрактах <...> на всех театрах, в городе, за городом, при Высочайшем дворе <...>», но и в случае неимения музыки для какого-нибудь водевиля «сочинять оную, за что получать от Дирекции по двадцать пять рублей за каждый водевиль»⁴⁷. Обязанностью театрального капельмейстера была также репетиционная работа. Маурер должен был «проходить с артистами все водевили, оперы, драмы с музыкою и спектакли французского репертуара, даже те пьесы, кои назначены в бенефис артистам», при этом «для выучки голосных партий и хоров» ему предоставлялся помощник⁴⁸.

В годы работы Маурера во Французском театре им созданы: комические оперы «Два вора» (текст переведен с французского П. С. Федоровым, автор французского текста неизвестен, 1842); «Два дворянина» (автор текста неизвестен, 1845); «Старушка» (французский текст О.-Э. Скриба, 1845); драма-водевиль «Дневник Дьявола» (автор текста и дата постановки неизвестны); комическая оперетта «Мельничиха из Марли» (автор текста и дата постановки неизвестны), а также музыка к большому количеству драм и комедий: «Мемуары Дьявола», «Графиня Клара д'Обервиль», «Императорская мельница», «Стелла», «Французское хозяйство» и др.

Наибольший успех имели комедия-водевиль «Мемуары дьявола» и опера-водевиль «Два вора». «Мемуары дьявола» были поставлены в сезон 1842–1843 г. и выдержали двадцать два представления. В основе пьесы – «острообличительный» роман Ф. Сулье, переделанный в комедию-водевиль. Здесь «был бесподобен в роли адвоката Робена, принимаемого за демона, и особенно великолепно пел куплеты»⁴⁹ один из ведущих актеров труппы – А. Аллан. Опера-водевиль «Два

⁴⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 6791. Л. 4.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Вольф А. Хроника Петербургских театров. СПб., 1877. С. 103.

вора» после успеха на французской сцене была переведена на русский язык и поставлена в Александринском театре⁵⁰.

Среди сочинений, написанных Л. Маурером для театра, выделяется музыка к двум балетам: «Шотландцы» (1836, Петербург) и «Тень» (1839, Петербург). Особой популярностью пользовался балет «Тень», созданный выдающимся хореографом Филиппом Тальони для своей гениальной дочери. «Это не какая-нибудь компиляция, подобно большей части балетов, но сочинение оригинальное и столько же приятное, сколько блестящее <...> Тень и Тальони – обе легкие, воздушные, неосязаемые, неуловимые, как мечта, как видение, как тень, как Тальони, одним словом!»⁵¹

Скрипач и композитор

Как и другие музыканты-виртуозы XIX в. – Б. Ромберг, Л. Шпор, А. Вьетан, – Людвиг Маурер активно сочинял музыку для своего инструмента. Среди его произведений – девять скрипичных концертов с оркестром (g, A, D, d, a, e, A, fis, D), концертная симфония A-dur для четырех скрипок с оркестром op. 55, концертная симфония F-dur для двух скрипок с оркестром op. 56, концерт для скрипки с оркестром (посвящен Й. Иоахиму, 1872), симфония f-moll op. 67 (1831), три концертино для скрипки (B-dur op. 32, A-dur op. 65 и a-moll op. 82), девять этюдов и каприсов op. 39, двенадцать этюдов, многочисленные ноктюрны, вариации, фантазии, рондо. Вероятно, повинувшись моде, Маурер писал композиции и для деревянных духовых инструментов: кларнета и гобоя. Наиболее известны кларнетовый (B-dur, op. 57) и гобойный (F-dur op. 24) концерты, демонстрирующие, как и многие скрипичные сочинения Маурера, его приверженность так называемому бриллиантовому стилю.

В достаточно объемном творческом наследии Маурера особое место занимает жанр концертанта – виртуозного произведения для двух или нескольких инструментов.

⁵⁰ Подробнее об этой постановке см.: Северная пчела. 1846. № 265. 26 ноября; Репертуар и пантеон. 1842. Кн. 23. С. 16–17.

⁵¹ Театральный альбом. Тетрадь 1. СПб., 1842.

Известный в России с XVIII в., этот жанр стал особенно популярным в XIX столетии, когда сочинитель и исполнитель-виртуоз счастливо сосуществовали в одном лице, а композиторская практика могла опираться на личную виртуозность, свободное владение тем или иным инструментом. В концертах Маурера (например, для двух скрипок оп. 56, F-dur, для трех скрипок и виолончели) еще в большей мере, чем в произведениях других жанров, сказались профессиональное знание законов композиции и техническая изобретательность скрипача-виртуоза.

Концертант для четырех скрипок ор. 55 A-dur с оркестром (в энциклопедических справочниках он обозначен «концертная симфония») в разных источниках оценивается как одно из самых превосходных по музыке и мастерских сочинений композитора. По наблюдениям Х. Энгеля, автора исследования «Das Instrumentalkonzert (Eine musikalisch-geschichtliche Darstellung)», «четверной концерт Маурера еще и сегодня в звуковом отношении способен не только привлечь, но и заново пленить слушателей»⁵². В исполнении концертанта Маурера для четырех скрипок принимали участие самые знаменитые виртуозы-скрипачи: в Германии «в нем был превосходен юный Иоахим» (А. Шеринг), в России – прославленный Франц Бём – первый концертист петербургских императорских театров, талантливый скрипач и дирижер Гейнрих Ромберг. 13 марта 1830 г. «Северная пчела» в разделе «Смесь. Музыкальные известия и значительные концерты» сообщала: «Маурер будет играть новый концерт и вариации своего сочинения. Его же концерт для четырех скрипок будет разыгран им, Бёмом, Ромбергом и Реймерсом»⁵³. Известно, что и позднее, в 1860-е гг., это произведение входило в репертуар скрипачей нового поколения. Так, в марте 1866 г. в концерте «знаменитого <...> ветерана» при участии г. Лешетицкой и

⁵² Engel X. Das Instrumentalkonzert. Eine musikalische Darstellung. B. 2. Von 1800 bis Gegenwart. Wiesbaden 1975. S. 415.

⁵³ Северная пчела. 1830. № 31. 13 марта.

г. Венявского «ученики консерватории гг. Путилов, Салин, Панов и Нагорный сыграли концертант Маурера для четырех скрипок»⁵⁴.

О популярности концертантов Маурера в XIX в. свидетельствуют самые различные источники как на русском, так и на немецком языках. «Кто среди скрипачей той эпохи, – писал корреспондент лейпцигского журнала *Signale fuer musikalische Welt*, – не знает помимо многочисленных симфоний, увертюр и других произведений Л. Маурера его скрипичные концерты для одной, двух, четырех и шести солирующих скрипок...»⁵⁵ В. Ф. Одоевский отмечал «особенный характер» упомянутых сочинений Маурера. «Мы с любопытством ожидаем, какое действие произведет концертант на шесть скрипок; здесь обширное поле для совершенно новых эффектов, а на них г. Маурер мастер», – отмечал Одоевский, анонсируя концерт, назначенный на 20 марта 1837 г. в Михайловском театре⁵⁶. Критик имеет в виду прежде всего «неимоверный эффект, где все шесть голосов сливаются в *unisono* на четвертой струне»⁵⁷. Позднее, в 1845 г., Одоевский писал об этом произведении как о «прекрасном, столь любимом публикою концертанте», в исполнении которого принимали участие «два брата Мюллера, Бём, Рифсталь и Мауреры, отец и сын!»⁵⁸

Многие концертные произведения Маурера, изначально предназначенные для его сыновей (концертино для двух скрипок и виолончели, трио-концертант с оркестром и др.), широко исполнялись другими музыкантами. Так, например, в 1834 г. М. Ю. Вельгорский и А. Ф. Львов «мастерски

⁵⁴ Сын отечества. 1866. № 55. 5 марта.

⁵⁵ *Signale fuer die musikalische Welt*. Hrsg. Von Barthof Genff. Leipzig, 1878. № 59. S. 931.

⁵⁶ *Одоевский В. Ф. Концерты (Будущее) // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 139.*

⁵⁷ *Одоевский В. Ф. Концерты (Прошедшее) // Там же. С. 140–141.*

⁵⁸ *Одоевский В. Ф. Замечательный концерт г-на Маурера // Там же. С. 219.*

исполнили виртуозный концертант Л. Маурера, написанный им для своих сыновей Всеволода и Александра»⁵⁹.

Среди виртуозных сочинений Маурера Л. С. Гинзбург называет концертант для двух скрипок и виолончели на романс Варламова «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» (исполнен в Петербурге в 1848 г.)⁶⁰. Слово *концертант* берется исследователем в кавычки, поскольку речь идет, по существу, о *вариациях на тему*. В. Ф. Одоевский, столь нетерпимый к жанру «щеголеватых», «бравурных» вариаций, писал: «С некоторого времени вошли в моду *вариации* – в ином концерте сряду пять, шесть вариаций! Предваряем, что мы будем неумолимы к тем артистам, которые в продолжение поста будут потчевать нас одними, так называемыми *блистательными* вариациями»⁶¹. Показательно, что далее Одоевский противопоставляет искусство Маурера, его «отличное знание, как соединить между собою два главных инструмента», техническим сочинениям Берлиоза и Калливоди, изобретенным методом «*componium*»⁶².

В свое время Э. Иззи классифицировал скрипичную литературу на произведения, написанные *с участием* скрипки, и – *для* скрипки: «Бетховен сочиняет с участием скрипки, Вьетан – для скрипки»⁶³. Концерты и камерно-ансамблевые сочинения Маурера, во многом возникшие «исходя из скрипки», демонстрируют не только высочайшую техническую оснащенность, виртуозный блеск, но и, нередко, образную и тематическую многоплановость, романтическую сердечность и «элегичность» чувства. «Его

⁵⁹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М.; Л., 1957. С. 292.

⁶⁰ Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Указ. изд. С. 517.

⁶¹ Одоевский В. Ф. Музыкальное утро г-на Проспера Сентона, 12 января // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. Указ. изд. С. 154.

⁶² См.: Там же.

⁶³ Иззи Э. Анри Вьетан – мой учитель / Пер. с фр. Л. Гинзбурга // Музыкальное исполнительство: Восьмой сборник статей. М., 1973. С. 222.

бриллиантовый концерт для четырех скрипок, – подчеркивает А. Шеринг, – освежен счастливейшей вивальдиевской идеей»⁶⁴. Существенным представляется замечание Х. Энгеля, полемически высказанное другому исследователю скрипичного искусства: «Не прав Василевский, когда утверждает об отсутствии в концертах Маурера чувственной привлекательности»⁶⁵.

Небезынтересными представляются отзывы современников. Так, «Северная пчела» писала: «Его музыка не утомит никогда, и трудно сыскать другого композитора, у которого бы на каждом шагу можно было, как у него, находить сладчайшую, самую нежную, то есть душистую мелодию. В этом концерте исполнялись четыре пьесы его композиции: увертюра, концерт для скрипки, концерт для двух скрипок и водевильное трио, и каждая из пьес, в полном смысле, восхитила слушателей. В концертанте (*alla Pollaka*) играл со старшим Маурером г. Дмитриев, которому < ... > рукоплескали с живым участием ревнители русских талантов»⁶⁶.

Обратим внимание на оценку мелодического дара композитора, хотя и высказанную в специфических, почти парфюмированных эпитетах. Подобную характеристику мелодий Маурера – их привлекательности и изобретательности – находим в рецензии на концерт, состоявшийся 3 апреля 1828 г.: «За сим господа Бём и Маурер играли на скрипках ноктурно без аккомпанемента и рондо с аккомпанементом оркестра, сочинение Маурера. Эта пьеса более предыдущей понравилась знатокам и любителям по композиции и исполнению. Мелодия удивительна, особенно в *Adagio*. Многие слушатели тронуты были до слез. Один известный знаток музыки сказал: Бём и Маурер в исполне-

⁶⁴ Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart von A. Schering. Leipzig, 1927. S. 206.

⁶⁵ Engel X. Das instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung. S. 293.

⁶⁶ Северная пчела. 1841. № 61. 17 марта.

нии этого несравненного сочинения разделили между собой одну душу; Маурер похитил гармонию с небес»⁶⁷.

Неизменным успехом у слушателей пользовались концерты *под управлением* Маурера. Нетрудно заметить, что лексика рецензий и анонсов, как правило, выдержана в панегирическом ключе: «принадлежит к числу замечательных»; «один из лучших в сезоне»... «Сей почтенный виртуоз <...> соединил в оных [концертах] все, что только может привлечь истинного любителя музыки. Превосходный выбор пьес, блистательная игра его, которая превышает всякую похвалу, отличные таланты других артистов, кои приемлют участие в сих концертах, – все соответствует знаменитому имени г. Маурера и привлекает всякий раз многочисленное собрание посетителей»⁶⁸.

Капельмейстер – дирижер

Среди многочисленных дарований Людвиг Маурера самым ярким и значимым для истории концертной практики XIX в. являлось, без сомнения, великолепное искусство управлять оркестром. Возглавив в 1835 г. оркестр Французского театра, Маурер в кратчайшие сроки поднял его на высокий уровень профессионального мастерства. Красноречивое свидетельство тому – высказывание современника: «До него этот малочисленный оркестр едва мог играть одну и ту же симфонию Краммера, повторявшуюся лет 10 в каждом спектакле. Партии для пения были исполнены ошибок, музыканты играли нередко фальшивыми нотами. В течение года Маурер из этого оркестра, в котором некоторые музыканты едва умели двигать смычком, сделал небольшой, но прекрасный оркестр, играющий с большой отчетливостью нарочно переделанные для него Маурером симфонии Гайдна, Моцарта, Андреаса Ромберга и др. Антракты во французском спектакле сделались предметом любопытства для знатоков музыки. Все малейшие

⁶⁷ Северная пчела. 1828. № 53. 4 апреля.

⁶⁸ Внутренние известия. Русский инвалид. 1823. № 47. 26 февраля.

партии во французских водевилях переделаны Маурером и исполняются так добросовестно, как можно желать даже в большой итальянской опере»⁶⁹.

Дирижерская деятельность Маурера не ограничивалась Французским театром: Маурер-капельмейстер прославился в концертах Филармонического общества, Придворной певческой капеллы, Концертного общества.

Имя Маурера-дирижера в истории русской музыки XIX столетия связано с пропагандой и интерпретацией лучших образцов западноевропейской классической музыки, и прежде всего произведений Бетховена. Напомним, что Маурер-скрипач вошел в историю петербургской концертной жизни как первый исполнитель скрипичного концерта Бетховена. Рекомендуя это неизвестное русскому слушателю сочинение великого композитора, В. Ф. Одоевский писал: «Любителям музыки едва ли удастся услышать его в другой раз, тем более что у нас один Маурер в состоянии сыграть сей концерт с энергиею, которой требует это необыкновенное творение. Господин Маурер присоединил к первому *allegro* прелестную каденцию, составленную из бетховенских мелодий. Это как будто тризна по великом муже»⁷⁰. Обращение Маурера-дирижера к музыке Бетховена состоялось в 1835 г., когда оркестр под его управлением впервые в России сыграл увертюру Бетховена к драме «Король Стефан».

В 1840-е гг. Людвиг Маурер стал одним из ведущих дирижеров Петербурга. Не случайно именно с его именем связано крупнейшее музыкальное событие – исполнение 28 марта 1845 г. Пятой симфонии Бетховена. Согласно традиции того времени, в концерте принимали участие лучшие итальянские певцы: П. Виардо-Гарсия, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини. Выступали также знаменитый квартет братьев Мюллеров из Германии, семейство Маурер, Бём,

⁶⁹ История Музыки. Соч. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями Фетиса. СПб., 1838. Примечания В. Ф. Одоевского. С. 392.

⁷⁰ Северная пчела. 1834. № 15. 14 марта.

Ристфаль и, что особенно важно подчеркнуть, – были задействованы *все* оркестры императорских театров. По этому поводу Одоевский восклицал: «Вот концерт, какого у нас еще не бывало!»⁷¹ Была тщательно продумана программа концерта, включавшая, в частности, знаменитое трио из оперы Глинки «Жизнь за царя» – один из «хитов» концертного сезона 1844–1845 гг.

Что касается Пятой симфонии Бетховена, то в этом концерте был достигнут качественно новый уровень исполнения. Во-первых, петербургская публика услышала симфонию наконец во всей полноте цикла, во-вторых – в том составе оркестра, который соответствовал партитуре Бетховена. Одоевский, анонсируя концерт, отмечал: «Она [Пятая симфония Бетховена] принадлежит к числу тех пьес, где необходимо собрание такого числа инструментов, какое будет у господина Маурера, т. е. 60 скрипок, 16 альтов, 16 виолончелей и 16 контрабасов. Любителям музыки нечего рассказывать, что до сих пор мы в концертах слышали лишь неясный *отголосок* симфоний Бетховена, ибо всегда – по недостатку надлежащего числа струнных инструментов во многих местах скрипки совершенно покрываются духовыми инструментами, так что до слушателя достигает лишь половина настоящего эффекта; надеемся, что на этот раз, при искусном содействии всех наших артистов и при дирижировании столь глубокого знатока музыки, каков Л. Маурер, услышим бессмертное произведение Бетховена так, как оно должно быть слушано»⁷².

1850-е гг. стали кульминацией дирижерской деятельности Людвига Маурера. Именно с этим периодом связано его систематическое обращение к симфоническим произведениям Бетховена. Интерпретация Маурера на долгие годы становится образцом дирижерского прочтения музыки венского классика.

⁷¹ Старый дилетант [Одоевский В. Ф.] Смесь. Замечательный концерт г-на Маурера // Русский инвалид. 1845. № 69. 28 марта.

⁷² Там же.

Одоевский, нарекавший музыканта в разные годы «не-стор скрипачей», титулами «сочинитель прекрасных концертов», «первоклассный симфонист», справедливо причислял его «к числу лучших капельмейстеров Европы»⁷³. В подобной оценке капельмейстерских способностей Л. Маурера критик не был одинок. «Из дирижеров, которыми Петербург обладал и еще обладает в последнее десятилетие, — отмечал А. Н. Серов, — лучшее место принадлежит — Л. Мауреру; за ним — К. Шуберт; после него, т. е. еще с меньшими оттенками, — К. Лядов <...> Рубинштейна, как дирижера, я считаю весьма уступающим К. Лядову в опытности и во влиянии на оркестр, а г. Балакирева приходится поставить — увы! — несколькими ступенями ниже Рубинштейна»⁷⁴.

Выстраивая иерархию петербургских дирижеров, Серов имеет в виду прежде всего циклы превосходных концертов, предпринятых в 1850 г. в рамках Концертного общества, заслуга в организации которого всецело принадлежит А. Ф. Львову. Концерты имели просветительскую цель: знакомить публику с произведениями европейской классики, в первую очередь Бетховена, причем в самом достойном исполнении. В оркестр, управляемый Маурером, были привлечены лучшие музыканты императорских театров — около шестидесяти человек.

Немало восторженных строк посвящено Серовым оценке высокого профессионального качества исполнения бетховенских сочинений: «Превосходно, бесподобно, восхитительно! ... Надо сказать только, что действительно, в этих истинных музыкальных *торжествах* для всех, кому дорого музыкальное искусство, каждое гениальное произведение

⁷³ История музыки. Соч. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями Фетиса. СПб., 1838. Примечания В. Ф. Одоевского. С. 392.

⁷⁴ Серов А. Н. 1-й концерт Русского музыкального общества // Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4. С. 1823. (Взгляд Серова не лишен субъективности. В данном случае нас интересовала справедливая оценка Маурера.)

исполняется так, что лучшего исполнения почти ждать невозможно. Нам кажется, что этим довольно сказано для тех, кто знает, что такое значит исполнить как следует симфонию Бетховена или такую увертюру, как “Кориолан”»⁷⁵.

Другая сфера творческой деятельности Людвиг Маурера, с которой он был прочно связан долгие годы, – выступления в первых постоянных публичных камерных концертах. «Вьетан <...> ввел у нас публичные квартеты, – отмечал критик Б. Дамке. – Этим учреждением и своими постоянными усилиями к поддержанию его господин Вьетан оказал большую услугу искусству и имел благотворное влияние на развитие в нашей публике вкуса к классической музыке»⁷⁶. Людвиг и Всеволод Мауреры входили в состав квартета, организованного Вьетаном в 1846 г. Известно также об их активном участии в квартетных собраниях А. Ф. Львова (напомним о памятной литографии «Квартет А. Ф. Львова» Р. Рорбаха, 1840) и в музыкальных вечерах у Мих. Ю. Виельгорского.

Венявский с Беккером и Лаубе с Вьетаном
За скрипкой первую менялись меж собой,
А Пиккель с Маурером, качавшимся всем станом,
С очками на носу, за скрипкою второй.

М. А. Веневитинов. «Звуки старины»⁷⁷

В 1850-е гг. опыт работы в области камерной музыки в составе различных квартетов, а также просветительские устремления приводят Людвиг Маурера к устройству собственных квартетных собраний, на которых он выступает вместе со своими сыновьями. Заметка «Санкт-Петербургских ведомостей» информирует: «В зале Петропавловской школы дают квартетные утра гг. Мау-

⁷⁵ Серов А. Н. Концерты в Петербурге // Серов А. Н. Критические статьи. М., 1984. Т. 1. С. 55.

⁷⁶ Дамке Б. Музыкальные новости // Библиотека для чтения. 1852. Т. 116. Смесь. С. 236.

⁷⁷ Цит по: Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М.; Л., 1957. С. 293.

реры, отец и два сына, с участием одного постороннего исполнителя. Гг. Мауреры (сыновья) так часто являются в наших концертах, что с талантами их знакомить читателей, кажется, нечего, тем более что игру Всеволода Маурера (первая скрипка на этих утрах) наша публика не раз слышала и в квартетах. Г. Людвиг Маурер – ветеран нашей музыки; он занимает в квартете вторую скрипку. Известность этого музыкального семейства привлекает на утра довольно большое число слушателей»⁷⁸.

Из сообщения Вильгельма фон Ленца следует, что Мауреры в своих камерных абонементных концертах «исполнили, со всей немецкой прилежностью, некоторые из последних квартетов Бетховена, а именно: глубоко поэтический a-moll и бесконечно богатый в содержательном отношении cis-moll»⁷⁹. При этом Ленц справедливо замечает: «Мы слышим замечательных Мауреров в публичных концертах не так регулярно, как Вьетана, так как они очень заняты в театре»⁸⁰.

Подчеркнем, что особенно был занят в театре Людвиг Маурер, уже потому, что его должность – инспектора всех оркестров императорских театров – требовала огромных сил и значительного количества времени. На это почетное место Маурер, «по оказываемому усердию и примерной деятельности в управлении оркестрами», был определен предписанием конторы императорских театров 1 марта 1841 г.⁸¹

⁷⁸ Санкт-Петербургские ведомости. 1852. № 27. 30 ноября.

⁷⁹ *Lenz W. Beethoven. Eine Kunststudie. Kassel, 1855. Teil 2. S. 313.*

⁸⁰ *Ibid. S. 313.*

⁸¹ Связанные с биографией Людвига Маурера сведения, вошедшие в энциклопедические справочники как на русском, так и на иностранных языках, иногда ошибочны. Так, например, при упоминании о покровительстве Мауреру В. А. Всеволожского в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (Macmillan Publishers Limited, 1980. В. 11. P. 843), а также в «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (Baerenreiter-Verlag, 1989. В. 8. S. 1834) повторяется одна и та же неточность. Всеволожский титулован графским званием, что на самом деле не соответствует

В повседневные обязанности Маурера-инспектора входило составление всякого рода «исходатайств» (о присвоении званий, выплате пенсий), контроль за своевременным выходом артистов из очередных отпусков и пр. Наряду с рутинной канцелярской работой Маурер выполнял различного рода «творческие» предписания Дирекции. Так, один из документов конторы Императорских театров от 22 ноября 1846 г. гласит: «Для установления должного порядка в принятии и употреблении в дело музыки, сочиняемых и составляемых для русских водевилей – лицами, не имеющими прямой к тому обязанности, – предписываю конторе – постановить правилом, чтобы все подобные музыки были отдаваемы от сочинителей или от составителей их, или даже и от Артистов, которым будут подарены в бенефис, – г. Инспектору музыки, который один должен определять, могут ли быть употреблены они в дело, и в каком виде»⁸².

Позднее Е. Альбрехт в очерке «Прошлое и настоящее оркестра» (1886) укажет на то, что «со времен Маурера оркестры находились в самом плачевном положении», и в целом неодобрительно отзовется о его организаторских и административных способностях, впрочем, такой же характеристики удостоивая следующую за Маурером плеяду инспекторов, к которой, собственно, принадлежал и сам автор труда⁸³. Подобные замечания встречаются у Ю. К. Арнольда

действительности. Некоторыми просчетами грешит датировка событий жизни Маурера по таким источникам, как Музыкальная энциклопедия и Музыкальный энциклопедический словарь. Так, сведения о назначении Маурера инспектором всех петербургских театров в 1851 г. (Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. С. 482) документально не подтверждаются. См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 6791. Л. 19.

⁸² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 1092. Л. 1. Относительно представления музыки к русским водевилям на рассмотрение инспектору музыки Мауреру. 1846 г.

⁸³ См.: Прошлое и настоящее оркестра (Очерк социального положения музыкантов). Составил Евгений Альбрехт. СПб., 1886. С. 59–60.

и Г. М. Максимова, утверждавшего, в частности, что «инспектор музыки М-р (Маурер. – М. Д., Г. П.) был немец, но не просто немец, а заклятый ненавистник всех русских <...>»⁸⁴ Как показывают документы, Л. Маурер был скромным, трудолюбивым и мягким человеком⁸⁵, а в бытность свою инспектором оркестров поддерживал многих русских артистов (например, виолончелиста Ивана Подобедова), сообщая начальству об их талантах и заслугах. Маурер всегда находился в гуще музыкантской среды, часто контактировал с М. И. Глинкой, дирижировал его сочинениями и никогда не отказывался от русской музыки⁸⁶. О весомости фигуры Маурера в петербургском музыкальном мире, его человеческих и музыкантских качествах с полным уважением отозвался А. С. Даргомыжский. Повествуя о постановке «Эсмеральды», композитор писал: «<...> самые шарлатаны из так называемых знатоков ушли с половины представления <...> Что касается лучших и истинных артистов, каковы Гензель, Ласковский, Тамбурины и другие любители искусства, то они остались до конца: многие пришли послушать мою оперу во второй и третий раз и все любезно отдали справедливость моей музыке. Особенно Маурер этот бесспорно лучший знаток в Петербурге, три раза прослушавший мою оперу, тронул меня следующими словами: “Я стар и откровенен г. Даргомыжский, потому что мне больше нет надобности кому бы то ни было льстить: так

⁸⁴ Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб., 1878. С. 280.

⁸⁵ См.: Fischer G. Musik in Hannover. Hannover: Hahn, 1903. S. 78.

⁸⁶ Подробнее о контактах Л. Маурера и М. И. Глинки см.: Петрова Г. В. Дирижерские пометы в автографе «Камаринской» М. И. Глинки (к истории первых исполнений) // Три века Петербурга. Музыкальные страницы. СПб., 2003; Петрова Г. В. Автограф увертюры оперы Глинки «Жизнь за царя» (современные аспекты изучения) // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Т. 2. М., 2006.

я вам скажу напрямки, что для нынешнего времени ваше произведение слишком хорошо»⁸⁷.

30 мая 1860 г. был отмечен 25-летний юбилей творческой деятельности Людвиг Маурера, а в 1867 г. газеты объявили о последнем концерте инспектора музыки. «Имя г. Маурера давным-давно известно в Петербурге и говорят, что этим концертом он заключит свое публичное артистическое поприще <...> В концерте 27 марта участвуют сыновья почтенного артиста и некоторые здешние виртуозы»⁸⁸. В связи с объявленным в афишах концертом газета «Сын Отечества» писала: «Ветеран наш принадлежит к числу тех немногих честных служителей искусству, которые во всю свою жизнь стремятся к правде, пренебрегая эффектами. Людвиг Маурер в первый раз играл в России в 1809 г. в Зимнем дворце в присутствии их величеств Императора Александра I и прусской королевы Луизы. Много времени прошло с тех пор, 57 лет, с лишком полвека, а старик Маурер все еще бодр, деятелен, как тут не высказать полного сочувствия к последнему его концерту»⁸⁹.

Однако концерт, в котором прозвучали многие сочинения Маурера: увертюра для большого оркестра; концерт для скрипки в исполнении Всеволода Маурера; вызвавшая многочисленные восторженные отклики Элегия для оркестра «Слеза на могиле Глинки», – отнюдь не явился итоговым, завершающим карьеру этого петербургского музыкального деятеля. В 1869 г. газета «Голос» сообщила о «весьма замечательном концерте, который будет дан 4 апреля в зале придворной певческой капеллы, в уважение 19-летнего дирижирования г. Л. Маурера в концертном обществе»⁹⁰.

⁸⁷ Из письма А. С. Даргомыжского В. Г. Кастриото-Скандербеку 24 февраля 1852 г. // *Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников.* Указ. изд. С. 34–35.

⁸⁸ Сын Отечества. 1867. № 65. 21 марта.

⁸⁹ Сын Отечества. 1867. № 72. 29 марта.

⁹⁰ Голос. 1869. № 92. 2 апреля.

Людвиг Маурер скончался в 1878 г. и был похоронен на Смоленском кладбище в Петербурге⁹¹. Его огромный вклад в петербургскую музыкальную культуру XIX в. неоспорим. Уникальность этого музыканта, по-видимому, состояла в способности ответить на художественные запросы современного ему общества. Особенно важно, что во всех сферах деятельности Маурер предстает как *мастер-профессионал* – один из лучших скрипачей, автор добротных популярных музыкальных сочинений, музыкант-просветитель, дирижер, способный в краткие сроки обучить оркестр и сделать его конкурентоспособным.

Выдающийся музыкант своего времени, Людвиг Вильгельм Маурер стоял у истоков организации новых форм публичного концертного исполнительства. Камерные циклы и музыкальные утра, организованные по его инициативе, включали в свои программы не только квартеты Гайдна и Бетховена, но и произведения романтиков, например Шумана, что позволяет говорить об опережающем развитии концертной практики Петербурга того времени. Многогранная творческая и музыкально-общественная деятельность Маурера явила собой яркий пример для нового поколения русских музыкантов.

В этом смысле символично, что в камерных и симфонических программах немецкого маэстро 1850–1860-х гг. все чаще встречается имя молодого Антона Рубинштейна, который, подобно своему старшему коллеге, станет воплощением музыкантского универсализма, возникшего на российской почве, безусловно, не без влияния таких людей, как Людвиг Маурер.

⁹¹ См.: Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. 3. С. 71.

М. Константинова

Неизвестный автограф В. В. Стасова

Музыкально-критическая деятельность В. В. Стасова охватывает разнообразные стороны современных ему музыкальных явлений. На протяжении всей жизни Стасов оставался убежденным сторонником идеи существования национального музыкального искусства. На разных этапах своей публицистической деятельности критик так или иначе обращался к теме воспитания самобытных русских музыкантов. Именно поэтому идея поиска национальных форм музыкального образования становится ключевой в его публицистике.

Одно из первых принципиальных заявлений Стасова по этому вопросу в прессе было связано с разгоревшейся в начале 1860-х гг. полемикой о необходимости открытия в России консерватории¹. Публицист категорически заявлял, что подлинное искусство совершенно не нуждается в академиях и консерваториях, которые зачастую лишь тормозят

¹ Причиной полемики стала опубликованная в 1861 г. в журнале «Век» статья А. Г. Рубинштейна «О музыке в России», в которой автор, отмечая дилетантский характер изучения музыки в России, указывал на необходимость открытия в Петербурге консерватории. (Подробнее об этом см.: А. Г. Рубинштейн. Литературное наследие: В 3 т. / Вступит. ст., текстол. подгот. и коммент. Л. А. Баренбойма. – Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. М., 1983. С. 52.)

его развитие, становясь рассадниками бездарностей, ремесленничества и чиновничества².

Стасов формулировал задачи, которые, по его мнению, надлежало решить для развития музыкального искусства в России: поднять музыкальный уровень страны, «разлить» музыкальное образование, «народить» полезную школу учителей. Как отмечал автор, для решения этих задач в России полезны не консерватории, а именно небольшие общедоступные школы, которые дают ученикам элементарные знания в области музыки и тем самым не препятствуют самостоятельному развитию самобытных русских музыкальных талантов³. Именно такой общедоступной музыкальной школой и стала открытая в Петербурге в 1862 г. Бесплатная музыкальная школа (БМШ).

В целом взгляды Стасова на проблему музыкального образования и воспитания русских музыкантов находят отражение в ряде статей, опубликованных в периодических изданиях при жизни критика и впоследствии неоднократно

² Опасаясь вредного воздействия консерватории на русское музыкальное искусство, Стасов отмечал, что учреждение консерватории и успех искусства – факты, не связанные между собой: «последнее нисколько еще не зависит от первого» (*Стасов В. В. Консерватории в России (замечания на статью г. Рубинштейна) // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. / Комментар. В. Протопопова. М., 1976. Вып. 2. С. 9*). Критик указывал на принципиальное отличие университетов от консерваторий: «первый сообщает только знание; вторая этим не хочет довольствоваться и вмешивается самым вредным образом в творчество воспитывающегося художника, простирает деспотическую власть (от которой ничто не может его защитить) на склад и форму его произведений, старается дать им свое направление, вогнать их в известную академическую мерку, передать им свои известные привычки и, наконец, что всего хуже, запускает когти и в самое понятие юного художника, навязывает ему мнения о художественных произведениях и их авторах, от которых впоследствии невозможно или бесконечно трудно отделаться человеку, который посвятил себя искусству» (*А. Г. Рубинштейн. Литературное наследие. Указ. изд. Т. 1. С. 52*).

³ Подробнее об этом см.: *Стасов В. В. Консерватории в России... Указ. изд. С. 10*.

переиздававшихся. Вместе с тем изучение архивных материалов позволяет дополнить и детализировать некоторые суждения публициста. Так, например, в архиве Бесплатной музыкальной школы сохранился черновой вариант статьи, написанной Стасовым в связи с 25-летием БМШ в 1887 г.⁴ Многие положения этого черновика не были опубликованы. Таким образом, и сам автограф, и приведенные в нем высказывания Стасова остались неизвестными широкой общественности.

Рассмотрим некоторые высказывания, не вошедшие в опубликованный текст статьи.

Обращаясь в очередной раз к вопросу о необходимости использовать национальные формы музыкального образования, Стасов негативно отзывался о деятельности консерватории, подчеркивая, что обучение в ней происходит без опоры на национальную музыку: «Русская музыка не играет никакой роли в ее стенах, ни в классах, ни в домашних концертах; все учение направлено к одному познанию иностранных образцов и вполне игнорирует все созданное русскими музыкантами»⁵.

Критикуя консерваторию за антинациональную направленность, публицист подчеркивает, что Петербургская консерватория с первых лет существования была ориентирована на немецкую модель образования благодаря первому директору Рубинштейну. В этой связи Стасов высказывает несколько резких замечаний в адрес музыканта. В частности, он пишет: «Задумав устроить в России музыкальную консерваторию на манер немецких, Рубинштейн наперед

⁴ ОР РНБ. Ф. 41. № 504. Указанный автограф приводится на с. 53–55 настоящего сборника. Статья «25-летие Бесплатной музыкальной школы» с приложением «Программы концертов Бесплатной музыкальной школы. 1862–1887» впервые была опубликована в журнале «Исторический вестник» (март 1887 г.). Тогда же выпущена отдельной брошюрой. Перепечатана в книгах: *Стасов В. В. Собр. соч.* СПб., 1906. Т. 4. С. 368–389; *Стасов В. В. Избр. соч.* М., 1952. Т. 3. С. 75–92; *Стасов В. В. Статьи о музыке.* М., 1978. Вып. 4. С. 22–42.

⁵ ОР РНБ. Ф. 41. № 504. Л. 1.

печатал в Берлине <и рзб.> немецкие, а в Петербурге – русские статьи, где доказывал, что национальной музыки нет и быть не может, что Глинка провалился со своим намерением <...> создать русскую музыку⁶ и, по собственным словам Глинки (в письме теперь давно напечатанном), “напакостил всем русским музыкантам”⁷. На основании данного высказывания можно заключить, что Рубинштейн оказывается олицетворением того антинационального духа, который, по мысли Стасова, был присущ деятельности консерватории. Примечательно, что в опубликованном варианте статьи Стасов не заостряет этот вопрос и почти совсем не комментирует участие Рубинштейна в делах консерватории.

Стасов писал: «Она [консерватория] желала только насадить у нас немецкую музыкальную рутину и цеховой ремесленный склад; она высокомерно игнорировала русскую музыку и с презрением смотрела на русских композиторов, которых повально всех называла “дилетантами”. Новая консерватория вполне оправдывала свое имя: она была в высшей степени консервативна, всего более признавала только общепринятых “классиков” и не хотела знать ничего нового»⁸.

Вместе с тем в рассматриваемом автографе Стасов, как и в более ранних публикациях, использует прием противопоставления деятельности консерватории и Бесплатной музыкальной школы. Критик отмечает, что учреждение Школы в 1862 г. было продиктовано потребностями русского музыкального искусства, и указывает на печальное положение русских композиторов в период, предшествовавший

⁶ Речь идет о статье А. Г. Рубинштейна «О музыке в России», цитируемой выше.

⁷ В письме В. П. Энгельгардту от 29 ноября 1855 г. Глинка отмечал: «Рубинштейн взялся знакомить Германию с нашей музыкой и написал статью, в коей всем нам напакостил и задел мою старуху “Жизнь за царя” довольно дерзко» (*Глинка М. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: В 2 т. Т. 2 Б: М. И. Глинка. М., 1977. С. 102*).

⁸ *Стасов В. В. Двадцатипятилетие бесплатной музыкальной школы // Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1978. Вып. 4. С. 27.*

ее открытию: «Еще Глинка и Даргомыжский много настрадались от равнодушия русской публики, от ее приверженности к итальянской, немецкой или французской и глубокого пренебрежения к отечественной [музыке]»⁹. Таким образом, следуя за мыслью Стасова, Школу можно назвать преемницей тех идей и стремлений, которые волновали таких великих композиторов, как Глинка и Даргомыжский. Характерно, что на сам факт преемственности критик впрямую указывает лишь в опубликованном варианте статьи: «<...> Настоящий их [Глинки и Даргомыжского. – М. К.] дух и направление были осуществлены в Бесплатной школе Балакиревым»¹⁰.

Подчеркивая выдающуюся роль Бесплатной музыкальной школы в русском музыкальном искусстве, Стасов с сожалением указывал на неприязненное отношение русского общества к деятельности Школы. В рассматриваемом автографе критик лишь обозначил эту тему: «Но, несмотря на всю свою национальную задачу, Бесплатная школа никогда не пользовалась симпатией и поддержкой русского общества. Она никогда не получила даже возможности иметь собственное помещение и принуждена была скитаться из одного дома в другой»¹¹. Более развернутые высказывания содержит опубликованный вариант статьи: «Но лишь только истинный смысл и направление Бесплатной музыкальной школы обозначились явственно, тотчас появились у нее бесчисленные враги, усердные, настойчивые, и уже во всю четверть века ее существования не переставали удостаивать ее своего самого горячего внимания и преследования»¹².

Анализируя текст автографа и сопоставляя его с опубликованным текстом, можно заключить, что автограф явился предварительным вариантом, в нем пока еще недостаточно четко сформулированы некоторые положения и лишь

⁹ ОР РНБ. Ф. 41. № 504. Л. 1.

¹⁰ Стасов В. В. Двадцатипятилетие бесплатной музыкальной школы. Указ. изд. С. 27.

¹¹ ОР РНБ. Ф. 41. № 504. Л. 2.

¹² Стасов В. В. Двадцатипятилетие бесплатной музыкальной школы. Указ. изд. С. 22.

обозначены аспекты будущей публикации. Вместе с тем наиболее резкие и категоричные высказывания, последовательно представленные в черновом тексте, все же не вошли в окончательный вариант опубликованной статьи.

Комплексное рассмотрение названных материалов позволяет проследить отдельные этапы работы публициста над статьей и способствует воссозданию творческого процесса Стасова.

Приложение

Неизвестный автограф В. В. Стасова [к 25-летию Бесплатной музыкальной школы]¹³

Основание Бесплатной музыкальной школы в 1862 году было вызвано обстоятельствами того времени. Еще Глинка и Даргомыжский много пострадали от равнодушия русской публики, от ее приверженности к итальянской, немецкой или французской, и глубокого пренебрежения к отечественной [музыке]. Потребна была вся сила духа этих великих людей для того, чтобы не изнемочь под тяжестью общего невнимания и не бросить музыку навсегда.

Впоследствии, задумав устроить в России музыкальную консерваторию на манер немецких, Рубинштейн наперед печатал в Берлине <нрзб.> немецкие, а в Петербурге – русские статьи, где доказывал, что национальной музыки нет и быть не может, что Глинка провалился со своим намерением* создать русскую музыку и, по собственным словам Глинки (в письме теперь давно напечатанном), «*напакостил* всем русским музыкантам» и вместе «довольно дерзко» трактовал его оперу «Жизнь за царя»; это глубоко оскорбляло Глинку. Всех прочих русских музыкантов того времени, в том числе и Даргомыжского, Рубинштейн называл только «дилетантами». Основанная Рубинштейном русско-немецкая консерватория с самого же начала своего существования наполнена была подобными же убеждениями и не изменила им во все 25 лет своего существования. Русская музыка не играет никакой роли в ее стенах, ни в классах, ни в домашних концертах; все учение направлено к одному познанию иностранных образцов и вполне игнорирует все созданное русскими музыкантами; концерты же Русского музыкального общества,

¹³ Текст публикуется в современной орфографии и пунктуации. Слова, написанные недостаточно разборчиво и воссозданные нами по смыслу, обозначены звездочкой.

состоящие в тесной связи с тем духом, который царствует в консерватории, в большинстве случаев наполняются только сочинениями иностранных композиторов (не всегда лучших), а русские музыкальные сочинения либо вовсе не исполняются, или же исполняются мало и редко и, во всяком случае, занимают совершенно подчиненную роль.

Такое антинациональное направление в музыке было глубоко чувствительно тем немногим людям, которые уже и в конце 50-х годов чувствовали значение русской музыкальной школы, созданной Глинкой. Положение музыкального дела в России казалось им оскорбительно и невозможно. Потому они приложили все усилия к тому, чтобы возник у нас и прочно устроился национальный музыкальный центр. Это была Бесплатная музыкальная школа, основанная в 1862 году совокупными усилиями Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева. Одна цель ее состояла в том, чтобы давать бесплатные музыкальные образования людям недостаточным и составлять из них хоры под управлением Ломакина, но другая была более обширна: Балакирев желал приурочить к Бесплатной школе ряд ежегодных концертов, где наряду со всем лучшим, что существует в западной европейской школе, исполнялись замечательные сочинения русской музыкальной школы, совершенно не используемые* в нашем отечестве*. В течение 25 лет существования Бесплатной музыкальной школы цель эта получила полное свое осуществление и русская музыка, а равно и новые русские композиторы (начиная с самого Глинки, которого долгое время совершенно забывали гениальнейшие создания) получили такое распространение, которого без того, конечно, никогда не имели бы. Но, несмотря на всю свою национальную задачу, Бесплатная школа никогда не пользовалась симпатией и поддержкой русского общества. Она никогда не получила даже возможности иметь собственное помещение и принуждена была скитаться из одного дома в другой. Ей вначале давал приют* граф Шереметев в своем доме, позже – Городская дума, где время для классов и спевков и помещение должны были всегда быть в зависимости от* занятий и заседаний самой Думы, залы же для концертов Школы приходилось нанимать в Доме Дворянского собрания, в Доме Кононова, за сумму денег, не соответствующую со средствами Школы. Эти средства заключались в ежегодном даровании Государя Императора 500 рублей на нужды Школы. Все остальные суммы, какими могла располагать она, были всегда случайные и непрочные, так как состояли из частных добровольных пожертвований и небольшой выручки от концертов.

А. Хоменя

Шуман. Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена¹

Произведение, вынесенное в название настоящей работы, – *Экзерсисы* Шумана (1831–1835), творчески и личностно чрезвычайно для него значимые, – сегодня с полным основанием можно отнести к числу практически неизвестных. Извлеченное из небытия более 135 лет спустя после его создания – в конце 1970-х гг., оно не стало ни репертуарным, ни даже просто «иногда исполняемым»², осталось за пределами исследовательских интересов³.

¹ Используется название из первой редакции, опубликованной Р. Мюнстером.

² Мы опирались на звуковые образы сочинения, созданные Паулем Бадурой-Шкодой (первым исполнителем *Экзерсисов* в 1977 г., вскоре после выхода в свет немецкого издания; запись 1977), выдающимся австрийским пианистом, лауреатом Международных конкурсов им. Б. Бартока (1949) и им. М. Лонг, и Аннерозе Шмидт (запись 1998), известной немецкой пианисткой, лауреатом Международных конкурсов, в частности, Первого международного конкурса им. Р. Шумана. П. Бадура-Шкода не следует какой-либо одной редакции *Экзерсисов*, «собирая» собственную исполнительскую версию из тринадцати этюдов, принадлежащих трем разным редакциям. А. Шмидт исходит из Третьей редакции.

³ *Экзерсисы* рассматриваются наряду с Симфоническими этюдами в работе, посвященной Этюдам Шумана: Milner, Marcus / Studien zu Robert Schumanns Etüden in Variationsform für Klavier

Речь идет о сочинении, обладающем несомненными эстетическими достоинствами и высоким познавательно-эвристическим потенциалом, в котором счастливо пересеклись несколько сквозных творческих сюжетов Шумана.

Начало работы композитора над *Экзерсисами* связано с его занятиями у Г. Дорна, продолжавшимися с середины 1831 по апрель 1832 г.: Шуман обратился к нему, намереваясь пополнить композиторское образование⁴. Однако если *Экзерсисы* и были среди «технических» заданий, выполняемых «к очередному уроку» Дорна⁵, – типа некоего

(sinfonische Etuden op. 13 und Etüden über ein Beethovensches Thema) / Detmold, 2000. 60 S.: Notenbeisp.

Отечественные исследователи к *Экзерсисам* не обращались: в литературе о Шумане встречаются лишь краткие сведения о них, да и то в основном в указателях его сочинений. Даже в наиболее полной монографии, посвященной Шуману, это произведение только упоминается: среди трех вариационных циклов для фортепиано – один «на тему из Аллегретто седьмой симфонии Бетховена» (*Житомирский Д.* Роберт Шуман. М., 1964. С. 138 – далее *Житомирский*). Материалы об *Экзерсисах* в более полном контексте (в развернутом виде представлена существенная информация о редакциях, а также цитаты из Дневника Шумана) появляются в трудах зарубежных авторов в большей степени популярно-биографических, нежели собственно исследовательских. Один из примеров такого рода – Daverio J. R. Schumann: Herald of «New Poetic Age». Oxford University Press US, 1997.

⁴ Согласно Дорну, Шуман «не имел еще тогда никакого теоретического образования, во всяком случае, не проходил еще последовательного курса», поэтому Дорн «начал уроки с генерал баса АВС (т. е. с азов. – А. Х.), и первый четырехголосный хорал, который он [Шуман] должен был показать <...> П., явился образцом неправильного голосоведения» (*Eismann G.* Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Leipzig, 1956; В. I. Briefe, Aufzeichnungen und Documente mit zahlreichen Erstveröffentlichungen. Цит. по: *Житомирский*. С. 135).

⁵ Шуман относился к занятиям чрезвычайно серьезно: «<...> в период своего обучения, – вспоминал Дорн, – он был неутомимым

тренировочного упражнения, тем более удивительно, что никаких следов ученичества в *Экзерсисах* нет: не случайно они вышли далеко за пределы времени, означенного общением с Дорном, и потребовали четырех лет напряженного труда (конечно же, с перерывами на другие, весьма значимые для Шумана работы).

Настоящая статья опирается на немецкое издание *Экзерсисов* – первую их публикацию под редакцией Р. Мюнстера (*Exercices in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven. Nach den Autographen herausgegeben / G. Henle Verlag. München, 1976*)⁶ – и отечественное издание *Экзерсисов* – первую и единственную их публикацию в России (спустя без малого двадцать лет после немецкой – в одной тетради с тремя ранними вариационными циклами) под редакцией П. Егорова (*Шуман Р. Вариации. Л., 1985*)⁷.

Обе публикации предваряются вступительной статьей «От редактора»⁸.

Сегодняшний исполнитель и исследователь сталкивается с тем, что *Экзерсисы* существуют в трех редакциях, датированных Кларой Шуман⁹, и в их именовании имеются некоторые различия.

тружеником, и если я ему давал одну задачу, он всегда приносил большее количество». Цит. по: *Житомирский*. С. 136.

⁶ Это издание было отмечено краткой заметкой, содержащей самые общие сведения об *Экзерсисах*: [б. н., б. п.]: Музыкальная жизнь. 1978. № 3. С. 24.

⁷ Автор глубоко признателен П. Г. Егорову, любезно предоставившему экземпляр немецкого издания *Экзерсисов* и запись их в исполнениях П. Бадура-Скоды и А. Шмидт.

⁸ Статья Р. Мюнстера – фактологически более полная. В расширенном виде – см.: *Münster R. Die Beethoven-Etuden von Robert Schumann. Aus Anlaß ihrer Erstausgabe // Die Musikforschung* Н. 1. 1978. S. 53–56.

⁹ См.: «Книгу эскизов IV» рабочих рукописей Шумана (далее – Автограф А, В, С).

В Первой редакции (Автограф А, 1831/1832 гг.)¹⁰ одиннадцать Этюдов¹¹, из них № 11 не был завершен, а № 9 только начат. Этюд № 9 окружали наброски последующих Этюдов, согласно предположению Мюнстера, выполненные позже. В дополнении имелся нотный лист с вариантом Этюда № 2.

Название сочинения в автографе А представлено *по-немецки*: Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema (Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена). Подчеркнем: в названии уже звучит «тема Бетховена», но отсылки к конкретной его теме Шуман не дает.

¹⁰ Первая редакция – скорее всего, единственная, связанная с занятиями Р. Шумана у Г. Дорна.

¹¹ *Этюдом* исследователями именуется каждый из внутренних сегментов. В немецком издании у каждого сегмента выставлен порядковый номер (1–7), в отечественном – Var. и порядковый номер. Обозначение сегмента «вариация», как предлагает П. Егоров, возможно, было стимулировано шумановским определением формы сочинения «свободные вариации» (хотя называл ли так Шуман каждый из Этюдов, установить невозможно). О взаимопроникновении этюда и вариации пишет В. Цуккерман: «Власти ритма приходится особенно часто встречать движение равномерно-непрерывное. Такие вариации представляют как бы маленькие этюды, поскольку, во-первых, в них выдержан один неизменный тип изложения и, во-вторых, такую вариацию часто характеризуют определенные технические трудности <...> Вообще же вариацию и этюд сближает принцип однофактурности и, во многих случаях, виртуозность» (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1987. С. 53). Далее Цуккерман приводит слова Л. Бусслера: «<...> этюд есть в некотором роде вариация без темы <...>» (Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки. М., 1884. С. 193). И в обсуждаемых здесь *Экзерсисах* роль темы часто играет ее гармонический остов. Однако безоговорочно именовать каждый из Этюдов «вариацией» на какую-либо одну тему вряд ли правомерно. К этому вопросу мы специально обращаемся ниже, в связи с разговором о «вариациях на идеи Бетховена».

Вторая редакция (Автограф В) возникла в 1833 г. В ней девять Этюдов; № 3, 6, 8, 9 остались незавершенными, а перед № 9 находились наброски будущих Этюдов, добавлено название и посвящение Кларе Вик, теперь уже по-французски: *Etudes basées sur un Thème de Beethoven / composees pour le Pfte / dédiés à mon amie Clara Wieck*¹².

Третья редакция (Автограф С), которой Шуман предпослал новый заголовок – «Экзерсисы», ни слова не оставив от названия, казалось, твердо закрепленного за двумя предыдущими, датируется тем же годом. Она включала в себя семь Этюдов и готовилась композитором к печати – не случайно Шуман впервые внес в рукопись исполнительские ремарки.

При жизни композитора *Экзерсисы* не издавались. Лишь один из Этюдов (Автограф В, № 5) под названием «*Liedes Ahnung*» («Горестное предчувствие») был опубликован в 1854 г. в составе сборника «Листки из Альбома» оп. 124 (как пьеса № 2).

Несколько редакций одного небольшого сочинения свидетельствуют о напряженном процессе формирования замысла и о сложностях, сопутствовавших его реализации.

В дневнике Шумана (1838), в записях-обзорах созданного им за период март 1833 г. – осень 1835 г. композитор называет собственное сочинение «Этюды на тему Бетховена», имея в виду последнюю, третью его редакцию, ранее названную им «Экзерсисами». Что означает эта «разноголосица» и непоследовательность Шумана в выборе названий? Казалось бы, можно не учитывать дневниковую запись

¹² Здесь почти повторяется форма шумановского посвящения Ф. Вику на Экспромте, оп. 5: «*Impromptus sur Romance de C. Wieck comp. pour le Pfte et dédiés à Mr. Wieck par*». В Германии французский язык широко использовался даже при издании произведений немецких авторов (возможно, в расчете на более широкий рынок). Появление во второй редакции посвящения на французском – возможное свидетельство того, что Шуман в работе над ней уже ориентировался на издание Этюдов во второй редакции.

исходя из вероятной ее конспективности, некоторой непоследовательности и неточности в отражении фактов. Но название «Этюды на тему Бетховена» говорит нам много больше, чем «Экзерсисы»: в том, что спустя годы композитор возвращается почти к изначальной версии названия собственного сочинения (пусть только в беглом упоминании), окончательно проясняется его сверхсмысл. Ведь рождение названия для композитора – великое таинство. Здесь нераздельно все: мучительный поиск – наитие, робкое нащупывание – уверенное открытие, радость и азарт угадывания – внезапная находка. Потому и необходимо проследить путь утверждения «имени» произведения от его замысла к окончательному воплощению.

Постоянные изменения, которые Шуман вносил в название сочинения, даже спустя многие годы определили ряд особенностей его публикации. В названии, приведенном в нотном издании: «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена», – рядоположенность «экзерсисов» и «этюдов» избыточна и вряд ли предполагалась самим композитором; они либо взаимозаменяемы, либо должны существовать отдельно. Даже при размышлении над таким фактом, как название сочинения, редакторский комментарий оказывается просто необходим.

В соотношении трех редакций произведения обнаруживается настоящая интрига. В определенной мере за нее ответствен сам композитор: в каждой редакции Шуман *менял порядок уже написанных Этюдов; сокращал их количество; менял их позицию в цикле; дополнял вновь сочиненными* в соответствии с кристаллизацией замысла, уточнением драматургической идеи.

Некоторую степень ответственности за адекватность представления композиторского замысла несут редакторы обоих нотных изданий: Шуман не только не предполагал начинать *Экзерсисы* темой *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена, он вообще не предполагал цитировать ее, тогда как оба редактора, и Мюнстер (объясняющий, что приводит тему Бетховена не для исполнения, а ради сравнения

с ней вариаций Шумана), и Егоров, *предваряют* ею цикл¹³. Однако вряд ли Шуман рассчитывал, чтобы исполнитель, открывая ноты его произведения, сразу видел переложение бетховенской темы.

Отметим еще одно принципиальное различие в подходе к несостоявшейся публикации *Экзерсисов* Шумана и к состоявшимся публикациям со стороны редакторов. Шуман готовил для печати только семь Этюдов (третью редакцию, последнюю, автограф С). Таким образом, то, что находилось за пределами этой редакции, должно было кануть в Лету. Иная установка редакторов: все, что возникало в процессе работы композитора и не было им уничтожено, предполагалось сохранить, тем самым предоставив музыкантам нечастую возможность заглянуть в творческую лабораторию художника. Именно поэтому в обоих рассматриваемых изданиях оказались рядом все три редакции сочинения.

В основу первого нотного издания положена третья редакция. В связи с перемещениями композитором Этюдов из одной редакции в другую, а также чтобы избежать их повтора в публикации, Р. Мюнстер добавляет к ней не использованные Шуманом Этюды из предыдущих редакций: к семи Этюдам третьей редакции – четыре из первой (предварив их указанием: *Vier Etüden aus dem ersten Autograph*) и четыре из второй (предварив указанием: *Vier Etüden aus dem zweiten Autograph*). Но за пределами третьей редакции (семь Этюдов) Мюнстер отказывается от сквозной их нумерации, чем, скорее всего, подчеркивает *факультативный* и *дополнительный* характер публикации последующих восьми этюдов. Одновременно возле каждого из них он

¹³ Называя цикл «Вариациями на тему из Аллегретто седьмой симфонии Бетховена», Д. Житомирский (см.: *Житомирский Д.* С. 138) допускает неточность: Шуман не обозначил ни конкретную тему, ни даже сочинение Бетховена, из которого заимствует тему. В зарубежном издании тема Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена представлена в переложении Ф. Листа, во втором – в переложении А. Диабелли (ему принадлежит первое фортепианное переложение Седьмой симфонии).

указывает редакцию и порядковый номер, принадлежащий тому или иному этюду в соответствующем автографе¹⁴.

Наконец, зарубежное издание *Экзерсисов* предоставляет возможность реконструировать первоначальный облик всех трех редакций благодаря приведенной во вступительной статье Мюнстера схеме перемещения Этюдов в них.

Ориентация издания на исполнительское бытование *Экзерсисов* повлекла за собой варианты группировки сегментов из различных редакций, предложенные Мюнстером в немецком издании и различающиеся с ними варианты Егорова в отечественном издании. Шуман не предполагал допущенного редакторами произвола¹⁵ в порядке Этюдов. Но, возможно, специфическая «сюитная расчлененность» и связанная с ней известная синтаксическая «независимость» и даже самостоятельность некоторых Этюдов могли спровоцировать редакторов на формирование произвольного их последования как за пределами третьей – основной – редакции *Экзерсисов*, так и внутри нее¹⁶.

Реконструкция авторского расположения Этюдов в каждой редакции выявляет существенную особенность творческого процесса Шумана, возможно, впервые так отчетливо проявившуюся в работе над *Экзерсисами*. Это не движение от неудовлетворительного к совершенному, а рассредоточенность во времени (в разных редакциях)

¹⁴ П. Егоров почти воспроизвел зарубежное издание в отечественной публикации, однако нумерацию Этюдов, находящихся за пределами третьей редакции, распространил и на остальные. Так, в *Экзерсисах* оказывается 15 Этюдов, тем самым редактор оставляет их выбор на усмотрение исполнителя.

¹⁵ Мы понимаем в этом случае не своевольное обращение с композиторским текстом, а, еще раз подчеркнем, ориентацию обоих редакторов на исполнительское бытование *Экзерсисов*.

¹⁶ Отметим сохраненное редакторами шумановское указание «attaca» в конце некоторых Этюдов, как сопряженных между собой, так и в связи с перемещениями оказавшихся оторванными от окружающих. Это указание ценно для исполнителей реконструированных редакций сочинения.

Таблица-схема перемещений этюдов
от первой ко второй и третьей редакциям
(из вступительной статьи Р. Мюнстера)*

A	1	2	3	4	5	6	7	8	9*	10	11*
B	1 (- A3)	2 (- A5)	3 (- A9)*	4 (new)	5 (new)	6 (- A8)*	7 (- A4)	8 (new)*	9 (- A7)*		
C	1 (- A3)	2 (- A1)	3 (- A5)	4 (- A8)	5 (new)	6 (- A2)	7 (new)				

* Звездочками обозначены незавершенные этюды

композиторского замысла, обнаруживающего себя всякий раз как *вероятностная* целостность. Поэтому функция редакций – не черновая и не эскизная, как может показаться на первый взгляд (тому отчасти способствует и незавершенность некоторых Этюдов). О самодостаточности и равноценности всех трех редакций свидетельствуют такие факторы, как изначально большое число фактурно взаимосвязанных Этюдов, выявляющих синтагматическую и парадигматическую оси цикла и «организующих» их развертывание; появление посвящения Кларе Шуман во второй редакции (и мысли о выходе ее в свет), подготовка к печати третьей редакции.

Подобные факты интересны как в аналитическом плане, так и в контексте проблемы «психология личности и творчества композитора»: потребность в непрерывном корректировании, в многочисленных редакциях своих сочинений – модель будущего профессионального поведения Шумана (в таком режиме ему предстоит работа над Фантазией, Симфоническими Этюдами, Симфонией № 4), его творческого процесса, а также композиторского мышления. Явно выраженная в Этюдах эстетика и поэтика фрагмента уведут исследователя в область поэтики музыкального языка и художественного мира Шумана.

Период создания *Экзерсисов* (начало 1830-х гг.) – время активных творческих исканий, экспериментирования в разных жанрах, среди которых преобладающим становится жанр вариаций. За частым обращением композитора к этому жанру сокрыто не только стремление освоить

композиторскую технику на самом раннем творческом этапе (конец 1820-х гг.), обрести свой стиль письма (чему могло способствовать заимствование тем для вариаций из произведений других авторов и вольное обращение с ними), но и тяготение к вариации как к особому типу высказывания, отвечающему собственному мироощущению. «Свойственное Шуману восприятие мира как цепи картин, – пронзительно заметил В. Цуккерман, – было важной причиной его тяготения к вариационной форме»¹⁷.

Отмеченное «тяготение» и в том, что вариации авторов – современников Шумана – И. Плейеля, И. Б. Крамера, Ф. Риса, И. Пайера, И. Мошелеса – занимали заметное место в фортепианном репертуаре поры его юности. В концертной практике этого времени исполнение вариаций было подтверждением пианистической виртуозности, эстрадно-артистического владения инструментом. В период тотального господства безликих вальсов, бравурных и малозначительных пьес, виртуозных сочинений, без которых не обходилась ни одна концертная программа, Шуман оставляет без внимания нехитрые представления и вкусы публики, следуя, по сути, собственному вкусу, собственной скрыто-реформаторской установке¹⁸: как будто оставаясь в рамках «модного» жанра, он сочиняет преимущественно вариации на темы выдающихся современников (Шопена, Шуберта, Паганини, Вебера, Бетховена¹⁹), тем самым

¹⁷ Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. Указ. изд. С. 196.

¹⁸ Конечно, речь не идет о сознательной реформе – Шуман был еще очень юн, но веление вкуса, врожденного и стремительно развивающегося, диктовало ему стиль творческого поведения, исключавший обращение к темам малозначительных композиторов в качестве материала для собственных опусов.

¹⁹ Приводим перечень основных сочинений Шумана в жанре «вариации на заимствованную тему»: Сатирическая фантазия на тему Г. Герца, 1832; Вариации на тему Принца Луиса Фердинанда Прусского для фортепиано в четыре руки, 1828 (сохранились только фрагменты); Вариации на тему «Цыганского

представляя их опосредованно в собственном «пересказе» (А. Климовицкий²⁰), а также возвращая жанру былую наполненность и содержательность. Так оказались подготовлены «Карнавал», «Симфонические Этюды», «Фантазия», где принцип вариационности, ставший к этому времени излюбленным и главенствующим для Шумана, получает распространение за пределами вариационного жанра: вариационность, по сути тотальная, взаимодействует в них с сюитностью, проявляя себя как на внутритематическом уровне, так и в качестве принципа работы с материалом и построения целого. Это стало художественным открытием Шумана.

Экзерсисы – рубежное сочинение Шумана на раннем этапе творчества. Отдав дань вариациям на темы из опер (Вариации на тему из «Прециозы» К. М. Вебера), на «музыку салона» (вариации на Вальс Шуберта, к которым по типу примыкают вариации на Ноктюрн Шопена), виртуозным вариациям (на каприсы Паганини), Шуман задумывает Этюды в форме свободных вариаций на тему из симфонической музыки, и не просто на чью-либо тему, а на тему Бетховена! Замысел Шумана в контексте его времени воспринимается

марша» из «Прециозы» К. М. Вебера, 1831; Этюды для фортепиано по каприсам Паганини op. 3, 1832; Вариации на тему из Вальса Ф. Шуберта, 1833 (некоторый материал был использован Шуманом в начале «Карнавала»); Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена, 1832–1835 (известны в трех редакциях); Экспромт на тему Клары Вик op. 5, 1833 (материал последней вариации – из симфонии g-moll, 1832–1833); Вариации на Ноктюрн Ф. Шопена № 15 g-moll, 1834 (сохранились только фрагменты).

²⁰ «“Пересказ” – одна из примечательных форм культурного диалога, в романтический век получившая весьма широкое распространение. И как всякий диалог, необходимым условием которого являются “понимание” и “непонимание”, “пересказ” во многом может оказаться как бы вопреки “оригиналу”» (Климовицкий А. Перечитывая Л. А. Мазеля (Краткие этюды) // Эстетика и анализ: Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. СПб.; Петрозаводск. 1997. С. 71).

как дерзновенная попытка, как скрытое желание оказаться достойным своего великого предшественника.

Шумановское поколение находилось в психологически напряженных отношениях с Бетховеном: «грандиозность и беспредельность» бетховенского мифа – своего рода *plus ultra* – остро переживались художниками романтического века. В «невозможности сделать в области симфонии после Бетховена что-либо новое и значительное» был убежден Вагнер²¹. О том же и в совершенно близком ключе писал в 1835 г. Шуман: «Можно было опасаться, что название *симфония* отныне принадлежит истории»²², а пять лет спустя (1840) он сформулировал расхожее мнение своего времени, согласно которому «после Бетховена надо отказаться от симфонических планов»²³. Попытка создания Шуманом симфонии «после Бетховена» (Юношеская симфония, 1832–1833), как известно, оказалась несостоятельной. Но необходимость диалога с Бетховеном была постоянной, и возвращение Шумана к «диалогу с Бетховеном за фортепиано» оказалось закономерным. Безусловно, в этом «возвращении» также чувствуется стремление преодолеть влияние Бетховена, войдя в непосредственный контакт с бетховенским материалом и постигая его законы, «освободиться» от власти их.

Шуман понимал, что, помещая свое имя рядом с именем Бетховена, он отстаивает свое место в Пантеоне великих. К тому времени он уже ощущал свое предназначение, что позволяло ему не усматривать «недостойности» в своем намерении, а понимать его как акт истинно творческий. Но наверняка идея, владевшая Шуманом на протяжении четырех лет, ее противоречивые воплощения, не вселявшие уверенности в успехе и не дававшие покоя композитору, были очень значимыми для Шумана, если даже не пугающими...

²¹ См.: Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары: В 4 т. СПб., 1911. Т. I. С. 99.

²² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. статей: В 2 т. М., 1978. Т. II-А. С. 246.

²³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. I. С. 198.

Не случайно, как признавался Шуман, он часто «слышал» шаги Бетховена за своей спиной, «видел» его тень²⁴.

Не потому ли в итоге окончательной в ту пору редакции Шуман дал в некоторой степени «отстраняющее» название – «*Экзерсисы*», – «облегченное», будто скрывающее связанную с ним напряженную четырехлетнюю работу. В таком решении названия уже угадывается будущая шумановская «поэтика фрагмента» (присущая и двум предыдущим редакциям, но в третьей самоопределившаяся в названии), вскоре воплощенная в «листочках из альбома», «пестрых листках», интермеццо, циклах миниатюр.

В именовании двух первых редакций («Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена») также проглядывает некий умысел: Шуман не указывает конкретную бетховенскую тему, что, возможно, свидетельствует о скрытой в подсознании тайне дерзновенного замысла – не на тему Бетховена, а на тему «Бетховен». Так, сочинение, задуманное как упражнение, оказалось далеко за пределами прагматической задачи, явив собой подлинное художественное творчество.

Необходимое условие рождения замысла *Экзерсисов* – встреча с Седьмой симфонией Бетховена.

Шуман не раз говорил, что его лучшие Учителя – Бах и Бетховен. (Их портреты всегда на шумановском рояле.) Но юный Роберт, на первых порах не столько как композитор, а как исполнитель, был увлечен новомодными виртуозами и фортепианной литературой не самой высшей пробы, о чем свидетельствуют программы его выступлений в лицейских концертах.

В сущности, коренного перелома во вкусах Шумана не происходило – в его поле зрения всегда попадали как

²⁴ Напомним знаменитое признание Брамса в период его работы над Первой симфонией: «...Какой смелостью нужно обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой шаги гиганта» (Цит. по: *Друскин М. Иоганнес Брамс // Друскин М. Избранное. М., 1981. С. 99.*) (И Шуман, и Брамс имели в виду Бетховена.)

признанные мастера, так и композиторы меньшего масштаба. Только со временем, после того как он окончательно посвятил себя музыке, вступив также на профессиональную стезю музыкального критика, формирующего вкусы и взгляды публики, проявилась его художественная проницательность и избирательность, позволявшая при огромном количестве просматриваемой музыки весьма разного уровня дистанцироваться от нее, пребывая в творческом пространстве немногих избранных творцов. «Мой путь довольно одинокий, я знаю это! Это путь, на котором никакое “ура” большой массы людей не воспламеняет к работе, путь, где на меня глядят издали лишь мои великие вдохновители – Бах и Бетховен, и в этом смысле я не лишен ни слов утешения, ни ободряющих даров. Я понят лишь немногими»²⁵, – напишет он позже.

Трудно установить, с какого именно сочинения Бетховена началось знакомство Шумана с его творчеством. В двенадцатилетнем возрасте отец купил ему рояль, и Роберт мог выписывать какие угодно ноты и в любом количестве – отец всячески поддерживал сына в его музыкальных занятиях. Согласно воспоминаниям приятеля ранней юности Шумана, Ф. А. Пильцинга, он играл с Робертом много разной музыки в четыре руки, а «особенно в ходу» у них были «хорошие увертюры, симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена в переложениях и четырехручные сочинения Гуммеля, Вебера, Черни и других»²⁶. «Из двухручных сочинений, – продолжает Пильцинг, – у Роберта были все известные тогда композиторы, и он, кажется, *никого из них особенно не выделял*»²⁷ (курсив мой. – А. Х.). Отмеченное Пильцингом, очевидно, отражало известную неразборчивость юного Шумана в начале его музыкального пути. Но тогда как быть с признанием самого Шумана: «Любимыми мастерами

²⁵ Шуман Р. – Симонену де Сиру, 8.02.1838 // *Шуман Р.* Письма. М., 1970. Т. I. С. 331.

²⁶ Из письма Ф. А. Пильцинга В. Й. ф. Василевскому // Воспоминания о Роберте Шумане. М., 2000. С. 18.

²⁷ Там же.

моей юности кроме Моцарта и Гайдна были лишь Принц Луи Фердинанд, Рис (фортепианные вещи), Мошелес. Из Бетховена я знал только квартеты»²⁸? К сожалению, не совсем ясно, к какому периоду юности композитора относится это его признание, – знакомство с симфониями Бетховена к тому времени наверняка уже состоялось. Впечатление же оказалось настолько мощным, что безотносительно к конкретному периоду стало событием его жизни. Может быть, в силу присущей Шуману извечной «захваченности» музыкой, а может, из-за постоянных новых музыкальных потрясений, на которые Шуман реагировал с пристальным вниманием, и казался он окружающим эстетически и художественно всеядным, неизбирательным в своих интересах. Однако сам Шуман писал: «<...> Я придерживаюсь совсем иного направления, и меня пленяет лишь наиболее выдающееся, почти весь Бах, Бетховен – главным образом его поздние сочинения. Я также начинал когда-то сочинять, и просто лирическое уже в молодые годы не удовлетворяло меня. Так добрался я вскоре и до Бетховена, и до Баха»²⁹.

Бетховен стал для Шумана символом всего современного в искусстве: «Тех, кого Вы называете “музыкантами будущего”, – полемизирует он с Р. Полем, – я считаю музыкантами современности; а относимых Вами только к прошлому (Баха, Генделя, Бетховена) я считаю лучшими музыкантами будущего»³⁰. Такова была его музыкантская и публицистическая позиция. Но все же первостепенным для композитора являлось его глубоко интимное отношение к Бетховену, основанное на полном вовлечении в его музыку. Это отношение отразилось в обиходной речи Роберта

²⁸ Комментарий к письму Ф. А. Пильцинга В. Й. ф. Василевскому // Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. изд. С. 22 (пер. А. Михайлова).

²⁹ Шуман Р. – Крюгеру Э. 14.06.1839 // Шуман Р. Письма. М., 1970. Т. I. С. 480.

³⁰ Шуман Р. – Полю Р. 06.02.1854 // Шуман Р. Письма. М., 1982. Т. II. С. 373.

и Клары, между собой называвших Бетховена «своим», – «наш Бетховен».

Творчество гениального старшего современника всегда находилось в поле зрения Шумана; долгие и напряженные занятия Бетховеном, наряду с занятиями Бахом, являлись обязательной и неотделимой составляющей его музыкантской жизни и собственного творческого процесса. Основная часть бетховенского наследия (фортепианные сочинения, симфонии, увертюры, камерно-инструментальные опыты, песни, опера «Фиделио») была досконально известна Шуману.

А. Климовицкий подчеркивает, что творческое наследие великого мастера было объектом пристального внимания Шумана практически в полном объеме, и приводит внушительный перечень шумановской бетховенианы.

Шуман «влюблен в бетховенские симфонии». «Когда немец говорит о симфониях, он говорит о Бетховене, оба слова для него однозначны и нераздельны, они – его радость и его гордость <...> творения этого мастера срослись с самыми глубинами нашего существа»³¹. Работая над сценами из «Фауста» Гете, Шуман погружается в изучение «Торжественной мессы», он – восторженный почитатель и глубокий знаток последних квартетов – «драгоценности первой величины», «<...> они представляются высшими пределами, до сих пор достигнутыми человеческой фантазией и искусством», в них «таятся сокровища, о которых мир едва подозревает и которые ему еще придется раскапывать в течение долгих лет»³². «К музыке Бетховена, – пишет А. Климовицкий, – Шуман обращался и в собственном творчестве: тема III части (Scherzo) сонаты для скрипки с фортепиано ор. 24 использована им в “Марше солдатиков” из “Альбома для юношества”, начальные такты терцета из II акта оперы “Фиделио” (“Euch werde Lohn in bessern Welten”) – в пьесе без названия (№ 13) того же “Альбома <...>”. Тема побочной партии финала Четвертой

³¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. II-А. С. 204.

³² Там же. С. 123.

симфонии с полным основанием может быть названа свободной вариацией на тему побочной партии II части Второй симфонии Бетховена»³³. В другом контексте отмечена квазицитата в побочной партии фортепианной сонаты ор. 22 Шумана побочной же темы I части фортепианной сонаты ор. 7 (№ 4) Бетховена³⁴.

Пополним представленную шумановскую бетховениану фортепианными переложениями увертюры «Леонора» № 3 и II части Четвертой симфонии Бетховена, выполненными Шуманом в начале 1830-х гг. Этот период, отмеченный интенсивностью изучения творчества Бетховена, знаменателен и возникновением собственных замыслов, связанных с творчеством одного из «великих вдохновителей», как почтительно именовал Шуман Бетховена.

Среди композиторов послебетховенского поколения он один из немногих, кто так открыт «учебе» у Бетховена, занимающего в жизни Шумана, музыканта и человека, центральное положение.

Невозможно установить, когда Шуман впервые услышал Седьмую симфонию Бетховена. Она присутствует в программах концертного общества «Эвтерпа» в 1837/1838 гг., а также «Лейпцигских концертов» 1840/1841 гг., которым посвящены отклики Шумана в прессе.

Примечателен и фрагмент из его письма: «С симфонией (g-moll) дело идет вперед. Ее (как и A-dur'ную симфонию Бетховена) будут здесь очень усердно разучивать; по сравнению с цвиккауским исполнением (в концерте 18 ноября 1832 г., устроенном цвиккауским «Певческим союзом» при участии Клары и Фридриха Виков, состоялось первое исполнение первой части симфонии. – А. Х.) ее едва можно будет узнать. Так как концерт состоится лишь 18 февраля, то до марта Лейпциг меня не увидит»³⁵. Эти

³³ Климовицкий А. Перечитывая Л. А. Мазеля (Краткие этюды). Указ. изд. С. 72.

³⁴ Там же. С. 71.

³⁵ Шуман Р. – Хофмайстеру Фр. 29.01.1833 // Шуман Р. М., 1970. Письма. Т. I. С. 178.

строки позволяют предположить, что симфония Шумана (ее I часть) исполнялась в одном концерте с Седьмой симфонией Бетховена в Шнееберге 12 февраля 1833 г. под управлением К. Тирфельда³⁶. Трудно понять, после какого из нескольких исполнений симфонии были написаны следующие строки: «Следует ли приписывать то беспокойное, что в ней («Юношеской» g-moll'ной симфонии. – А. Х.) есть, оркестру, который из-за сложности изложения играл недостаточно уверенно, а также все еще не нашел должных, самых нежных оттенков, или тому, что она именно такой и родилась (это мое мнение), или тому, что немец, не желающий, чтобы его сразу затопило Allegro, быть может, рассчитывал на вступление (что так хорошо высмеял Бетховен в A-dur'ной симфонии, точно так же, как и в заключении F-dur'ной, – речь, видимо, идет о финалах Седьмой и Восьмой симфоний. – А. Х.), – этого я решать не берусь»³⁷. С одной стороны, высказыванию Шумана присущ полемический запал – композитор будто пытается оправдать неуспех первого исполнения. С другой – упоминание симфонии Бетховена (которому сопутствует тонкое замечание, связанное со слушательской инерцией) в строках Шумана может быть следствием частого погружения в эту музыку во время репетиций и подготовки к концерту в Шнееберге. Подобные реплики Шумана убедительно свидетельствуют о глубине проникновения в музыку Бетховена.

Седьмая симфония Бетховена не раз упоминается Шуманом в связи с тщательным анализом музыки композиторов-современников. Вот вложенные в уста Флорестана его слова о Третьей симфонии К. Г. Мюллера: «Наконец, в последней части при нарастаниях от форте и фортиссимо до fff я, пожалуй, выкинул бы несколько инструментов, чтобы иметь их под рукой для fff. Так обстоит дело, скажем, в последней части A-dur'ной симфонии

³⁶ Программу этого концерта невозможно установить в отличие от программы цвиккауского концерта. См.: Шуман Р. Письма. М., 1970. Т. I. С. 600. Письмо № 96. Комм. Д. Житомирского.

³⁷ Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. I. С. 99.

(боюсь, бетховенцы побили бы меня камнями, если бы я отважился сказать им, какое содержание я вкладываю в финал A-dur'ной симфонии. – Комментарий Р. Шумана), в которой, когда думаешь, что шум народа уже достиг возможных пределов, тут же внезапно и вступают новые голоса и новые силы, которые доводят неистовство до, быть может, наивысшей (по интенсивности) силы, доступной музыке»³⁸.

В статье о «Фантастической симфонии» Берлиоза Шуман упоминает рецензию Ф. Фетиса, в которой говорится, что главная мелодия второй части пошла и тривиальна, «но, – дополняет Шуман, – ведь Берлиоз как раз и хочет (как тот же Бетховен в последней части A-dur'ной симфонии) ввести нас в танцевальный зал – ни больше и ни меньше»³⁹.

В беспощадно-критическом очерке о Трех больших этюдах op. 15 Ш. В. Алькана Шуман отмечает в этюде «Vent» («Ветер») «хроматическое завывание на одну из тем A-dur'ной симфонии Бетховена»⁴⁰. Такого рода наблюдениям композитора несть числа. Но что стоит за его словами?

Шуман улавливал не просто схожие музыкальные ситуации и не только знал, как, опираясь на гениальные прозрения предшественников, их скорректировать. Ему не нужно было идентифицировать «похожесть», подключать музыкальную память, потому что музыка Бетховена звучала в нем непрерывно и континуально.

Сведения, приведенные выше, касаются анализа музыки как таковой, но любопытен известный отзыв Шумана об исполнении Седьмой симфонии Бетховена оркестром концертного общества «Эвтерпа»: «Правда, некоторые ошибки не прощаются и заслуживают едва ли не смертной казни. Так, один из “эвтерпистов” в первых тактах Allegretto Седьмой симфонии Бетховена как-то извлек недопустимый звук *cis*, однако мы склонны приписать такие случаи шаловливым кобольдам, случайно на этот раз засевшим в трубке

³⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. С. 161.

³⁹ Там же. С. 210.

⁴⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. Т. II-A. С. 98.

одного из гобоев. Из симфоний больших мастеров исполнялись бетховенские: с-moll'ная, D-dur'ная, "Пасторальная" (F-dur) и небезызвестная A-dur'ная <...>⁴¹ Этот иронический комментарий в духе Шумана-критика поражает не столько манерой преподнесения мысли, сколько доскональным знанием музыки.

На страницах критических статей рассыпано множество суждений композитора о бетховенских симфониях – вне связи с сочинениями других композиторов. Шуман вкладывает в уста Флорестана парадоксальное высказывание о музыке Седьмой симфонии: «Я всегда досажаю на одно место в Adagio A-dur'ной симфонии (существует лишь одна), где мелодия парит в мягких, почти шпоровских задержаниях, что, как известно, глубоко претит врагу всего изнеженного и слишком женственного (речь идет о мажорном эпизоде во второй части). К тому же, я готов поспорить, что Бетховен писал это с иронией, судя хотя бы по тут же вступающим резким басам. А вот рядом со мной стоит кто-то и все стонет, да стонет: "О ты, единственный Бетховен". О, это ужасно!»⁴² Следует отметить, что для Шумана, знающего мир «музыки в A-dur'e», существует лишь одна истинная A-dur'ная симфония. Правда, некоторое удивление вызывают такие определения Шумана, как «слишком женственное» и «ирония», относящиеся к музыке, в которой траурно-ритуальное начало не преодолевается. Особо обращает на себя внимание словосочетание «шпоровские задержания». Приведенные характеристики – свидетельство привнесения Шуманом нового – романтического опыта в прочтение Бетховена. В целом высказывание композитора (каким бы неоднозначным по смыслу оно ни было), нетривиальность суждений и оценок отражают его индивидуальный взгляд на музыку Бетховена. Шуман не прибегает к определениям-клише, так часто преследующим музыку Бетховена. И несмотря на то что Бетховен Шумана, воспринятый на новом витке истории, – по сути романтически

⁴¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. Т. II-А. С. 55.

⁴² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. Т. I. С. 98, 99.

интерпретированный Бетховен, все же в чем-то его собственное представление изолировано от представлений современников. Шуман, уловив бетховенский «юмор» («иронию»), проявил не только оригинальность воззрений (естественных в структуре шумановских представлений), но и угадал смену интерпретаций музыки Бетховена в дальнейшем. Ведь открытие «бетховенского юмора» принадлежит XX веку...

Полвека спустя, будто продолжая Шумана, Г. Малер на репетиции обратится к оркестру со словами по поводу финала Второй симфонии Бетховена: «Где здесь “монументальный покой”, где здесь “подъем” и все прочее, что вы привыкли говорить о Бетховене даже невпопад? Здесь – грация, юмор, там – нежность, тут – сдержанное чувство. А теперь патетическое место, беспримерное *crescendo* и высочайший взлет: здесь Вы должны взяться за дело по-иному, должны все смести мощью, теплотой и величавостью вашей игры»⁴³.

Седьмая симфония упоминается и в статье Шумана о «Комическом в музыке»: «Но из чисто комических инструментальных эффектов я отмечу <...> нижеследующее место у валторн в его А-dur'ной симфонии»⁴⁴. «<...> Очень забавны окончания в скерцо А-dur'ной симфонии, в *Allegretto* Восьмой»⁴⁵. Шуман акцентирует комическое у Бетховена: «остроты» его оркестровки для Шумана вовсе не являются только музыкальными эффектами, в них сокрыт подтекст – это не обытовленно-будничная пейзажная сцена, а выходящие за ее пределы эмоции коллективного торжества.

И в этих комментариях Шуман предстает оригинальным толкователем бетховенских идей. Слушая Бетховена,

⁴³ Бауэр Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере // Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1968. С. 487.

⁴⁴ «...часть третья, эпизод (*Assai meno presto*) т. 51 и далее от начала эпизода» – таким уточнением сопровождает Д. Житомирский в приложении слова композитора. (Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей. М., 1975. Т. I. С. 377.)

⁴⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. Т. I. С. 112, 113.

он многое узнает о себе. Описывая впечатления от его музыки, Шуман раскрывает себя и «рассказывает» о себе: ему важно зацепиться слухом, а далее его безграничная фантазия способна на вольно-творческое осмысление услышанного и увиденного.

Один из нетривиальных сюжетов – сочиненная Шуманом программа к Седьмой симфонии Бетховена. Глубоко прав Д. Житомирский, отмечая, что «<...> и в слове ему (Шуману. – А. Х.) важно уловить и подсказать читателю определенный род образов, но отнюдь не прикрепить музыкальную мысль к одному незаменимому сюжетному варианту»⁴⁶. В этом ключе набрасывает он, например, воображаемую программу Седьмой симфонии Бетховена, преднамеренно не доводя ее до конца («Письма мечтателей»). Незавершенность, тайна, декларируемое сокрытие этой тайны – и в слове Шуман верен себе, своей художественно-эстетической позиции.

Шумановская программа – это также один из первых опытов романтического прочтения Бетховена, выразительный штрих к его «романтическому портрету». Она появилась «в продолжение» статьи К. Ф. Эберса о Седьмой симфонии Бетховена, в которой сочинение Бетховена низводится до изображения картины деревенской свадьбы. Шуман оказывается у истоков традиции программных толкований бетховенских симфоний, ставших впоследствии нормой и способствовавших канонизации ее вербального портрета у Берлиоза, Вагнера.

В этом своеобразном «комментарии» Шумана к музыке Бетховена нашли отражение психология исполнителя и тип исполнительского восприятия.

Шуман-исполнитель интересен нам прежде всего в бетховенском репертуаре (вне сомнений, фортепианная музыка Бетховена была у него, что называется, «в пальцах»); с уверенностью можно утверждать, что бетховенские

⁴⁶ Житомирский Д. Литературное наследие Роберта Шумана [Вступ. статья] // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. Т. I. С. 30, 31.

симфонические партитуры – постоянный объект изучения для Шумана).

О Шумане-пианисте известно гораздо больше, чем о Шумане-дирижере. Воспоминания современников содержат многочисленные, притом весьма разноречивые, свидетельства о его исполнительском облике как пианиста. Напротив, суждения и оценки дирижерской манеры Шумана, почти всегда неблагоприятные, единодушны. Дюссельдорфский музыкдиректор, он не раз исполнял произведения Бетховена, в частности «Торжественную мессу», увертюру «Леонора» (из того, что удалось установить). Но удивительно свойство шумановской музыкантской натуры – даже не имея возможности дирижировать, не испытывая к этому большого влечения, он чувствовал и точно знал, как это нужно делать, как должна звучать та или иная музыка. Известный случай с Вагнером, которого Шуман почти умолял взять верный темп в Девятой симфонии Бетховена, жалуясь ему на Мендельсона, всегда игравшего медленнее положенного, действительно свидетельствует о музыкальной чуткости Шумана к исполнению, а внутреннее «пребывание» в партитуре, жизнь «в слухе» объясняет его собственные практические неудачи за дирижерским пультом. И это при том, что в его симфоническом творчестве бетховенская традиция едва ли не самая актуальная.

Сегодня невозможно свести воедино все жизненные обстоятельства и творческие стимулы, способствовавшие рождению замысла *Экзерсисов*. И хотя *II часть Седьмой симфонии* Бетховена в названии не фигурирует, ее реальное участие в цикле очевидно. Естественно возникает вопрос: не должно ли было появиться шумановское переложение Седьмой симфонии в продолжение серии его собственных переложений бетховенской музыки? И этот предположительный, но совершенно возможный замысел, оставшись невоплощенным, мог стать импульсом к возникновению *Экзерсисов*.

Этюды появлялись один за другим. Но создание опуса растянулось на долгий (для Шумана) срок – целых четыре

года. Поскольку 1830-е гг. отмечены невероятной интенсивностью творческого процесса композитора, можно представить, какое количество замыслов появилось и воплотилось у Шумана за это время, как много «чужой» музыки он услышал, как многому научился.

Седьмая симфония занимала Шумана настолько, что после Этюдов и нескольких их редакций Шуман обращается к ней и в Фантазии *C-dur* для фортепиано (1836–1838), задуманной как «Лепта на памятник Бетховену». В первой редакции Фантазии тема *Allegretto* процитирована в III части, а во второй, окончательной, редакции III часть была изменена – остался лишь ритмический отзвук бетховенской темы (тт. 30–33, 87–90) как напоминание о ней. Среди таких напоминаний – цепочка ритмических параллелей в начале разработки I части (тт. 130–140). Последняя редакция Фантазии была посвящена Ф. Листу, но сочинение не оказывается лишенным музыкального мотива «Посвящения Бетховену», эмоционального посвящения – Кларе Вик, о чем свидетельствуют слова Шумана: «Ее первая часть (Фантазии. – А. Х.), пожалуй, самое страстное из всего созданного мною – глубокая жалоба, обращенная к тебе».

Последующие реминисценции, собственно, Этюдов как опыта работы с бетховенским текстом, но не самой темы, либо цитат находим в произведениях периода Этюдов и в сочинениях, следующих за ними: в *Экспромте* на тему К. Вик ор. 5, в «Симфонических Этюдах» ор. 13.

Родство Этюдов № 3 Автографа *C* (он же № 5 Автографа *A*) и № 6 из «Симфонических Этюдов» свидетельствует о значимости *Экзерсисов* на тему Бетховена не как технического упражнения или черного опуса, а новаторского сочинения: осознав проблематичность одновременной публикации «*Экзерсисов*» и «Симфонических Этюдов», но желая сохранить счастливо найденное, Шуман буквально перенес оригинальную фактурную находку из одного произведения в другое, писавшееся параллельно.

А тема К. Вик в *Экспромте* ор. 5 будто заменила Шуману переложение бетховенской темы, сознательно избегну-

той в *Экзерсисах*. В них есть общие черты: остигнато-ритмическая формула (четверть/две восьмые), двучастная репризная форма, отклонение в параллельный строй (у Бетховена a-moll / C-dur, у Шумана – C-dur / a-moll), выразительные форшлаги, восходящие разрешения хроматических проходящих и задержаний на сильных долях, с чем связана особая экспрессия Allegretto, которую Шуман и развивает далее. Примечательно, что Г. Аберт обнаруживает один из прообразов этой темы в Вариациях Бетховена ор. 35⁴⁷.

В этом сочинении Шуман продолжает начатую им практику переноса симфонической музыки в сферу фортепиано: одна из вариаций ор. 5 – это фрагмент из «Юношеской симфонии» g-moll Шумана, оставшейся незавершенной (1832–1833).

Итак, знакомство с *Экзерсисами* приоткрывает панораму будущего творчества композитора. Художественный метод Шумана становится более явным.

Экзерсисы – вариации на тему из симфонической музыки Бетховена. Это редкий случай, если не сказать, уникальный. Фактурно-фоническая плотность, характерная для бетховенской симфонической музыки, в шумановской фортепианной ткани, претендующей на изящество и филигранность, безусловно, присутствует: Экзерсисы оборачиваются Симфоническими Этюдами.

Это происходит параллельно с сочинением Симфонических Этюдов ор. 13 (тем более явной оказывается связь названных произведений). Шуману, которому, в отличие от Бетховена, для развития темы необходима была временная протяженность и большая форма, характерная для симфонического полотна, оказываются достаточными условия *миниатюры*. Шуман не претендует на отражение развернутой концепции Бетховена, это в чистом виде

⁴⁷ См.: Житомирский Д. Литературное наследие Роберта Шумана [Вступ. статья] // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Указ. изд. С. 295.

«выхваченное мгновение», «игра с темой» (В. Цуккерман), а не «испытание» ее.

Закономерен вопрос о работе самого Бетховена с темой. И как поступает с ней Шуман? Репрезентативными факторами для Шумана являются: сама тема – ее ритмоинтонационный облик, тональность, гармония, отдельные типы голосоведения, принцип ритмической модификации и, что очень значимо, уникальный именно как *начало*, проникновенно звучащий и будто повисший без опоры а-moll'ный квартсекстаккорд (вытянутые тоны его от *f* к *pp* два с половиной такта филирует квартет деревянных духовых), открывающий II часть бетховенской симфонии.

Этот квартсекстаккорд появляется еще в первой редакции, предваряя Этюд № 3, но только во второй редакции он перемещен на первое место, сохранившееся за ним и в третьей редакции. Квартсекстаккорд заменяет Шуману переложение темы – более он не повторяется⁴⁸. Шуман уловил бетховенскую идею: протянутый и повисший аккордовый комплекс, вбирающий в себя отголоски барокко, всю последующую музыку второй части, этот а-moll, обещающий *Andante con moto* (II часть) С-dur'ной симфонии Шуберта, *Экзерсисы* Шумана и в них продолженный.

Экзерсисы Шумана – это *вариации на вариации*. Они неизбежно возникают как творческое задание, продиктованное замыслом Бетховена.

Экзерсисы – *вариации на идеи Бетховена*. Одному из Этюдов (№ 7, первая редакция) даже предшествует ремарка «*Idee aus Beethoven*»; в нем очевидно фортепианное quasi-переложение II части Шестой симфонии Бетховена, но, что любопытно, в а-moll'е. (Похоже, Шуман не просто перенес эту музыку в нужную себе тональность, а выбрал ее наверняка, отметив для себя неожиданное обилие минора в

⁴⁸ А. Шмидт предваряет *Экзерсисы* переложением темы, как в нотном издании, поэтому квартсекстаккорд, которым Шуман начинает Этюд № 1, звучит достаточно странно (фактический повтор) после знаменитого квартсекстаккорда, открывающего Allegretto Седьмой симфонии.

этой В-dur'ной музыке Бетховена и проакцентировав его.) От мелодии сохранен только начальный интонационно-мелодический оборот, а фактура дана в том виде, в каком она предстает в двух первых тактах II части симфонии Бетховена. Двухтакт Бетховена у Шумана оборачивается миниатюрой.

Вторая «идея из Бетховена» – в Этюде № 7, финале третьей редакции: заглавный мотив из Девятой симфонии на фоне тремолирующей фигурации. Это новый Этюд, сочиненный специально для третьей редакции, и самый синтетичный, т. е. обобщающий бетховенские идеи, как, очевидно, представлялось Шуману. В каждом Этюде присутствует гармонический каркас темы бетховенского Allegretto.

Разумеется, на этом бетховенские идеи не исчерпываются и не могут исчерпаться. Например: работа с мелодико-гармонической фигурацией по принципу бетховенской в Диабеллиевских вариациях; идея вступления к Седьмой симфонии, обыгрываемая Шуманом в первом Этюде третьей редакции как бы в интонационном строе его будущей Третьей симфонии; появление главной темы I части Седьмой симфонии Бетховена в последнем Этюде третьей редакции и др.

В планы Шумана входит не только работа с темой, он органично вводит новый интонационный материал, казалось бы, совершенно свободный от связей с темой, строит на нем Этюды (конечно, сохраняя изначальную гармоническую схему). Но в характере этого материала угадываются то черты мажорной темы средней части трехчастной формы Allegretto Бетховена (Этюд № 3, третья редакция), то полифоническая работа Бетховена с темой, локализуемая в фугато внутри отдельной вариации, которая проявляется у Шумана в большинстве Этюдов в насквозь полифонизированной фактуре (Этюды № 1, 4, третья редакция), то приемы строгого стиля, инкрустированные в саму бетховенскую тему, развернутые Шуманом в масштабе отдельного Этюда (Этюд № 5, третья редакция), и т. д.

Итак, Бетховен для Шумана – это континуум. Отсюда свободное и естественное включение «разного Бетховена» в рассматриваемый опус и в будущем, абсолютно разные по жанру, произведения Шумана.

Обращаясь к структурной организации редакций, отметим некоторые основополагающие принципы. В первой редакции – принцип *фактурного подобия* рядом стоящих Этюдов (Этюды № 10, 11); во второй – при сохранении его заявляет о себе как новая задача принцип циклического объединения, до конца реализованный в третьей редакции, в которой остается лишь одна пара фактурно-подобных Этюдов (Этюды № 2, 6), однако, разведенные на расстоянии, они оказываются в циклообразующих отношениях.

В третьей редакции, которую Шуман готовил к печати, очевидна циклическая организация – отношения начала, середины и конца. Этюд № 5 – единственный в медленном темпе, сочиненный именно для этой редакции, берет на себя функцию медленной части, за которой следует скерцо либо подвижная часть моторного характера (Этюд № 6) и финал – о нем речь уже шла (Этюд № 7). Тема появляется впервые в Этюде № 4, а три первых – вступительного характера. В Этюде № 1 прелюдийного характера проглядывает вступление к I части Седьмой симфонии. Перестановки этого Этюда в процессе возникновения редакций только подтверждают догадку о его связи со вступлением к симфонии Бетховена, но утверждать это с полной уверенностью невозможно: Шуман тщательно вуалирует эту связь.

Собственно шумановское и собственно бетховенское в этом сочинении сталкиваются, хотя шумановское как неповторимое стилевое единство нигде не разрушается благодаря особому свойству его фактуры вбирать в себя чужое и даже чуждое. И важна не значительность или ценность этих заимствований Шумана (сколь авторитетен ни был бы их источник), а их творческое взаимодействие. В связи с ним появляется особая напряженность музыкальной ткани этого сочинения. Здесь неизбежны острые углы, возникающие

при сопряжении статуарной темы *Allegretto* Бетховена и шумановского «пересказа» ее. В таком ключе любого рода целое (Этюд, цикл, отдельно взятая редакция) воспринимается не как некий итог сотворчества Шумана с Бетховеном, а как непрерывный, выходящий за пределы одного произведения и всего творчества Шумана процесс.

Возможно, незавершенность этого «диалога» (на уровне постоянно меняющегося замысла, воплощенного целого), ощущаемая Шуманом в связи с *Экзерсисами*, побудила композитора предпочесть им «Симфонические Этюды» для публикации.

Таким образом, перед нами малоизвестное за рубежом и почти неизвестное у нас в стране сочинение Шумана, значительный эвристический потенциал которого позволяет видеть в нем несомненное событие внутри сюжета «Бетховен Шумана», а также в контексте проблем эпохи романтизма.

«Отлученные» от естественного диалога со многими поколениями слушателей музыки композитора, закономерно находящейся в непрерывном встречном движении, обновлении и «росте», *Экзерсисы* «замерли» на той точке, когда были созданы. Удастся ли им догнать нынешнее, обретенное в процессе полуторавековой культурной практики общения с музыкой Шумана представление о ней – ответ на этот вопрос впереди.

*Л. Браун
Й. Хойслер*

*«...Мое генеалогическое древо теряется
во мраке неизвестности»¹*

*Материалы к родословной П. И. Чайковского
в немецких архивах*

Во время своего первого путешествия в Дрезден в июле 1873 г. Петр Чайковский вел себя как настоящий турист. Вместе с П. И. Юргенсоном гулял по городу и выпил чашку чая на террасе графа Брюля. На другой день съездил в саксонскую Швейцарию, чтобы посмотреть на «громадные скалы»², и в конце еще посетил знаменитую картинную галерею. Несомненно, композитор прошел мимо дома № 574 на Аугустус-штрассе, что находится в самом центре города. Именно отсюда в 1795 г. его дед Генрих Максимилиан Асье (Heinrich Maximilian Asier) отправился в Россию, а его родители прожили здесь до конца своей жизни. Но в записях дрезденского дневника Чайковского мы не увидим и намёка на то, что композитор знал что-то о своей связи с этими местами.

В семье Чайковских имелись противоречивые представления о происхождении Александры Андреевны Ассиер, матери композитора. Ее фамилия говорила о французских

¹ Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 22–23.5.1879 // *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: В XVII т. Литературные произведения и переписка. М., 1963. Т. VIII. С. 229.

² Дневники П. И. Чайковского. М.; Пг., 1923. С. 6.

корнях, но откуда и по какой причине дед Ассиер попал в Россию, не было известно. Сам Петр Ильич в переписке с парижским издателем Феликсом Маккаром упоминал:

По матери я немного француз, так как имя ее отца было Андре Ассиэр, и это был потомок одной семьи, эмигрировавшей в эпоху отмены Нантского эдикта³.

Отмена Нантского эдикта королем Людовиком XIV, однако, не могла касаться предков Александры Ассиер, поскольку имелись сведения об их католическом вероисповедании. Модест Чайковский в своей биографии изложил другую версию, которая в семье считалась более авторитетной:

По матери Петр Ильич имел дедом Андрея Михайловича Ассиера, католика французского происхождения, но явившегося в Россию из Пруссии, куда отец его эмигрировал, кажется, во времена большой французской революции. Приняв русское подданство, Андрей Михайлович, благодаря общественным связям и своему образованию, особенно замечательному по знанию языков, вскоре занял заметное положение⁴.

В этом варианте появляется важная деталь: по словам Модеста Ильича, дед Ассиер приехал в Россию не из Франции, а из Пруссии. Благодаря публикации рукописного документа, хранящегося в архиве Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, мы знакомы с источником этой информации. Текст документа, составленного одним из братьев Чайковских, был использован М. И. Чайковским в первой главе биографии. Строки, посвященные истории рода Ассиер, содержат некоторые данные, отсутствующие в труде Модеста Ильича:

³ Письмо к Ф. Маккару от 14/26.1.1886 // *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1971. Т. XIII. С. 244.

⁴ *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Изд. 2-е, испр. М.; Лейпциг, 1903. Т. 1. С. 11–12.

Дед наш по матери, Андрей Михайлович Ассиер (умер в конце тридцатых годов), французского происхождения. После первой французской революции отец его, наш прадед, представитель дворянской, известной во Франции фамилии, переселился с малолетними тогда сыновьями и дочерью в Пруссию, где и принял прусское подданство. Здесь дочь его, сестра деда, была выдана впоследствии замуж за прусского графа Мантейфеля, а сын – дед наш, благодаря общественным связям и своему по тогдашнему времени высокому образованию и особому, замечательному знанию почти всех европейских языков, переселился в Россию, где вскоре занял заметное положение <...>⁵

Имя графа Мантейфеля не случайно появилось в связи с сестрой деда. Но большинство предположений носит чисто гипотетический характер. Дед Чайковского не происходил из дворянской семьи d'Asier, хотя такой род действительно существовал во Франции. Похожие сведения, кажется, влияли на создание семейного мифа о дворянских корнях рода. Исходя из этой предпосылки, само собой должно было сформироваться представление об эмиграции прадеда в 1789 г.

Известно, что Петр Ильич отнесся иронически к похожим «претензиям некоторых родственников на аристократичность»⁶. Генеалогические исследования последних лет подтвердили, что он с полным правом «настаивал на плебействе рода Чайковских»⁷. Андрей Михайлович Ассиер родился в Мейсене, недалеко от саксонской столицы. Его отец, француз Мишель Виктор Асье, работал модельщиком на знаменитой королевской мануфактуре фарфора, а мать, Мария Кристина Элеонора Виттих, по национальности была немкой или австрийкой.

Множество документов в немецких архивах относится к истории семьи Ассиер. Изучение этих источников далеко

⁵ Вайдман П. Е. Род Чайковских к 1894 г. // Забытое и новое: Альманах. М., 1995. Вып. 1. С. 147.

⁶ См.: Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Указ. изд. Т. 1. С. 10.

⁷ Там же. С. 9.

не завершено. В настоящей статье будут представлены и неизвестные ранее материалы, обнаруженные в Германии в течение последних двух лет, и самые важные первоисточники, опубликованные в сборниках немецкого общества им. П. И. Чайковского (Tschaikowsky-Gesellschaft e.V.), которые до сих пор были не вполне доступны русскому специалисту⁸.

Переписка графа Мантейфеля с А. М. Ассиер

Среди новых документов из состава Саксонского главного государственного архива (Sächsisches Hauptstaatsarchiv) особого внимания заслуживает переписка графа Мантейфеля с одним из сотрудников саксонского посольства в Санкт-Петербурге. Папка, состоящая из шести единиц под сигнатурой 12881, носит название *Genealogica Acier (9)*. Изучение переписки позволило сделать вывод о том, что старшая сестра А. М. Ассиер, Тереза Асье (1768–1830), была супругой графа Мантейфеля, как сообщалось в процитированном тексте одного из братьев Чайковских. По всей видимости, сохранившаяся в Дрездене переписка служила главным, если не единственным источником этого предания. В 1820 г., когда граф Мантейфель обратился к брату своей супруги, старшему из сыновей Андрея Михайловича было 17 лет, а дочери Екатерине Андреевне, впоследствии

⁸ См.: Braun L. Čajkovskijs französischer Urgroßvater Michel Victor Acier – Modellmeister in Meißen // Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft 10. 2003. S. 75–76; Braun L. Die Familie Acier in Dresden – Dokumente aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv // Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft 11. 2004. S. 55–72. Первые сведения на русском языке приводятся в статьях: Соколов В. С. Родословная Чайковского: новые имена // Чайковский. Новые документы и материалы. СПб., 2003. С. 29–30, 33; Соколов В. С. Петербургские «тайны» в родословной Чайковского // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. М., 2003. Вып. 2. С. 239–240; Браун Л. Мишель Виктор Асье: реконструкция биографии прадеда Чайковского // Чайковский – сын Удмуртии, гений человечества. Ижевск, 2007. С. 128–135.

оказавшей некоторое влияние на музыкальное воспитание Петра Ильича, исполнилось 15 лет⁹.

В книге рода Мантейфелей, древней дворянской семьи, распространенной в Мекленбурге, Пруссии, Саксонии, Прибалтике и Швеции, есть упоминание Терезы Асье. Ее имя числится в списке зятьев и невесток, в котором указываются даты ее брака с Георгом Августом фон Мантейфель (6 июня 1813 г.) и ее смерти (18 июня 1830 г.)¹⁰.

Самая примечательная информация этого источника – книги рода Мантейфелей несомненно касается первого брака Терезы Ассиер, ибо брак с графом Мантейфель был уже вторым. В первый раз она вышла замуж за знаменитого в свое время композитора Йозефа Шустера (1748–1812). Шустер после долгих странствований по Италии, где дебютировал операми *Didone abbandonata* (Неаполь, 1776) и *L'amore artigiano* (Венеция, 1776), в 1781 г. вернулся в родной город Дрезден¹¹. Там вначале он исполнял должность дирижера в придворной капелле и в театре. В 1787 г. его назначают курфюрстским капельмейстером при Саксонском дворе. Творчество Шустера включает все популярные жанры этого периода – итальянскую оперу-буфф и немецкий зингшпиль, церковные произведения и светские кантаты, симфонии и фортепианные концерты. Он одним из первых перенес стиль венской классики в среднюю и северную Германию и так удачно подражал новым классицистским моделям, что квартеты его долгое время приписывались Моцарту. Только в 1966 г. Людвигу Финшеру удалось идентифицировать настоящего автора¹².

⁹ См.: Соколов В. С. Родословная Чайковского: новые имена. Указ. изд. С. 15.

¹⁰ Die Familie v. Manteuffel, 1.Abteilung: Freiherrlich Sächsisch-Niederlausitzer Linie. Berlin, 1905. S. 39. Данные в этой публикации не вполне точные. Так, дата рождения Терезы (2.10.1771) не совпадает с той, которая имеется в метрической книге. Неточным является и сведение о годе рождении дочери Цецилии (1815).

¹¹ См.: Burde I. Schuster Joseph // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil. Kassel, 2006. Bd. 15. Sp. 353–356.

¹² См.: Finscher L. Mozarts «Mailänder» Streichquartette // Die Musikforschung 19. 1966. S. 270–283.

Наследие Шустера, одного из бесчисленных талантливых мастеров, работавших в немецких резиденциях XVIII в., еще ждет серьезного изучения. Все же дрезденский музыковед Ортрун Ландманн в своих архивных исследованиях в области локальной музыкальной истории уже давно установила факт родства Шустера со старшей из дочерей модельщика Асье, не подозревая, что саксонский капельмейстер является мужем двоюродной бабушки великого русского композитора¹³. Благодаря О. Ландманн мы располагаем точной датой первого бракосочетания Терезы: она вышла замуж за Шустера 12 октября 1784 г., в 16-летнем возрасте. От этого брака 12 мая 1802 г. родилась единственная дочь Цецилия, умершая 15 мая 1817 г.

Второй муж Терезы Асье, Георг Август фон Мантейфель, принадлежал саксонской линии рода¹⁴. Среди его племянников – известные общественные деятели, например прусский генерал-фельдмаршал Эдвин Ганс Карл фон Мантейфель (1809–1885) и прусский министр-президент Отто Теодор фон Мантейфель (1805–1882). Георг Август, получив правоведческое образование, остался на службе в Саксонии. В 1812 г., во время наполеоновских войн, его назначили директором 1-го департамента тайной финансовой

¹³ См.: *Landmann O.* Joseph Schuster, der sächsische Schwager von Čajkovskijs Großvater Acier // *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 16. 2009. S. 16–19.

¹⁴ См.: *Kreyssig H.* Afraner-Album. Meissen, 1876. S. 357; *Meyers Konversations-Lexikon.* Leipzig, 5. Auflage 1896. S. 885–887; *Brabant A.* (Hrsg.) Im Banne Napoleons – Aus den Erinnerungen des sächs. Generalleutnants und Generaladjutanten des Königs Ferdinand von Funk. Dresden, 1928. S. 145, 253; *Brabant A.* (Hrsg.). In Russland und Sachsen 1812–1815 – Aus den Erinnerungen des sächs. Generalleutnants und Generaladjutanten des Königs Ferdinand von Funk. Dresden, 1930. S. 57, 257, 320, 359; *Vitzthum von Eckstädt. Gräfin A.-L.* Julius Wilhelm von Opperl, ein sächsischer Staatsmann aus der Zeit der Befreiungskriege. Dresden, 1932. S. 20, 26, 68, 114; *Pertz, G. H.* Das Leben des Ministers Freiherr von Stein. Bd. 3 (1812–1814). Berlin, 1851. S. 330.

коллегии, а в следующем году он стал членом чрезвычайной комиссии (Immediatskommission), которой были доверены правительственные обязанности после бегства саксонского короля. Резкий поворот в биографии Мантейфеля произошел после сдачи Дрездена прусско-русским союзникам. Его как французского сторонника арестовали в крепости Зонненштейн (Sonnenstein). Только в 1817 г. он снова устроился на службу в тайной финансовой коллегии, где к 1820 г. получил чин тайного советника. Теперь он мог позаботиться об одном семейном деле своей супруги, которое откладывалось уже в течение нескольких лет.

23 января 1820 г. фон Мантейфель обратился за помощью к сотруднику саксонского посольства в Петербурге. Спустя девять лет после смерти Марии Кристины Элеоноры Асье он в конце концов решил доставить шурина принадлежащую ему часть материнского наследия. Письмо свидетельствует о том, что Андрей Михайлович не поддерживал контактов с родными в Дрездене. Мантейфель просит своего знакомого, чтобы он справился о судьбе шурина:

Auch wird es mir lieb sein, bei dieser Gelegenheit etwas Bestimmtes über die Lage und das Dienstverhältnis meines Schwagers zu erfahren. Die bisher sehr selten eingegangenen Nachrichten waren immer widersprechend¹⁵.

(При случае мне также будет приятно узнать что-то определенное о положении и чине моего шурина. Новости, весьма редко получаемые нами, всегда были противоречивыми.)

Вот что ему писали в ответ из Петербурга:

Ihr Herr Schwager lässt sich Ihnen, Ihrer Frau Gemahlin und der Demoiselle Schwester bestens empfehlen und entschuldigt sich sehr, dass ihm seine überhäuftten Geschäfte nicht das

¹⁵ Письмо Мантейфеля от 23.1.1820. SHStA. sign. 12881. Genealogica, Acier (9). Полный текст этого и следующего документа опубликован в статье: Haeusler J. Čajkovskij und seine deutsche Verwandtschaft – Neue Funde im Sächsischen Hauptstaatsarchiv // Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft 16. 2009. S. 29–35.

Vergnügen vergönnen, mit seinen Verwandten einen Briefwechsel zu unterhalten.

Ich kann Ew Hochwohlgeboren versichern, dass Ihr Herr Schwager in der That sehr viel zu thun hat. Herr von Acier ist Chef der 1. Abtheilung im Departement des auswärtigen Handels, K. R. Kollegienrath und Ritter des St. Annenordens 2. und des St. Wladimir- 4. Klasse.

Er hat zwei große Häuser hiro, klagte mir aber, dass seine Frau voriges Jahr gestorben sey und da er sein ganzes Vermögen habe auf ihren Namen schreiben lassen und von ihr keine Gegendocumente genommen habe, so wäre sein Hab und Gut seit ihrem Tode unter Verwaltung des Waisengerichtes zum Besten seiner Kinder und ihm wären blos die Einkünfte verblieben, sodass er nun wieder von vorn anfangen müsse, sich ein Vermögen zu erwerben. – In seiner Lage kann ihm dies nicht schwer werden!

Es macht mir ein besonderes Vergnügen Ew Hochwohlgeboren so angenehme Nachrichten von Ihrem Herrn Schwager geben zu können. Sie werden daraus schließen, dass er seinem Vaterlande und seinen Verwandte[n] alle Ehre macht und dass er von großem Einfluss bey den hiesigen Zollangelegenheiten ist¹⁶.

(Ваш шурин кланяется Вам, Вашей супруге и госпоже сестре и извиняется за то, что множество дел не позволяет ему поддерживать переписку с родными.

Могу заверить Ваше Превосходительство, что Ваш шурин на самом деле очень занят. Господин Дассиер (d'Acier) является начальником 1-го отделения Департамента внешней торговли, коллежским ассессором и кавалером ордена Св. Анны 2-й степени и ордена Св. Владимира 4-й степени.

Он имеет здесь два больших дома, но жаловался мне, что его жена умерла в прошлом году. Так как все его имущество было записано на ее имя, а он от нее не имел нужных документов, то все достояние после ее смерти находится под управлением Сиротской опеки для блага его детей, а ему остались одни доходы. Поэтому он должен снова создать себе состояние. – В его положении это не будет сложным!

¹⁶ Письмо сотрудника саксонского посольства Графу Мантейфелю от 28.2./11.3.1820. SHStA. sign. 12881. Genealogica, Acier (9).

Мне доставляет особенное удовольствие передать Вашему Превосходительству такие приятные новости о Вашем шурине. Вы увидите, что он делает честь своей родине и своим родственникам и что он оказывает большое влияние на здешние таможенные дела.)

Несмотря на некоторые неточности в рассказе А. М. Ассиер – его первая жена умерла в 1816 г., а во время переписки он уже был женат на А. И. Гогель, – список должностей совпадает с биографическими данными, установленными В. Соколовым¹⁷. Кроме того, интересным фактом являются сведения о потере капитала после смерти супруги Екатерины Михайловны, урожденной Поповой. При годовом окладе в 2500 руб. такое ухудшение финансового положения не могло серьезно угрожать Андрею Михайловичу. Тем не менее, эти обстоятельства объясняют, почему Ассиер так ждал выплаты награды в 60 000 руб. за его деятельность в Ревеле¹⁸. Не исключено, что в петербургских архивах найдутся материалы из фонда Сиротской опеки, при помощи которых удастся пролить свет на юные годы детей А. М. Ассиер, и среди них – матери Петра Ильича Чайковского.

Несколько писем и ассигнаций в папке *Genealogica Acier* говорят об успешном и быстром заключении всего дела в июне 1820 г. Андрей Михайлович получил от родственников 1130 талеров. Лично он никогда не писал сестре. Вероятно, контакт больше не возобновлялся.

Генеалогия линии Ассиер/Асье

Отца Андрея Михайловича Ассиер ко времени переписки давно уже не было в живых, поэтому его имя в письмах не упоминается. О нем по неизвестным нам причинам никакие сведения не дошли до потомков. Тогда как в семейных

¹⁷ См.: Соколов В. С. Родословная Чайковского: новые имена. Указ. изд. С. 10.

¹⁸ См.: Соколов В. С. А. М. Ассиер – франко-немецкий дед композитора // Чайковский – сын Удмуртии, гений человечества. Указ. изд. С. 49–105.

преданиях прадедушка Ассиер остался чисто мифической фигурой – либо гугенотом в Пруссии, либо маркизом, покинувшим родину во время Французской революции, – мы имеем дело с хорошо известным скульптором, сведения о котором встречаются в любом словаре по изобразительным искусствам¹⁹ и в некоторых общих энциклопедиях²⁰, не говоря уже о трудах, касающихся истории мейсенского фарфора²¹.

Тем не менее, сама биография Мишеля Виктора Асье (Michel Victor Acier) до сих пор не вызвала интереса искусствоведов. Не только даты его жизни никогда не проверялись, но и имена его детей не были установлены. Чтобы доказать, что скульптор Асье и есть отец Андрея Асье, надо было провести подробные исследования в саксонских церковных архивах. Рассмотрим справку о крещении из мейсенской церкви Фрауенкирхе, в которой отражена связь двух Асье²².

Eltern: Michael Victor / Acier, / Modellmeister. / Maria Christina / Eleonora, geb.[orene] / Wittigin. / geb.[oren] h̄ [symbol of Saturn = Samstag] d.[en] 26. abends / um 5. Uhr. / geth.[auft] d.[en] 28. Dec. [ember].

Kinder: 183. / Michael / Heinrich / Maximilian / ab eod.[em]

¹⁹ См.: *Saur E.* Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München/Leipzig, 1992. Bd. 1. S. 243; *Bénézit E.* Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris, 1999. Vol. 1. P. 48.

²⁰ См., например, *Das Große Duden-Lexikon in acht Bänden.* Mannheim, 1964. Bd. 1. S. 69; *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden.* 19. Auflage. Mannheim, 1986. Bd. 1. S. 115.

²¹ См. *Rückert R.* Biographische Daten der Meißener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts. München, 1990. S. 101; *Goder W.* Michel Victor Acier zum 250. Geburtstag // *Keramos.* Heft 112. 1986. S. 27; *Schuster B.* Geschichten zur Geschichte und Gegenwart der ältesten Porzellanmanufaktur Europas. Wien, 1993. S. 103.

²² Taufbuch der Frauenkirchgemeinde Meißen. Folio 188 recto. Благодарим за разрешение публикации Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsen, Kirchenamtsratsstelle Dresden.

Pathen: 1. Christian August/ Matthäi, Accis Inspector./ 2. Fr.[au] Christiana Sophia,/ D.[omini] Johann Adolph/ Tucher, Stifts. Syndici/ Wittwe./ 3. D.[ominus] August Milderich/ Barth, Medicus.

(Родители: Michael Victor/ Acier / мастер моделирования./ Maria Christina/ Eleonora, урожденная/ Wittig./ родился в субботу 26 числа вечером/ в 5 часов / крестился 28 декабря.

Дети: 183./ Michael/ Heinrich/ Maximilian/ [крещен] там же.

Крестные: 1. Christian August/ Matthäi, инспектор таможенной службы./ 2. Г.[оспожа] Christiana Sophia,/ вдова г.[осподина] Johann Adolph/ Tucher-а, синдик церковного собрания./ 3. Г.[осподин] August Milderich/ Barth, врач.)

1778 г. указан наверху страницы, так что получается 26 декабря 1778 г. – точная дата рождения Михаела Гейнриха Максимилиана Асье, впоследствии ставшего Андреем Михайловичем Ассиер.

Этому документу предшествует свидетельство о браке прародителей Чайковского. В основе лежат метрические книги католической церкви в Дрездене, где 29 октября 1765 г. Мишель Виктор Асье женился на Марии Кристине Элеоноре Виттиг. Вот подлинный латинский текст этого источника:

Copulati: D.[ominus] Michael Victor Acier/ Gallus Wersaliensis/ Magister figurarum in/ Electorali fabrica Porcellanae/ Misniae./ V.[irgo] Eleonora Wittigin filia/ Domini Georgii Wittig/ in militariibus obsequiis/ Caesarei Exercitus.

Testes: D.[ominus] Philippus Soumain Chyrurgus Aulae./ D.[ominus] Thomas de Duce Cocus Aulae./ D.[omina] Teresia Mühlbergia uxor Com[m]issarii Aulae./ D.[omina] Joanna de Duce uxor Soci²³.

(Новобрачные: Г[осподин] Michael Victor Acier/ француз из Версаля/ мастер по фигурам/ на фарфоровом заводе/ в Мейсене./ Д[евица] Eleonora Wittig дочь/ господина Georg Wittig/ из военного подразделения императорской армии.

²³ Nomina Copulatorum Dresdae in Ecclesia Aulica et Parochiali. 29. Oktober 1765. Благодарим за разрешение публикации Dompfarramt des Bistums Dresden-Meissen.

Свидетели: Г[осподин] Philippe Soumain, придворный врач./ Г[осподин] Thomas de Duce, придворный повар./ Г[оспожа] Teresia Mühlberg, жена придворного комиссара./ Г[оспожа] Joanna de Duce, жена повара.)

Из этого документа мы узнаем имя немецкого прапрадеда Чайковского. Георг Виттиг, судя по всему, не был саксонского происхождения, но прибыл в Дрезден в составе армии австрийского императора, которая оккупировала город в 1760 г. и вернулась на родину после заключения мира в Губертусбурге 15 февраля 1763 г.

Третий источник, содержащий дату смерти Мишеля Виктора Асье, представляет собой печатный список католиков, умерших в Дрездене. В списке за 1799 г. было указано: «Herr Michel Victor Acier, Churf.Sachss. Modellmeister bey der Porcellain-Manufactur zu Meissen, 62 Jahr 5 Monat alt, begr. den 19» (Господин Мишель Виктор Асье, модельщик придворного Фарфорового производства в Мейсене, в возрасте шестидесяти двух лет и пяти месяцев [умер 17 февраля 1799 г.], похоронен 19 [февраля])²⁴. Аналогичный документ сообщает о смерти его жены 7 мая 1811 г. в возрасте шестидесяти четырех лет²⁵.

У четы Асье помимо сына Гейнриха Максимилиана было еще шестеро детей, из которых самая младшая дочь, Мария Йозефа Генриетта (1781–1782), умерла в возрасте одного года²⁶. О дочери Терезе (1768–1830) уже шла речь. В переписке ее мужа говорится о другой сестре («Demoiselle Acier»).

²⁴ Dompfarramt des Bistums Dresden-Meissen. Verzeichniß dererjenigen katholischen Personen, welche in diesem abgewichenem 1799sten Jahre allhier in Gott selig gestorben, und auf Ihro der höchstseligen Königin Majestät Freudhof zu Friedrichstadt sind beerdiget worden.

²⁵ См.: Verzeichnis dererjenigen katholischen Personen, welche in diesem abgewichenem 1811ten Jahr allhier in Gott selig gestorben, und auf Ihro der höchstseligen Königin Majestät Freudhof zu Friedrichstadt sind beerdiget worden.

²⁶ См.: Braun L. Čajkovskijs franžösischer Urgroßvater Michel Victor Acier. Op. cit. S. 75–76.

Это, должно быть, средняя дочь, Мария София Августа Амалия (1775 – после 1820), жившая, видимо, в Дрездене и засидевшаяся в девичестве. Касательно двух средних сыновей в дрезденских метрических книгах вплоть до половины XIX в. не указываются ни даты смерти, ни даты бракосочетания, так что можно полагать, что они покинули саксонскую столицу так же, как их младший брат, Гейнрих Максимилиан.

У Мишеля Виктора Асье были чисто французские корни. В последнее время следы рода обнаружены во Франции в архивах области Ивелин (Archives départementales d'Yvelines), где хранятся метрические книги из города Версаль (Versailles)²⁷. Отметим только, что прадедушка Петра Ильича родился 6 августа 1736 г. в Версале²⁸, а не 20 января 1736 г., как указано в большинстве статей. Его же отец, Виктор Асье (Victor Acier), прапрадедушка композитора, родом из Сен-Сир (Saint-Cyr), первоначально был поваром, а после брака с Мари Клод Декав (Marie Claude Descaves)²⁹, дочерью торговца вином, в свою очередь стал заниматься профессией свекра. Известны и имена прапра-прапродителей Чайковского: Виктор Асье и Мадлен Шево (Madeleine Cheveau), Клод Декав (Claude des Cave) и Мари Катерин Тене (Marie Catherine Thenet). Следовательно, модельщик происходил из мелкой французской буржуазии и, судя по всему, был первым представителем рода, ставшим художником.

Жизнь Мишеля Виктора Асье

Три момента в биографии Мишеля Виктора Асье особенно хорошо представлены документами в немецких архивах. Первая группа источников указывает на обстоятельства

²⁷ См.: Braun L. Der Stammbaum der Familie Acier in Frankreich // Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft 16. 2009. S. 12–15.

²⁸ Archives départementales des Yvelines, registres paroissiaux de Versailles, baptêmes, 1736.

²⁹ Archives départementales des Yvelines, registres paroissiaux de Versailles, mariages, 7.9.1733.

его приезда в Дрезден в 1764 г. Вот что пишет К. Бутлер о состоянии мануфактуры в книге о мейсенской фарфоровой пластике: «В 1763 году, после окончания Семилетней войны, происходит реорганизация мануфактуры, но она не повлекла за собой ожидаемого подъема производства, подорванного военными неурядицами. Все более опасной становится конкуренция других предприятий. Мейсен постепенно теряет роль ведущей мануфактуры Европы. В художественном отношении на первое место выдвигается Франция; изготавливаемые в Севре фигуры и группы из неглазурованного фарфора (бисквита), напоминающего античные мраморы, как нельзя более соответствовали требованиям зарождавшегося классицистического направления в искусстве»³⁰.

В 1764 г. два сотрудника мануфактуры отправились в Париж, чтобы ознакомиться с новыми достижениями искусства. Из их переписки мы узнаем, как они встретились со скульптором Мишелем Виктором Асье. Асье выучился в Парижской Королевской Академии, где его учителями, возможно, были Этьен М. Фальконе (Etienne M. Falconet) и Льюис Клод Вассе (Louis Claude Vasse). В 1759 г. состязался за получение гран-при на конкурсе скульптуры в *Эколь академик* (Ecole académique), но безуспешно. Таким образом, Асье сосредоточился на более мелких скульптурах и представил свои работы в 1763 г. на Парижской выставке изделий из терракоты. Судя по всему его карьера не казалась многообещающей, и он решил принять предложение уехать в Саксонию. 27 августа 1764 г. Асье подписал контракт в Париже³¹ и вскоре отправился в Дрезден, где прожил до конца своих дней.

Прошение, с которым Асье обратился к курфюрсту после окончания испытательного срока, указывает на то, что

³⁰ Бутлер К. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собраниях Эрмитажа. Л., 1977. С. 23.

³¹ См: Braun L. Die Familie Acier in Dresden. S. 58–61.

его условия, согласованные во Франции, не были выполнены³². Он надеялся, что будет контролировать моделирование скульптур на мануфактуре два-три дня в неделю, а оставшееся время заниматься творчеством. Но курфюрстский двор и саксонская аристократия были ограничены в средствах и не могли заказывать скульптуры. Асье был обречен тратить все свое время на создание фарфоровых фигур и посуды.

Со временем условия его работы даже ухудшились. В 1771 г. он был вынужден покинуть квартиру в Дрездене, столице Саксонии, где он общался с иностранными художниками академии, и переехать за 30 км в Мейсен. Средневековый характер этого маленького немецкого города, полное отсутствие общественной жизни, должно быть, угнетали французского скульптора. В прошении 1779 г. он жалуется на «узкий круг, в который заключен, где идеи художника ограничиваются, а не развиваются», а также задает вопрос, «где найти идеи красивого, если человек изолирован от всего того, что называется вкус и изысканность»³³. Ему как католику было тяжело жить в лютеранской стране. В Дрездене был католический собор, но в Мейсене Асье не имел возможности принимать участие в богослужении. Так, по воскресеньям он часто отправлялся в Дрезден. Его детей родившихся в Мейсене, – среди них был и Генрих Максимилиан – вынужденно крестил протестантский священник. Более того, трудно было обеспечить детям соответствующее образование. В 1775 г. новый директор фарфоровой мануфактуры, граф Марколини (Camillo Graf Marcolini-Ferretti, 1739–1814), наложил даже больше ограничений на работу Асье и принуждал его каждый месяц писать доклады. Асье, по-видимому, был вынужден принять эти меры контроля, потому что для скульптора довольно низкого разряда не было возможности найти другую работу.

³² Полный текст петиции опубликован: Там же. S. 62–63.

³³ См.: *Braun L. Die Familie Acier in Dresden.* S. 64–65.

Второй хорошо известный момент в биографии Асье связан с его уходом на пенсию в 1779 г. Согласно контракту, Асье мог уйти на пенсию после двенадцати лет работы. Вновь он пишет прошение курфюрсту, беспокоясь о возвращении из Мейсена в Дрезден. Это было не так просто, как могло показаться, потому что в столице не хватало жилья. Тем не менее, власти удовлетворили его просьбу, и ему предоставили квартиру в центре города³⁴.

Асье также пытался получить пост придворного скульптора, который освободился после смерти Готфрида Кнёфлера (Gottfried Knöffler) в 1779 г. Хотя в биографиях Асье говорится о том, что он стал членом дрезденской Академии искусств в 1780 г., поиски в саксонском государственном архиве подтверждают, что после некоторых колебаний его заявка была отклонена³⁵. С одной стороны, директор Академии, Кристиан Людвиг фон Хагедорн (Christian Ludwig von Hagedorn), не поверил, что Асье способен создавать мраморные скульптуры. С другой, должно быть, были националистические предубеждения против коллеги из Франции, который не переставал писать на родном языке. В конце концов, ограниченное в средствах правительство Саксонии было не в состоянии поддерживать дорогостоящее искусство скульптуры. Так, Асье вступил в контакт с культурными деятелями Пруссии. Там Фридриху Великому требовалось много иностранных скульпторов, чтобы воплотить свои амбициозные архитектурные проекты.

Единственной крупной скульптурной формой, которую создал Асье, стал мраморный горельеф, изображающий героическую смерть генерала Шверина³⁶. Обнаруженные

³⁴ См.: *Braun L.* Die Familie Acier in Dresden. S. 67.

³⁵ Op. cit. S. 68–71.

³⁶ См.: *Anzeige aller Kunstwerke der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig.* Leipzig, 1786. S. 51; *Kläbe G. A.* Neuestes gelehrtes Dresden oder Nachrichten von jetzt lebenden Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern, Bibliotheken und Kunstsammlern. Leipzig, 1796. S. 1; *Roch F.* Rezension «Neuestes gelehrtes Dresden, Kläbe 1796» // *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* 1796. № XIII. S. 150.

недавно материалы в Прусском тайном государственном архиве в Берлине (Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, GStA PK) показывают, что Асье стал почетным членом Прусской академии художеств³⁷. В 1786 г., после смерти Фридриха Великого, министр Антон фон Гейнитц провел реформу Прусской академии художеств. Вероятно, Асье следил за этими изменениями. Так, 9 июня 1787 г. он вступил в контакт с фон Гейнитцем, ссылаясь на рекомендации прусского скульптора Тассерта (Jean-Pierre-Antoine Tassaert, 1727–1788), с которым встретился в Дрездене. Поводом для письма послужила щедрость Фридриха II. По словам Асье, монарх заказал рельеф с изображением смерти генерала Шверина, но наградил скульптора лишь символически. Полученные 50 эку покрыли только четверть расходов.

Гейнитц сразу согласился принять моделера в Академию художеств. Асье отправил копию своего шедевра в Берлин и уже 7 сентября 1787 г. был выбран членом Академии. Более сложным оказалось получить желаемую финансовую награду. Асьер упорно повторял свое желание перед Гейнитцем, о чем свидетельствует шесть писем, отправленных в период 9 июня 1787 г. – 10 октября 1788 г. План Гейнитца состоял в том, чтобы показать рельеф молодому королю на ежегодной художественной выставке (Kunstsalon). Самый поздний документ из фонда Академии художеств – официальное объявление об открытии салона, которое должно было состояться 13 октября 1788 г. К сожалению, результат совместных стараний Асье и фон Гейнитца пока неизвестен. Если Асье получил денежную награду, то письмо, в котором он благодарил короля, надо искать в другом фонде Прусского государственного архива.

Не только эти документы ждут основательного анализа. Французский период биографии Асье так же, как подробности его деятельности в Дрездене, заслуживает большего

³⁷ GStA PK. I. HA. Rep. 76 alt. Ältere Oberbehörden für Wissenschaft, Kunst, Kirchen- und Schulsachen. Abt. III.

внимания. В частности, огромное количество источников в архиве Мейсенского фарфорового завода до сих пор не исследовано.

Художественное наследие Асье

Специалисты по истории мейсенского фарфора не слишком тепло отзываются об Асье. Они критически относятся не только к творчеству самого Асье, но и ко всему периоду после Семилетней войны, когда фарфоровая промышленность находилась в состоянии тяжелого кризиса³⁸. Стиль барокко, представителем которого был предшественник Асье и, отчасти, его противник Иоганн Иоахим Кендлер, устарел. Производителям фарфора пришлось ориентироваться на более «буржуазный» вкус, поскольку саксонские дворяне почти совсем утратили роль основных заказчиков сервизов и декоративных статуэток.

Недавняя диссертация, посвященная так называемому периоду Марколини мейсенской фарфоровой мануфактуры, является попыткой нарисовать более четкую картину³⁹. В работе описывается, как в своих скульптурах Асье стремился соединить тенденции классицизма и сентиментализма. В 70-х гг. XVIII в. на смену традиционным аллегорическим или гротескным темам пришли семейные, бытовые, например «Счастливые родители» (*Die glücklichen Eltern*), «Добрая мать» (*Die gute Mutter*) или «Добрый отец» (*Der gute Vater*). Статуэтки были одеты в обычные костюмы того времени, а мотивы взяты из повседневной жизни. Асье до сих пор славится скульптурами, изображающими детей.

Деятельность Асье не ограничивалась только скульптурой, он также занимался созданием столовых сервизов. В то время наиболее важные заказы на роскошные сервизы

³⁸ См.: Braun L. Čajkovskijs franžösischer Urgroßvater Michel Victor Acier. S. 80.

³⁹ См.: Spee P. Gräfin von. Die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von 1764 bis 1814. Diss. Bonn, 2004; http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2004/spee_pauline/index.htm.

поступали именно из России⁴⁰. Первой работой такого рода был обеденный сервиз для графа Григория Орлова, заказанный в 1770 г. С 1772 по 1775 г. все работники мануфактуры были заняты созданием сорока настольных украшений, которые составили так называемый Большой русский заказ Екатерины Великой. Также необходимо отметить композицию, исполненную в честь победоносного фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского. Среди последних работ Асье – фарфоровый сервиз для князя Николая Репнина, законченный в 1781 г. Этим подарком саксонский курфюрст Фридрих Август III хотел выразить свою благодарность русскому князю, который добился заключения Тешенского мира в 1779 г. К сожалению, точно неизвестно, установил ли Асье личные связи с русскими клиентами. В 1795 г., когда генерал Петр Иванович Мелиссино, как свидетельствует один из документов, выявленных Соколовым, «вывез» младшего из его сыновей в Россию⁴¹, модельщик давно уже не работал на мануфактуре. Русские сношения семейства Асье – одно из белых пятен в истории рода.

В. Соколов отметил, что Чайковский должен был знать не только о своих французских, но и немецких корнях⁴². Однако композитор не подозревал, что его предок имел отношение к искусству. Символично, что в опере Чайковского «Пиковая дама» мы находим не только сочетание классицизма и сентиментализма, столь характерное для фарфоровых фигурок Асье, но и прямое упоминание фарфорового искусства конца XVIII в. Когда князь Иван Всеволожский, директор императорских театров и ценитель всех искусств и ремесел Екатерининской эпохи⁴³, делал наброски для

⁴⁰ См. каталог Российско-Саксонской выставки: *Pietsch U.* (Hrsg). Meissen für die Zaren. Porzellan als Mittel sächsisch-russischer Politik im 18. Jahrhundert. München, 2004. S. 95–138.

⁴¹ См.: Соколов В. С. Родословная Чайковского: новые имена. Указ. изд. С. 9–11.

⁴² Там же. С. 30–31.

⁴³ Важность вклада И. Всеволожского в развитие российского музыкального театра подчеркивается в книге *Braun L. Studien*

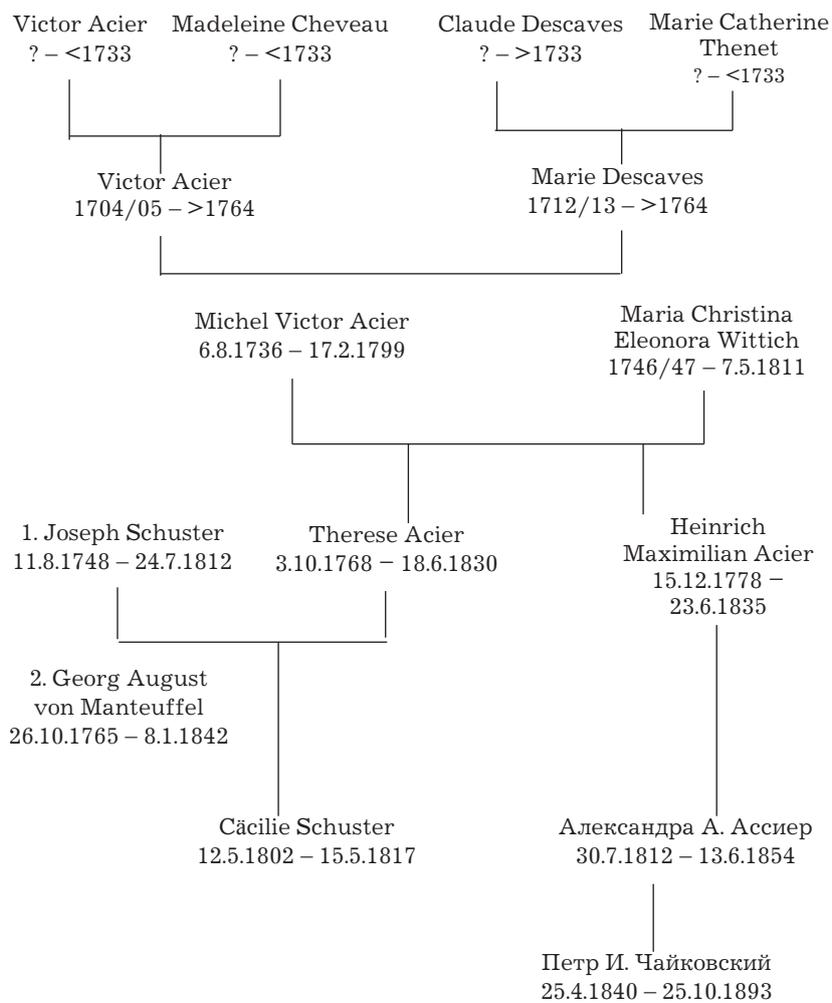
интермедии «Искренность пастушки» из второго действия «Пиковой дамы», он брал за основу костюмы и композиции фарфоровых статуэток того времени. Автор рецензии, последовавшей за премьерой, описал, какое впечатление произвела на публику живая картина в конце пасторали. В заключение приведем описание постановки оперы, которое показывает, насколько очарованы были современники Чайковского реконструкцией мира старинного фарфора (*vieux saxe*) – мира Мишеля Виктора Асье.

<...> При исполнении пасторали<...> весь театр словно замирает, так она хороша, нежна и поэтична. <...> Внешняя красота сценического целого здесь достигает наибольшей художественной высоты и ценности. Для костюмов подобраны самые нежные и мягкие полутона: сиреневый, канареечный, лазоревый, зеленый и др. Каждый костюм дает фарфоровую статуэтку во вкусе севра и вьесакса. Заключительное размещение пастушков и пастушек на пьедестале в форме раковины дает несколько действительно превосходных, восхитительных для глаза больших фарфоровых групп⁴⁴.

zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. Mainz, 1999. Его пристрастия к прошлому (*passéisme*) освещены в статье: Манулкина О. Призраки Версаля: музыка эпохи Людовика XIV в «Спящей Красавице» Чайковского // Русско-французские музыкальные связи. СПб., 2003. С. 83–126 (на нем. яз.: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 13. 2006. S. 155–181).

⁴⁴ Русские ведомости. 1890. 18 декабря. № 346. С. 3.

Родословная Чайковского по линии Асье



А. Климовицкий

Композитор Михаил Азанчевский
и поэт Адольф Бётгер¹

Представление, согласно которому культура, историческая эпоха с особой силой проявляют себя в явлениях *исключительных* – по масштабу личного дарования ли, по яркости и тону самовыражения, по внушительности «заявок» или грандиозности свершенного, наконец, по той памяти, которую деяния отдельных – непременно *исключительных* – личностей оставляют у потомков, дает, казалось бы, основания последующим поколениям видеть в истории человечества историю этих личностей и даже «квантовать» исторический процесс деяниями этих величайших как своего рода единицами измерения. Такое представление столь же естественно и неизбежно, сколь и неполно: в многослойности феномена *культура – время – эпоха* заключена принципиальная невозможность абсолютизации «персоналистского» к нему подхода. Применительно к литературе мысль о связи ее с другими культурными рядами отстаивали теоретики ОПОЯЗа (Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Л. Гинзбург). «Построение <...> замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается <...> на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды и, стало быть, обречено

¹ В статье использованы материалы завершаемого исследования автора этих строк – «Михаил Павлович Азанчевский: известный и неизвестный».

на неполноту, – писал Ю. Тынянов. <...> Опасность изучения главных, но и отдельных явлений и приводит историю литературы в вид “истории генералов”»².

Слов нет, культура, время, эпоха – это, прежде всего, вершины, с наибольшей полнотой концентрирующие и воплощающие их «первый план». Но уже при ближайшем рассмотрении представление о них лишь по «первому плану», в исторической перспективе с неоспоримой очевидностью репрезентирующему, скажем, тот или иной этап развития искусства, оказывается настолько неполным, что, как это ни парадоксально, искажает и сам «первый план» его. Ибо культурно-исторический процесс не знает перерывов: различные пласты и уровни всех систем и подсистем его не существуют изолированно друг от друга, они взаимосвязаны и взаимозависимы, объединены общей задачей по обеспечению работы единого механизма.

Функции этого механизма сложны и многообразны. *Интегративно-стабилизирующие* (центростремительные, направленные на укрепление того или иного культурного образования и поддержание его постоянства) регулируют функционирование его как некоей целостности; *дифференцирующие* (центробежные), напротив, способствуют расслоению этой целостности – отсюда и возникают в ней направления магистральные и периферийные, планы *первый, второй, а то и третий*. Среди важнейших функций и *стратегическая*: то, что в структуре одного культурно-исторического образования предстает как явление побочное, для данной ситуации нехарактерное, что возникает и существует не на магистральных путях истории как «знамение времени», будоражащее умы и воображение современников, а робко и неприметно прорастает на обочине ее, редко становится объектом внимания и интереса современников, но именно оно часто оказывается подготовкой будущего, накоплением его ресурсов.

² Тынянов Ю. О литературной эволюции // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270.

Подлинная значимость таких процессов обнаруживается и осознается, как правило, ретроспективно: *будущее*, став *настоящим*, актуализирует и высвечивает в *прошлом*, в минувшем то, что его предвещало и готовило, раскрывая тем самым ценностную полноту этого прошлого. Нерасторжимое единство и всегда подвижной (даже вдвойне-втрое подвижной) сложный (обратимо-необратимый) контрапункт *прошлое – будущее – настоящее* замечательно переданы в известных афористических строках Анны Ахматовой:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет <...>

Поэтому столь важно и даже необходимо изучение культуры за пределами ее первого плана: только в этом случае возможно почувствовать внутренние ритмы эпохи, понять такой важнейший и показательный для нее момент, как соотношение вершинных явлений с явлениями «малой культуры», что означает: увидеть время в его исторической реальности и полноте. Поэтому столь важно возвращать из небытия имена, казалось бы, негромкие, обозначившие фон истории и навсегда канувшие в Лету; столь необходимо искать новые материалы, выявлять факты, наконец, сводить их, ранее разрозненные, в некое целое, в контексте которого только и обнаруживается их истинный смысл, обретается подлинный масштаб и значение.

Одно из таких имен – Михаил Павлович Азанчевский (1839–1881) – отнюдь не из самых «громких», не самых «безусловных» по своей значимости (о громких и безусловных, проще говоря – о величайших и великих, мы не вспоминаем, а помним всегда)³.

Прихоть нелепых случайностей в судьбе самого Азанчевского, незаслуженное забвение его поистине

³ Названные вопросы были рассмотрены в нашем докладе «К проблеме изучения явлений “малой культуры”»: композитор М. П. Азанчевский», прочитанном 22 марта 2008 г. на XXXVII Международной филологической конференции (Санкт-Петербургский государственный университет).

невероятны. И дело не только в восстановлении справедливости – торжество ее, вне сомнения, необходимо. Однако столь же необходимо разобраться в том, *чем* подобное забвение было *вызвано* и *чем обеспечено* на расстоянии, достаточно исторически близком, на каких основаниях так успешно воздвигся и зиждется феномен культурной глухоты. Тем более, когда речь идет о *петербуржце* – петербуржце *при том*, что родился и умер он в Москве: имеется в виду *культурный* смысл этого понятия (в Петербурге он учился, здесь он был деятельно связан со становлением наиболее значимых музыкально-общественных институтов России в важнейший период ее истории). Он – председатель дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества (1870–1876) и директор (официально значился *заведующий*) Петербургской консерватории (1871–1876). С его деятельностью связан ряд принципиальных достижений в формировании структурных основ вверенного ему учебного заведения и в укреплении фундаментальных начал русского музыкального профессионализма.

Что стояло за, казалось бы, неприметной, во всяком случае, оставшейся совершенно не замеченной современниками, тем более потомками, встречей Азанчевского с Адольфом Бётгером (Adolf Böttger, 1815–1870)? В Европе Бётгер был хорошо известен как талантливый поэт-переводчик, особенно в области английской поэзии: к числу его наибольших удач относили переводы Дж. Байрона (первые в Германии, в 1840 г. открывшие поэта для немцев), Дж. Мильтона (перевод «Потерянного рая» почитался образцовым), У. Шекспира, А. Попа, О. Голдсмита, Л. Стерна, Оссиана, «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло. Были оценены и его переводы с французского («Федра» Ж. Расина, «Одиссей» Ф. Понсара)⁴.

Вниманием пользовалось и собственное литературно-поэтическое творчество Бётгера: его лирические стихи и

⁴ Литературы об А. Бётгере на русском языке не существует. Краткие сведения о нем приводятся в статье: *Климовицкий А.* Из истории коллекционирования бетховенских рукописей в

сонеты (обычно отмечалась присущая им «мелодическая» изысканность); стихотворения-сказки «Гиацинт и Лилия» («Hyacinth und Lilialide»⁵) с авторским подзаголовком «Весенние сказки» («Die Frühlingsmärchen») – цикл из пятнадцати «Картин» с Прологом, циклы «Странствия Духов Цветов» («Die Pilgerfahrt der Blümengeister»⁶), «Камеи» («Kameen»).

В ряде сочинений Бётгера – «Гавана» («Havana»), «Вавилонское столпотворение» («Der Fall von Babilon»), «Дочь Каина» («Die Tochter des Kain»), «Павсаний» («Pausanias»), драма «Агнесса Бернауер» («Agnes Bernauer») – присущий им лирический тон приобретает эпическую, порой даже сатирическую окраску: «Тиль Уленшпигель» («Till Eulenspiegel») (не завершена), «Висельник» («Das Galdenmännchen») – последний называют лебединой песней поэта. С интересом была встречена идиллия Бётгера «Юношеская любовь Гете» («Goethes Jugendliebe»).

Поэт несомненно был отзывчив к музыке. Свои большие стихотворные циклы он назвал «Мелодии весны и любви» («Frühling- und Liebes-Melodien») и «Баллады и романсы» («Balladen und Romanzen»). Цикл «Книга Саксонии» («Buch der Sachsen») Бётгер сопроводил подзаголовком «Романсы и рапсодии» («Romanzen und Rhapsodien»); «Lanzelot vom See» («Ланцелот из моря») – «Dichtung für Musik» («Поэма для музыки»); в примечании указано, что музыку к поэме написал капельмейстер К. Бюхнер (C. Büchner).

В связи с этим, возможно, еще более существенно, что строки из стихотворения Бётгера «Весна», рисующие радостное пробуждение природы, Р. Шуман намеревался предпослать в качестве эпиграфа к I части Первой,

России (М. П. Азанчевский) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник-1979. Л., 1980. С. 186. Между тем в контексте проблематики настоящей работы более основательное знакомство с Бётгером не только желательно, но и необходимо.

⁵ Lilialide – уменьшительное женское имя от Lilie (Лилия).

⁶ «Die Pilgerfahrt der Blümengeister» – дословно «Паломничество духов цветов».

«Весенней», как ее называл сам композитор, симфонии. Перед публикацией ее Шуман отменил программные комментарии, однако об этом (пусть не реализованном) замысле свидетельствует портрет Шумана с собственноручным нотным наброском на полях и дарственной надписью: «Начало одной симфонии, навеянной стихотворением Адольфа Бётгера, – поэту на память о Роберте Шумане»⁷. Для оратории Шумана «Рай и Пери» Бётгер обработал «восточную» повесть «Лала Рук» английского поэта Т. Мура⁸. Какое-то время Шуман и Бётгер проводили время в дружеском общении в кругу молодых людей различных артистических профессий, нередко они встречались на официальных приемах и на частных собраниях⁹.

Музыкальность и, порой, почти квазиюгендстильная лексика стихов Бётгера не однажды привлекала к себе не только композиторов первого поколения романтиков (наряду с Шуманом это Ф. Мендельсон), но и композиторов много более поздних поколений. На стихотворение «Колокола возвещают пасху» («Die Glocken läuten das Ostern ein») написаны «Пасхальная песня» («Osterlied») для голоса с фортепиано Э. Грига вслед за Мендельсоном, первым обратившимся к стихотворению Бётгера «Я слышу птичьи трели» («Ich hör ein Vöglein locken...»). Это же стихотворение – в пятой из семи четырехголосных песен для вокального квартета или смешанного хора Р. Штрауса (WoO 67) – «Лесная песня» («Waldessang»¹⁰), в одной из песен вокального цикла

⁷ Цит. по.: *Житомирский Д.* Роберт Шуман. М., 1964. С. 636.

⁸ См.: *Флексиг Э.* Воспоминания о Роберте Шумане // Воспоминания о Роберте Шумане / Комментарии А. В. Михайлова № 23, 24. М., 2000. С. 38.

⁹ См.: *Янзен Ф. Г.* «Давидсбюндлеры» // Воспоминания о Роберте Шумане. Указ. изд. С. 73.

¹⁰ Помимо «Лесной песни» в этом цикле Р. Штрауса – стихотворный цикл Бетгера «Троица» («Pfinstern»): «Первые звуки колокола сзывают...» («Ersten Tones laden Glocken ...»), «Радостные звуки колокола сзывают» («Frohen Tones laden Glocken»), «Подснежники смеются и ликуют» («Schneeglöcklein lacht und jubelt»).

ор. 2 Х. Е. Пфитцнера. Стихотворение «Плачьте же о той, которая однажды рыдала над колыбелью младенца...» («O weint, um sie, die einst...») положил на музыку Ф. Ницше. Крупные произведения Бётгера – в кантате «Вавилон» для мужского хора, тенора или баритона соло, оркестра и органа Х. Цёллера (ор. 145) и др.

Всю свою жизнь Бётгер провел в Лейпциге, где в разное время были напечатаны сборники его произведений. Наиболее полно они представлены в шеститомнике, выпущенном в 1865–1866 гг. (второе, посмертное издание – 1889). Тема искусства занимает здесь особенно значительное место. Так, в цикле «Blätter der Erinnerung» («Листки воспоминаний») (том I) – стихи, посвященные У. Шекспиру, Г. Лессингу, И. Гёте, Ф. Шиллеру, Ф. Мендельсону. Герой стихотворения «Nachklang» («Отзвук») – «высокопочтимый мастер», воспевший в музыке, «в звучании хора» идеи братства и свободы. Очевидные реминисценции мотивов «Оды к Радости» Шиллера, положенной на музыку автором знаменитой «Симфонии с хором» (Девятой), свидетельствуют, что «высокопочтимый мастер» здесь, конечно же, Бетховен¹¹.

Имя поэта в России не было известно, однако в фондах Иностранного отдела библиотеки Санкт-Петербургской консерватории – лейпцигский шеститомник (три сдвоенных тома) и другие издания его сочинений (все с экслибрисом Азанчевского¹²). Среди них небольшой, карманного формата (1/32), томик стихов¹³, исполненный как подарочное издание: в центре тисненого переплета с золоченым

¹¹ Имя Бётгера связано и с одним из нотных автографов Бетховена: на полях эскиза IV части Сонаты для фортепиано ор. 106 (Дом Бетховена, Бонн. Шифр 653-SV 99 – *Schmidt H. Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn. Beethovenjahrbuch – VII. Bonn, 1971*) помета: «Адольфю Бётгеру от Юлиуса Рица». Юлиус Риц (Reitz) (1812–1877) – немецкий виолончелист, дирижер, композитор, музыкальный педагог.

¹² *Böttger A. Gesammelte Werke. Bd. I–VI. Leipzig, 1865–1866; Böttger A. Goethe's Judendliebe. Leipzig, 1862.*

¹³ *Böttger A. Heilige Tage. Gedichte. Wien, 1865.*

орнаментом овалный, медальонного типа портрет Азанчевского; на титульном листе типографски набранное авторское посвящение:

«*Meinen Freunde | dem Komponisten | Michael von Asantschewsky | aus | Moskau | mit | freundlichem Gruße | Leipzig, 21 Mai 1864. A[dolf] B[öttger]*» («Моему другу композитору Михаилу Азанчевскому из Москвы с дружеским приветом» А[дольф] Б[ётгер]. Лейпциг. 21 мая 1864»).

21 мая – день рождения поэта. Карандашная помета под этой датой – *Böttger's Geburtstag* – выполнена Азанчевским.

Название книги – «*Heilige Tage*» («Благословенные дни») символично: ее первое стихотворение – поэтическое посвящение Бётгера Азанчевскому, исполненное признательности судьбе, «соединившей их, братьев по искусству», «осчастливившей жизнь радостью дружбы».

Отношения Бётгера и Азанчевского – не просто приятельские или даже дружеские: поэт и композитор *соавторствуют* по крайней мере дважды, что подтверждается рядом документов. Перед нами первый из них¹⁴:

Contrakt

zwischen B ö t t g e r u[nd] A s a n t s c h e w s k y¹⁵
die Oper « K a u f m a n n v[on] M o s k a u »
betreffend.

1) Nach Ablieferung der Oper zahlt der
Componist dem Verfasser: 150 Thalers
Sage. Hundertfünfzig.

¹⁴ НИОР СПбК, № 14. В сравнении с первой публикацией (*Климовицкий А.* Из истории коллекционирования бетховенских рукописей в России (М. П. Азанчевский). Указ. изд. С. 186.) документ воспроизводится с рядом уточнений. За помощь в расшифровке автор приносит благодарность О. Н. Блёскиной. В публикации оригинала расположение строк сохраняется; при переводе расположение строк свободно; абзацы сохраняются. Подчеркнутые слова печатаются в разрядку.

¹⁵ Фамилия *Asantschewsky* написана с двумя s, второе вычеркнуто.

- 2) der Verfasser macht sich verbindlich,
 alle vorkom[m]enden s p r a c h l i c h e n Abänderungen,
 die des musikalischen Rhythmus wegen
 nöthig werden, pünktlich zu besorgen.
 3) Der Verfasser erhält einen Abdruck,
 sofern das Werk gedrückt wird.
 (Bl. 1 v.) Auserdem bleibt es dem Componisten
 überlassen, dem Verfasser bei einer
 günstigen Aufnahme Gold zufließen
 zu lassen. (??) *M. Azantschewsky*

Beide Theilen sind mit diesen
 Pünkten übereingekom[m]en und zeichen:
 einstimm[me]n *Adolf Böttger*.

Leipzig,
 den 15 Dec[em]b[er] 1863.
 bereits erhalten:

1863	{	Anfang August – 25 Thaler	
		3 ^{ten} December – 20 -"-	
		15 ^{ten} -" – – – 10 -"-	
			45 Thaller ¹⁶

Контракт

между Б ё т г е р о м и А з а н ч е в с к и м относительно оперы
 «Купец из Москвы»

- 1) По сдаче оперы композитор платит либреттисту 150 талеров. Словами – сто пятьдесят.
 - 2) Либреттист обязуется вовремя внести все встречающиеся текстовые изменения, которые будут необходимы в связи музыкальным ритмом.
 - 3) Либреттист получает отдельный оттиск, как только произведение будет напечатано. Кроме того, при его благоприятном приеме композитору предоставляется одарить либреттиста золотом. *М. Азанчевский*
- Обе стороны с этими пунктами согласны, что и свидетельствуют: *Адольф Бётгер*

¹⁶ В подсчетах допущена ошибка: всего 55 талеров.

Лейпциг.
15 декабря 1863.

Ранее получено

1863	{	начало августа	– 25 талеров
		3 декабря	– 20 -"-
		15 -"-	– 10 -"-
			<hr/>

Контракт этот – неоспоримое свидетельство оперного замысла, объединившего поэта и композитора. Спустя три дня Бётгер написал письмо Азанчевскому (имя адресата не названо, однако оно безошибочно угадывается в контексте документа)¹⁷:

Leipzig 18 Dec[em]b[er] 1863.

Lieber Freund,
du bist sehr liebenswürdig
pünktlich gewesen. Das fordert
eine Belohnung. Anbei folgt
dieselbe. Sie soll den künftigen
Lohn andeuten, indem ich nur nicht
von anderen Leuten das Vorrecht
der Anerkennung erkaufen lasse! –
die letzte Strophe des 1. Actes
wirst du hoffentlich selbst bei
mir abholen. Willst du nun ganz
edel sein, so schenkst du mir die
Handschrift von Mozart.
Dein Böttger

Лейпциг,
18 дек[абря] 1863.

Дорогой друг,

Сколь любезна с твоей стороны такая точность. Она заслуживает поощрения, и вот оно следует. Наградой за него будет то, что мне скоро не придется более «покупать» у других право [на признание твоего таланта]. За последней строфой 1-го акта,

¹⁷ ОР СПбГК, № 13.

я надеюсь, ты зайдешь ко мне сам. Если же ты хочешь впредь быть совсем благороден, то подаришь мне рукопись Моцарта.

Твой Бётгер¹⁸.

Письмо, скорее всего, связано с заключенным друзьями контрактом (оба документа написаны на бумаге одного типа, орешковыми чернилами, одним пером): здесь указаны сроки исполнения соавторами своих обязательств, оговариваются их финансовые отношения и затронута, по-видимому, постоянная тема их общения – художественные раритеты. Слова же о последней строфе 1-го акта означают, что поэт и композитор пребывали не только на стадии обсуждения замысла: шла совместная работа, отдельные фрагменты которой (например, то, что выполнил Азанчевский, и последняя строфа 1-го акта, выполненная Бётгером) уже существовали.

В подтверждение этого приведем слова Г. Лароша о том, что Азанчевский, композиторское дарование которого было более всего предрасположено к сочинениям камерного плана, упорно писал произведения крупной формы и даже «начинал <...> оперу»¹⁹.

Сопроводив эти слова осторожным «если не ошибаюсь», Ларош, как видим, действительно не ошибался. И хотя следов этой работы в рукописном наследии Азанчевского нет (возможно, они будут обнаружены), извлечение из небытия пусть даже не более чем оперного замысла отечественного музыканта, замысла ранее неизвестного, а ныне документально подтвержденного, для истории культуры несомненно важно. Скорее всего, опера, обозначенная в контракте как «Kaufmann v[on] Moskau» («Купец из Москвы»), была задумана на сюжет «Песни о купце Калашникове» М. Лермонтова, переведенной на немецкий язык в 1845 г.

¹⁸ За помощь в прочтении письма автор признателен М. Беккеру и О. Блескиной, за помощь в его переводе – Г. Петровой.

¹⁹ Ларош Г. Музыкальные очерки. Перемена дирекции в Петербургской консерватории. Общество взаимного вспоможения русских артистов // *Голос*. 1876. № 263. Цит. по: Ларош Г. А. Избранные статьи: В 5 вып. Л., 1978. Вып. 5. С. 54.

Фр. Боденштедтом²⁰ под названием «Der Kaufmann Moskaueer» («Московский купец»). Не преувеличивая значения публикуемых материалов, адекватной оценки, возникающей в итоге изучения, они несомненно заслуживают. Благодаря им замысел, обязанный дружбе и творческому сотрудничеству Азанчевского и Бётгера, который для нас сегодня – все еще не более чем миф, уже естественно включается в некоторые, по-своему весьма примечательные, культурные сюжеты эпохи, и расширяет их пространство. Речь идет о музыкальном освоении лермонтовского наследия. Создание музыки на слова М. Лермонтова, начавшееся при жизни поэта, в первую очередь связано с областью песенно-романсового творчества – А. Гурилева, Н. Титова, Н. Бахметева, П. Булахова, Мих. Виельгорского, А. Алябьева, М. Глинки, А. Варламова, А. Даргомыжского и др. Несколько романсов на слова Лермонтова написала французская певица и композитор Полина Виардо Гарсиа.

Лермонтовский замысел Азанчевского/Бётгера за границами камерно вокального жанра. К тому же сюжету, выбранному ими для оперы «Купец из Москвы», через пятнадцать лет (1879) обратился А. Рубинштейн – и уже год спустя (1880) его опера «Купец Калашников» была поставлена в Петербурге. Оперный сюжет из Лермонтова у Рубинштейна не единственный: не упоминая о широко известной опере «Демон» (1871; поставлена в Петербурге в 1875), вспомним оперу «Мечь» по лермонтовскому же «Хаджи Абреку» (1852), в театре так и не поставленную.

Контракт – несомненно важное, однако *косвенное* свидетельство оперного замысла Бётгера и Азанчевского. Сегодня мы располагаем и *прямым* подтверждением их сотрудничества: сохранилось либретто некоего музыкально сценического произведения, написанное рукой Бётгера²¹. Оно занимает небольшую, прошитую белой ниткой

²⁰ На осуществленный Фр. Боденштедтом немецкий перевод стихотворения М. Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную») в 1870-е гг. написан романс Ф. Листа.

²¹ НИОР СПбК, № 7312.

самодельную тетрадь (210 x 175 мм) – сложенные пополам горизонтально развернутые 16 листов. Наружный лист – «обложка»: левая половина ее пуста с обеих сторон, правая половина исписана только с внутренней стороны.

Записи, выполненные черными чернилами, занимают одну – правую сторону листа. Письмо готическое. Сверху простым карандашом проставлена (очевидно, Бётгером) постраничная нумерация (№ 1–31, начиная с обложки, титульный лист – с. 3); внизу – архивная пагинация (№ 1–15 с оборотами); для подчеркивания использован красный карандаш. Документ публикуется ниже²².

(3)²³

LENZ UND LIEBE
Musikstück für Gesang
und
Orchester.
Text von Adolf Böttger.
Componiert
von
MICHAEL VON ASANTSCHESKY.

(5)

Nr. I
Erster Satz in Form der Ouvertüre.
(Orchester)
Winter und allmähliche Ankunft des Frühlings
Und Frühling selbst.

Nr. II
Die 10 Lieder: «Lenz und Liebe»

²² При публикации расположение строк оригинала сохраняется. Подчеркнутые слова печатаются в разрядку; двойные подчеркивания – прописными буквами в разрядку. Разделительные подчеркивания между строками или между абзацами не воспроизводятся.

²³ Постраничная пагинация приводится в скобках.

Nr. III
Hochzeitmarsch, das Brautpaar
aus der Kirche begleitend.

(7)

Nr. IV
Genien des Frühlings.
Sopran.

Auf! eilet zu holen
Auf flüchtigen Sohlen
Jungfräuliche Rosen,
Bescheidne Violen,
Wie nur sie das Füllhorn des Lenzes verleiht.

Chor des Genien
(Soprane und Alt)
Wir schweben, wir wallen,
Wir schmücken dies Hallen
Und weihen mit Liedern die wonnige Zeit.

(9)

Recitativ (als Frühlings und Ceremonien meister)
(Tenor)

Auch ich bin gern bei fröhlichem Schmaus,
Wo ein glückliches Pärchen ist im Haus,
Wo die Liebe nur herrscht mit bezaubernder Kraft,
Wo man zehrt und verzehrt wird von Leidenschaft.
Ich bin in Dienst seiner Majestät
Des Königs Mai, der in Busche steht,
Der sich der tollsten Streich' unterfängt,
Grüne Orden an alle Zweige hängt,
Auch band er mir als Paß und Schein
Diesen Blumenstrauß für die Liebenden ein.
Er will das beste dem süßen Bund,
Drum gibt er in Blumen die Wünsche kund,
Nun deutet sie selbst auch, wie ihrs versteht,
Doch ich muß wieder zur Majestät!

(11)

Sopran <e> (wie oben²⁴)
Mit duftigen Blüten
Die Hallen zu hütten,
Mit Mirthengewinden
Die Holde zu bringen:
Das sei eure Sorge, dem Tage geweiht.

Chor der Genien
(wie oben)
Wir schweben, wir wallen,
Wir schmücken die Hallen,
Und weichen mit Liedern die wonnige Zeit.

Nr. V
Capriccio für Piano mit Orchester:
der Uebergang zur gesellige Freude ausdrückend.

(13)

Nr. VI
(In der Festgesellschaft)
Recitativ (Bass)
Reich hat der Lenzes Genius
Festboten ausgesandt,
Da sei dir, holde Braut und deinem Bräut'gam traut
Mein bester Gruß
Zum Feste auch gespendet!
Die Rosen, die oft blühend frisch
Ins Haar der Braut geschlungen,
Sind heut verdrängt vom Myrthenzweig,
Der ganz ihr Herz durchdrungen. –
Darauf will ich bei Becherklang
Ein herzig Lied ihr²⁵ singen,
das heißt: in Donnerjubiläumklang
Ein feurig Hoch ihr²⁶ bringen.

²⁴ wie oben – здесь и далее, возможно, указывает на то, что снова вступает сопрано (хор...), как на (с. 7).

²⁵ Первоначально написано *Dir*.

²⁶ Первоначально написано *Dir*.

(15)

(liedartig:)

Z w e i Blumen blühn und glänzen prächtig²⁷,
Verbunden eng zu einem Strauß;
Z w e i Herzen schlagen wundermächtig,
Umschließt sie bald' ein glücklich Haus!

C h o r (wiederholend)

Ja! das ist wahr! ja das ist klar!

Z w e i Blumen blühn und glänzen prächtig,
Verbunden eng zu einem Strauß;
Z w e i Herzen schlagen wundermächtig,
Umschließt sie bald' ein glücklich Haus!
Hurrah! Das B R A U T P A A R H O C H !

(17)

T r i n k l i e d . (1 Strophe) Quartett mit Chor.
Willkommen, ihr Brüder! Erhebt der Pokal
Zu dem freudigsten Bechergeläute:
Der Brätigam gilt es im festlichen Saal,
Der erkor sich die Beste der Bräute;
Wer die Anmuth so rasch sich erobern kann,
Wahrhaftig, der ist ein glückseliger Mann!

R e c i t a t i v . (Baß)

Wie Erd' und Himmel, trennbar nie,
Sich liebevoll umschließen,
So wird in trauter Harmonie
Auch Seel' in Seelefließen;
Und dir, du liebes Elterpaar,
Bringt Jeder Preis und Jubel dar!

(19)

Mag dir das Leben sonnig erscheinen,
Segen des Himmels dir und den Deinen,
Segen dem heutigen freudigen Tag!
(liedartig wie oben)

²⁷ Первоначально написано *mächtig*.

Wo Elternliebe hold begegnet
Der Herzen wonnevollem Bund,
Da ist von Gott das Band gesegnet,
Die E l t e r n leben in der Rund!

C h o r (wie oben)
Ja! das ist wahr!
Ja das ist klar!

Wo Elternliebe hold begegnet
Der Herzen wonnevollem Bund,
Da ist von Gott das Band gesegnet,
Die E l t e r n leben in der Rund!
Hurrah! Die E l t e r n hoch!

(21)

(T r i n k l i e d . II Strophe) Quartett mit Chor.
Das Weingold wird rasch von der Fessel enthüllt,
Hell perlt es bei jubelndem Schalle,
Dem Trinker wird jedliche Hoffnung erfüllt,
Zumal in bräutlicher Halle.
Wir trinken und klingen und singen darein:
Es lebe die Freude, die Liebe, der Wein!

R e c i t a t i v . (Baß)
Willkommen all' ihr beidern Gäste
Bei diesem frohen Lebensfeste,
Die ihr mit offnen Händen
Nur Freude wißt zu spenden.
Das dritte Hoch am Jubeltage
Erkling' aus lieberfüller Brust,
Wo mit der Freude Flügelschlage
Der Gast erfährt des Festes Lust.
Ergreift denn Freunde den Pokal,
Auf künftiges Wohlgehn!

(23)

(liedartig wie oben)
Damit der Glanz der Altarkerzen
Uns Alle heute selig macht,
Sei jedem Gast aus vollem Herzen
Des Dankes wärmstes Hoch gebracht.

C h o r (wie oben)

Ja! Das ist wahr!

Ja! Das ist klar!

Damit der Glanz der Altarkerzen
Uns Alle heute selig macht,
Sei jedem Gast aus vollem Herzen
Des Dankes wärmstes Hoch gebracht.
Hurrah! Die Die G ä s t e hoch!

T r i n k l i e d (3 Strophe) Quartett mit Chor
Den liebenden wünscht mit Kling und Klang
Ein Leben voll blumiger Hage,

(25)

Treu bleibe die Liebe, treu der Gesang
Wie am heutigen festlichen Tage.
Froh lebe, du Brautpaar in Segen und Glück,
Denk manchmal an uns und die Freunde zurück.

N r . V I I

R e c i t a t i v mit Chor

(Wünsch des Vaters)

Glückseelig Paar!

Ich segne Dich! – –

Auf immerdar

Sei froh wie heut zu schauen,
Und über dir wird frühlingsklar
Der reinste Himmel blauen! –
(Gebet) Hör` mich Allmächtiger,
Hör` mich Allmächtiger,
Gnädig sei Kind und Kindeskind!

(27)

Du bist die Güte,
Du bist die Gnade,
Bist als Vater uns treu gesinnt!

C h o r (ingelegt)

Hör` uns Allmächtiger,

Hör` uns Allgütiger,

Gnädig sei Kind und Kindeskind!

129

Lied.

Nr. VIII

Lied der jungen Frau.

Froh lächelt mir der Morgen
Im frischen Myrtenglanz,
Nur süße Sorgen
Umschließt der heilige Kranz!

(29)

Ihr streut dem neuen Pfade
Der Liebe Rosen heut,
Des Himmels reiche Gnade,
Ja reiche Gnade
Sei Euch dafür geweicht.

Ich bitt' um Gottes Segen,
Er trösste mein Gemüth,
Daß mir auf allen Wegen
Auf allen Wegen
Des Liebsten Liebe glüht!

Nr. IX. (Mutter)

Herrlicher Tag im hellsten Schein!
Auf ist der Himmel heute!
Maiglöckchen klingen fromm und rein,
Welch hochzeitlich Geläute!
Gott segne Dich, Gott segne Dich,
Du Glückliche der Bräute!

(31)

Chor der Frauen

Ja! Ja! – Ja! Ja! Du liebe Braut!
Aus Kindern werden Leute!
Und so geschwind,
Wie der Wind, Wind, Wind,
Wähst Kind auf Kind,
Du lieblichste der Bräute!

Ja! Ja! Ja! Ja! Gott segne Dich, du lieblichste der Bräute!

Nr. X Allgemeiner Schlußchor.

Heil dir, o Brautpaar!
Mag dir das Leben sonnig erscheinen,

Segen des Himmels dir und der Deinen
Segen dem heutigen, freudigen Tag!

=====

XI u[nd] XII. Tanz mit Schluß
für Orchester.

(3)

ВЕСНА И ЛЮБОВЬ²⁸
музыкальная пьеса для голоса с оркестром
текст Адольфа Бётгера
музыка Михаила Азанчевского

(5)

№ I. Первая часть в форме увертюры
(оркестр)

Зима, постепенный приход и наступление Весны.

№ II

10 песен: «Весна и любовь»

№ III

Свадебный марш, сопровождающий выход молодоженов
из церкви.

(7)

№ IV

Духи весны.

сопрано

Пора! на поляны

летим собирать мы

роз юных бутоны,

фиалки, виолы – все,

с чем щедро приходит на землю Весна.

Хор духов

(сопрано и альт)

Мы парим, мы струимся,

мы своды украшаем

и песнями славим благие лета.

²⁸ Перевод автора настоящей статьи. В ряде фрагментов частично использована версия перевода М. Галушко.

(9)

Речитатив (в качестве <Посланника> Весны и
Церемониймейстера)

(тенор)

Веселый пир сей по душе мне
в доме, где есть жених и невеста,
где хозяйка – любовь, где согласие в семье,
где несчастьем и горю нет места.
Я состою в свите его величества
короля щедрого М а я .
Свои он любовно обходит края,
веселые проделки совершая:
Цветы, как ордена, всем деревьям даря,
и мне, как паспорт, букет сплетя,
он молодым вручить его поручил,
всех благ их союзу пожелав,
а лучший дар – пожелание в цветах.
Толкуйте их сами. Я ж вас покидаю:
на службу спешу – во дворец короля!

(11)

С о п р а н о (так же, как прежде).
Цветов ароматом наполнить палаты,
невесте из мирта венец смастерить –
Вот радостны хлопоты славного дня

Х о р д у х о в

(так же, как прежде)

Мы парим, мы струимся,
мы своды украшаем
и песнями славим благие лета.

№ V

Каприччио для фортепиано с оркестром,
выражающее переход к всеобщему веселью.

(13)

№ VI

(В праздничном сообществе)

Р е ч и т а т и в (бас)

О пире весь народ честной гонцы оповестили,
прими ж, красна невеста и муж твой нареченный,
поклон земной и добры поздравленья!
Чисты и нежны розы те, что девице вплетают,
но ныне миртовый венец чело невесты украшает.
За сей венец спюю вам песнь под звон бокалов полных
во славу той, что ныне здесь невестою зовем мы!

(15)

(подобно песне)

Как красота двух роз пленяет
наш глаз и сердце,
так любовь биенье д в у х сердец сближает,
хранит их счастье мирный кров!

Хор (повторяя)

Ах, хорошо, ах хорошо!
Как красота д в у х роз пленяет
наш глаз и сердце,
так любовь биенье д в у х сердец сближает,
хранит их счастье мирный кров!

Ура! За З Д Р А В Ь Е молодых!

(17)

З а с т о л ь н а я . (1-я строфа) квартет и хор
Поднимемте, братья, за здравье бокал,
чтоб звенел он с другими созвучно,
жених на пиру лучше всяких похвал –
ведь избрал он невесту всех лучше.
Молодца, кто красавице любимым смог стать,
можно, право, счастливейшим мужем назвать!

Р е ч и т а т и в (бас)

Как твердь от неба не дели, их узам не разбиться,
так в нежной песне о любви душа с душой сольется.

133

За воспитанье молодых (за пир тебе, отец и мать)
Родителям – хвалебный стих! (Спешим мы почести воздать!)
(19)

Радостной будет пусть жизнь молодых,
Счастья желаем для них и родных,
Славен воистину нынешний день!

(подобно песне, как прежде)

Когда родительской любовью союз влюбленных окрылен,
он освящен перстом Господним на радость матери с отцом.

Х о р (как прежде)

Истинно так! Истинно так!

Когда родительской любовью союз влюбленных окрылен,
он освящен перстом Господним на радость матери с отцом!

Ура! Р о д и т е л я м хвала!

(21)

(З а с т о л ь н а я , 2-я строфа). Квартет и хор
Искрит, янтарем разливаясь, вино под радостны крики в бокалы.
Кто дружен с вином, захмелеет легко, на свадьбе вина немало!
Мы пьем и поем весело про одно (с бокалом и песней мы все заодно):
да здравствует радость, любовь и вино! (да здравствует радость,
любовь и вино!)

Р е ч и т а т и в (бас)

Поклон вам, гости дорогие, что с нами стол вы разделили,
что пир сей благородный лишь радостью наполнен,
а третий тост на пире славном от всей души я изреку,
что на пиру гостей желанных и хмель, и радость увлекут!
Поднимем дружно кубки вновь за здоровье и удачу!

(23)

(подобно песне, как выше)

Свечой во храме освященном на нас сиянье низойдет,
г о с т я м же с радостью душевной мы благодарность пропоем.
Ура! Слава гостям!

Хор (как прежде)

Истинно так! Истинно так!

Свечой во храме освященном на нас сиянье низойдет,
гостям же с радостью душевной мы благодарность пропоем.

Застольная песнь (3-я строфа) Квартет и хор

Влюбленным желаем под кубков звон

дом – полную чашу и счастья,

(25)

любовь пусть как песня на пире сем весела и верна остается.
Совет да любовь, молодая чета, о нас и друзьях вспоминайте иногда.

№ VII

Речитатив и хор (пожелание отца)

Счастливая пара! Вас благословляю!

Пусть вам всегда отрадой будет счастье
и по-весеннему ясно над вами голубеет чистейшее небо!

(молитва) Услышь меня, Всемогущий!

Услышь меня, Всеблагий!

Милостив будь, Сын Божий!

(27)

Ты – наше благо. Ты – утешенье.

Ты – родной нам Отец на земле!

Хор (склонившись)

Ты – наше благо. Ты – утешенье.

Ты – родной нам Отец на земле!

Песнь

№ VIII

Песня молодой жены

Сквозь миртовый веночек мне солнце лучик шлет,
любви мне сладки ночи грядущий день несет!

(29)

Вы молодым дорожку покрыли розами,
пусть долго милость Божья вас на земле хранит!

Прошу у Бога счастья, утешит деву он,
чтоб даже в дни ненастья любимый был со мной.

№ I X (м а т ь)

Чудный день в пресветлом сияньи! Небо отверзлось сегодня для нас!

Майских цветов перезвон венчанье наполняет!

Храни Господь, Храни Господь тебя, счастливейшая из невест!

(31)

Ж е н с к и й х о р

Да да! Да да! О, милая невеста!

Становятся взрослыми дети.

И так стремительно, подобно ветру,

они растут, растут друг за другом.

О, прекраснейшая из невест!

Да! Да! Да! Да!

Господь благословит тебя, м и л е й ш а я из невест!

№ X. О б щ и й з а к л ю ч и т е л ь н ы й х о р

Слава молодым!

Радостной будет пусть жизнь молодых,

Блага желаем для них и родных.

Славен пусть будет сегодняшний день!

№ XI и XII. Т а н е ц и ф и н а л д л я о р к е с т р а

Ни один из музыкальных фрагментов этого сочинения пока не обнаружен, и либретто как единственная его реальность требует внимательного изучения.

Либреттист, что, разумеется, было его совместное с композитором решение, называет свой опус *Musikstück*. Текст либретто – стихотворно инсценированная церемония – свидетельствует о намерении Азанчевского и Бётгера написать свадебную пастораль: свадебный обряд (его предвестие – «прибытие весны») мог быть приурочен или даже заказан к какому-нибудь событию, например венчанию. Правда, свои представления о жанре авторы никак не прояснили. Но, скорее всего, они ориентировались на некий синкретический жанр, в котором есть элементы оперы, аллегии, мистериального действия и даже оратории (преобладание хоровых эпизодов и «остинатно-ритмическая» трактовка хора). Ряд лексических элементов текста, таких, например, как *alle Blumen, Rosen, Violen, schweben und*

wallen, связанных с пейзажно-идиллической атмосферой, свидетельствует о подражании античной или ренессансной пасторали. От оперы – композиционно-драматургические слагаемые: обрамление (увертюра и заключительный танец), принцип чередования речитативов и хоров, введение антрактов, действующие лица. Вокальный цикл «Lenz und Liebe» (№ 2) присутствует *сверх* жанра. Это своего рода романтическая аллюзия с шубертовскими или, скорее, шумановскими песенными циклами.

При наличии разных жанровых слоев условно доминируют признаки *мистерии*. Не случайно авторы стремятся к *метафоризации реальности*: весна может восприниматься и как символ (любви), и как «действующее лицо» (ремарка *Die Ankunft des Frühling und Frühling selbst*); герои – сопрано, тенор, бас, вокальный квартет, хор – не персонифицированы. Пробуждение природы включено в активное действие, посыл к которому заложен уже в первом (после свадебного марша) восклицании: *Auf!* (Пора!) Мистериальные обертоны либретто проявляются в первом разделе и в выборе действующих лиц: духи (*Genien des Frühlings*, эльфы, сильфиды) весны. Когда же совершается «переход к всеобъемлющей радости» (каприччио для фортепиано с оркестром – драматургическая граница между первым и вторым разделами), жанр обретает черты оратории²⁹, что не только не противоречит, но и соответствует мистериальному началу цикла. Общая пафосность тона, тяготение Бётгера к обилию сложносоставных слов, перегруженных усиленных характеристик (*Donnerjubelklang* – громоподобное ликующее звучание); суффиксу *st* (*lieblichste, glücklichste, hellsten*); «сильным» рифмам (по типу *mächtig – prächtig*) создают атмосферу мистерии и лексически, и фонетически. Обратим внимание и на трактовку хора – не комментатора событий, а их заклинателя (четырежды *Ja*).

Если в первом разделе либретто преобладают свадебно-мифологические мотивы (Весна, Преображение) и образы

²⁹ Вспомним и о характерном для А. Рубинштейна тяготении к ораториальности и мистериальности.

(*Reich hat der Lenzes Geniues* – В изобилии дух весны... [послал гонцов]), то во второй его части, скорее, – свадебно обрядовые, фольклорные. Однако при всех бытовых параметрах величального сюжета (жених и невеста принимают поздравления), весь ритуал имеет сакральный подтекст (определения: fromm – набожный; rein – чистый; hellsten – светлейший; словосочетания *reinste Himmel, heilige Kranz* и др.).

Реальным свидетельством соавторства поэта и композитора стали циклы романсов Азанчевского: ор. 5 на стихи немецких поэтов Э. Кауффера (1–3) и Бётгера (4–6 – *Das Lüftchen flattert ins Rosenbett* – «Ветерок колышет ложе из роз»; *Am Bache: Dort drüben über dem Wasser* – «У ручья: вот там, за ключом»; *Sie frag die braune Zigeunerin* – «Она спросила у смуглой цыганки») и «Весна и любовь», ор. 7, 10 песен на стихи Бётгера, о которых упоминал Г. Ларош³⁰. Последний, по-видимому, и предполагался в качестве № 3 музыкально-сценической композиции под тем же названием (см. либретто).

В архивах Петербурга и Лейпцига эти сочинения обнаружить не удалось. Лишь в Указателе Ф. Паздриека приведен перечень песен цикла «Весна и любовь», ор. 7³¹:

1. Hinaus! Der Mai erwacht! – «На волю! Май пробуждается»;
2. Trotzdem: es blüht und duftet. – «Несмотря ни на что, все цветет и благоухает»;
3. Im Garten: Du bist dem jungen Herzen. – «В саду: ты сердцу юному»;
4. Oh sprich ein Wort: Du hast mir Blick' ins Herz gesät. – «О! молви слово: твой взгляд проник мне в сердце»;
5. In der Einsamkeit: Ungestillt treibt mich. – «В уединении: непрерывно меня тревожит»;
6. Glück auf! Sie lieb mich. – «О, счастье! Она меня любит»;
7. In Gesellschaft: Wenn fröhlichlaut die Luft

³⁰ Ларош Г. Романсы М. П. Азанчевского // Музыкальный листок, 1873/1874. № 19.

³¹ Universal Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur eingerichtet und hrsg. von Franz Pazdriek. 1. Teil. Band A. S. 318–319.

entbrennt – «Среди людей: когда дружно звенят веселые колокольца»; 8. Nun weiß ich's!: Wie hat diese Nacht doch der Wind – «Уж знаю: как ночь, так и ветер»; 9. Frühlingslust. Die Schwalbe ist gekommen. – «Весенний восторг. Ласточка прилетела»; 10. In der Kirche. Die Morgenglocken hallen – «В церкви. Звонят утренние колокола».

Семь из включенных в ор. 7 стихотворений входят в цикл «Мелодии любви и весны» Бётгера, опубликованный в первой книге его лейпцигского шеститомника. По-видимому, и эта работа была результатом сотрудничества друзей. Во всяком случае, для вокального цикла Азанчевского Бётгер специально написал три новых стихотворения, не вошедших ни в одну из ранее опубликованных его книг.

В сравнении с поэтическим первоисточником заглавия некоторых стихотворений Бётгера несколько изменены, и хотя эти поправки непринципиальны, тем не менее, они возникли в связи с обращением к стихам в вокальном сочинении. В некоторых случаях, как, например, в первом, к заглавию *Hinaus!* добавлена начальная строка стихотворения *Der Mai erwacht*, в которой, к тому же, *Lenz* заменен на *Mai*. Во втором случае из названия *Es blüht und duftet doch der Strauch* изъяты три последних слова и добавлено *Trotzdem*. В четвертом случае к названию *Oh sprich ein Wort* добавлена начальная строка стихотворения *Do hast mir blick' ins Herz gesät*. В пятом – слова *In der Einsamkeit* предваряют *Ungestillt treibt mich*. В седьмом – к *In Gesellschaft* добавлена первая строка стихотворения: *Wenn fröhlichlaut die Luft entbrannt*. В восьмом – к *Wie hat diese Nacht doch der Wind* добавлено *Nun weiß ich's!* В десятом случае вместо *Ave Maria* в названии использована первая строка стихотворения: *In der Kirche. Die Morgenglocken hallen*.

Завершая тему русско-немецких культурных связей и пересечений, которыми отмечена творческая жизнь Азанчевского, коснемся совершенно неожиданного сюжета, связанного с его «потаенным вагнерианством». Среди немногочисленных сочинений Азанчевского – романс,

согласно Г. Ларошу, пользовавшийся особым успехом, – «Сон в летнюю ночь» на стихи А. Майкова. Ему предпослан поразительный подзаголовок: *Этюд в стиле Рихарда Вагнера*.

Музыка байрейтского маэстро как эстетический и стилистический, да еще столь демонстративно и бесстрашно продекларированный ориентир Азанчевского-композитора – явление совершенно беспрецедентное. И действительно, впечатления Азанчевского от вагнеровской гармонии и характера музыкальной ткани (разумеется, в той мере, в какой ему это дано было почувствовать и передать) запечатлены им весьма отчетливо. Романс Азанчевского – если не единственный, то уж во всяком случае первый подобного рода «вагнеровский» эксперимент в истории отечественной музыки³².

Тем более оправдана и интересна попытка обнаружить исток таких впечатлений Азанчевского. Во время гастролей Вагнера в России (1863) он был в Лейпциге. Уже по возвращении Азанчевского в Петербург в Мариинском театре прошли российские премьеры «Лоэнгрин» (1868) и «Тангейзера» (1874). Однако, зная, что Азанчевский был хорошим пианистом, естественно предположить, чтознакомился он с музыкой Вагнера в атмосфере домашнего музицирования.

«Вагнеровский эксперимент» Азанчевского типологически принадлежит явлениям, о которых, применительно к литературе, размышлял Ю. Тынянов, настаивая, что «<...> должен быть подвергнут пересмотру один из

³² Напомним о стремлении Азанчевского в зарубежный период своей жизни встретиться с Вагнером, о его так и не состоявшейся поездке на знаменитый байрейтский фестиваль, о чем он с затаенной горечью писал Э. Направнику: «Многоуважаемый Эдуард Францевич. Вот как обстоятельства сложились. – Вы меня уведомляете, что Вы не можете поехать в Байрейт, и я также должен отказаться от этого путешествия... » (М. П. Азанчевский – Э. Ф. Направнику, письмо от 14 июля 1876 г. КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 165. Л. 4–5 об.).

сложных эволюционных вопросов литературы – вопрос о “влиянии”»³³. Тынянов дифференцирует влияния на психологические и личные, но не имеющие литературных последствий; влияния, такие последствия имеющие, которые, однако, никак не сказываются на литературной эволюции; при наличии внешних, будто бы свидетельствующих о влиянии, признаков, – отсутствие их. «Перед нами факты конвергенции, совпадения. Эти факты оказываются такого значения, что ими совершенно покрывается психологический подход к вопросу о влиянии, и вопрос хронологический – “кто раньше сказал?” оказывается несущественным. “Влияние” может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия»³⁴.

Еще раз подчеркнем: Азанчевский не принадлежал к гигантам, чьи имена олицетворяют могучий творческий взлет, свершавшийся в музыкальном искусстве 60-х гг. XIX столетия в России. Но воздвигнутые этой эпохой горные пики не стоят в одиночестве, а включены в обширный и разнообразный ландшафт. Вокруг них – и горные массивы, и горные цепи, холмы и предгорья, и – если продолжить сравнение – плодородные долины, луга и леса, омываемые плодотворной рекой культурно-исторического процесса. Испил этого плодоносного источника и Азанчевский – эпоха и атмосфера общественно-демократического подъема по-своему преломилась в его облике.

Отнюдь не «генерал» (Ю. Тынянов), он был участником созидания культуры и истории России. В облике этого благородного человека, истинного рыцаря музыкального просвещения, крупного общественно-музыкального деятеля не только отразились демократические процессы, охватившие Россию в 60-е гг. XIX столетия, но и заявила о себе грядущая в культуре и в музыкальной жизни консолидация ее творческих сил. Отнюдь не *генералом* был его друг и соавтор

³³ Тынянов Ю. О литературной эволюции. Указ. изд. С. 280.

³⁴ Там же.

немецкий поэт Бётгер. При том, что встреча их – не событие, она имеет ценность как свидетельство непрерывности и многоуровневости культурного процесса.

«Влияние писателей (композиторов, художников... – А. К.) на культурную жизнь может быть двояким, – отмечал Ю. Лотман. – Наследие одних переходит к потомству вместе с их именем. Каждая их строка напоминает о том или ином произведении. Как правило, это удел гениев. Их творчество глядит на нас собранием сочинений с полок библиотек, а сами они – с монументов на площадях городов. Но есть и другая судьба, есть и другое влияние. Анна Ахматова сказала о родной земле:

...ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно – своею.

Эти писатели (композиторы, художники...) ложатся в землю родной литературы (добавим: культуры. – А. К.) и становятся этой землей. Их наследие может утратить имя, перестать ощущаться как чье-то наследие. Оно делается почвой»³⁵.

Азанчевский и Бётгер, конечно же, среди тех, кто *в земле* родной культуры, живет *в почве* ее без имени, что не подлечит оценкам в системе «много – мало»: именно в этом – полнейшая реализация их культурного предназначения.

³⁵ Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 316.

Ж. Князева

*О музыке, зоологии и медицине.
Два эпизода из истории органной культуры
в Петербурге рубежа XIX–XX веков*

История органной культуры Петербурга изучена крайне мало. Несмотря на предпринятое еще в 1970-х гг. Л. И. Ройзманом поистине титаническое усилие воссоздать историю русской органной школы¹, наше знание о ней и по сей день далеко не полно. Данная статья посвящена двум сюжетам из истории музыкального Петербурга: концертам в Зоосаде и на сцене актового зала Императорского Повивального института². В основу работы положены материалы петербургской периодической печати (1893–1917) на русском и немецком языках, документы государственных и частных петербургских архивов. Приношу искреннюю благодарность сотруднице научно-просветительской секции Петербургского зоопарка Елене Евгеньевне Денисенко и ведущему инженеру-программисту

¹ См: Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.

² В книге Ройзмана несколько абзацев уделено каждому из этих сюжетов. См. также: Ройзман Л. И. Органная культура Эстонии. М., 1960. С. 41. Ройзман впервые привлек внимание к ныне забытым – нетрадиционным концертным залам российской столицы рубежа XIX–XX вв. Однако его работы не исчерпывают даже чисто фактического круга связанных с этими залами музыкальных явлений.

Центрального института акушерства и гинекологии РАМН Александре Георгиевне Бурой за содействие при подготовке статьи.

Петербургский Зоологический сад был основан в 1865 г. прусским подданным, голландцем по национальности Юлиусом Гебгардтом (ум. в 1871 г.) на его собственные сбережения. Зоосады входили тогда в моду, их открывали повсюду, и уже в 1865 г. в Европе не осталось ни одного более или менее значительного города, в котором не было бы своего Zoo. Даже не слишком богатые заведения подобного рода привлекали публику, имели собственный постоянный и весьма широкий круг посетителей³.

Наибольшее распространение получил акционерный тип сада. Формально он сочетал просветительские цели с развлечениями, однако, по словам заинтересованного наблюдателя, «большинство садов составляли только, главным образом, место прогулки и увеселения, в котором животные играли такую же роль аксессуаров или приманок, как воздушные шары»⁴. Непременным атрибутом каждой «Зоологии» был ресторан с концертной эстрадой, являвшийся едва ли не основным средством привлечения публики и, соответственно, получения доходов от всего предприятия. Так были организованы зоосады Берлина, Базеля, Ганновера, Лейпцига и других городов. Развлекательно-просветительский тип заведения взяли за образец и в российской столице.

В 1873 г. пост директора петербургского сада перешел к немцу Эрнесту (Эдуарду) Антоновичу Росту⁵, который

³ Об истории и быте европейских зоологических садов см.: Богданов А. П. Заметки о зоологических садах: Из путевых впечатлений по заграничным зоосадам // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1876. Т. 25. Вып. 1. С. 1.

⁴ Там же. С. 13

⁵ Э. А. Рост (1842 – начало XX в.) происходил из семьи каретного фабриканта. В 1873 г. женился на вдове Ю. Гебгардта – Софье Гебгардт (1813–1887).

сразу же энергично приступил к делу. За двадцать лет его директорства была собрана интересная коллекция животных при отличных условиях их содержания. Строили развлекательные павильоны: к началу 1890-х гг. в саду работали открытая и закрытая эстрады; играл симфонический оркестр; посетителей привлекал роскошный ресторан⁶. Удобным для публики было и само расположение сада: в XIX в. он, как и теперь, находился неподалеку от Петропавловской крепости, близ центра города. Уже тогда этот район был соединен оживленными линиями транспорта с другими частями столицы, и петербуржцу, желавшему посетить Зоосад, не нужно было предпринимать утомительного путешествия «в дальние края». Сад процветал.

Основанный на частные средства прусского подданного и руководимый немецкой администрацией, Зоологический сад пользовался особым успехом у петербургских немцев: они составляли большинство его посетителей, а в летние месяцы этот уголок Петербургской стороны становился излюбленным местом их семейных встреч и прогулок⁷. Русская публика тоже не обходила вниманием Зоосад, хотя и посмеивалась над здешними нравами. В книге В. Михневича «Петербургское лето» (1887) читаем:

Зоологический сад г-на Роста до упразднения в нем распивочной продажи пива был зоологическим в полном смысле слова. Жаловались на неполноту коллекции зверей в этом саду, но г. Рост совершенно справедливо остался глух к этим жалобам <...> В самом деле, потребно ли зрелище натурального бегемота,

⁶ Немецкая добросовестность и основательность сочеталась в деятельности Э. Роста с истинно российским размахом. Например, в 1889 г. для проведения в саду электрического освещения, лишь незадолго до того появившегося в Петербурге, здесь выстроили собственную электростанцию. См.: Краткий исторический очерк Петроградского зоологического сада. Пг., 1915. С. 5.

⁷ См.: *Гарутт В. Е., Петерс Г. А., Эльбен О. В.* История Ленинградского зоопарка. Рукопись. С. 5 (Научно-просветительская секция Санкт-Петербургского зоопарка – далее НПС СПбЗ).

если вы можете видеть перед собой осовевшего немца после приема дюжины бутылок пива?

Однако далее тот же автор продолжает уже без всякой иронии:

Зоологический сад – самое популярное и самое демократичное из всех летних увеселительных мест в Петербурге. Сюда стекаются подивиться на заморских зверей и на сценические зрелища со всех концов Петербурга люди недостаточные, ведущие свои бюджеты на медные деньги <...> Весь этот люд бредет сюда из-за тридевять земель по «конкам», тащит за собой своих жен и детей. И собирается он сюда отнюдь не за тем, чтобы бражничать, а с самыми благонаравными, семейными увеселительными целями⁸.

В 1897 г. Э. А. Рост уехал в Германию. Руководство садом перешло к немцам К. К. Баумвальду и Гольцу⁹. Не отличаясь добросовестностью своего предшественника, они с большим энтузиазмом принялись «выкачивать деньги» из великолепного предприятия, и к концу 1900-х гг. сад разорился, животные и имущество были распроданы.

Вернемся, однако, к лучшим для петербургской «Зоологии» временам. В середине 1880-х гг. здесь был организован симфонический оркестр, который сменил игравший прежде духовой оркестр под управлением дирижера Рахфаля. Новый оркестр создали и возглавил молодой немецкий музыкант Теодор Франке. Приехав в Россию в 1882 г., он поступил кларнетистом в духовой оркестр Зоосада, где вскоре выделился как «первоклассный исполнитель, обладавший замечательной техникой и редким тоном»¹⁰. После смерти Рахфаля (1884) Э. А. Рост поручил Франке создать

⁸ Михневич В. Петербургские сады и их этнография // Язвы Петербурга: Сборник газетного фельетона конца XIX – начала XX в. Л., 1990. С. 20–21.

⁹ Инициалы и даты жизни Гольца и некоторых других персонажей установить не удалось.

¹⁰ [А. П.] Памяти Теодора Франке: Некролог. НПС СПбЗ.

Zoologischer Garten. Heute, Donnerstag den 4. Juni Grosse Vorstellung und Concert.

Zum 33. Mal: „Prinz und Bettler“ grosses Ausstattungsstück mit Ballet in 6 Bildern. 2137
Anfang um 4 Uhr.

4. Debut **Rowley & Harper**, komische Excentriker, **Henny-Truppe**, Pantomimisten etc.

Capelle FRANKH: 1. Solisten-Abend.

PROGRAMM:

Ouvertüre z. Op. „Anacreon“ von Cherubini.
a) Papillon | für Violoncello von Popper.
b) Herbstblume | Herr **Emil Gorbach**.
c) Spinnlied
„Mignonne“, Polka de Concert von Georges Hoth.
„Le tremolo“, Fantasie für Flöte von Demerseemann.
„Les Preludes“, Symphonische Dichtung von Fr. Liszt.
Ouvertüre zur Op. „Mignon“ von Thomas.
2. u. 3. Satz a. d. E-dur-Concert für Violine v. Vieuxtemps.
Herr Concertmeister **Johannes Schröder**.
Entrée 32 und 17 Kop.

Den 5. Juni: 1. Debut der Primaballerina **Assolunta**, Fr. **Hedwiga Gantenberg** und des Tänzers **Herrn A. Oelschläger** aus dem Empire-Theater in London in der Ballet-Feerie „Prinz und Bettler“. **Baumwaldt & Holtz**.

Афиша концерта в Зоологическом саду. St. Petersburger Zeitung. Лето 1898 г.

симфонический оркестр. Коллектив начал свои выступления летом 1886 г. Концерты проходили в зале ресторана, выстроенного в саду еще в конце 1880-х гг. по проекту архитектора К. Вергеймана. Зал, рассчитанный на несколько сот человек, имел эстраду для симфонического оркестра.

Франке со всей серьезностью отнесся к обязанностям капельмейстера, сразу же поставив дело на необычайно высокий для садовых концертов уровень. Кроме ежедневных исполнений танцевальной музыки молодой дирижер организовал регулярные симфонические концерты с академическими программами. Эти «серьезные» концерты звучали в саду по четвергам в течение всего летнего сезона. Каждая программа исполнялась сначала в два, а с 1894 г. – и в три отделения: с семи часов вечера до глубокой ночи. Их нумеровали по порядку, и в каждом сезоне звучал цикл из 12–14 вечеров. На афишах вечера именовали «Симфоническими концертами оркестра Т. Франке». Параллельно основному циклу музыканты исполняли еще несколько подобных циклов под разными названиями: «Internationale Konzerte» («Интернациональные концерты»), «Solisten Abende» («Вечера солистов»), «Konzerte für die heitere Welt» («Концерты для веселого общества») и др. В 1903 г. *St. Petersburg Zeitung (SPbZ)* писала:

Та часть немецкой публики, которая по собственному желанию или по занятости не приняла участия во всеобщем отъезде на дачи, взяла в моду встречаться по четвергам вечером, когда устраиваются симфонические концерты под управлением г-на Франке, и веранда Зоологического сада превращается тогда в место всеобщей встречи¹¹.

Особенно много слушателей было в конце летнего сезона, когда к постоянным посетителям концертов присоединялись петербуржцы, вернувшиеся с дач: все спешили повстречать друзей и знакомых, обменяться новостями, планами на зиму. Тот же критик замечает:

¹¹ SPbZ. 1903. № 151. S. 3.

Среди публики можно увидеть и представителей здешнего немецкого артистического общества, что служит лучшей рекомендацией симфоническому концерту¹².

Атмосфера на этих вечерах царила непринужденная, неакадемическая: «Музыкальный зал ресторана – это ведь только просторный ресторанный холл, в котором каждый может шуметь в пределах разрешенных полицией норм», – заметил один из рецензентов¹³.

Что же слушали в петербургской «Зоологии» ее посетители? Судя по афишам на страницах SPbZ, репертуар симфонических четвергов Т. Франке включал немало симфонической классики: симфонии Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, симфонические поэмы Ф. Листа, произведения П. И. Чайковского, А. П. Бородина. Однако особенным вниманием и любовью музыкантов и публики пользовалась немецкая симфоническая музыка второй половины XIX в. (сегодня почти не известная широкому слушателю) – сочинения Ф. Люкса, С. Кистлера и др.

В 1893 г. Э. А. Рост приобрел для симфонических концертов орган немецкой фирмы E. F. Walcker¹⁴. Инструмент

¹² SPbZ. 1903. № 151. S. 3.

¹³ SPbZ. 1903. № 241. S. 3.

¹⁴ Инструмент имел следующую диспозицию (приведена в том виде, какой приобрела после переноса инструмента в зал Народного дома и реконструкции в 1912 г. См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 186. Оп. 1, № 41. Л. 34–34 об.):

I Manual: C-g ³ (bis g ⁴ ausgebaut)	II Manual: C-g ³	Pedal: C-f ¹
1. Prinzipal 16'	10. Bourdon 16'	18. Prinzipalbass 16'
2. Prinzipal 8'	11. Geigen-Prinzipal 8'	19. Subbass 16'
3. Hohlflöte 8'	12. Gedackt 8'	20. Violonbass 16'
4. Gemshorn 8'	13. Salicional 8'	21. Octavbass 8'
5. Gamba 8'	14. Aeoline 8'	
6. Octav 4'	15. Flauto dolce 4'	
7. Rohrflöte 4'	16. Fugara 4'	
8. Mixtur 5 fach	17. Piccolo 2'	
9. Trompete 8'		

Spielhilfen: P, F, Tutti; Freie Kombination, Rollschweler, Schwelltritt fürs ganze Werk.

установили на концертной эстраде ресторана, и органная музыка – на радость здешним немцам – стала неотъемлемой частью симфонических концертов. Отныне в программе каждого симфонического четверга (точнее, во втором его отделении) непременно звучали одно-два органных произведения; и, кроме того, ни один концерт, судя по рецензиям SPbZ, не обходился без сольных органных «бисов».

Посетители концертов в Зоосаде слушали немало органной классики (сочинения И. С. Баха, Ф. Мендельсона). Однако, как и в общих симфонических программах, особое внимание музыканты уделяли немецкой музыке XIX в. (играли даже музыку самого кайзера Вильгельма II – его «Sang an Algir» («Песнь об Алжире») для органа с оркестром). Петербургские немцы знакомились и с творчеством своих соотечественников, живших в российской столице: неоднократно исполнялась пьеса «Ad Astra» («К звездам») для органа с оркестром Э. Э. Мейер-Гельмунда, популярного петербургского певца и композитора, автора множества романсов; звучала и музыка самого маэстро Т. Франке. Другой особенностью концертов в саду скоро стало исполнение крупных сочинений для органа с оркестром, в частности произведений Й. Рейнбергера, Ш.-М. Видора. В Петербурге рубежа веков эту музыку можно было услышать крайне редко, и в 1904 г. SPbZ писала: «У нас в России мало возможностей послушать орган с оркестром, поэтому нужно быть благодарными Зоологическому саду <...>»¹⁵

Постоянный музыкант-органист определился в оркестре Зоосада не сразу. В мае 1894 г. SPbZ сообщила, что для здешних концертов приглашен «известный немецкий пианист и органист-виртуоз Шиллинг-Остхаузен»¹⁶. Однако уже через месяц, в середине июня 1894 г., на эстраде

Koppeln: II z I, I z P, II z P, Super I, Super Ped. Handregister ab. Walze ab. Automat P. Ped.

Traktur Elektropneumatik, Gebläse - Motorventilator 2 Magazine 90 m/m.

¹⁵ SPbZ. 1904. № S. 3.

¹⁶ SPbZ. 1894. № 146. S. 7.

Зоологического сада выступил органист Нюберг (Nyberg). Ни одна из обнаруженных мной рецензий не сообщает его имени. Можно лишь предположить, что речь идет о финском музыканте Микаеле Нюберге (Mikael Nyberg, 1871–1940), органисте и композиторе, внуке выдающегося финского писателя Захариуса Топелиуса. В 1889–1893 гг. Нюберг учился в Музыкальном институте Хельсинки, в 1894–1896 гг. служил органистом в соборе Оулю, а затем учителем музыки в Раума. В 1898–1917 гг. он преподавал музыку в Сортавале, неподалеку от Петербурга, а затем в Ямилахти (Карелия)¹⁷. О выступлении Нюберга в Петербургском зоо-саде критик SPbZ написал, что оно прошло «с большим, заслуженным успехом» и «великолепный валькерровский орган <...> наконец-то обрел своего мастера»¹⁸. Тем не менее дальнейших упоминаний о концертах этого музыканта в саду я не обнаружила.

В 1896 г. на афишах концертов в Зоологическом саду впервые появилось имя молодого петербургского органиста Фридриха Фридриховича (Федора Федоровича) Грибена (1874–1942?). С этих пор он стал непременным участником симфонических четвергов Т. Франке и играл здесь вплоть до прекращения во второй половине 1900-х гг. самих симфонических концертов. Сегодня этот замечательный музыкант совершенно забыт, поэтому расскажу о нем более подробно.

Ф. Ф. Грибен происходил из семьи берлинских музыкантов. Его дед, Фридрих Август Гриббен, служил в первой половине XIX в. фаготистом в берлинском гарнизонном оркестре¹⁹. На рубеже 1850–1960-х гг. Ф. А. Гриббен переехал в Петербург и 2 октября 1861 г. поступил на службу в императорские театры²⁰. Его сын, Фридрих Вильгельм Грибен, (1841–1902), – при нем фамилия утрачивает второе

¹⁷ Сведения о М. Нюберге мне любезно сообщил г-н доктор Фабиан Дальстрём (Турку, Финляндия).

¹⁸ SPbZ. 1894. № 169. S. 5.

¹⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. № 834. Л. 2.

²⁰ Там же. Л. 9.

«б» – с 1873 г. работал в оркестре Мариинского театра, где играл «на маленьком барабане, колокольчиках и прочей турецкой музыке»²¹. В 1879 г. Ф. В. Грибен принял русское подданство²².

Наш герой – вновь, по славной традиции этого прусского рода, Фридрих, Фридрих Фридрихович Грибен – продолжил музыкантскую династию и с конца XIX в. служил пианистом в Мариинском театре; кроме того, он руководил немецким Обществом любителей мужского пения «Арион»²³. Искусству игры на органе Ф. Ф. Грибен обучался у выдающегося петербургского педагога-органиста Фридриха Васильевича Виссендорфа (1851–1905) – музыкального руководителя (Musikdirektor) лютеранской церкви св. Анны в Петербурге (который, в свою очередь, учился в Дрездене, у органиста придворной церкви св. Софии)²⁴. К исходу века искусство Ф. Ф. Грибена-органиста было хорошо известно петербуржцам-лютеранам по многочисленным выступлениям музыканта в протестантских церквях российской столицы.

С первых же появлений Ф. Ф. Грибена на эстраде Зоосада его исполнительский талант завоевал успех, неизменно сопутствовавший ему течение более десяти лет. Критики называли музыканта «замечательным мастером» и отмечали, что в концертах с его участием основной успех принадлежит именно этому «любимцу публики»²⁵: посетители концертов в саду обычно не отпускали органиста без двух-трех сольных бисов.

Многочисленные газетные рецензии на выступления Ф. Ф. Грибена позволяют составить представление о его исполнительском стиле. Судя по этим источникам, интерпретации Грибена были яркими, незаурядными, вызывали

²¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. № 834. Л. 2. Л. 5–6.

²² Там же. Л. 14.

²³ См.: Весь Санкт-Петербург. 1900. Стб. 797.

²⁴ См.: SPbZ. 1902. № 298. С. 3; Ф. В. Виссендорф: Некролог // Русская Музыкальная Газета (далее: РМГ). 1905. № 5. Стб. 141.

²⁵ SPbZ. 1898. № 206. С. 3.

споры. Особое внимание критиков в игре музыканта привлекала смелость регистровых решений, любовь к сочным звуковым краскам. Профессор Петербургской консерватории органист Язеп Витоль упрекал его в предпочтении звуковых эффектов линейной «прослушанности» фактуры²⁶. А вот корреспондент SPbZ, скрывшийся за криптонимом [-is], иначе оценил это качество; в 1903 г. он написал:

Очень радостно, что в нашу эпоху консерватизма и шаблонов есть артист, душа которого удерживается от болота, несомого профессиональной работой, в ней есть радость и воля, чтобы подать свежий чай вместо обычной тепловатой настойки²⁷.

Другой петербургский органист, Эмиль Борман, тоже восхищался техникой, сильным темпераментом и «исключительной артистичностью регистровок» Грибена. Особое пристрастие к насыщенному колориту отметил в исполнительской манере органиста и Арсений Николаевич Котляревский – выдающийся музыкант, органист уже следующего поколения: в 1930-е гг., будучи студентом Ленинградской консерватории, он слышал игру Грибена²⁸. Вспоминая в одной из частных бесед о своих впечатлениях, Котляревский сравнил интерпретации Грибена с работой «яркими масляными красками» (в противоположность «акварельной прорисовке» в игре И. А. Браудо – тогдашнего профессора органного класса Консерватории).

Особенностью таланта Ф. Ф. Грибена было мастерство импровизации. (На рубеже XIX–XX вв. этим искусством владели уже далеко не все органисты.) В концертах на сцене петербургской «Зоологии» музыкант неоднократно импровизировал «на бис». Эти минуты, по словам корреспондента SPbZ, составляли «блестящий момент концертного вечера»²⁹. Игра органиста звучала столь «вдохновенно и с

²⁶ SPbZ. 1901. № 52. S. 2; 1901. № 328. S. 1.

²⁷ SPbZ. 1903. № 172. S. 3.

²⁸ См.: Музыкально-театральный современник. 1901. № 33. С. 7; SPbZ. 1898. № 192. S. 5; 1900. № 219. S. 2.

²⁹ SPbZ. 1903. № 172. S. 3.

подъемом»³⁰, что публика даже не всегда понимала, что прослушанное ею «грандиозное произведение – лишь свободная импровизация мгновенного настроения»³¹. Российский кинематограф дает нам уникальную возможность услышать несколько минут игры Ф. Ф. Грибена: в известном фильме 1941 г. «Антон Иванович сердится» именно этот музыкант исполняет на органе петербургской Капеллы фрагмент Пассакалии И. С. Баха, озвучивая игру основного персонажа картины³².

Своими воспоминаниями о Ф. Ф. Грибене поделилась со мной Наталия Евгеньевна Ильминская, в юности хорошо знавшая органиста³³. Она рассказала о нем как об очень живом, добром и несколько чудаковатом человеке с неиссякаемым чувством юмора. Его послереволюционная судьба сложилась, по всей видимости, трагично. Грибен прожил в Ленинграде до начала Великой отечественной войны (тогда Н. Е. Ильминская потеряла его из вида) и, вероятно, погиб в блокадную зиму 1941–1942 г. (ему исполнилось уже 67 лет). Но даже если он и пережил эти страшные месяцы, в июне 1942 г. всех еще остававшихся в Ленинграде немцев вывезли из города; невыносимые условия депортации неизбежно добивали ослабленных голодом людей.

Вернемся, однако, к концертам в петербургском Зоосаде. «Симфонические четверги» под управлением Т. Франке прекратились во второй половине 1900-х гг. в связи с разорением предприятия. Когда же встал вопрос о распродаже имущества, орган сада был куплен для императорского Народного дома, находившегося по соседству. Однако сколько-нибудь надежных сведений о его использовании там пока обнаружить не удалось.

³⁰ SPbZ. 1900. № 219. S. 2.

³¹ SPbZ. 1903. № 172. S. 3.

³² Об этом мне сообщил свидетель звукозаписи А. Н. Котляревский.

³³ Ф. Грибен был другом отца Н. Е. Ильминской, выдающегося виолончелиста Евгения Федоровича Мальмгрена.

* * *

Идея приобретения органа для строившихся на Васильевском острове, неподалеку от Биржи, новых зданий императорского клинического Повивально-гинекологического института для бедных принадлежала его директору – выдающемуся ученому, профессору Дмитрию Оскаровичу Отту. Получив блистательное образование в крупнейших городах Европы, он был знаком с практикой использования музыки в медицинских учреждениях – как для научных экспериментов, так и в целях гуманизации лечения. Летом 1902 г. Д. О. Отт вынес на обсуждение строительной комиссии вопрос о приобретении органа фирмы E. F. Walcker для Института, задуманного как образцовая научная клиника.

Большинство членов комиссии пришли в замешательство – их смущала огромная стоимость покупки: 18 160 рублей. Представители Министерства финансов и госконтроля, не желая прослыть ретроgrадами, но и не испытывая большой охоты тратить такую сумму на сомнительную, с их точки зрения, цель, отказались признать орган полноценным музыкальным инструментом. Первый из них, А. Л. Монин, утверждал на заседании комиссии 11 сентября 1902 г.:

Во всяком случае, если и допустимо, что музыка имеет в иных случаях полезное действие на нервную систему, то такое действие относится собственно к музыке художественной, отвечающей эстетическому чувству человека, а не к музыке механической, как органная, которая в Повивальном институте служила бы преимущественно забавою³⁴.

Вместо органа Монин предлагал приобрести нечто более традиционное (и более экономное) – концертный рояль. Д. О. Отт, однако, со свойственной ему жесткостью отстаивал необходимость иметь в клинике именно орган: самый совершенный, по его мнению, музыкальный инструмент, и утверждал, что «в заведении <...> призванном

³⁴ РГИА. Ф. 759. Оп. 66. № 317. Л. 2–2 об.

служить научным целям, нельзя в силу одних только экономических соображений отказаться иметь все необходимые средства для <...> исследований»³⁵. Чтобы решить спор, из Людвигсбурга пригласили директора фирмы Е. Ф. Walcker, который согласился снизить стоимость инструмента до 15 тысяч рублей, при условии, что фирма сократит и количество регистров – с 55 до 46³⁶. Отт посчитал, что это максимально возможный компромисс, и контракт с фирмой был заключен. Противники же органа, письменно выразив свое несогласие, отказались от дальнейшего обсуждения темы³⁷.

14 ноября 1903 г. члены строительной комиссии собрались, дабы обсудить, кого из петербургских органистов пригласить для приемки органа, уже построенного и установленного в актовом зале Института. Выбор остановили на достойнейших музыкантах. Комиссию по приемке возглавил самый авторитетный органист российской столицы, профессор органного класса Петербургской консерватории Людвиг Федорович Гомилиус (он с самого начала консультировал комиссию по вопросам установки инструмента). Кроме него в Институт пригласили органистов В. И. Главача, уже знакомого нам Ф. Ф. Грибена, а также А. Каппа (незадолго до того окончившего Консерваторию по классу Л. Ф. Гомилиуса). Отчет о заседании Комиссии 26 ноября 1903 г., на которую и были приглашены музыканты, гласит:

<...> дав лучший отзыв о звуковых качествах и гармоничности устройства (в справедливости какового члены комиссии могли убедиться лично при слушании органа), [музыканты] в то же время объяснили, что при постройке последнего фирмою Валькера впервые применены некоторые новейшие усовершенствования, какими не обладают другие имеющиеся в Петербурге однородные музыкальные инструменты (как: отсутствие необходимости

³⁵ РГИА. Ф. 759. Оп. 81. № 17. Л. 228 об.

³⁶ Там же. Л. 226–226 об.

³⁷ Там же. № 18. Л. 44–44 об, 48 об. – 49, 50–50 об.

особого, быстро утомляющего органиста физического напряжения при игре forte, возможность полного смягчения звуков, особого рода трубы vox humana и т.п.), что делает поставленный Валькером орган наиболее совершенным³⁸.

(Досадным было лишь одно обстоятельство: шум, производимый мотором органа во время игры.)

Инструмент отнесли к отделению «физических методов лечения»³⁹, и в 1904 г. администрация клиники учредила штатную должность органиста при Институте: им стал Ф. Ф. Грибен.

Орган приобрели, прежде всего, для научных исследований – и они начались уже в 1905 г.: в Институте стали проводить опыты по изучению воздействия, производимого музыкой на больных, подвергшихся общему наркозу⁴⁰. Для этого из актового зала в операционную протянули электропровода, сделали и другие специальные приспособления⁴¹. Сотрудник Института доктор Башкиров начал работу над диссертацией о влиянии звуковых волн на животных⁴². Однако – увы! – исследования шли недолго. Противники музыкальных пристрастий Д. О. Отта не успокоились. Орган оказался дорогим приобретением не только в момент его покупки: теперь необходимы были деньги на настройку инструмента, жалованье органисту, финансирование экспериментов. Несмотря на все усилия влиятельного директора, с 1 января 1907 г. ведомственная казна прекратила отпуск средств на содержание институтского органа⁴³. Закончились, соответственно, и изыскания.

Однако институтский орган был великолепным музыкальным инструментом. С 31 марта 1904 г. в клинике устраи-

³⁸ РГИА. Ф. 759. Оп. 81. № 19. Л. 144 об – 145.

³⁹ См.: Акушерско-гинекологические учреждения России. СПб., 1910. С. 98.

⁴⁰ См.: Бубличенко Л. И., Мандельштам А. Э. Д. О. Отт: Очерк жизни и деятельности. Л., 1960. С. 54.

⁴¹ ЦГИА СПб. Ф. 469. Оп. 1. № 198. Л. 9 об.

⁴² Там же. Л. 42.

⁴³ Там же. Л. 9 об.

вались публичные концерты. Их проводили ежедневно, с 16.30 до 18.00⁴⁴. При этом программу каждого вечера слушали не только пациентки и петербуржцы, приходившие в актовый зал. Больные, которые не могли вставать, наслаждались музыкой прямо в кроватях: рядом с каждой из них поставили специальный телефон, соединенный проводами с залом⁴⁵. (По тем временам, это было почти чудо.) И все же в первые пять лет концерты в Институте не привлекали к себе сколько-нибудь значительного внимания публики и прессы. Возможно, само место их проведения казалось слишком уж специфическим.

Дальнейшее развитие «музыкальных событий» в клинике Отта связано с именем великого музыканта Якова Яковлевича (Жака Самюэля) Гандшина (Handschin, 1886–1955), в начале века – молодого органиста, впоследствии – одного из крупнейших европейских ученых-музыковедов XX столетия. В 1900-х гг. Гандшин обучался игре на органе у таких европейских знаменитостей, как М. Регер, К. Штраубе, Ш.-М. Видор; в 1909 г. руководство Петербургской консерватории пригласило 23-летнего музыканта на должность преподавателя органного класса⁴⁶.

Обосновавшись в Петербурге, Гандшин получил возможность играть на трех крупнейших органах столицы – инструментах Консерватории, кафедральной лютеранской церкви св. Петра и Павла и органе Повивального института. Свою концертную деятельность (с которой он связывал немалые профессиональные амбиции) Гандшин начал с зала, «фантастически оборудованного» (по выражению его

⁴⁴ См.: Отчет Благотворительного общества при Императорском клиническом Повивально-гинекологическом институте для бедных за 1904 г. СПб., 1905. С. 14; ЦГИА СПб. Ф. 469. Оп. 1. № 209. Л. 3.

⁴⁵ См.: *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. Указ. изд. С. 208.

⁴⁶ Подробнее о работе Я. Я. Гандшина в Петербурге см.: *Князева Ж.* Из истории органных концертов в Петербурге: концерты Гандшина // Из истории музыкальной культуры России: конец XIX – начало XX в. (Краеведческие очерки). М., 1993. С. 38–46.

жены Е. М. Агриколы⁴⁷) Института. Орган клиники обладал легкой и удобной пневматической трактурой, он идеально соответствовал акустике помещения (чего нельзя сказать о консерваторском инструменте тех лет). Это был лучший нецерковный орган столицы. К тому же, намерения молодого музыканта не были скованы ни условностями культа (как в церкви св. Петра и Павла), ни рамками сложившихся высоких традиций (как в Консерватории). На редкость удачным для проведения концертов было и само местоположение клиники: у Стрелки Васильевского острова, близ центра столицы, Академии художеств, Университета.

В 1910 г. орган Института, очевидно по инициативе самого Гандшина, реконструировали, добавив ряд регистров⁴⁸.

⁴⁷ *Agrocola E. Zur Erinnerung an Prof. Jacques Handschin. Manuskript. S. 6* (архив автора).

⁴⁸ Приведу диспозицию инструмента с указанием введенных в 1910 г. регистров:

<i>I Manual (C-g²)</i>	<i>II Manual</i>	<i>III Manual, Schwellwerk:</i>	<i>Pedal (C-f¹):</i>
Gross Gedackt 16'	Bourdon 16'	Liebl. Gedackt 16'	Prinzipalbass 16'
Octav-Prinzipal 8'	Flötenprinzipal 8'	Geigenprinzipal 8'	Violonbass 16'
Hohlflöte 8'	Konzertflöte 8'	Gedackt (Bourdon doux) 8'	Subbass 16'
Viola di Gamba 8'	Salicional 8'	Flauto amabile 8'	Octavbass 8'
Bourdon 8'	Liebl. Gedackt 8'	Echo-Gamba 8'	Flötenbass 8'
Gemshorn 8'	Quintaton 8'	Rohrflöte 8'	Octavbass 4'
Dulciana 8'	Dolce 8'	Aeoline 8'	<i>Schwell-Pedal:</i>
Trompete 8'	Clarinete 8'	Voix celeste 8'	Gedackt-bass 16' TR
Oktave 4'	Principal 4'	Geigenprinzipal 4'	Violoncello 8' TR
Rohrflöte 4'	Traversflöte 4'	Flauto dolce 4'	<i>Erweiterung 1910:</i>
Oktave 2'	Piccolo 2'	Salicet 4'	Posaunenbass 16'
Mixtur 2 2/3' 5 f	Cornett 8' 3-5 f	Flautino 2'	Kornett 5 1/3' 2f
<i>Erweiterung 1910:</i>		Harmonia aethera 2 2/3 3 f	
Clarine 4'		Oboe 8'	
		Vox humana 8'	
		<i>Erweiterung 1910:</i>	
		Trompete 8'	

Nebenzüge:

Koppel III/II, Koppel III/I, Koppel II/I, Koppel I/Ped., Koppel II/Ped., Koppel III/Ped.

Collektivdrücker für Tutti, Kollektivdrücker für Forte, Kollektivdrücker für Mezzoforte, Kollektivdrücker für Piano.

2 freie Kombinationen. Generalcrescendo und decrescendo fürs ganze Werk. Schwelltritt fürs III Manual, Schwelltritt fürs ganze Werk

Pneumatische Kegelladen mit pneumatischer Traktur.

Реконструкция расширила звуковые возможности органа в двух стилевых направлениях: инструмент стал удобным для исполнения барочной музыки⁴⁹ и, одновременно, несколько приблизился к типу французского романтического органа. Конечно, в этом сказались влияние великих европейских учителей Гандшина, однако очевидны и российские предпосылки. После того как Московская консерватория приобрела орган французской фирмы А. Couaille-Coll (1901), в обеих российских столицах началось бурное увлечение французскими инструментами: проектировали установку органа А. Couaille-Coll в Большом зале Петербургской консерватории; пианист А. И. Зилоти, учредивший еще в начале столетия свои концертные циклы в российской столице, планировал купить для них инструмент той же фирмы. Однако реально к началу 1910-х гг. Петербург, в отличие от Москвы, не имел ни одного французского органа. Можно себе представить, как завидовали петербургские любители органной музыки москвичам, и сколь привлекательным для них стал привнесенный в инструмент клиники Отта «французский дух»⁵⁰.

⁴⁹ Так проявились идеи развивавшегося в Европе начала XX столетия Нового органного движения (*Neue Orgelbewegung*). Его исходным тезисом была мысль о том, что романтический орган XIX в. не подходит для исполнения барочной музыки и поэтому необходимо воссоздавать барочные инструменты. Наиболее полное теоретическое обоснование эти идеи получили в работах немецко-французского ученого и органиста А. Швейцера. Гандшин незадолго до приезда в Петербург вернулся из Франции, где общался с Ш.-М. Видором (педагогом-органистом А. Швейцера), а в Париже имел возможность познакомиться и с работой самого ученого, вышедшей в 1906 г. (*A. Schweizer. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig, 1906*). Молодой органист привез на берега Невы новейшие западные веяния в области органного искусства.

⁵⁰ Примечательный отзыв о звуковых качествах институтского органа мы находим в статьях Я. Витоля: в одной из рецензий 1911 г. на концерт в Институте он оценил звучание мягких регистров (флейт, *Schalmein, Salicionale*) как удачное и, подобно

Выступления Гандшина в зале Повивального института начались в сезоне 1909/1910 гг. (музыкант сыграл цикл из семи концертов) и продолжались до второй половины 1910-х гг. Важнейшее место в репертуаре наряду с органной классикой (произведениями Д. Букстехуде, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя) заняла французская органная музыка начала XX в. (сочинения Ц. Франка, Ш.-М. Видора, К. Сен-Санса, Ж. Роже-Дюкаса), мало известная петербургской публике тех лет. Большую часть каждой программы занимали произведения для органа соло – музыкант играл до семи сольных сочинений в вечер⁵¹. Такая исполнительская насыщенность необычна для Петербурга начала XX в., ведь сольные органные концерты еще не были приняты в российской столице: слишком долгое звучание органа соло находили утомительным для публики. Выступления Гандшина в Институте стали в этом смысле если и не революционными, то отчетливо реформаторскими.

Вплоть до второй половины 1910-х гг. в зале клиники звучали наиболее интересные в Петербурге органные концерты. В эти годы зал Повивального института представлял собой фактически специальный органный концертный зал российской столицы. И как изменилось отношение публики и прессы! Музыкальные вечера в Институте пользовались теперь огромным успехом, а рецензенты наперебой восторгались великолепием органа и талантом молодого органиста. Так, о выступлении Гандшина осенью 1913 г. РМГ писала:

Этот вечер, как по его чрезвычайно интересной программе <...> так и по высокохудожественному выполнению ее надо своим предшественникам (органистам-экспертам, принимавшим инструмент в 1904 г), обратил внимание на особую окраску регистра *Vox humana*; «[в этом регистре] есть колкость, которую невозможно пропустить мимо ушей, – нечто в духе дешевого граммофона. Может быть, уже поэтому некоторым он так нравится...» (SPbZ. 1911. № 91. S. 3).

⁵¹ Объявления о концертах сезона 1909/1910 г. и рецензии на последующие выступления Гандшина в Институте поместила SPbZ.

считать одним из выдающихся в сезоне. Г[осподин] Гандшин как и всегда был на высоте своего признания <...> После каждого номера публика восторженно приветствовала г[осподи]на Гандшина. Ему был поднесен венок⁵².

Даже требовательный и обычно скупой на похвалы Я. Я. Витоль после одного из концертов не удержался от восторженного восклицания: «Достоинствам игры (Гандшина. – Ж. К.) я не мог бы противопоставить какого-либо недостатка»⁵³.

В середине 1910-х гг. А. И. Зилоти обратился к Гандшину с предложением исполнить в Петербургской консерватории цикл концертов, посвященных всему органному наследию И. С. Баха. Гандшин увлекся этой идеей, его внимание сосредоточилось на подготовке цикла, и после 1915 г. сведения об органных концертах в зале Повивального института исчезли со страниц петербургской печати. Последовавшие вскоре революционные события разрушили прежние планы.

Орган Института находился в клинике до начала 1930-х гг. После смерти своего покровителя и самого ревностного защитника – Д. О. Отта (1929) инструмент перенесли в Большой зал Ленинградской филармонии, где вскоре подвергли ряду переделок (уточнялось его место на сцене). В начале 1970-х гг. после капитальной реконструкции, произведенной чешской органостроительной фирмой Rieger-Kloss, бывший орган императорского Повивального института утратил свой первоначальный облик.

И все же сегодня, когда воспоминания о концертах в институте Отта почти исчезли из памяти музыкального Петербурга, зал клиники хранит чуть заметный отсвет тех дней: после демонтажа органа на его сцене пришлось доложить паркет, и он лег точно по контуру, словно сохранив тень когда-то стоявшего здесь великолепного инструмента.

⁵² РМГ. 1913. № 46. Стб. 1048.

⁵³ SPbZ. 1911. № 91. S. 3.

Л. Ковалева-Огороднова
И. Хойслер

Немецкие друзья, коллеги и родственники С. В. Рахманинова

Связи Сергея Васильевича Рахманинова с Германией – родственные и дружеские, творческие и артистические – хорошо известны. В биографических материалах упоминаются Н. Метнер, П. Пабст, Н. Струве, живописец Р. Штерль, семья Крейцеров... Однако отношения Рахманинова с этими людьми прослежены неглубоко, параллельные контакты представителей немецкой культуры с Рахманиновым и его родными выявлены недостаточно.

В публикуемых очерках обобщены и существенно дополнены ранее известные материалы о связях Рахманинова с музыкантами, художниками, близкими и дальними родственниками и друзьями семьи; привлечены новые свидетельства взаимоотношений С. В. Рахманинова с немецкими предпринимателями, меценатами, общественными деятелями.

От Гензельта и Эрдмансдёрфера до Зверева и Зилоти

Когда императрица Александра Федоровна пригласила немецкого виртуоза Адольфа Гензельта в Россию в качестве придворного пианиста (1838), он с большой страстью начал осваивать и карьеру педагога¹. Среди двух поколений

¹ См.: Глянцева Н. Н. Адольф Гензельт в России. Из истории русско-немецких музыкальных контактов // Немцы в России.

его учеников – Николай Зверев, в будущем знаменитый профессор младшего отделения Московской консерватории; А. И. Зилоти, кузен и учитель С. В. Рахманинова; А. Н. Скрябин и др.

Известный немецкий музыкант этого круга, Макс Эрдмансдёрфер², также много лет работал в России. Он был женат на одной из учениц Ференца Листа. В свое время это позволило Эрдмансдёрферу представить великому маэстро Александра Зилоти, который стал учеником Листа³. Знакомство произошло во время поездки Зилоти вместе с четой Эрдмансдёрферов в Лейпциг на праздник Всеобщего музыкального общества, где Лист был почетным председателем, в доме Марии Липсиус⁴, дочери княгини Каролины Витгенштейн.

А. И. Зилоти писал: «<...> Я вышел из дома Листа новым человеком, вышел с убеждением, что останусь жить за границей, буду у него учиться <...> Я сделался веймарцем»⁵. Кроме Веймара Зилоти часто бывал в Лейпциге, где не пропускал ни одного концерта в Гевандхаузе, и эти два немецких города стали его второй родиной.

Впоследствии и Сергей Рахманинов будет часто посещать Лейпциг.

СПб., 1998. С. 137–140; *Глянцева Н. Н.* Nathalie Keil-Zenzerova. Adolf von Henselt – Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland; Europäische Hochschulschriften Reihe 34 // Musikwissenschaften. B. 249. Frankfurt /Main, 2006.

² Эрдмансдёрфер (Erdmannsdörfer) Макс (Карл Кристиан) (1848–1905) – немецкий дирижер, профессор Московской консерватории (1882–1889), дирижер симфонических концертов Русского музыкального общества (РМО) в Москве (1882–1889) и Петербурге (1895–1897). С 1897 г. – придворный капельмейстер в Мюнхене.

³ А. И. Зилоти в 1883 г. приехал в Германию учиться у Ф. Листа по завещанию Н. Г. Рубинштейна и при содействии С. И. Танеева и Н. С. Зверева.

⁴ Липсиус (Lipsius) Мария (1837–1927), немецкая писательница (известная под псевдонимом La Mara).

⁵ *Зилоти А. И.* Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 48.

Когда Сергей Рахманинов занимался на младшем отделении Петербургской консерватории (1882–1885), Зилоти, известный концертирующий пианист, учился в Веймаре у Ф. Листа. Зилоти восхищал слушателей не только своей блистательной игрой, но и удивительным для европейцев репертуаром, часто состоявшим из малоизвестных произведений русских композиторов. Ференц Лист называл его коллегой и обращался к нему в превосходной форме: «Зилотиссимус»⁶.

В конце весны 1885 г., приехав на вершине своей славы в Санкт-Петербург, А. И. Зилоти узнал от родных о бедственном положении двенадцатилетнего кузена Сережи Рахманинова. Зилоти прослушал его игру и понял, что мальчик обладает огромным талантом. В конце августа 1885 г. Рахманинов по настоянию Зилоти переехал в Москву и поступил в Московскую консерваторию, в класс Н. С. Зверева, бывшего учителя самого Зилоти.

Несколько лет Рахманинов жил у Зверева, вскоре став лучшим его учеником. На старшем курсе Консерватории он учился у Зилоти.

Сатины и Скалоны

С 1889 г. Сергей Рахманинов совмещал занятия в классе фортепиано с уроками по композиции. Его интерес к новой профессии вызвал неудовольствие Зверева; между ними произошла ссора, и молодому музыканту пришлось покинуть дом Зверева.

По приглашению тети (сестры отца), Варвары Аркадьевны Сатиной, Рахманинов поселился в ее доме на Арбате.

Муж Варвары Аркадьевны, А. А. Сатин, был сыном дворянина А. И. Сатина и немецкой баронессы Эмилии Крюденер (в замужестве Эмилии Александровны Сатиной). Его младшая сестра Елизавета жила в Санкт-Петербурге,

⁶ См.: *Зилоти А. И.* Воспоминания и письма. Указ. изд. С. 60.

где вышла замуж за Д. А. Скалона, барона, балтийского немца, тоже из Крюденеров⁷.

Семьи Сатиных и Скалонов с конца 1880-х гг. сделались самыми близкими для Рахманинова, а кузина Наташа Сатина, дочь А. А. и В. А. Сатиных, в 1902 г. стала его женой.

Те Крюденеры, чьи семьи проживали большей частью в Дрездене и Мюнхене, поддерживали контакты с родственниками из России. Они часто бывали в Москве, Санкт-Петербурге и в имении А. А. Сатина Ивановка (ныне Музей-усадьба С. В. Рахманинова) в ста верстах от Тамбова, а Сатины и Скалоны каждый год бывали у Крюденеров в гостях.

В 1920-х гг. в Германию (в основном в Дрезден) переехали многие российские Сатины и их родственники. Здесь у них ежегодно (1922–1939) бывал С. В. Рахманинов, приезжая из Америки вместе с женой и дочерьми.

Дрезден

Осенью 1906 г. С. В. Рахманинов с женой и дочерью Ириной приезжает в Дрезден. Композитор ищет уединения, отдыха от московской суеты – и находит его в этом старинном городе. Рахманинов проводит здесь три зимы, с 1906 по 1909 г., каждое лето возвращаясь в тамбовское имение.

Известны его дрезденские адреса: Bankstrasse, 17 и Sidonienstrasse, 6. Описание дома на Sidonienstrasse (улице принцессы Сидонии) Сергей Васильевич оставил в письмах:

[27 октября]/9 ноября 1906 г. [Дрезден]

Ни одна квартира мне так не нравилась, как эта. Дом стоит в середине сада. В нем шесть комнат: три внизу, три наверху (все на солнечной стороне). Таким образом, расположение комнат мне помогает заниматься. Спальни наверху, а мой кабинет и столовая

⁷ См.: Ковалева-Огороднова Л. Л. Рахманинов в Санкт-Петербурге. СПб., 1997. С. 131–157. См. также: Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах. М., 2003. С. 38–39, 162.

внизу. Я один внизу, и могу жить совсем барином. Значит самое главное для меня устроилось отлично. <...> Сегодня мне и рояль поставили. Завтра начну заниматься⁸.

Рахманинов был всецело поглощен мыслями о работе, но не смог не отдать дань красоте Дрездена:

[5]/18 ноября 1906 г. [Дрезден]

Самый город мне тоже очень нравится: очень чистый, симпатичный и много зелени и садов. Кому надо – есть великолепные магазины, и витрины их необычайно искусно и затейливо убраны⁹.

Из русских друзей, навещавших Рахманиновых в Дрездене, одним из первых был А. Б. Гольденвейзер. Он описывал дрезденские впечатления: «Когда осенью 1906 года я был приглашен за границу для участия с Кусевицким в его концертах в Берлине и Лейпциге, мы с женой съездили и в Дрезден, для того чтобы посмотреть тамошнюю знаменитую картинную галерею и встретиться с Рахманиновым. Они жили в отдаленной части Дрездена в доме, называвшемся Гартен-вилла, в особняке, который помещался внутри двора и сада. Он был небольшой и очень уютный. Мы там провели с женой несколько очень приятных часов в теплой атмосфере семьи Рахманиновых»¹⁰.

Еще один адрес, связанный с пребыванием С. В. Рахманинова в Дрездене, – Dresdener Bank, König-Johann-Strasse, 3, куда поступали суммы его гонораров от концертов и премий. В частности, в ноябре 1906 и 1908 гг. это были две премии им. М. И. Глинки: за кантату «Весна», соч. 20 и за Симфонию № 2, соч. 27.

К сожалению, ни один из этих домов не уцелел и микрорайоны, где жил Рахманинов, перепланированы.

⁸ Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. М., 1978–1980. Т. 1. С. 403–405. Далее: ЛН.

⁹ ЛН. Т. 1. С. 407.

¹⁰ Гольденвейзер А. Б. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. М., 1988: В 2 т. Т. 1. С. 420. Далее: ВР.

В Дрездене Рахманинов создал Симфонию № 2 ми минор, соч. 27¹¹, Сонату для фортепиано № 1 ре минор, соч. 28¹², симфоническую поэму «Остров мертвых»¹³; в Дрездене же работал над своей четвертой оперой: «Монна Ванна» (по драме Мориса Метерлинка; либретто Михаила Слонова¹⁴). Рахманинов написал первый акт (в клавире); на последней его странице рукой композитора сделана пометка: «*Конец 1-го действия. Дрезден 15-го апреля 1907*»¹⁵. Уезжая в 1917 г. из России, Рахманинов положил в багаж рукопись неоконченной оперы, надеясь завершить сочинение, что так и не было осуществлено.

Девять лет спустя, в 1926 г., Рахманинов работал в Дрездене над Концертом № 4 для фортепиано с оркестром, соч. 40. Это произведение было сочинено в России еще до начала Первой мировой войны, но не было ни записано, ни издано. Композитор вернулся к нему уже в эмиграции. На автографе концерта (хранится в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне) есть запись автора: «*Январь – 25 августа. New-York – Dresden*»¹⁶.

По приезде в Дрезден осенью 1906 г. Рахманинов с наслаждением погрузился в насыщенную концертную жизнь. 5/18 ноября 1906 г. в письме к друзьям он рассказывает о посещении Дрезденского оперного театра, восхищается мастерством музыкантов и иронизирует над слушателями:

¹¹ Симфония № 2 была написана еще в 1902 г., но композитор нашел необходимым возобновить работу над ней. Возможно, большая занятость в Москве не позволяла ему сделать это, и лишь переезд в Дрезден способствовал завершению Симфонии.

¹² На рукописи рукой Рахманинова поставлена дата: «14 мая 1907 г. Дрезден». См.: ВР. Т. 1. С. 461 (примечания).

¹³ На автографе: «*Ende. Dresden. 17 April 1909*». См.: Там же.

¹⁴ Слонов Михаил Акимович (1968–1930), певец, композитор, педагог, друг молодости С. В. Рахманинова.

¹⁵ В Библиотеке Конгресса в Вашингтоне хранятся около 17 листов рукописи «Монны Ванны» (БК США, ML, 30.55); сведения о дате, поставленной С. В. Рахманиновым, приводятся по ЛН. Т. 1. С. 602–603.

¹⁶ ЛН. Т. 2. С. 194, 468–469.

[5]/18 ноября 1906 г. [Дрезден]

Был я здесь и в опере. Смотрел «Саломэ» Р. Штрауса <...> Кой-что мне понравилось и в музыке, но лучше всего исполнение – что остается только поражаться и снять перед ними шапку. И публика здесь такая, перед которой стараться стоит: сидит спокойно и смиренно, не кашляет и не сморкается¹⁷.

В декабре Рахманинов ездил в Лейпциг, где слушал репетицию симфонического оркестра в Гевандхаузе. В феврале следующего, 1907 г., он снова посетил Лейпциг. В письме Н. С. Морозову¹⁸ Рахманинов пишет:

[29 января]/11 февраля 1907 г. [Дрезден]

Был я недавно в Лейпциге (второй раз). Утром был на дирижерском уроке у Никиша в консерватории <...> Днем я был в литографии Брейткопфа и осмотрел всю нотопечатню от начала до конца. Пробыл там два часа. Это было очень интересно. Но венцом всего был концерт Гевандхауза вечером. Никиш был необычайно в духе и в ударе. Программа только из двух симфоний, без солиста. 1-ая Брамса, 6-ая Чайковского.

Понимаешь, это было в полном смысле слова г е н и а л ь н о . Дальше этого идти нельзя, публика устроила бешеную овацию <...>¹⁹

Вскоре Рахманинов снова пишет Морозову:

[31 марта]/13 апреля 1907 г. [Дрезден]

<...> За последнее время я слышал здесь много интересных вещей. Перечислю их. 4 оратории: Missa Solemnis – Бетховена, «Самсон» – Генделя, Hohe Messe (h-moll) Баха и «Paulus» Мендельсона. Затем в театре видел Тристана и мейстерзингеров. Лучшее, что я тут назвал, это «Missa» Бетховена. Исполняла ее великолепно. Я был в полном восторге. Второй номер это «Мейстерзингеры». Тоже был в полном восторге. Так хорошо – что и говорить больше нечего. Идут здесь «Мейстерзингеры» удивительно. К сожалению, их почему-то редко дают, а то я непременно еще пойду. Затем идет «Самсон» Генделя <...>²⁰

¹⁷ ЛН. Т. 1. С. 407.

¹⁸ Морозов Никита Семенович (1864–1925), пианист, педагог; близкий друг С. В. Рахманинова.

¹⁹ ЛН. Т. 1. С. 423.

²⁰ ЛН. Т. 1. С. 431.

Эти «исторические комплименты» Рахманинова чрезвычайно интересны и расширяют наши представления о его музыкальных вкусах и реакциях на исполнение музыки разных эпох и стилей: в первый раз его поразили и музыка, и «гениальное» исполнение Артуром Никишем Первой симфонии Брамса и Шестой симфонии Чайковского; Рахманинова восхищает (прежде всего) «Missa Solemnis», затем «Мейстерзингеры» и «Самсон». Этот восторг может объясняться его собственным творческим состоянием, внутренней подготовленностью к созданию тех крупных полотен, которые последовали одно за другим: Вторая симфония, кантата «Весна», Третий фортепианный концерт, Первая фортепианная соната (которую К. Н. Игумнов называл «симфонической»), Вторая соната, Литургия и Всенощная, «Остров мертвых» и «Колокола»...

Симпатия Рахманинова к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» была многолетней и ярко выраженной. Об этом свидетельствует Адрес, составленный Рахманиновым после спектакля «Нюрнбергские мейстерзингеры» 15 мая 1908 г. (значит, намерение Рахманинова «еще пойти» на спектакль осуществилось). Его обнаружил соавтор данной статьи, г-н Й. Хойслер, в фонде Феликса Дрезеке²¹ (профессор Дрезденской консерватории, учитель Николая фон Струве). Адрес написан Рахманиновым (на немецком языке) в благодарность дирижеру Эрнсту фон Шуху после исполнения им оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» в Дрездене.

Die Unterzeichneten haben von der heutigen Meistersinger-Aufführung einen tiefen Eindruck davongetragen und fühlen sich gedrungen, Ihnen, hoch verehrter Meister, auf diesem Wege für den einzigartigen Genuß, der doch vor allem auf Ihre Leitung zurückzuführen ist, ihren aufrichtigen Dank auszusprechen. S[ergej] Rachmaninow. 15. Mai. 1908. Nikolai v[on] Struve, Vera v[on] Struve,

²¹ Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Dresden, Schuch-Album, Signatur: Mscr. Dresd. App. 2702. S. 69 (1).

D[okto]r O[skar] v[on] Riesemann, Willy Reuss²², H[einrich] Wilsar²³, Olga Behy²⁴. (Нижеподписавшиеся получили от сегодняшней постановки «Мейстерзингеров» глубокое впечатление и чувствуют себя обязанными таким образом выказать Вам, глубоко уважаемому Мастеру, искреннюю благодарность от редкостного наслаждения, которое вызвано Вашим искусством оперного дирижера. С[ергей] Рахманинов. 15 мая 1908. Николай ф[он] Струве, Вера ф[он] Струве, д[окто]р О[скар] ф[он] Риземан, Вилли Реус, Генрих Вильзар, Ольга Бехи.)²⁵

В конце мая 1922 г. Рахманинов приезжал в Германию – в это время в Дрездене поселились Сатины, покинувшие Россию (при его материальной поддержке).

Семья самого Рахманинова жила по несколько месяцев (с весны до осени) в окрестностях города: в 1922 и 1924 гг. в Блазевице (Эмзер Аллее, 5); в 1925-м – в Лошвице (Зухау Штрассе, 4); в 1926-м – в Вайсер Хирше, а также в других местах, которые выявлены пока лишь частично. Так, потомок дрезденского фабриканта Вильгельма Шунке сообщил авторам статьи неизвестный ранее адрес Рахманинова: вилла Флидерхоф, где композитор гостил в 1920-х гг. (последний раз – в 1928-м).

Из-за частых переездов Рахманинов просил друзей посылать ему письма по адресу: Budapester Straße, 6, Berlin, W. 9 (фирма «Стейнвей»), – а потом уже почта пересылалась туда, где жил композитор.

²² Предполагается, что Вилли Реус (Willy Reuss) – муж камерной певицы Л. Реус, которая выступала с романсами Н. Г. фон Струве в дрезденских музыкальных салонах.

²³ Вильзар (Wilsar) Генрих (1877–1915), физик немецкого происхождения (родился в Москве), учился в Московском университете, затем в Дрездене, был аспирантом Вильгельма Вина (нобелевского лауреата по физике 1911 г.) в Вюрцбурге, потом его ассистентом в Геттингене. Друг семьи Струве, возможно, в их числе, и Рахманинова. Как русский военнообязанный погиб во время Первой мировой войны.

²⁴ Ольга Бехи (Olga Behy) – по-видимому, тоже певица.

²⁵ Пер. с нем. Й. Хойслера.

Почти ежедневно Рахманиновы ездили к Сатиным (Arnstadtstraße, 22, Dresden A), где они проводили вечера; навещали также родственников в Мюнхене. В столице Баварии Рахманиновы встречались кроме своих родных с семьей Волконских: молодой князь Петр Волконский стал женихом старшей дочери Рахманинова Ирины. Их венчание состоялось в Дрезденской русской церкви²⁶ 24 сентября 1924 г.

После кончины отца Н. А. Рахманиновой А. А. Сатина (1926; похоронен в Дрездене) Рахманиновы стали ездить в Дрезден реже, а с рождением внучки, Софьи Волконской, чаще бывали во Франции, вместе с овдовевшей В. А. Сатиной. Теперь Рахманинов приезжал в Германию только в связи с гастролями, но и они прекратились в 1930-х гг. В 1939 г. композитор навсегда покинул Европу.

Гастроли

Зарубежные гастроли Рахманинова начались в 1899 г. с концертов в Лондоне. В Германии первое его выступление состоялось лишь 10/23 января 1908 г.: в Берлине был исполнен Концерт № 2 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 18 (дирижер С. Кусевицкий). Затем с той же программой Рахманинов выступал 5/18 декабря во Франкфурте-на-Майне (дирижер В. Менгельберг). А незадолго до этого, 19 ноября/2 декабря 1908 г., в Берлине исполнил свое Элегическое трио ре минор, соч. 9, с артистами Чешского квартета²⁷.

Наряду с этим Рахманинов много гастролировал в Англии, Голландии и других странах Европы, а в сезоне 1909–1910 гг. выехал в турне по Америке.

²⁶ Известно, что для русской церкви в Дрездене Рахманинов в 1920-х гг. оплатил устройство системы газового отопления, которая действует до сих пор.

²⁷ Чешский квартет – один из выдающихся камерных ансамблей – был связан узами творческой дружбы с русскими музыкантами. В 1908 г. в его состав входили К. Гофман, Й. Сук, Й. Герольд и Г. Виган.

До Первой мировой войны Рахманинов выступал в Германии как пианист несколько раз: в Кёнигсберге (ныне Российская Федерация) 29 октября/11 ноября 1910 г., во Франкфурте-на-Майне 31 октября/13 ноября 1910 г., в Майнце 10/23 ноября 1910 г. и в Дрездене 19 ноября /2 декабря 1910 г.; затем в 1912 г.: 28 февраля/12 марта в Кёльне, 2/15 марта в Дрездене и 9/22 марта – во Франкфурте-на-Майне; в обоих турне композитором исполнялись Второй и Третий фортепианные концерты.

Следующие немецкие гастроли С. В. Рахманинова (после шестнадцатилетнего перерыва) состоялись уже во время эмиграции, в ноябре 1928 г. Концерты проходили почти ежедневно в таком порядке: 1 ноября – Гамбург, 3 ноября – Кёльн, 5 ноября – Ганновер, 7 ноября – Франкфурт-на-Майне, 9, 11 и 12 ноября – Берлин, 22 ноября – Бреслау и, наконец, 24 ноября – Дрезден. Исполнялись кроме концертов для фортепиано с оркестром большие сольные программы из сочинений самого Рахманинова, Листа, Шопена, Шумана, Дебюсси, Равеля, Метнера и других авторов.

Гастроли по Германии в декабре 1929 г. включали следующие города: 3 декабря – Эссен, 4 декабря – Гамбург, 5 декабря – Берлин, 7 декабря – Дрезден, 13 декабря – Франкфурт-на-Майне, 15 и 16 декабря – снова Берлин (Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, дирижер Б. Вальтер) и 17 декабря – Мюнхен; всюду сольные выступления. В 1930 г.: 30 ноября – Мюнхен, 4 декабря – Гамбург; 5, 7 и 8 декабря – Берлин (на двух последних вечерах прозвучал Концерт № 4 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 40 в исполнении автора; дирижировал Бруно Вальтер).

Коллеги и друзья

Павел Августович Пабст (1854–1897)

С выдающимся пианистом Павлом Пабстом – балтийским немцем, приехавшим в Москву по приглашению Н. Г. Рубинштейна, – Рахманинов еще в отрочестве встречался в доме Николая Сергеевича Зверева и в Консерватории. «Огромный, тяжелый тевтон с бульдогообразным

лицом (его фигура наводила страх, а между тем это был добрейший человек!)»²⁸, – таким современник запомнил П. А. Пабста. Он стал профессором Консерватории в 1878 г. и очень скоро завоевал авторитет и искреннюю любовь учеников и коллег. Пабст обладал замечательной трудоспособностью и профессиональной основательностью как композитор, пианист и педагог. После смерти Н. Г. Рубинштейна Пабст считался одним из первых виртуозов в Москве.

Рахманинов относился к Пабсту с почтением, и тот отвечал ему самыми добрыми чувствами. Пабст пригласил начинающего, хотя уже известного композитора участвовать в своем вечере 30 ноября 1893 г. в Малом зале Российского благородного собрания (в Москве). Они играли одно из сочинений молодого Рахманинова – Фантазию («Картины») для двух роялей ор. 5 (первое исполнение). Спустя несколько месяцев уже в авторском концерте самого Рахманинова (в начале 1894 г.) Фантазия вновь была исполнена тем же дуэтом²⁹.

В репертуаре многих пианистов того времени были знаменитые парафразы Пабста. И Зилоти, и Рахманинов играли, например, его «Фантазию на темы оперы Чайковского “Евгений Онегин”».

Весной 1897 г., когда Наташа Сатина переходила с младшего курса Консерватории на старшее отделение, Сергей Васильевич просил П. А. Пабста взять ее к себе в класс и получил согласие. 15 мая Рахманинов уехал с кузинами Скалон в их имение, а Наташа именно в эти дни держала экзамен по фортепиано. Она получила «четверку», перешла

²⁸ Букеник М. Е. Молодой Рахманинов // ВР. Т. 1. С. 213.

²⁹ Этот концерт описан А. В. Оссовским: Фантазия ор. 5 «<...> увлекла юношеской свежестью мыслей (кое-где, быть может, еще наивных), образностью, привольным полетом творческого воображения <...> исполненная на двух роялях композитором и П. А. Пабстом с идеальной законченностью ансамбля» (ВР. Т. 1. С. 348). Это был авторский вечер Рахманинова, где исполнялось также Элегическое трио ор. 9, «Элегия» и Прелюдия до-диез минор, пьесы из ор. 3, № 1 и 2.

на старшее отделение и стала ученицей профессора Пабста. 17 мая 1897 г. все были ошеломлены его скоростной смертью, наступившей от сердечного приступа.

Николай Карлович Метнер (1880–1951)

Сергей Рахманинов сыграл значительную роль в судьбе выдающегося пианиста и композитора немецкого происхождения Николая Метнера.

В 1910-х гг. они сотрудничали в Российском музыкальном издательстве. Рахманинов часто бывал в доме Метнеров, высоко ценил Николая Карловича как музыканта и мыслителя и долгие годы дружил с ним; с интересом следил за его творчеством и включал в программы концертов «Сказки» Метнера из ор. 20, 26 и 34, Новеллы из ор. 17 и др.

Более всего общался Рахманинов с Метнером в 1920–1940-х гг., неоднократно оказывал Николаю Карловичу материальную помощь, старался устраивать выгодные ангажементы, содействовал росту его популярности как концертующего пианиста. Семьи Рахманинова и Метнера гостили друг у друга. Рахманинов часто повторял, что по прошествии времени его музыку забудут, а сочинения Метнера взойдут на вершину славы.

Рахманинов посвятил Метнеру Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, ор. 40 (в редакции 1927 г.), а Метнер Рахманинову – Концерт № 2 для фортепиано с оркестром с-moll, ор. 50.

Николай фон Струве (1876–1920)

Рахманинов и Струве встретились в начале XX в.: в письме от 9 ноября 1920 г. Рахманинов указывал, что знал Николая около пятнадцати лет. В 1910-х они сотрудничали в Российском музыкальном издательстве (РМИ)³⁰. Струве помогал Рахманинову и его семье, когда они выехали из

³⁰ О работе РМИ см.: *Сатина С. А.* Записка о С. В. Рахманинове // ВР. Т. 1. С. 41; *Оссовский А. В.* С. В. Рахманинов // ВР. Т. 1. С. 379–375.

Петрограда в 1917 г. в Швецию и затем в Данию, а в 1919-м морально поддерживал его в Америке.

Первый биограф, кузина и друг С. В. Рахманинова – Софья Александровна Сатина пишет, что Рахманинов и Струве познакомились в Дрездене (1906/1907)³¹. Однако знакомство могло состояться и ранее – в Москве. Ведь именитые семьи того времени часто встречались в общих домах или на концертах. Мать Николая фон Струве, баронесса Ольга фон дер Остен-Дризен, была пианисткой, устраивала дома музыкальные салоны, которые посещали профессиональные музыканты и любители музыки. Николай фон Струве и его жена, певица, также проводили музыкальные вечера. У Николая фон Струве в роду были представители фамилии Крюденеров (т. е. он был дальним родственником жены Рахманинова³²). И это могло послужить началом знакомства, которое зимой 1906/1907 г. перешло в дружбу.

Письмо Сергея Васильевича сыну Н. Г. фон Струве Нике³³, написанное в связи с трагической смертью его отца в Париже в ноябре 1920 г., указывает на тесные дружеские (а не просто коллегиальные) отношения между ними. «Смерть его [Н. Г. фон Струве], – писал Рахманинов, – меня окончательно сразила; если вы осиротели, то осиротел и я также. Это был мой верный и к тому же единственный друг»³⁴. Николай фон Струве посвятил Рахманинову вокальный цикл «Наброски»³⁵, а Сергей Васильевич ему – симфоническую поэму «Остров мертвых».

³¹ Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // ВР. Т. 1. С. 38.

³² См.: Электронный справочник Балтийского дворянства: http://mdz1.bib-bvb.de/cocoon/baltlex/Blatt_bsb.

³³ Николай Николаевич фон Струве (1900–1985).

³⁴ ЛН. Т. 2. С. 110. Письмо от 9.11.1920 г.

³⁵ «Наброски» хранятся в Музыкальном отделе Государственной библиотеки (Берлин). Сигн. DMS. 191 359. На титульном листе надпись: «Посвящается моему дорогому другу С. В. Рахманинову». Впервые официально исполнены в России 27 сентября 2008 г. в Коломне, на праздновании 145-летия Машиностроительного завода, основанного Густавом и Амандом фон Струве (отцом и дядей Николая фон Струве), правнучкой Аманды фон Струве

Сохранились лишь немногие вокальные произведения Николая фон Струве на стихи неизвестных немецких поэтов.

Оскар фон Риземан (1880–1934)

В 1910-х гг. в Москве, в доме Струве или их общих знакомых, Рахманинов мог встречаться и с другими музыкантами и любителями музыки, например немцем Оскаром фон Риземаном, поклонником России (окончил Московский университет, изучал древнерусское музыкальное искусство; автор ряда книг о русских композиторах).

Знакомство Риземана и Рахманинова продолжилось в 1920-х гг. в эмиграции. Именно по его совету Рахманинов купил в Швейцарии кусок скалы, на котором построил знаменитое имение «Сенар», и Риземан был здесь частым гостем.

Известна история книги Риземана «Rachmaninoff's Recollections Told by Oskar von Riesemann» (London, 1934)³⁶. Уговорив Сергея Васильевича рассказывать о себе во время длительных прогулок, Риземан позднее записывал его воспоминания по памяти. Он работал над книгой более двух лет, начиная с 1930 г., и в 1933-м послал Рахманинову черновой вариант. Композитор ответил любезным письмом, в котором поблагодарил Риземана за чуткость, но и мягко упрекнул: «Слишком высокую оценку некоторых моих скромных достижений я отношу целиком за счет нашей тесной и длительной дружбы»³⁷. Однако позднее, когда была прислана корректура, Рахманинов огорчился все-таки: текст показался ему простым жизнеописанием. Более же всего он возмущался излишней откровенностью книги и формой подачи «от первого лица».

Людмилой Трушталева (сопрано) и соавтором данной статьи Людмилой Ковалевой-Огородновой (фортепиано).

³⁶ Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи. М., 1992; 2-е изд. – 2008.

³⁷ ЛН. Т. 2. С. 358.

Рахманинов не мог согласиться с приписанной ему манерой высказывания, о чем С. А. Сатина писала: «Почти всё приведенное в кавычках [т. е. сказанное будто бы самим Рахманиновым] не соответствует ни духу, ни манере выражаться, ни скромности Рахманинова. В особенности, по мнению Сергея Васильевича и его близких, была недопустима одна из глав, где на протяжении нескольких страниц “Сергей Васильевич” бессовестно хвалил себя <...> Сергей Васильевич <...> произвел изменения и сокращения <...> Но, даже выкинув целую главу и изменив многие фразы <...> не переставал возмущаться книгой»³⁸.

Недовольство Рахманинова потрясло Оскара фон Риземана; у него случились тяжелые приступы стенокардии, и вскоре после выхода книги он скончался (в возрасте 53 лет).

Известный писатель Б. С. Никитин предполагает, что сердился Рахманинов, «кажется, напрасно <...> Тщательное изучение жизни и творчества Сергея Васильевича в последние годы показывает, что особых фактологических искажений в книге Риземана нет <...> Если и в самом деле Рахманинов так сильно возмущался, как об этом пишет С. А. Сатина, то претензии можно предъявить и к нему самому, написавшему Риземану о чутком понимании “наших душевных бесед в Клерфонтене”, что лишь вдохновило писателя на завершение всей технической работы по изданию»³⁹.

С. Рахманинова и О. фон Риземана объединяли также встречи с Николаем фон Струве в Дрездене. Выше упоминалось о находке нового документа – Адреса дирижеру Эрнсту фон Шуху от 15 мая 1908 г.

Подпись О. фон Риземана стоит в числе первых.

³⁸ Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // ВР. Т. 1. С. 77–79.

³⁹ Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни. М., 2008. С. 178–179. (Внутренние кавычки принадлежат Б. С. Никитину, который цитирует здесь слова из письма С. В. Рахманинова О. фон Риземану. См.: ЛН. Т. 2. С. 357–358.)

Роберт Штерль (1867–1932)

Известный живописец Роберт Штерль благодаря дружбе с Николаем фон Струве контактировал со многими русско-саксонскими музыкальными деятелями⁴⁰. Он создал портреты С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, С. А. Кусевицкого и других музыкантов, чьи имена пока не установлены.

Кусевицкий трижды приглашал Штерля в свои знаменитые турне по Волге (1910, 1912, 1914) в качестве репортера-художника. Р. Штерль увлеченно рисовал музыкантов на сцене, публику в залах, запечатлевал бурлаков, рыбаков и портовых рабочих; живописные берега реки Волги. «Россия – великолепная страна», – писал он жене из путешествия 6 мая 1912 г.

Первый же день войны разрушил эту глубокую связь. Трагические события 1914 г. Роберт Штерль назвал наибольшим разочарованием своей жизни. В течение целого десятилетия, вплоть до 1924 г., он работал над эскизами, оставшимися у него со времени путешествий по России.

Когда в 1926 г. в Дрездене устраивалась Международная выставка искусств, Роберт Штерль настойчиво пытался добиться включения в экспозицию отдела советской живописи. Ссылаясь на дружбу с музыкантами России, Штерль даже послал письмо некоему советскому министру. Он писал: «Мои отношения к великим русским композиторам Рахманинову, Скрябину, Добровейну и музыканту Серг[ею] Кусевицкому нередко влекли меня в Россию. С Кусевицким я не раз участвовал в концертных турне по Волге от Твери до Астрахани, так что моя совсем особая и страстная любовь принадлежит русскому искусству и русской земле, русскому народу»⁴¹.

⁴⁰ См.: *Zimmermann H.* Forum der Kunstler in Luneburg: Robert Sterl und die Musik. Ausstellungskatalog. Luneburg, 1994.

⁴¹ *Kardinar N.* Die Russlandreisen des deutschen Impressionisten Robert Sterl (1918 bis 1914) // *Jahrbuch fuer Geschichte der sozialistischen Laender Europas.* Berlin, 1986. B. 30. S. 132.

В архиве Дома-музея Роберта Штерля (Robert-Sterl-Haus) в деревне Штрuppen-Наундорф под Дрезденом хранится корреспонденция художника, включающая письма С. В. и Н. А. Рахманиновых, адресованные ему, а также письма Р. Штерля к жене Елене во время его четырех путешествий по России.

В письмах и открытках Рахманинов выражает благодарность за работы, подаренные ему Штерлем. Приведем некоторые из них:

2 апреля 1908 г. [Sidonienstrasse, 6. Dresden]

Уважаемый господин Штерль, после того, что Вы любезно разрешили мне посетить Ваше ателье, где я мог смотреть и восторгаться Вашими работами, для меня было тем более приятно и лестно получить один из Ваших рисунков как подарок. Выражаю Вам самую искреннюю благодарность; Ваше внимание меня глубоко трогает. Вы доставили бы мне большое удовольствие, если бы Вы с женой пожаловали сегодня к нам на ужин (в 8 часов). Семейство Струве тоже у нас.

С сердечным приветом, преданный Вам

С. Рахманинов⁴²

7 января 1913 г. [Ароза, Швейцария]

Дорогой господин Штерль,

Сердечные приветы и большое спасибо за картину. Это был красивый сюрприз.

Преданный Вам

Сергей Рах[манинов]⁴³

О какой картине говорит во втором письме С. Рахманинов, неизвестно. Как сообщает исследователь жизни и творчества Р. Штерля Н. Кардинар, некоторые работы в архиве Дома-музея Robert-Sterl-Haus свидетельствуют,

⁴² Цит. по оригиналу: Robert-Sterl-Haus, Naundorf, Archiv – в новом, более детальном пер. Й. Хойслера. См. также: ЛН. Т. 3. С. 230 и 394.

⁴³ Почтовая карточка из г. Ароза (Швейцария) от 7 января 1913 г. Цит. по оригиналу: Robert-Sterl-Haus, Naundorf, Archiv – в более детальном пер. Й. Хойслера. См. также: ЛН. Т. 3. С. 231 и 395.

что три семейства: Кусевицких, Рахманиновых и Штерль – в 1912 г. вместе встречали Рождество в Москве. «Сюрприз», видимо, был приготовлен к празднику⁴⁴.

18 августа 1922 г. [Дрезден, Блазевиц].

Мой дорогой господин Штерль,

Вашу картину я получил. Вы не могли доставить мне большей радости, и я даже не знаю, как я должен благодарить за это.

Обе картины я возьму собой в Нью-Йорк, повешу в своей комнате, буду смотреть на них и думать о родине с надеждой и о Вас с самой большой благодарностью.

Искренне преданный Вам

Сергей Рахманинов⁴⁵

Р. Штерль рисовал портреты Рахманинова и дарил ему другие свои работы, например пастель «Кремль ночью». Он создал ее под впечатлением пасхальных праздников в Москве в 1914 г., которые проводил с Рахманиновыми. Возможно, «Кремль ночью» и пейзаж «Вид на крыши Москвы», написанные из окон квартиры Рахманиновых на Страстном бульваре, Штерль прислал в подарок.

В июне 2006 г. на аукционе в Швейцарии пастель «Кремль ночью» была выставлена на продажу. Эта работа имеет посвящение, скорее всего, автора: «Herrn Sergei Rachmaninoff zur freundl[ichen] Erinnerung an Ostern 1914 in Moscau Robert Sterl»⁴⁶, а на этикетке – дополнительную надпись: «Property of S[ergej] Rachmaninoff»⁴⁷ (личное свидетельство Й. Хойслера).

⁴⁴ См.: *Kardinar N. Die Russlandreisen des deutschen Impressionisten Robert Sterl (1918 bis 1914) // Jahrbuch fuer Geschichte der sozialistischen Laender Europas. Berlin, 1986. Band. 30. S. 125. См. также: ЛН. Т. 3. С. 395–396.*

⁴⁵ Письмо 18.08.1922 г., Robert-Sterl-Haus, Naundorf, Archiv, в более детальном пер. Й. Хойслера. См. также: ЛН. Т. 3. С. 231; 395–396.

⁴⁶ «Господину Сергею Рахманинову на память о Пасхе 1914 года в Москве. Роберт Штерль» (пер. Й. Хойслера).

⁴⁷ «Собственность С[ергея] Рахманинова» (англ.)

Менее известна картина, написанная Штерлем под впечатлением игры Рахманинова в Дрездене 2 декабря 1910 г. (когда композитор исполнял Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, соч. 18; дирижер Г. Л. Кучбах)⁴⁸. Другой портрет Рахманинова работы Р. Штерля был опубликован Русским музыкальным издательством (Russischer Musik-Verlag, G.m.b.H. Berlin) на рекламной открытке.

Штерль остался в приятельских отношениях с Рахманиновым, о чем говорит и шутовское имя «Рах», появившееся с легкой руки самого композитора (см. его письмо от 7 января 1913 г.). Так Штерль называет Сергея Васильевича почти в каждом письме к жене. Приводим одно из них:

Моя дорогая добрая Елена, сегодня, 9/22 апреля [1914 г.], вечером, я только что прибыл домой от Раха после того, что я у них с 4 часов [пополудни] рисовал⁴⁹ и ужинал. Младшая дочь [Рахманиновых] Татьяна – которая приятно рисует, – была всё время возле меня и наблюдала. Она, как и [старшая дочь Рахманиновых] Ирина, такой милый ребенок, и обе держатся так свободно, что просто прелесть иметь их компанию. И госпожа Рах[манинов]а, как [и ее] сестры⁵⁰, и он – я даже не смогу сказать, как я чувствую себя, так восхитительны все они.

Рах здесь является самой большой знаменитостью, которая существует рядом с Шаляпиным. Вчера мы были – Рах сам вел автомобиль, – на большом аэродроме, где один летчик выполнял прекрасные полеты – падения. Миллионы москвичей были там, и часто все глаза были направлены на наш автомобиль, но Рах ведет себя так, как будто ничего не замечает. Он водит машину великолепно...⁵¹

⁴⁸ Kulturforum Lüneburg (Hg.), Katalog zur Ausstellung «Robert Sterl und die Musik», Lüneburg, 9.07. – 21.08.1994. S. 55.

⁴⁹ Р. Штерль жил в это время в гостинице «Националь». Квартира Рахманинова находилась на Страстном бульваре, в доме № 10 (ныне дом № 5). Рисунок, вероятно, изображает вид из окон квартиры.

⁵⁰ Это могли быть сестра Н. А. Рахманиновой С. А. Сатина; жившие в том же доме другие двоюродные сестры А. и О. Трубниковы или петербургские кузины Н. и Л. Скалон.

⁵¹ Robert-Sterl-Haus, Naundorf, Archiv; перевод с нем. Й. Хойслера. См. также: ЛН. Т. 3. С. 395.

С. В. Рахманинов
и немецкие предприниматели-меценаты

Исследования контактов Рахманинова с немецкими предпринимателями, работавшими в России, выявили неизвестные ранее факты биографии композитора. Прежде всего, это российские промышленники из Германии Антон Лессинг и саксонское семейство Зигель, братья Аманд и Густав Струве (дядя и отец Николая фон Струве, друга Сергея Рахманинова и Роберта Штерля).

Выдающиеся инженеры, основатели машиностроительных заводов в Коломне (под Москвой) и Выксе (под Рязанью) Густав и Аманд Струве⁵², и их коммерческий партнер Антон Иванович Лессинг предоставили лучшему другу Рахманинова, Николаю фон Струве, возможность свободно выбирать профессию в условиях финансовой независимости. Обстоятельства, благодаря которым у сына Густава фон Струве появились такие средства, описал Вальтер Лессинг, сын Антона Лессинга, в своих воспоминаниях:

...В 1882 году умер Густав Струве. Это была незаменимая потеря для его друзей (брата Аманды и Антона Лессинга). Аманд (Струве) вынужден был взять на себя руководство в Коломне. Его пасынок, барон Александр Крюденер-Струве, замещал его на месте, сохраняя за собой место жительства в Петербурге.

Густав фон Струве оставил после себя значительное имущество⁵³.

⁵² Предки братьев Струве – потомки Егора Адама Струве (1619–1692), профессора юриспруденции Университета в г. Иена. Три поколения Антона Себастьяна Струве (1729–1802) были дипломатами или царскими служащими: на юге Германии, в Польше. Там и родились Густав (1833–1882) и Аманд (1835–1898) Струве, через которых фамилия Струве примкнула к России. Они получили инженерное образование в Санкт-Петербурге. См.: *Нагорнов В. П.* Времен связующая нить. Рязанские и коломенские немцы в истории России. Рязань, 2007; Osteuropa-Institut, München (Hg.), Personendatei des Archivs Erik Amburger, www.lrz-muenchen.de/~oeihist/abfrage.htm

⁵³ *Лессинг В.* Отец и сын в царской империи в 1859–1914 гг.: Неопубликованный манускрипт в семейном архиве Лессинга в г. Ланштайн (публикуется с разрешения владельца). Пер. Й. Хойслера.

Другой предприниматель из более дальнего круга немецких знакомых Рахманинова Курт Зигель (Лейпциг)⁵⁴ в 1877 г. организовал в Санкт-Петербурге Техническое бюро по газо- и водоснабжению и отопительным системам; еще через год он – купец второй гильдии. В 1902 г. это бюро стало акционерным обществом.

В 1879 г. Курт Зигель женился на Евгении фон Хюк. Он умер в 1908 г. известным и почитаемым меценатом и похоронен на Смоленском евангелическом кладбище в Санкт-Петербурге. Вдова Зигеля провела остаток жизни в Дрездене.

Несмотря на огромную занятость в России, семья Зигель находилась в постоянном контакте с Германией, большей частью с Саксонией – Дрезденом. Зигелями руководила любовь к музыке и изобразительному искусству. Они поддерживали дружеские отношения с Р. Штерлем, у которого училась живописи их дочь Дженни. В благодарность за ее успешные занятия Зигели пригласили Р. Штерля в Петербург. В июне 1908 г. его приезд состоялся; Р. Штерль поселился на Николаевской улице (ныне ул. Марата), в доме № 63, принадлежавшем тогда Зигелям, сохранившемся до наших дней и отремонтированном (как и кирпичное здание бывшей фабрики Зигеля рядом).

Интересным для нас является также московское семейство Марк. Здесь представлены немецкие купцы и предприниматели Вогау, Шпис и Рабенек. В конце XIX в. Вальтер Марк женился на русской девице, учительнице Анне Заборовской (1873–?) и с этого времени стал посредником в развитии более тесных контактов с русскими среди его родственников.

Важную роль в неизвестных до сих пор контактах С. В. Рахманинова с немецкими предпринимателями и меценатами играла Элизабет (Лили) Марк (1876–1936),

⁵⁴ См.: Хойслер Й. Саксонские предприниматели в Санкт-Петербурге в XIX веке – посредники в области техники и культуры // Россия – Германия. Пространство общения. X Царско-сельская конференция: Материалы. СПб., 2004. С. 493–505.

урожденная Вогау. «Каждую среду, – вспоминает Георг Шпис, – мы собирались у моей сестры Адели на “вечере у сестер Шпис”. Эти вечера, проводимые в разговорах, создавали истинно светлые моменты в моей жизни. Надежность и верность моего зятя Гуго фон Вогау, ставшего нам настоящим другом; любовь и терпимость моей незабвенной сестры Адели; гармония, которую излучало их счастливое супружество, и, наконец, роскошно глупая болтовня их обеих старших дочерей – тогда еще в подростковом возрасте – Эмми и Лили, которые в равной степени были деятельными и безудержно жизнерадостными, – все это вместе пробуждает во мне воспоминания об ушедшем великом счастье»⁵⁵.

Эльза Марк слыла одаренной пианисткой, хотя считала свои способности недостаточными для публичных выступлений. Она создала в Москве особый мир, приглашая театральных деятелей, музыкантов, композиторов, критиков. Посещение концертов, театров и художественное общение стали смыслом ее жизни. Гостями ее домашних вечеров были актеры Иван Москвин, Василий Качалов и Ольга Книппер-Чехова; пианисты и композиторы Александр Скрябин, Артур Шнабель, Телемак Ламбрино, а также Оскар фон Риземан и Сергей Рахманинов.

Такие вечера проводились либо в городской квартире Марков в Москве (Воронцово поле, 8), либо в их имении Архангельское поблизости от Дмитровского шоссе, либо в расположенном неподалеку имении Липовки, принадлежавшем их родственнице Фанни Руперти, урожденной Марк. Сцена под открытым небом была замечательно приспособлена для летних выступлений.

С 1909 г. Эльза Марк попечительствовала молодому Исае Добровейну, ставшему позднее известным дирижером. В 1916 г. Добровейн женился на Марии (Мане) Руперти,

⁵⁵ *Spies G. Erinnerungen eines Ausland-Deutschen. St. Petersburg, 2002. S. 180. Пер. Елены Золотавиной.*

дочери Альфреда и Фанни Руперти. Их сын Александр (р. 1920) живет в Норвегии, и мы благодарим его за рассказы о семье.

Здесь хочется поблагодарить и господина Эрика Мейера из Кёльна, который предоставил нам возможность ознакомиться со своей коллекцией эпистолярного наследия Элизабеты Марк, включающей также фотоальбомы. Эрик Мейер установил следующие факты: Эльза (Лили) Марк (урожденная Вогау), дочь Вогау – старшего компаньона и коммерческого директора Торгового дома «Вогау и К°», была замужем за Гуго Марком, младшим компаньоном дома Вогау⁵⁶. Эльза Марк увлекалась фотографией. В ее наследии имеется множество групповых фотографий и портретов гостей, прежде всего Рахманинова: «Рахманинов у рояля», «Рахманинов читает ноты», «Рахманинов с Оскаром Риземаном, с золовкой Эльзы Марк Софией (Соней) Мозер (урожд. Марк) и с мужем Александром (Сэмми) Мозер» и др. Последняя из названных фотографий, любезно предоставленная нам господином Эриком Мейером, публикуется впервые и свидетельствует о неизвестных донине контактах Сергея Рахманинова с обширным кругом немецких предпринимателей.

Р. С. Известный факт – любовь С. В. Рахманинова к автомобилям – вызвал появление в наших очерках еще одного сюжета.

С 1909 г. Рахманинов мечтал о приобретении машины⁵⁷. Когда он жил в Дрездене, в Германии уже немало личных автомобилей ездили по улицам, и именно в Саксонии многие

⁵⁶ По материалам неопубликованной книги Эрика Мейера «Торговый дом и семья Вогау в Москве», датированной 12.08.2007. Публикация с разрешения автора.

⁵⁷ См. письмо к Н. С. Морозову от 15.07.1909 г.: «Только до этого мне еще хочется себе автомобиль купить. До того хочется, что сказать не могу! Только автомобиля, да секретаря мне и не хватает...» (ЛН. Т. 1. С. 480).

богатые люди были клиентами фирмы «Даймлер», покупая модели марки «Мерседес»⁵⁸.

В автогонках, организованных Николаем фон Мекком⁵⁹ в России, участвовали и другие фирмы, которые сегодня совершенно забыты.

После победы русского спортсмена Шуригина в Императорской гонке 1912 г. машина фирмы «Лей»⁶⁰ (модели его назывались «Лорелея») зарекомендовала себя на известных малой проходимостью русских дорог.

Примерно в то же время Наталия Александровна Рахманинова подарила Сергею Васильевичу машину этой фирмы: 11 мая 1912 г. Рахманинов сообщает об этом племяннице Зое Прибытковой⁶¹. Покупка могла быть произведена в Торговом доме «Братья Крыловы и К°» (Москва).

Не только Зоя Прибыткова, но и другие родственники и друзья Рахманиновых вспоминают прогулки на рахманиновской «Лоре», как коротко называли его автомобиль.

Иоахим Альтхауз, потомок основателя фирмы Рудольфа Лея, уточнил, что машина Рахманинова – модель типа Н4А (спортивный четырехместный автомобиль с четырехцилиндровым двигателем мощностью 8–24 лошадиных сил).

Однако этот автомобиль не понравился композитору. Он вернул автомобиль фирме (переписка Рахманинова с московским Торговым домом «Братья Крылов и К°» опубликована⁶²), после чего приобрел новую машину – «Мерседес»⁶³.

По документам фирмы «Даймлер», комплектная поставка Рахманинову (заказавшему новый автомобиль в 1913 г.) была завершена 26 января 1914 г.

⁵⁸ *Haessler J.* Ein Sachse «erfand» den «Mercedes». *Sachsenbummel*, Heft 32, Jahrg. 2001, S. 18–19.

⁵⁹ См.: *Хойслер И.* Следы семейства фон Мекк в Германии. Цит. по: П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк. Переписка / Гл. ред. П. Е. Вайдман. Челябинск, 2007. Т. 1 (1876–1877). С. 639–649.

⁶⁰ Фирма «Лей» основана в 1856 г. в г. Арнштадт (Тюрингия).

⁶¹ ЛН. Т. 2. С. 49.

⁶² ЛН. Т. 2. С. 50–55.

⁶³ См.: *Корягина Е.* Оригинальные негативы Рахманинова // Новое о Рахманинове. М., 2006. С. 114.

Известно рекламное изображение автомобиля такого типа. В книге Д. В. Калашникова и О. А. Казьмина⁶⁴ о пребывании С. В. Рахманинова на Тамбовской земле опубликована редкая фотография: композитор с дочерью Таней на «Мерседесе».

Катание на автомобиле служило Рахманинову своеобразным источником вдохновения. В 1913 г. он писал:

...Когда работа делается совсем не по силам, сажусь в автомобиль и лечу верст за пятьдесят отсюда, на простор, на большую дорогу. Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса. После такой воздушной ванны чувствую себя опять бодрее и крепче⁶⁵.

В моменты острого недовольства собой Рахманинов признавался:

...Не мудро, если через некоторое время решусь совсем бросить сочинять и сделаюсь либо присяжным пианистом, либо дирижером, или сельским хозяином, а то, может, еще автомобилистом...⁶⁶

Любовь Рахманинова к автомобилям многих удивляла. М. В. Добужинский писал: «Однажды летом 1941 года по приглашению Сергея Васильевича я посетил его в его вилле на Long Island. Он приехал на автомобиле встретить меня на станцию. Правил он сам, и мне было странно – как руки артиста могут снизойти до грубого автомобильного руля? Я сказал ему это и получил забавный ответ: “Не забывайте, что я не только пианист, но и дирижер и после оркестра мое самое большое удовольствие управлять машиной. Я ведь кондуктор!”»⁶⁷

⁶⁴ Калашников Д. В., Казьмин О. А. «В Ивановку я всегда стремился...» Воронеж, 2003.

⁶⁵ ЛН. Т. 2. С. 118.

⁶⁶ ЛН. Т. 2. С. 106.

⁶⁷ ВР. Т. 2. С. 276.

В. Мальцев

Немецкий музыкальный театр края Ober Ost

Начнем с краткой исторической справки. 1 августа 1914 г. Германия объявила войну России. К лету 1915 г. немецкие войска заняли Царство Польское, Литву, Курляндию и к сентябрю более чем на два с половиной года прочно укрепились на линии Двинск – Браслав – Поставы – Сморгонь – Барановичи – Пинск. На оккупированной территории была создана военная административная область Обер Ост¹ под началом командующего восточным фронтом фельдмаршала Пауля фон Гинденбурга и шефа генерального штаба генерала Эриха Людендорфа. По подсчетам историков, в состав Обер Оста вошло около 25 % территорий нынешней Беларуси. Город Вильно, главный административно-культурный центр бывшего Северо-Западного края, сохранил статус регионального центра. В феврале – марте 1918 г. (после мирных переговоров в Брест-Литовске) немцы значительно продвинулись на восток и заняли Минскую и Могилевскую, а также часть Витебской губернии, которые были присоединены к Обер Ост.

¹ Употребление в русской транскрипции немецкого названия Ober Ost (Восточный фронт) принято в некоторых современных публикациях, посвященных истории Первой мировой войны и административно-территориальному делению Беларуси. См., например: *Туронок Ю. Б.* Беларусь пад нямецкай акупацыяй / Перакл. з польск. мовы В. Жданович. Мінск, 1993. В зоне немецкой оккупации было провозглашено создание независимых государств – Польши, Литвы, Белорусии.

В поездах и обозах немецкой армии вместе с солдатами в край прибывали журналисты, освещавшие события на Восточном фронте; ученые, призванные дать экспертную оценку состоянию культуры и настроений местного населения; музыканты и артисты, на которых возлагалась организация досуга солдат. Их усилиями в зоне оккупации создавалось особая культурная среда, способствовавшая распространению устоев немецкой жизни. На немецком языке выходило много газет: *Zeitung der 10. Armee* (Газета 10-й армии); *Deutsche Kriegszeitung von Baranowitschi* (Барановичская войсковая газета); *Pinsker Zeitung* (Пинская газета); *Grodnoer Zeitung* (Гродненская газета)²; *Wilnaer Zeitung* (Виленская газета) с еженедельными приложениями (*Bilderschau der Wilnaer Zeitung*), содержащими культурные обзоры. Некоторые газеты считались не фронтовыми, а муниципальными, т. е. были рассчитаны на население оккупированных городов, однако язык издания ограничивал круг читателей преимущественно средой военнослужащих. Наряду с указами, сводками военных действий, репортажами о жизни на отвоеванных территориях газеты размещали материалы о последних литературных и художественных событиях в Германии, просветительские статьи об известных немецких писателях, художниках и музыкантах; городских архитектурных ансамблях. Приобщали к жизни на родине и выставки новой литературы, публиковавшейся издательствами Берлина, Лейпцига и Мюнхена.

В крупных городах Обер Оста постоянно работали профессиональные немецкие театральные труппы. Зрелищные искусства (кино и театр на родном языке) пользовались огромной популярностью в воинской среде, а смена репертуарных названий гарантировала разнообразие досуга. «Голод на искусство здесь, в чужой стране <...> непомерно большой, и потому существует заинтересованность в силах,

² В 1916 г. газета публиковала отдельные материалы на русском, польском и еврейском языках.

способных его утолить», – выразил общее мнение один из немецких корреспондентов³.

К началу Первой мировой войны немецкий театр в Российской империи имел уже многовековую историю. Немцы составляли часть коренного населения разных регионов государства. Многочисленные выходцы из Германии и их потомки сохраняли родной язык, особенности национального уклада, являющиеся основой немецкой монокультуры полиэтничной и разнородной по традициям страны. Гастрольные выступления театров и выдающихся исполнителей из Германии вносили новые акценты в культурную жизнь немецкого сообщества. На окраинах империи, вблизи государственных границ, складывались особые культурные связи с соседними странами; история бытования и распространения немецкого театра в регионах, удаленных от столиц, имела специфические черты.

Более двух столетий белорусские земли находились в составе Речи Посполитой, и с этим периодом связаны наиболее впечатляющие страницы театрального прошлого. В частных резиденциях магнатов по образцам западноевропейского искусства XVIII в. устраивались пышные оперно-балетные и драматические зрелища⁴. В ту пору немецкоязычный театр существовал как составная часть сложной полилингвистичной культурной среды региона. Традиции регулярных выступлений иностранных трупп (итальянских, французских, немецких) получили развитие и в XIX в., после включения части Польши в состав

³ *Ldstm. G. Peter. Stadttheater in Minsk // Zeitung der 10. Armee. 1918. 28 Juli. № 634. S. 8* (Немецкоязычные издания периода Первой мировой войны в библиотечных и архивных собраниях Беларуси не сохранились. За предоставление возможности познакомиться с этими материалами автор признателен немецкому фонду DAAD; за консультации – директору архива берлинского Института искусств доктору Д. Шенку; за переводы с немецкого языка М. и К. Мальцевым.)

⁴ См.: *Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Минск, 1992.*

Российской империи (1772, 1793, 1795), когда из присоединенных белорусско-литовских губерний был образован Северо-Западный край. Концертные и театральные выступления зарубежных гостей вызывали в провинции резонанс, оказывали влияние на формирование эстетических и музыкальных вкусов населения.

Как следует из ведомственной переписки, после отмены государственной монополии на театры в 1880-е гг. в Северо-Западном крае России разрешались представления только на трех языках: русском, французском и немецком⁵. Начавшаяся в это время, и весьма интенсивная, гастрольная деятельность немецких трупп все же обошла Северо-Западный край. Историки культуры Беларуси не отмечают фактов выступлений немецких артистов на территории современной республики⁶. Гастрольные маршруты известных исполнителей и театров Германии (Э. Поссарта, Л. Барная, И. Кайнца; актерского ансамбля М. Рейнгардта) на рубеже XIX–XX вв. пролегали через более крупные культурные центры – Петербург, Москву, Харьков, Одессу, Киев, Ригу.

⁵ См.: Дело по прошению общества любителей драматического искусства г. Белостока. 28 янв. 1883 г. Рукопись // НИАБ Гродно. Ф. 1. Отд. 2. Оп. 17. Ед. хр. 296. Л. 2. К началу Первой мировой войны Белосток, теперь польский город, входил в состав Гродненской губернии Российской империи.

⁶ Автор монографии, посвященной изучению белорусско-немецких культурных связей, В. Л. Соколовский (*Сакалоўскі У. Л. Пара станаўлення. Вопыт параўнальнага вывучэння беларускіх і некаторых класічных зарубешных літаратур*. Мінск, 1986. С. 76–102), считает, что в XIX в. театр сыграл главную роль в распространении немецкой и австрийской литературы в Беларуси, и упоминает некоторые постановки немецкой классики в гастрольном репертуаре российской антрепризы, но о выступлениях немецких артистов не пишет. Не приводятся такие факты и в обзорах театрально-музыкальной жизни белорусских городов в специализированных энциклопедиях (*Театральная Беларусь: энциклапедыя пад агульн. рэд. А. В. Сабалеўскага*. Т. 1–2. Мінск, 2002, 2003). Информация о гастролях в Минске в 1896 г. немецкой труппы Оскара Блюменталья, содержащаяся в книге

По данным переписи 1897 г., немцы составляли 2,5 % населения Северо-Западного края и по сравнению с другими этническими группами представляли собой меньшинство, которое попадало в одну из нижних строчек статистических сводок. Пересмотрев изрядное количество архивных документов, удалось выявить всего несколько фактов, касающихся любительской, культурно-просветительской деятельности немецкого меньшинства: устройство вокально-музыкальных концертов силами фабричных рабочих; музыкальные вечера в немногочисленных лютеранских кирхах. Отдельные представления на немецком языке принимали энтузиасты Белостока⁷. Последовательность и настойчивость проявляли служащие – немцы гродненской мануфактуры А. А. Моэса, в 1910-х гг. неоднократно обращавшиеся за разрешением на проведение музыкально-драматических и литературных вечеров с танцами; в их программы иногда включались и постановки небольших комедий⁸.

В силу своей малочисленности немецкое население губерний Северо-Западного края не могло образовать той зрительской аудитории, удовлетворение национальных потребностей которой могло всерьез учитываться при орга-

И. Е. Лисневского «В театр иду, как в храм. Страницы театральной Беларуси» (Минск, 1997. С. 36.) со ссылкой на материалы журнала «Артист», не подтверждается публикациями этого издания, выходившего в 1889–1895 гг. О. Блюменталь – еврей по происхождению, немец по гражданству – известен как автор фарсов и комедий, поставленных на сценах разных стран.

⁷ 15 октября 1911 г. на увеселительном вечере в зале коммерческого клуба силами любителей предполагалась постановка комедии Карла Лауфса и Курта Краатца «Ложка № 7» (Die Togenbruder), которая не была разрешена к показу. См.: [Разрешения на представления спектаклей в г. Белостоке] // НИАБ Гродно. Ф. 1. Оп. 18. Св. 181. Ед. хр. 1744. Л. 13.

⁸ См.: Мануфактур-советника А. А. Моэса прошение его превосходительству г-ну Гродненскому губернатору. 1911г. Рукопись // НИАБ Гродно. Ф. 1. Оп. 18. Св. 181. Ед. хр. 1744. Л. 60–66. В августе 1911 г. была показана комедия В. Вильде «Hausgenossen».

низации коммерческих гастролей. Профессиональный немецкоязычный театр здесь потенциально мог существовать только в форме показательных выступлений иностранных гастролеров, апеллирующих к самому широкому кругу публики.

Выступления немецких драматических трупп в 1880–1900 гг. были эпизодичными, случайными, редкими, да и гастрольные маршруты их проходили, минуя главные, губернские, города края. Прошение директора немецкой труппы Бернарда Кона о показе нескольких спектаклей в Белостоке не было в 1881 г. даже рассмотрено и осталось без резолюции⁹. Только афиша напоминает о гастролях в 1895 г. в Слониме коллектива, рекламировавшего себя как «труппа русско-немецких опереточно-драматических артистов» под управлением Д. Шварцбарда. В артистический состав ее входили г-жи Шварцбард и Кац, г-да Банков, Берман, Сендык, Чижик, Краузе, Либерт, Штабинский и др. На участие в спектаклях была приглашена примадонна лейпцигского и варшавского театров Лейхнец¹⁰, в постановке «Чародейки» (режиссер Банков) исполнявшая главную роль. Несколько спектаклей на немецком языке весной 1911 г. показала в Ковно, Гродно и Белостоке опереточная труппа из Вены под руководством А. М. Медвецкого. Шли оперетты «Граф Люксембург» Ф. Легара; «В грезах вальса» Ф. Дерманна и Л. Якобсона на музыку О. Штрауса; «Разведенная жена» Л. Фалля; показывались концертные номера с участием примы-балерины Мэри Миллер. Для этих гастролей была выпущена на русском языке специальная афиша¹¹, по которой можно установить полный состав труппы: г-да Адольф

⁹ Прошение директора немецкой труппы Бернарда Кона. 1881 г. Рукопись // НИАБ Гродно. Ф. 1. Оп. 16. Св. 34. Ед. хр. 1399.

¹⁰ См.: Афиша труппы под управлением Д. Шварцбарда. 1895 г. // НИАБ Гродно. Ф. 1. Оп. 9. Св. 13. Ед. хр. 395. Л. 12. Здесь и далее имена исполнителей и авторов не указываются, если они не приводятся в цитируемых документах.

¹¹ Афиша труппы под управлением А. М. Медвецкого // НИАБ Гродно. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1349. Л. 40–47.

Тоскари, Фриц Лессинг, Карл Шнейдер-де-Витт, Арнольд Феликс Реклин, Адольф Рейнке, Кандат Георг Маргстранд; г-жи Маргарита Лоренц, Бетти Данет, Мери Шадо, Флора Гиппнер, Гретта Ли, Берта Каснерт. Хор; оркестр под управлением дирижера – капельмейстера Макса Гебештрейта. Главный режиссер – Оскар Кандат.

Кажется удивительным, что в Северо-Западном крае, расположенном между «немецкоязычными» прибалтийскими губерниями¹² России, с одной стороны, восточно-прусская часть Германии и находившимися под ее контролем землями Польши – с другой, регулярная гастрольная деятельность немецких трупп в 1900-е гг. не происходила. Маршруты немецких трупп, делающих ставку на немецких зрителей, пролегли по западным частям Виленской и Гродненской губерний. Однако не Виленская и Гродненская, оказавшиеся в составе Польши, а Витебская, Могилевская и Минская губернии образуют в 1920-е гг. территории Советской Белоруссии; на основе культурной жизни этих губерний складываются общие представления о дореволюционном, довоенном прошлом республики и ее международных контактах.

Существует ряд проблем, связанных с выделением немецкоязычного театра из мультикультурной театральной жизни Северо-Западного края России и представлением его в виде отдельной, самостоятельной области изучения. С конца XVIII в., после раздела Речи Посполитой, белорусские территории входили в так называемую черту еврейской оседлости, в границах которой проходило интенсивное становление и распространение театра на идише. Под маркой немецко-еврейских или еврейско-немецких трупп в 1880–1910 гг. в крае выступали профессиональные еврейские коллективы. После указа 1883 г., запретившего спектакли «на еврейском жаргоне», дозволенный немецкий язык служил своеобразным прикрытием для еврейских

¹² В начале XX в. в Эстонии и Латвии немецкий язык имел равные права с эстонским и латышским языками.

трупп. Многие еврейские по своему составу и репертуару труппы именовали себя немецкими и заявляли в официальных документах о постановке спектаклей на немецком языке. Об этом свидетельствуют материалы известных еврейских антрепренеров Л. Берштейна, А. Компаньеца, А. И. Каминского, Л. Л. Раппеля и С. М. Краузе и др., сохранившиеся в коллекциях национального исторического архива Беларуси. В 1904 г. в одном из секретных рапортов пинского полицмейстера до сведения минского губернатора доводилось, что «пьесы такими труппами всегда исполняются если не совершенно на еврейском жаргоне, то, по крайней мере, с примесью жаргона <...>, актеры таких еврейских трупп пользуются тем, что никто из полиции не знает ни немецкого, ни еврейского языков, часто отступают от цензурованных текстов, исполняя что-либо не цензурное или не легальное»¹³. Сходные с этим донесения поступали ранее и из других городов края.

Особенности развития еврейской сцены, ее связи с немецкой культурой, равно как сравнение творческого опыта еврейского и немецкого театров Российской империи в периоды, предшествовавшие Первой мировой войне, требуют специального изучения и не являются предметом данной статьи. Мы лишь подчеркиваем, что проблема национальной идентификации еврейских и немецких трупп, их верного национального названия существует.

Использование в документах одного и того же словосочетания «на немецком языке» в одних случаях может означать идиш, служить его общепринятым синонимом-заменителем, в других, наоборот, – декларативное выделение иной языковой стихии, когда спектакль играется «исключительно на немецком языке».

При отсутствии дополнительных источников информации, основываясь только на употреблении слова «немецкий» в текстах архивных документов, легко при-

¹³ Рапорт пинского полицмейстера минскому губернатору. Рукопись. 1904 г. // НИАБ Минск. Ф. 295. Оп. 1. Д. 7393. Л. 137. Орфография оригинала сохраняется.

нять еврейский театр за немецкий, и наоборот. Формула «на немецко-еврейском языке» в то же время отражает реальную историческую ситуацию языкового смешения, в которой оказалась еврейская сцена вынужденно, особенно в 1880-е–1900-е гг., в период своего становления.

Актерский состав некоторых «немецко-еврейских» передвижных театров и антреприз формировался за пределами Северо-Западного края – в городах Западной Украины, Польши, Австро-Венгрии. В этот состав вливались выходцы из Германии, и возникали действительно смешанные или объединенные национальные коллективы. Иногда это специально подчеркивалось в прошении в губернаторскую канцелярию, куда «соединенная еврейско-немецкая труппа» обращалась, чтобы получить разрешение на проведение гастролей. В списке репертуара, предполагаемого к постановке соединенной труппой, названия произведений приводились на разных языках.

Для обозначения спектаклей на идише использовалась кириллица (без перевода названий на русский язык), а для выделения постановок на немецком языке – латинский алфавит (название приводилось в соответствии с немецко-язычным оригиналом)¹⁴.

В художественной истории Северо-Западного края деятельность еврейских трупп, называвших себя и немецкими, и немецко-еврейскими, занимает видное место. По числу существовавших коллективов, репертуару, периодичности выступлений, протяженности гастрольных маршрутов еврейский театр в начале XX в. оказывается следующим по значимости после русского и украинского.

¹⁴ См., например: Прошение Гродненскому губернатору владельца театра «Гармония» в Белостоке купца И. А. Млынаржевича о гастрольных выступлениях постоянной Варшавской еврейско-немецкой труппы театра «Элезиум» под управлением Л. Л. Раппеля и соединенной еврейско-немецкой труппы артистов варшавского театра «Эрмитаж» под управлением С. М. Краузе. 5 окт. 1909 г. Рукопись // НИАБ Гродно. Ф. 1. Оп. 18. Св. 148. Ед. хр. 1422. Л. 78–79.

В крупных и малых городах в 1900–1910-е гг. регулярно выступают драматические и опереточно-драматические еврейские труппы под управлением А. Фишзона, А. С. Гузика, М. Л. Генфера, А. Б. Вандергольда и М. В. Липмана, М. О. Бальзека и З. С. Лянцмана, Д. М. Шаравнера, И. Ф. Каневского, К. Жоржа и Ф. Беккера, Э. Р. Каминской и Я. Г. Либерт, Ю. Сем-Адлера, З. Гардона, П. Гиршбейна и др. На идише исполняются произведения западноевропейского и национального, еврейского репертуара. Выступления сменяющих друг друга немецко-еврейских трупп не воспринимаются зрителем черты оседлости как гастрольи иностранных, зарубежных коллективов; они становятся органичной частью художественной региональной культуры.

Важные шаги к более четкой национальной дифференциации еврейских и немецких театральных трупп были сделаны в годы Первой мировой войны, причем как со стороны Германии, так и со стороны России.

С началом войны немецкая культурная деятельность в Российской империи была приостановлена, немецко-еврейские труппы стали именоваться еврейскими, российские коллективы из патриотических побуждений даже бойкотировали произведения австро-венгерских и германских авторов, отказываясь включать их в репертуар¹⁵.

Использование сочетания «немецко-еврейская труппа», привычное для окраин российской империи, немцы тоже не приветствовали и предпочитали выделять еврейский театр в самостоятельную, обособленную, отличную от немецкой область национальной деятельности. В зоне оккупации продолжили работу многие еврейские любительские и профессиональные коллективы, спектакли которых офицеры и солдаты посещали. «Немецкому зрителю нужно время, пока его ухо привыкнет к жаргону», – отмечал один из корреспондентов, подчеркивая, что, при близости языков, еврейский театр для немцев не родной, немецкий зритель в

¹⁵ См.: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. СПб., 1994. С. 169.

нем гость и интересуется его в спектаклях еврейских трупп отражение специфического уклада жизни, «культурные особенности восточно-еврейского быта»¹⁶.

В 1915–1918 гг. немецкий театр получил распространение в связи с перенесением линии фронта; постепенно формировалась особая национально-культурная программа, и на отвоеванных окраинах Российской империи стали регулярно появляться концертные бригады и коллективы из Германии. Немецкий театр существовал в формах передвижных и стационарных, муниципальных трупп, которые, в свою очередь, выделяли специальные актерские ансамбли для кратких гастрольных выступлений в более отдаленных местах дислокации германских войск. В периоды затишья военных действий на передовой линии фронта стихийно возникали самодеятельные солдатские коллективы¹⁷.

В крае Обер Ост спектакли показывались на русском, еврейском, украинском, белорусском и литовском языках; немецкий театр, конечно, не доминировал, но постепенно укреплял свои позиции. Присутствие его порой оказывалось даже более ощутимым, нежели белорусского и литовского, представленных нерегулярными выступлениями любителей.

Труппы из Германии работали в отдалении от фронтовой полосы, в крупных городах, ставших тылом, где устанавливалось гражданское самоуправление. Немецкие корреспонденты замечали, что немецкий театр, доступный для всего населения, коренные жители посещали мало¹⁸. Первоначально он существовал в замкнутых формах «параллельной культуры», поскольку был привнесен, экспортирован исключительно для обслуживания воинского состава. Постепенно в немецкий театр потянулся гражданский зритель. Отчужденность и настороженное отношение

¹⁶ Das Jüdische Theater // Wilnaer Zeitung. 1916. 19 Februar. № 31.

¹⁷ См.: Theater an der Front // Schein merfer (Bildbeilage zur Zeitung der 10. Armee). 1916. № 14. S. 3.

¹⁸ Das Deutsche Stadttheater in Wilna // Bilderschau der Wilnaer Zeitung. 1916. 1 Mai, Krigsausgabe. № 5. S. 2.

коренного населения к «искусству завоевателей» преодолевалось двумя способами: через рекламу выступлений немецких трупп в региональной прессе и благодаря установлению контактов гастролеров с местной артистической средой.

Спустя месяц после прихода кайзеровских войск, в 1915 г., в центре Северо-Западного края, городе Вильно, был открыт немецкий театр. Труппа, сформированная в Германии, привезла свои декорации, костюмы и разместилась в здании городской ратуши. «Поддерживать и совершенствовать восприимчивость к искусству»¹⁹ среди зрителей труппа считала своей миссией, возложенной на нее военным временем. Месяцы полевого боя, по мнению ее респондентов, стерли существенные различия между теми, кто посещал театр ранее, и теми, кто попадал на спектакли впервые.

«Подарок бойцам», в представлении организаторов труппы, должен был быть зрелищем легким и веселым. Этим целям идеально соответствовала венская оперетта, в самой природе которой чувственная пышность запоминающихся мелодий, притягательная и волнующая сила. «Венская оперетта, – писал М. О. Янковский, – создавала иллюзию “роскошной”, лишенной трудности жизни, в которой счастье достигается необычайно легко», а «удача и погоня за любовью являются единственными побудителями человеческой личности»²⁰.

«Летучая мышь» и «Цыганский барон» И. Штрауса, «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Растель – биндер» Ф. Легара, «Дитя цирка» Э. Эйслера пользовались неизменным успехом у солдат. Показывала виленская труппа и произведения композиторов новой «неовенской» волны немецкой сцены – «Польскую кровь» Оскара Недбала, «Молодоженов» Рудольфа Нельсона, «Веселого

¹⁹ Das Deutsche Stadttheater in Wilna // Bilderschau der Wilnaer Zeitung. 1916.1 Mai, Krigsausgabe. № 5. S. 2.

²⁰ Янковский М. О. Оперетта. М.; Л., 1937. С. 168.

крестьянина» и «Милого Августина» Лео Фалля²¹, – приблизившие оперетту к мюзик-холлу и дансингу.

В интерпретациях немецких трупп австро-венгерская оперетта подверглась изменениям, формировавшим особый исполнительский стиль, который М. Янковский называл «берлинским». «Австрийская оперетта <...> – писал критик, – оставила у себя на родине почти французскую легкость диалога и темпа, подмененную сценической традицией немецкого фарса, господствовавшего в Германии в последнюю четверть XIX века»²². В результате такой трансформации стиль актерской игры вобрал в себя элементы фарсового театра, отечественной ресторанной эстрады и обрел следующие отличительные особенности: «положения подчеркнуты, буффонада тяготеет к балагану, остроумия – к цирковой репризе»²³.

Газетные статьи о виленской труппе иллюстрировались фотоснимками сцен из спектакля «Веселый крестьянин» Л. Фалля, карандашными зарисовками «мира актерского закулисья» и сценических персонажей. Дух народного балагана ощущаем и в облике комического толстяка, победоносно

²¹ Здесь и далее названия произведений и фамилии авторов приводятся в том варианте перевода, который принят в академических российских изданиях: Янковский М. О. Оперетта. М.; Л., 1937; Михеева Л. В., Орелович А. А. В мире оперетты: Путеводитель. Л., 1982; История русского драматического театра: В 7 т. / Под ред. Е. Г. Холодова и др. М., 1977–1987; разделы «Сводка репертуара», «Указатель имен». Следование этой устоявшейся традиции позволяет не повторять опечаток, допущенных в печати и, насколько это возможно, внести единообразие в воспроизведение одних и тех же названий и фамилий. Так, например, комическая опера К. Миллекера была издана в России в 1884 г. под названием «Бедный студент», а в широкий культурный обиход вошла под названием «Нищий студент», под которым и исполнялась. Оперетта «Мариин солдат» Лео Ашера упоминалась в русскоязычной минской прессе 1918 г. как «Веселенький солдатик Марии» Леона Ашера, и т. д.

²² Янковский М. О. Оперетта. Указ. изд. С. 191.

²³ Там же.

скачущего на палочке; в фотографиях дам, подчеркнута, «с нажимом», подающих себя публике; в острохарактерном гриме добропорядочных горожан с «вылепленными», почти клоунскими носами.

Фарсы и сценические шутки бульварных писателей в репертуаре труппы перемежались с опереттой. Шли «Темное пятно» Р. Пресбера и Г. Кадельбурга, «Варвары» Г. Штобицера, «Белый конь» О. Блюменталья и Г. Кадельбурга, «Счастливей отец семьи» К. Гёрнера, «Усталый теодор» Н. Фернера, «Веселая вдова» и «Тот или другой» П. Гартенштейна, «Замечательная выдумка» К. Лауфса, «Не раньше, чем в пять» Р. Крэн и А. Липшица и др. Некоторые из этих комедий были уже переведены на русский язык, и «в переделке» они крутились в репертуаре российской антрепризы. В составе виленской труппы играли актрисы Мария Манчи, Лиза Хилоу, артисты Ганс Шмит, Зигфрид Шайнер, Макс Тобиен, Адольф Фалькен, танцовщица Гёзефовиц (Езефовиц).

Творческая установка на создание «приятного развлечения» не предполагала появления серьезных пьес. И все же, вкрапления отечественной классической драмы («Минна фон Барнгельм» Г. Э. Лессинга, «Мария Магдалина» Ф. Геббеля, «Поток» М. Гальбе, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана) в виленской афише присутствовали. Немецкий профессиональный театр Обер Оста популяризировал произведения, созданные немцами и их ближайшими военными союзниками. Виленская афиша отразила общие для всех трупп принципы отбора репертуара.

Для поддержания боевого духа армии в оккупированные зоны направлялись прославленные на родине исполнители. В марте 1916 г. в Вильно выступила Агнеса Сорма²⁴, работавшая в Берлинском театре Людвиг Барная и в Немецком театре Отто Брама, который собрал на рубеже веков самые крупные актерские дарования Германии и заложил основы реалистического психологического творчества. Немолодая уже к тому времени актриса сыграла девушку Минну фон

²⁴ См.: Sorma – Gastspiel am Stadttheater // Wilnaer Zeitung. 1916. 5 März. № 45. S. 2–3.

Барнгельм. Н. Г. Чернышевский назвал пьесу Г. Э. Лессинга «Минна фон Барнгельм» «воззванием к национальному единству»²⁵. Государственный гимн, исполненный актрисой в финале спектакля, переносил гражданский пафос старой комедии в реалии текущего дня, и зал отвечал бурей аплодисментов. Комедия Г. Э. Лессинга попала в один ряд с кассовыми оперетками и встречалась в репертуаре разных трупп Обер Оста.

Сюжеты на тему войны были востребованы зрителем фронтовой полосы и почти автоматически попадали в разряд популярных шлягеров. Тема «солдат и его девушка» присутствовала и в новинках театрального репертуара Обер Оста, например в оперетте «Мариин солдат» Лео Ашера, поставленной в 1918 г. в Минске. Общая установка на развлекательность вбирала и патриотические мотивы, и условно-игровое изображение войны как авантюрного приключения с обязательным хэппи эндом.

В Ковно находился штаб главнокомандующего немецких войск²⁶, и потому к стабильной работе театральных коллективов проявлялась особая заинтересованность. В 1918 г., по отзывам немецкой печати, в местном театре выступала одна из самых сильных трупп Обер Оста. В окружении партнеров – актрисы Бонней и актеров Херлт, Шютце, Херверт – на сцене блистала г-жа Вольф. Хвалили и оркестр под управлением Вертха²⁷. Популярность музыкальной комедии, гарантировавшая коммерческую выгоду и успех у публики, способствовала появлению в конце XIX – начале XX в. большого числа смешанных музыкально-драматических трупп, которые играли и драму, и оперетту. Такой тип труппы был достаточно распространен в странах

²⁵ Чернышевский Н. Г. Лессинг, его время, его жизнь и деятельность // Чернышевский Н. Г. Полн. соб. соч.: В 15 т. / Под ред. Б. П. Козьмина. М., 1948. Т. IV. С. 150.

²⁶ См.: Калубовіч А. Т. Крокі гісторыі. Беласток – Вільня – Мінск: Гамакс, Наша ніва, Мастацкая літаратура. 1993. С. 40.

²⁷ См.: Saßnick. Kownoer Theaterbrief // Zeitung der 10. Armee . 1918. 17 September. № 677. S. 8.

региона Центральной и Восточной Европы. Смешанная ковенская труппа играла мелодраму Г. Зудермана «Да здравствует жизнь», оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса и «Моя жена – актриса», даже трагедию «Фауст»²⁸, и этот спектакль причислялся прессой к бесспорным художественным достижениям.

«Немецкий сезон» в Минске открыла труппа «Восточный фронт», созданная в 1917 г. для пропаганды немецкого искусства среди солдат и местного населения. Семь ее артисток и тринадцать артистов значились на военной службе и, по утверждению прессы, подчинялись непосредственно главнокомандующему фронту²⁹. Исполнители набирались из Берлина, Мюнхена, Гамбурга, Бремена, Карлсруэ, Придворного театра в Мангейме, но только один из них – Липинский привлек внимание местной прессы. Передвижной театр гастролировал в Барановичах и Слониме, вероятно, с тем же, что и в Минске, комедийным репертуаром: «Воспитатель Флакман» Отто Эрнеста, «Как я могу завлечь мужа» Ганса Штурмана и «Придворный оркестр» Генриха Игельштейна.

В 1917–1918 гг. Минск стал одним из новых центров, прежде всего, политической жизни, где под немецким протекторатом была провозглашена Белорусская Народная Республика³⁰. Оккупационное германское командование

²⁸ В тех немецких корреспонденциях, которыми мы располагаем, не указывается автор «Фауста», и потому неясно, показывалась труппой опера или драматическое произведение. Напомним, что первую оперу на сюжет 1-й части трагедии И. В. Гете создал выходец из Беларуси, представитель знатного магнатского рода композитор А. Г. Радзивилл.

²⁹ См.: Нямецкі тэатр “Усходні фронт” // Беларускі шлях. 1918. 29 мая. № 53. С. 2.

³⁰ Независимая Беларусь провозглашена 25 марта 1918 г. конституционной грамотой. Рада, ее высший орган, заявила о разрыве государственных связей с Россией, объявила неправомерным Брест-Литовский трактат, заключенный между Германией и советским правительством. Белорусская Народная Республика (БНР) провозглашалась в границах этнического расселения

предоставило Белорусской Раде полномочия комитета по белорусским национальным вопросам. Рейх не торопился признавать новую республику, но Минск как культурный центр претендовал на статус столицы. Постоянное присутствие в городе значительного воинского состава способствовало активизации и немецкой театрально-концертной деятельности.

Весной 1918 г. с успехом прошли краткие выступления артистов берлинского театра-варьете «Винтергартен», жанр которого минская пресса определяла как «эксцентрик-аттракцион-кабаре». «Винтергартен» возник в конце XIX в. и был не менее популярен, чем «Фридрихштадтпалас». Его программы с кордебалетом, шансоном, фокусами, эксцентрическими миниатюрами собирали артистов, обладающих великолепной техникой, и вызывали восхищение у многих современников, но в более поздних публикациях советской печати неизменно представлялись ярким образчиком пошлости, безыдейности и упадка буржуазного искусства³¹. По корреспонденциям минских газет невозможно составить представление, совершала ли в 1918 г. группа артистов, участвовавших в программах берлинского «Винтергартена», турне по Восточному фронту или название престижного кабаре было только позаимствовано. В любом случае выступления произвели сильное впечатление на публику, и после шумных немецких гастролей в Минске 8 мая открылся местный «Винтергартен».

«Программа “Винтергартена”, – зазывали рекламные менеджеры, – достаточно разнообразна и интересна.

белорусов. Одна часть этих территорий была уже оккупирована немцами, другая еще находилась под юрисдикцией России.

³¹ После поездки в Берлин белорусский писатель и общественный деятель З. Х. Жилунович, известный под литературным псевдонимом Тишка Гартный, рассказывал читателям о «Винтергартене» как о театре, популярном среди широких слоев Германии. См.: *Жылунович З. Тэатр у Бэрліне // Савецкая Беларусь. 1927. 29 лістапада, № 270. С. 3.* Автору не было известно о гастролях «Винтергартена» в Беларуси в 1918 г.

Имеются певцы, гимнасты, юмористы, танцоры, виртуозы, жонглеры и, конечно, преобладает “букет разнохарактерных этуалей”, разных жанров, наречий и племен»³². Для участия в новом предприятии были приглашены «лучшие артистические силы» из Варшавы, Киева, Москвы, Петербурга, сборный ансамбль «русско-американской труппы». В первых спектаклях выступали немецкие гимнасты Альфонс и Эрнесто, квартет «Френсдор», юморист Макс, виртуоз Драга, жонглер и танцор Рольф. Сверх обширной программы, состоявшей обычно из 25 номеров, летом показывался балет зиденц-театра Дрездена под управлением балетмейстера Адольфа Гассерта. В состав его входили танцовщицы Дорис и Шарлотта Шутце, Иоганна Кангейзер, Ольга Грегер, Елена Клотц, Зуза Мендель. Музыкальные интермедии были подготовлены капельмейстером из Дрездена Феликсом Петренцем. В варьете участвовали немецкая субретка Толли и артист берлинской оперетты юморист Мартин Луц.

«Винтергартен», увеселительно-зрелищное заведение «за столиками», был одним из первых варьете Минска. До его открытия только театр «Мозаика» со сборными программами выступал в городском саду «Ренессанс», где играл оркестр германского полка под управлением Ульбрихта. Силами оперных и опереточных артистов с мая 1918 г. концерты-кабаре давались в ресторане гостиницы «Европа». 14 ноября также при одном из ресторанов открылся театр «Аполло», предлагавший посетителям фарсы, шутки и разнохарактерные дивертисменты; выступления симфонического оркестра под управлением Цимбельмана. Владельцы кинематографов вместо кинофильмов показывали крошечные фарсово-развлекательные представления с куплетами «кабацкого жанра»³³. В октябре 1918 г. начались выступления мини-трупп в иллюзионе «Гигант».

³² «Винтергартен» // Минский голос. 1918. 8 мая, № 2707. С. 4. (Этуаль – шансонетка, обладающая вокальными и танцевальными способностями.)

³³ Хроника [Закрытие кинематографов] // Минский голос. 1918. 9 окт. С. 4.

Некоторые из временных актерских объединений продолжали существовать до середины 1920-х гг. Из среды завсегдатаев и участников театров миниатюр, клубов интеллигенции «за чашкой чая», ресторанных шоу в годы войны и формировалась художественная богема Минска. Толчком к стремительному развитию в городе варьете и театров малых форм, ориентированных на развлечение публики, послужил «Винтергартен».

Следует, однако, отметить, что варьете с интернациональными программами в Минске и других белорусских городах работали и до Первой мировой войны. Веселые театрики, открытые парковые эстрады с представлениями-мозаиками, варьете в предвоенные десятилетия получили распространение по всей Российской империи. К 1910 г. действовало 800 варьете, и только часть их, и не малая, работала в российских столицах, остальные – в провинции, включая Северо-Западный край. Даже в уездном городе Могилевской губернии, каким тогда считался Гомель, при одном из ресторанов накануне войны работало варьете первого гомельского трудового товарищества (режиссер Е. И. Беленький, дирекция – И. Ф. Болтунис). Правда, и «легкомысленный жанр», и «театры при столиках» долгое время представлялись для историков отечественной сцены объектами весьма сомнительными и недостойными изучения.

Устроители минского «Винтергартена» эксплуатировали марку известного немецкого театра как приманку для падкой на громкие заголовки публики. Тиражирование отечественных и зарубежных названий «Аполло», «Винтергартен», «Ша нуар», «Казино», «Файф о клок ти» (а именно под такими названиями возникали в 1910–1920-е гг. в Минске новые зрелищные заведения) указывает не более чем на общий тип театрального предприятия и образцы, по которым они создавались.

Принцип смешанной программы, единый для театров миниатюр, театров-мозаик и варьете, получил самое широкое распространение. Номера сборных программ, как в

карточной колоде, можно было заменять, дополнять, перетасовывать в произвольном порядке. Совместное участие в одном представлении немецких и местных артистов и музыкантов предполагало лишь временное объединение самостоятельных концертных выступлений. Любая национальная экзотика и экстравагантность оказывались к месту.

Организация совместных академических концертов предполагала такую же череду номеров. Близка концертной была и форма организации театральных вечеров, сложившаяся на рубеже веков. После спектакля во втором и третьем отделениях выступали чтецы и танцоры, пел хор, исполнял небольшие произведения оркестр. Часто «спектакли с дивертисментом» использовались для проведения благотворительных акций, и сборы от дополнительных выступлений шли на нужды любительского коллектива, игравшего пьесу.

И в коммерческих спектаклях, и в благотворительных мероприятиях немецкие исполнители принимали участие. Так, совместно с русской антрепризой Е. А. Беляева выступал берлинский ансамбль «Винтергартен»; артисты немецкой оперетточной труппы О. Шиллера стали инициаторами благотворительного сбора на нужды любительского драматического кружка клуба им. Н. К. Михайловского; германский симфонический оркестр Б. Плотова играл в поддержку народного дома «Сион» и культурно-просветительских организаций сионистов. Интеграция немецких гастролеров в местную художественную среду проходила в устоявшихся организационно-творческих формах.

Выступления вокалистов, музыкантов и трупп из Германии становились частью повседневной культурной жизни Минска. Публикации местных авторов в русскоязычной прессе стали определяющими для формирования общественного мнения и привлечения в немецкий театр новой, не солдатской аудитории.

Самыми продолжительными по времени оказались гастролы в Минске труппы «Немецкая оперетта» под управлением О. Шиллера и дирижера капельмейстера А. Шрайбера

(Шрейбера). Мнения немецких корреспондентов и местной прессы о первых выступлениях труппы разошлись. Немецким журналистам труппа показалась недостаточно опытной, и они отмечали нетвердое знание ролей, скованность артистов, несыгранность оркестра. Минчане проявили большую благожелательность: коллектив «обладает хорошими артистическими свойствами», «при дальнейших представлениях <...> окажется на высоте своего положения»³⁴.

Исполнительский костяк труппы составили Анна Тарау, Лиза Гиллав, Дора Гибнер, Гёце (Гетце), актеры Макс Всей, Белти, Клёпшлер, Росте, Розенбаум. Режиссеры Отто Шиллер и Юлиус Рогг участвовали в постановках и зарекомендовали себя как «артисты с дарованием». «Отличное знание сцены, позы и темпа»³⁵, выразительную мимику отмечала пресса в игре О. Шиллера. По всеобщему признанию, самым запоминающимся спектаклем стала оперетта «Три старые девы» Вальтера Колло (либретто Галлера). Общую стилистику постановки («соединение миниатюры с карикатурой»³⁶, изображение «жалких сторон жизни с ядовитым юмором и тонким сарказмом»³⁷) минские рецензенты связывали с традициями «старинной», близкой французской, оперетты, которая противопоставлялась общему потоку новоявленных произведений. Попытка постановщиков изменить стереотип массового восприятия оперетты как зрелища исключительно легкого и забавного приветствовалась творческими кругами Минска. «Музыка “Трех старых дев” далеко не обычно-опереточная, скорее оперная с несколько сгущенной (для оперетки) инструментовкой», – делился впечатлениями известный критик Н. А. Варят³⁸.

³⁴ А. Т-й. Немецкая оперетта // Минский голос. 1918. 1 авг. № 2791. С. 2.

³⁵ Немецкая оперетта // Минский голос. 1918. 17 сент. № 2834. С. 4.

³⁶ Н. Немецкая оперетта // Минский голос. 1918. 16 авг. № 2806. С. 4.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. (Из юмористического стихотворения, посвященного постановке оперетты и опубликованного в этом же номере, следует, что N – один из псевдонимов Н. А. Варята.)

Труппа О. Шиллера создавалась по типу виленской, которая существовала на положении муниципального театра с постоянным актерским составом, обновляющимся репертуаром. В городе она работала более двух месяцев, регулярно репетировала и показывала зрителю премьерные постановки. Ориентированная на обслуживание исключительно воинского немецкого состава, труппа собирала и минчан.

Приток в немецкий театр гражданской публики объясним большой численностью еврейского населения, для которого не существовало серьезных языковых барьеров; интересом горожан к гастролям зарубежных исполнителей; естественной потребностью приспособившись к условиям «культурного существования» при новой власти. Отдавалось предпочтение эффектным зрелищам с музыкой и пением, красивым феериям. Спектакли «легкого жанра» приходились по вкусу и гражданской публике.

Основной репертуар труппы О. Шиллера составляли произведения, признанные впоследствии классическими образцами австро-венгерской и немецкой оперетты: «Княгиня Чардаша» («Сильва») И. Кальмана; «Граф Люксембург» Ф. Легара; «Нищий студент» К. Миллёкера; «В вихре вальса» О. Штрауса; «Летучая мышь» И. Штрауса; «Шалунья Комтесса» В. Коло; «Веселый супруг» Э. Эйслера и др. «Конечно, Минску недостает <...> ударных шлягеров»³⁹, сюжетную бедность которых можно компенсировать «только великолепными и блестящими внешними ритмами, наполненными струящейся жизнью и темпераментом движений»⁴⁰, – заметил один из немецких репортеров.

Такие новинки европейской сцены, как оперетта «Мариин солдат» Лео Ашера, созданная в 1917 г. и поставленная О. Шиллером в Минске уже в сентябре 1918 г., были нечастым явлением прокатного репертуара. Балет комплектовали из местных сил. Первоначально: пара В. Локтева – балетмейстер Ю. А. Муко, потом к ним присоединилась прима-

³⁹ *Ldstm G. Peter. Stadttheater in Minsk // Zeitung der 10. Armee. 1918. 28 Juli. № 634. S. 8.*

⁴⁰ Там же.

балерина М. В. Владимирова, выступавшая в программах театра «Мозаика». Хореографическое трио не могло заменить явно не достающего труппе более многочисленного ансамбля, но, как правило, рецензенты немецких постановок его хвалили. Художественное руководство усилило труппу и другими новыми исполнителями. Из Берлина прибыло несколько солистов, среди них Мария Ганзель. На участие в двух кассовых спектаклях «Граф Люксембург» был приглашен баритон Е. Н. Чугаев, выступавший в кабаре ресторана «Европа». Оперетта исполнялась на немецком, а Е. Н. Чугаев играл Рене на русском языке.

К середине лета 1918 г. некоторым категориям гражданского населения стали выдавать белорусско-германские паспорта; город был увешан рекламными объявлениями об открытии интенсивных курсов по изучению немецкого языка.

Немцы постепенно расширяли свою культурную деятельность, привлекая к участию в концертах и спектаклях местные творческие силы. На первых порах это происходило только на музыкальных вечерах, в танцевальных номерах и оркестре, где знание языка не было обязательным. На время гастролей известных немецких коллективов в России для участия в массовке набирали статистов из числа горожан, а на эпизодические роли приглашались отдельные русские исполнители. Привлечение к сотрудничеству было вынужденной мерой.

В Минске собралось большое число музыкантов. Особым художественным явлением стал немецкий симфонический оркестр под управлением капельмейстера Бруно Плотова. В Минске он появился в мае 1918 г. под названием «Виленский германский симфонический оркестр» и остался в городе на всё время оккупации. Исполнялись произведения Бетховена, Вагнера, Моцарта, Шуберта, Шумана, Баха, Мендельсона, Чайковского, Глазунова, Дворжака, Сметаны, Брамса. Оркестр популяризировал и творчество менее известных музыкантов: А. Буша, Л. Вейнера, молодого немец-

кого композитора П. Юана, симфонические поэмы поляка З. Носковского, финского композитора С. Пальмгрена.

Бруно Плотов обрел в Минске громкую славу. О манере маэстро в кругах, приближенных к музыкальным, писали: «Во внешних приемах <...> дирижирования г. Плотов напоминает своих великих собратьев по искусству Никиша и Моттля <...> сдержанностью и спокойствием»⁴¹. Пропаганде творчества дирижера способствовал Н. А. Варят, откликнувшийся на каждое выступление оркестра под псевдонимом Сверский (Сиверский, Ник. С-кий). В корреспонденциях русскоязычной газеты «Минский голос» Б. Плотов предстает заметной фигурой, причастной к реализации самых различных проектов. Прежде всего, это создание консерватории, музыкального собрания и союза музыкантов.

Учредителями Минской консерватории «с правами столичных консерваторий» выступили А. В. фон Дитман и Н. А. Варят. Консерваторию открыли в конце апреля 1918 г. Поначалу занятия проводились по адресу: ул. Крещенская, 36, а летом – в помещении гимназии К. Фальковича⁴². Директор консерватории, пианист Г. С. Журавлев, так

⁴¹ Герцык Е. Симфонические концерты г. Бруно Плотова // Минский голос. 1918. 27 мая. № 2725. С. 4.

⁴² Музыкальное образование в период немецкой оккупации не нашло отражения в литературе, поэтому сведения о Минской консерватории отсутствуют. В существующих исследованиях история музыкального образования представлена через последовательное развитие от частных музыкальных школ в до-революционный период к созданию среднеспециальных, а затем высших учебных заведений в советской Белоруссии. (См., например: Пракапцова В. П. Спасціжэнне майстэрства. Мінск, 2006. С. 138–146.) В январе 1919 г., после того как город был занят войсками Красной Армии, Минская консерватория, существовавшая на частные средства, была преобразована в государственную с двумя отделениями – специальным и народным. Продолжила она работу и в период польской оккупации, после окончания которой в 1920 г. советская газета «Звезда» сообщала об «открытии приема учащихся в Белорусскую государственную консерваторию»: Звезда (Минск). 1920. 31 авг. № 20. С. 4.

представлял своих коллег: «Наверное, нигде в провинции не будет такого богатого, исключительного состава профессуры, какой удалось собрать в Минске»⁴³.

К преподавательской работе привлекались воспитанники разных музыкальных школ – российской (московской и петербургской), варшавской, венской. Помимо учебного процесса педагоги активно выступали на вечерах камерной музыки, а 8 сентября прошел первый большой совместный концерт Минской консерватории с германским симфоническим оркестром под управлением Б. Плотова. В концерте Ф. Листа для фортепьяно с оркестром солировал директор консерватории Г. С. Журавлев. На втором совместном проекте консерватории и германского оркестра исполнялся концерт Э. Грига, солировал профессор В. А. Шнее, выпускник Петроградской консерватории (класс профессора А. Н. Осиповой).

Б. Плотов стал одним из учредителей Минского музыкального собрания, инициированного руководством консерватории и зарегистрированного в октябре 1918 г. окружным судом города. «Поднятие музыкального образования посредством устройства частных концертов, музыкальных вечеров и научно-музыкальных лекций»⁴⁴ – так собрание формулировало главную свою цель. Устав организации юридически оформил право педагогов на проведение самостоятельной концертной деятельности. Для выступлений был отведен зал Дворянского собрания, где консерваторы проводили артистические вечера, вскоре получившие название «файф о клок ти». В отличие от ресторанных варьете и эстрадных концертов вечера проходили достаточно академично. Филармонические программы классической музыки собирали узкий круг любителей. На первом вечере в начале ноября 1918 г. выступил германский симфонический оркестр под управлением концертмейстера Г. Бауэра.

⁴³ У директора Минской консерватории // Минский голос. 1918. 8 мая. № 2707. С. 4.

⁴⁴ Минское музыкальное собрание // Минский голос. 1918. 25 окт. № 2874. С. 4.

Желание организаторов расширить круг завсегдатаев и заполучить более состоятельную публику привело к изменению репертуара, и музыкальный клуб преобразовался в артистический художественный кружок «Казино».

Защита экономического и правового положения музыкантов обеспечивалась созданием профессионального союза. Инициатива профессора консерватории М. Д. Гельмана была поддержана местными муниципальными властями и юридически оформлена в ноябре 1918 г. Корпорация музыкантов (творческие работники разных специальностей – артисты музыкального театра, балета, оркестранты, вокалисты) предполагала объединение значительных сил, с тем чтобы стать одним из первых (после провозглашения идеи белорусской государственности) профессиональных творческих союзов.

Прямо или косвенно к зарождению новых общественных и творческих инициатив был причастен Б. Плотов, оказавшийся посредником между оккупационной немецкой администрацией и некоторой частью местной творческой интеллигенции.

К ноябрю 1918 г. в Берлине специально для работы в Минском городском театре была сформирована смешанная труппа «Опера, оперетта и драма». Голоса для нее подбирались директором, интендант-лейтенантом Кунертом и дирижером Б. Плотовым, симфонический оркестр которого вошел в состав театра. Пригласили сопрано Брауншвейгского театра Дидель Ляас, Аст Захариассен из Швернского придворного театра, первого баса Мюнхенской придворной оперы Франца Эльса, тенора Винкельсена из Кёльнского театра, а также актрис Варзик, Кульман, Барси, Ганзен, певцов Ватрик, Мейер, Пельс и др. Художественное руководство театром было возложено на режиссера Мангеймского придворного театра Альфреда Зидера. В музыкальных кругах Минска ходили слухи, что Б. Плотов начинал дирижерскую карьеру с исполнения увертюры к комической опере Фридриха Флотова «Марта» («Ярмарка в Ричмонде») и в

память об этом предложил городу именно «Марту», премьерой которой знаменовалось открытие труппы.

Сильное впечатление на публику произвел тенор Винкельсен, обладатель приятного тембра, красиво звучавшего в верхах и низах. В его интеллигентной манере исполнения (пресса отмечала «тонкую игру полутонов и нюансов») чувствовалась прекрасная вокальная школа. Оперетта «Цыганский барон» И. Штрауса представила иные силы: Геде Френко, Беридт, комическую старуху Стави Гредер, комика Фрица Дигрубера, в режиссуре которого и шел спектакль. Оркестром дирижировал Ганс Гаартц. В танцевальных интермедиях с блеском выступала пара Бабе – М. В. Владимирова. Драматическая часть театра дебютировала комедией Г. Э. Лессинга «Минна фон Барнгельм». Труппа предполагала работать в Минске зимний сезон, однако, сыграв несколько постановок, вынуждена была вернуться на родину. После ноябрьской революции в Германии немцы в срочном порядке выводили войска с оккупированных территорий. Обер Ост прекратил свое существование. В конце 1918 г. стремительно сузилась и сфера распространения немецкого театра.

Рижский договор 1921 г. закреплял государственные границы между Польшей, Литвой и Советской Белоруссией, территории которых в 1915–1918 гг. входили в зону немецкой оккупации. Правительства этих стран устанавливали особые отношения и связи с Германией, регулировавшие и сферу культурного сотрудничества. С образованием государственности начался новый период в истории российско-немецких и белорусско-немецких творческих связей.

Исследование отдельных событий культурной жизни на оккупированных территориях позволяет высказать некоторые общие соображения, связанные с распространением немецкого театра.

Любой национальный театр не существует без своей национальной публики. Этнические немцы были столь малочисленной группой Северо-Западного края России, что не могли образовать зрительскую аудиторию,

обеспечивавшую коммерческую выгоду гастролей немецких трупп. Выступления профессиональных немецкоязычных трупп из Германии и Австро-Венгрии на рубеже XIX–XX вв. оставались для массы зрителей достаточно редким событием. Аутентичный немецкий театр вытеснялся близкими ему по языку еврейскими коллективами, деятельности которых благоприятствовали демографические условия в пределах черты оседлости. (В 1905 г. изменения в законодательстве устранили препятствия к широкому распространению еврейского искусства.)

Немецкая театральная-концертная жизнь на территориях бывшего Северо-Западного края значительно активизировалась только в 1915–1918 гг. и была вызвана специфическими обстоятельствами войны. В этот краткий период она представляла собой особый, интенсивно формирующийся и самостоятельный пласт художественной культуры. Под влиянием гастрольных выступлений коллективов из Германии создавались различные театральные-музыкальные организации, появление которых имело значение для развития творческой жизни Минска, будущей столицы советской Белоруссии.

Е. Истратова

Жизнь и судьба семьи Эллербергов

История культуры, особенно русской, изобилует несправедливостями, устранять которые приходится потомству. Незаслуженное забвение – обычная доля многих замечательных русских людей как в давние, так и в новейшие времена.

К. М. Азадовский

Сегодня становится очевидным, что невозможно составить достоверную картину музыкальной культуры XX в. без изучения истории культуры малых городов и судеб малоизвестных музыкантов и педагогов, чьи имена нельзя отнести к категории великих, однако они сыграли немаловажную роль в формировании культурной среды российских окраин.

Пониманием этого и объясняется столь активный интерес исследователей к краеведческим темам. Не случайно поэтому введение в учебные планы образовательных учреждений предметов, направленных на изучение местной истории музыкальной культуры.

Ленинградские «декабристы» в Норильске

Норильск – город, выросший из Норильлага. Судьба его типична (городов, образовавших «архипелаг ГУЛАГ», как известно, в нашей стране множество) и в то же время уникальна. Может быть, в силу того, что одной из причин ссылки на Крайний Север огромного количества заключенных было строительство стратегически важного для страны

медно-никелевого комбината, сюда отправляли не только «дешевую рабочую силу», но и высококвалифицированных специалистов.

Среди заключенных и ссыльных было немало выдающихся представителей ленинградской интеллигенции, а также родственников известных деятелей петербургско-ленинградской культуры: первооткрыватель Норильского месторождения Н. Н. Урванцев; историк Л. Н. Гумилев; заместитель директора Государственного Эрмитажа Н. Куранов; художница, сестра М. В. Добужинского О. Е. Бенуа; виолончелист, дирижер, племянник С. П. Дягилева С. В. Дягилев; внук великого русского художника В. М. Васнецов.

Недалеко от Норильска, в Туруханске, отбывали свой срок А. Эфрон; театральный художник Д. Зеленков, принадлежавший к семьям художников Лансере по отцу и Бенуа по материнской линии; режиссер ленинградского Театра комедии В. Иогельсон и др.

Представители интеллигенции Ленинграда, Москвы и других крупных городов, оставшиеся после освобождения на вольном (а на самом деле принудительном) поселении в Норильске, стремились создать подобие той культурной среды, из которой они были вырваны.

Очевидцы рассказывают о домашних вечерах в семьях бывших репрессированных музыкантов. «Представьте себе обычную комнату, – вспоминает А. А. Брилева, – в углу пианино и много стульев, табуретов. К инструменту подходят аккомпаниатор, певцы. Усаживаются зрители, начинается опера “Князь Игорь”. Такой спектакль по месту жительства семьи Дягилевых был не редкость. Иногда артисты и зрители уставали, и тогда делали перерыв на чай. Потом опера продолжалась. Мы, дети, знали наизусть все партии <...>»¹.

Жены, приезжавшие к мужьям, которые вышли из заключения, привозили как один из самых дорогих атрибутов

¹ Брилева А. Главное богатство норильских мест – не медь или платина, а люди! // О Норильске, о времени, о себе: В 9 кн. М., 2001. Книга первая. С. 390.

домашнего (пусть даже барачного) быта рояли и другие музыкальные инструменты.

Анатолий Львов писал: «Интеллигенты, попавшие в Норильлаг (не те, о которых говорят “хлипкие”, а те как раз, кого отличала мощь духа, не дававшая сломаться и сломать окружающих), имели то же значение для Норильска, что декабристы – для Сибири»².

Особое место среди «норильских декабристов» принадлежит Виктору Владимировичу Эллербергу.

Семейный архив Эллербергов

Музыкант и педагог, Виктор Владимирович Эллерберг, сумел бережно собрать, сохранить и передать своему сыну, Вадиму Викторовичу Эллербергу, уникальный семейный архив, материалы которого стали основой данного исследования.

Архив включает фотографии, концертные и театральные программы; многочисленные справки с мест работы, ходатайства, анкеты; письма; рукописи музыкальных произведений и др.

Некоторые документы позволяют рассматривать жизнь и судьбу семьи Эллербергов в культурно-историческом контексте последней трети XIX в. – 40-х гг. XX в. Значительная их часть выявляет тесную профессиональную связь главы семьи Эллербергов с владельцем известного нотного магазина в Петербурге Осипом Ивановичем Юргенсоном, у которого работал В. Г. Эллерберг. К числу уникальных исторических документов принадлежит ряд автографов: записки П. И. Чайковского; рисунок, сделанный пером на листе бумаги Федором Шаляпиным, с надписью: «Рисовал Ф. И. Шаляпин. 1909 г.»³. Большой

² Львов А. Таланты и поклонники // Заполярная правда. 1992. 23 апреля.

³ В 1909 г. Ф. И. Шаляпин приехал в Петербург и поселился на наб. Крюкова канала по соседству с Мариинским театром, у Торгового моста. Вполне вероятно, что он посещал нотный магазин О. И. Юргенсона на Б. Морской.

интерес вызывает и список литературы, составленный А. В. Оссовским, датированный 19 марта 1932 г. Анализируя указанные в нем источники, можно предположить, что это список, рекомендуемый для изучения литературы по истории и теории исполнительства, психологии творческого процесса⁴.

Документы советского периода представляют ценность не только как материал для реконструкции жизненного пути семьи. Сами тексты, стиль изложения отражают драму трансформации сознания, возникновения вынужденных моделей поведения представителей интеллигенции в условиях тоталитарного советского государства. Разнообразные проявления «словесного театра», о котором пишет И. Барсова применительно к известным музыкантам в условиях изменившейся действительности⁵, находят своеобразное преломление и в документах архива Эллербергов.

Работа над систематизацией материалов архива помогла «выстроить» линию жизни не только Виктора Владимировича, но и его отца, Вольдемара Августа Густавовича (далее Владимира Густавовича) Эллерберга.

На пути к призванию

Виктор Владимирович Эллерберг родился в Петербурге в 1901 г. Его путь в профессию музыканта начинается достаточно поздно. В 1919 г., будучи восемнадцатилетним юношей, он занимается в музыкальной школе им. П. И. Чайковского. А уже в 1922 г. поступает в Ленинградскую государственную консерваторию в класс профессора Самария Ильича Савшинского. Е. Бронфин пишет: «<...> Среди начинающих свою педагогическую деятельность в 1919–1922 гг. оказались те, кто впоследствии преумножили славу

⁴ Автографы Шаляпина и Оссовского из архива Эллербергов могут стать темой дальнейшего исследования.

⁵ См.: Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб., 2007.

Петроградской консерватории. Это <...> С. В. Акимова, П. З. Андреев, Г. А. Боссе, М. И. Биан, Н. И. Голубовская, С. И. Савшинский и другие»⁶.

В годы обучения в Консерватории Виктор Владимирович делает серьезные успехи как исполнитель.

Сохранилась программа одного из концертов, проводимых Обществом ревнителей симфонической музыки (45-й концерт XII музыкального сезона 1925–1926 г.), проходившего в зале Государственной Академической капеллы 28 сентября 1926 г. «при участии членов общества Н. С. Слепушко (пение), В. В. Эллерберга (фортепиано) и большого симфонического оркестра Общества под управлением Игоря Миклашевского»⁷. В программе произведения А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского. Первый концерт Прокофьева исполнял В. В. Эллерберг⁸.

Газета «Жизнь искусства», на страницах которой находили отражение музыкальные события Петрограда, сообщила и о концерте студентов Консерватории класса С. И. Савшинского: «Выступление класса проф. С. И. Савшинского <...> продемонстрировало большие виртуозные достижения учащихся, дающие им возможность свободно справляться с фундаментальным и ответственным художественным репертуаром. Так, в программе концерта исполнялись: сонаты Баха-Годовского, Глазунова (1-я и 2-я), Метнера, Щербачева (2-я), соната-сказка Метнера, соната-фантазия

⁶ Бронфин Е. Музыкальная культура Петрограда первого после-революционного пятилетия: Исследование. 1917–1922. Л., 1984. С. 114.

⁷ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, цитируются документы из личного архива В. В. Эллерберга.

⁸ До сегодняшнего времени каких-либо документов, позволяющих судить о том, как В. В. Эллерберг, будучи студентом, стал членом Общества ревнителей симфонической музыки, в архиве Эллербергов не обнаружено.

19 26 г.



ОБЩЕСТВО РЕВНИТЕЛЕЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ.

ХII музыкальный сезон 1925—26 г. 45-й концерт.

ПРОГРАММА Пятого Симфонического Концерта

в зале Гос. Академической Капеллы

(Мойка, 20)

Во вторник, 28-го Сентября.

при участии членов Общества **Н. С. Слепушко** (пение), **Л. В. Эллерберга** (фортепиано) и большого симфонического оркестра Общества под управлением **ИГОРЯ МИКЛАШЕВСКОГО**.

Начало концерта в 8 час. вечера.

ЦЕНЫ МЕСТАМ:

Нумерованные: партер I—II ряда 1 рубль, III—X ряда 75 коп., боковые 60 коп., балкон I—II ряда 75 коп., хоры 25 коп.; — нумерованные: в партере с XI-го ряда 60 коп., на балконе с III-го ряда 50 коп.

Билеты можно получать в дни оркестровых собраний по понедельн. в помещении Общества (Казначейская, 5), а также в день концерта при входе в зал.

От членов Общества заявки на места принимаются ежедневно от 4 до 7 час. по телефону Общества 627-51.

Скрябина. В исполнении учащихся Зелихман, Мадорской⁹, Коломенской, Литвин и Эллерберга, по сравнению с предыдущими их выступлениями, чувствуется определенный сдвиг как в смысле выдержки, так и художественного углубления. На передаче всех учащихся лежит в целом отпечаток большой законченной работы»¹⁰.

После окончания Консерватории в 1928 г. В. В. Эллерберг занимается педагогической деятельностью. Именно педагогика становится его истинным призванием. Уже тогда в Ленинграде сформировались отличительные качества Эллерберга-педагога: бесконечная творческая энергия, увлекающая и воспитанников, и коллег, преданность профессии, необыкновенная работоспособность, творческая многогранность.

С 1930 по 1937 г. Эллерберг работает на Государственных музыкальных курсах Ленинского района в качестве преподавателя по классу фортепиано; с сентября 1936 по июнь 1937 г. – в Музыкальном училище Ленинградской государственной консерватории – педагогом общего курса фортепиано; с сентября 1937 г. до января 1942 г. является заведующим учебной частью и ведет класс специального фортепиано в детской музыкальной школе («профессиональной», как уточняет Эллерберг в одной из автобиографий) Московского района. Параллельно с работой он получает второе высшее образование и в 1941 г. заканчивает Музыкально-педагогический институт.

По некоторым свидетельствам, Виктор Владимирович сохраняет дружеские отношения и профессиональные контакты со своими консерваторскими педагогами. Об этом можно судить по сохранившейся в архиве фотографии С. И. Савшинского, на которой сделана надпись: «Дорогому Виктору на память о долгой дружбе с лучшими пожеланиями. Савшинский. 1941 г. 2 июля».

⁹ Б. Мадорская, соученица В. В. Эллерберга по классу Савшинского, в 1962 г. гастролировала в Норильске. В газете «Заполярная Правда» (1962, 2 ноября) Мадорская упоминается наряду с М. Растроповичем, В. Климовым, В. Пикайзенем.

¹⁰ Жизнь искусства. 1927. 5 июля.

Вполне вероятно, что со временем В. В. Эллерберг мог бы стать одним из известных в Ленинграде музыкальных педагогов. Однако события 1930–1940-х гг. изменили его личную и профессиональную судьбу.

В книге «Контурсы столетия» И. А. Барсова напоминает целый ряд фальсифицированных политических судебных процессов против «врагов народа», которые прошли в период с 1927–1928 гг. по 1937 г., называя их вехами «скорбного пути советского общества на Голгофу»¹¹. Они повлекли за собой волну репрессий в отношении интеллигенции, в том числе и в Ленинграде. Великая Отечественная война стала поводом для усиления гонений на русских немцев, огромное количество которых было арестовано, депортировано за Урал, в Сибирь и на Крайний Север¹².

В эту категорию попадает и В. В. Эллерберг. Эстонско-немецкое происхождение родителей Виктора Владимировича определило «трагический сценарий» жизни всех членов его семьи в 1930–1940-е гг. В 1942 г. он был выслан из Ленинграда в статусе спецпереселенца сначала в сибирский поселок Каратуз, затем в Игарку, а в начале 1950-х гг. – в Норильск.

В далеком северном городе ему и суждено было реализоваться как талантливому педагогу и разностороннему музыканту. В. В. Эллерберг с невероятной щедростью отдает себя музыкальному воспитанию детей, много выступает

¹¹ См.: Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Барсова И. Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX века. Указ. изд. С. 137.

¹² По данным о составе заключенных определенной национальности и их количестве в норильском исправительно-трудовом лагере (состояние на 1 октября 1949 г.), немцы (778 человек) находились на пятом месте после русских, украинцев, белорусов и татар. См.: Норильский мемориал. Правление Норильской организации всесоюзного общества «Мемориал» и Музей истории освоения и развития Норильского промышленного района. 1996. Октябрь. Выпуск третий. С. 30.

как исполнитель, сочиняет музыку. Он становится одним из самых любимых в городе музыкантов.

Э. П. Тараканов (диктор Норильской студии телевидения и певец) вспоминал о Викторе Владимировиче Эллерберге:

В Дом пионеров бегал даже и не столько ради <...> занятий, сколько «поглазеть» на Виктора Владимировича Эллерберга. Плотный, небольшого роста, очень подвижный, на пороге седьмого десятка <...>, не утративший взрывного темперамента, он постоянно создавал вокруг себя какую-то созидательную атмосферу, рядом с ним невозможно было оставаться безучастным. Я не задавался тогда вопросом: как с его блестящей пианистической техникой он оказался в Норильске? Я просто немножко боготворил его. По легенде, витавшей в стенах Дома, он, пусть мальчишкой, пусть совсем немного, будто бы видел, слушал, дышал одним воздухом, ощущал пожатие руки самого Петра Ильича Чайковского! Увы, теперь-то я знаю, что корифей русской музыки скончался в 1893 году, так что Виктор Владимирович никак не мог застать автора «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина»¹³.

Надо сказать, что «легенда» не была беспочвенной. Только «дышал одним воздухом» с великим русским композитором отец Виктора Владимировича, Владимир Густавович Эллерберг.

Вольдемар Август Густавович Эллерберг и Юргенсоны

Одним из основных источников биографической информации об Эллербергах стали многочисленные анкеты.

Владимир Густавович Эллерберг родился в 1864 г. в Эстляндии, в г. Гапсаль (ныне Хаапсалу) Ревельской области. Сведений о родителях старшего Эллерберга обнаружить не удалось. В 15 лет он приезжает в Петербург и поступает на службу в нотный магазин Иосифа Ивановича Юргенсона.

¹³ Тараканов Э. Где ты – благословенное, трепетное, романтическое, живое телевидение? // О Норильске, о времени, о себе... В 10 кн. М., 2007. Кн. 9. С. 474.

В фирме И. И. Юргенсона Эллерберг безупречно служил 39 лет. В одной из автобиографий сын Владимира Густавовича напишет: «Отец мой являлся старейшим нотником Советского Союза».

Это привело к расширению территории исследования и обращению (в рамках важного этапа жизни В.Г. Эллерберга) к истории нотного издательства Юргенсонов. Обнаружились любопытные параллели между судьбами семей рядового «нотника» В. Г. Эллерберга и представителей знаменитой династии нотных издателей Юргенсонов.

Как известно, Юргенсоны – тоже выходцы из Эстляндии.

Братья Иосиф Иванович (1829 г.р.) и Петр Иванович (1836 г.р.) появились на свет в г. Ревеле (ныне Таллинн) в очень бедной семье. Их отец, Иоганн Кирс (позднее принявший девическую фамилию своей жены – Юргенсон), эстонец, шкипер рыбацкого судна, и мать Аэта тяжелым изнурительным трудом зарабатывали хлеб семье, состоявшей из двух дочерей и трех сыновей. Иосиф (Осип) Иванович первым уехал в Петербург, где поступил на службу к известному нотному издателю и владельцу нотных магазинов М. Бернаруду. В 1850 г. четырнадцатилетний Петр Юргенсон был отправлен в Петербург к старшему брату, который предоставил ему возможность учиться граверному искусству. Профессия гравера пришлась не по душе Петру Ивановичу, и, достигнув в ней степени мастера, он оставил ее навсегда.

Около четырех лет Петр Иванович служил приказчиком в музыкальных магазинах: Ф. Стелловского, М. Бернарда в Петербурге, а затем в Москве – в магазине Шильдбаха. Вскоре он получил приглашение занять место управляющего в московской музыкальной торговле Шильдбаха. Однако через два года предприятие Шильдбаха прекратило свое существование. Оставшись без места, Петр Иванович решил открыть собственную музыкальную фирму (1861); Иосиф Иванович же, прослужив 28 лет в ма-

газинах Бернарда, открыл нотную торговлю в Петербурге (1871).

Свидетельств о том, как В. Г. Эллерберг попал на службу к Юргенсонам, не сохранилось. Но изданием и продажей нотных тетрадей в России в те времена занимались преимущественно немцы. Несмотря на то, что в анкетах советского периода Эллерберги обозначали свою национальность «эстонцы» (по месту рождения), по происхождению, скорее всего, они были немцами. Об этом говорит не столько немецкая фамилия¹⁴, сколько полное имя главы семейства (Вольдемар Август Густавович); у эстонцев таких имен не было.

Таким образом, поступив на службу в нотный магазин О. Юргенсона, Владимир Эллерберг (случайно или осознанно) выбрал ту область профессиональной деятельности, в которой традиционно работали немцы.

С момента открытия нотного издательства в Москве и нотной торговли в Петербурге П. И. Юргенсон уделял большое внимание подготовке специалистов. В частности, у немецких специалистов Петр Иванович Юргенсон обучал мальчиков рисованию и граверному делу. К концу 1870-х гг. сформировалось первое поколение кадрового состава фирмы Юргенсонов (граверов нотного издательства, продавцов специализированных нотных магазинов), к которому и принадлежит будущий «старейший нотник» В. Г. Эллерберг.

За годы своего существования фирма Юргенсонов заняла лидирующие позиции в области нотного дела не только в России, но и далеко за ее пределами. Стремительное техническое оснащение издательства, расширение сети магазинов, авторитет у профессиональных музыкантов и рядовых любителей музыки, пользующихся нотными изданиями Юргенсона, требовали высокой квалификации работников всех звеньев этого производства.

¹⁴ Эстонцы зачастую брали немецкие фамилии, как это делали и представители других национальностей, проживающие в прибалтийских странах.

Нет сомнений, что огромный стаж работы в нотном магазине столь авторитетной фирмы способствовал расширению уровня профессиональной компетентности Владимира Густавовича Эллерберга. Он прошел путь от обыкновенного продавца нот до профессионала, владеющего вопросами развития нотного дела в России.

Встречи с П. И. Чайковским

Многолетняя служба у О. И. Юргенсона позволила Владимиру Густавовичу Эллербергу встретиться с великими музыкантами того времени.

Виктор Владимирович Эллерберг неоднократно рассказывал сыну (Вадиму Викторовичу) о том, что дед часто встречался с П. И. Чайковским, выполнял некоторые его поручения. Об этом свидетельствуют записка и визитки, содержащие просьбы Чайковского к О. И. Юргенсону, сохранившиеся в семейном архиве Эллербергов. Виктор Владимирович говорил сыну: «Вот это храни обязательно!»

В 1990 г. Вадим Викторович передал документы в Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. Приведем текст записки, опубликованный в юбилейном номере журнала «Советская музыка»:

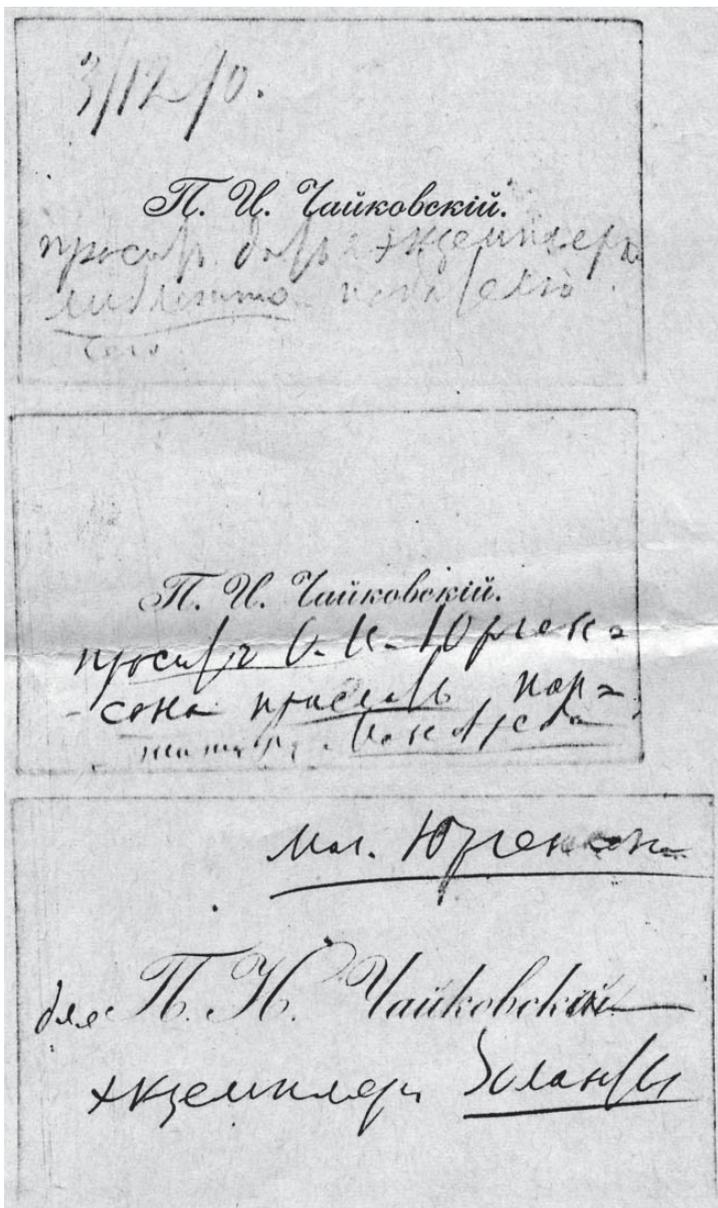
Дорогой Осип Иванович! Потрудитесь выдать подателю сего 200 (двести) рублей серебром. Так как наличных моих денег у Вас больше нет, то не возьмете ли теперь из Театра, или же не выдадите ли теперь взаимобразно и вычтете потом из той общей суммы, которую возьмете за вторую половину сезона? Прошу извинения в вечном беспокойстве. Ваш П. Чайковский.

Париж.10/22 Янв. 92 г.¹⁵

На обратной стороне – расписка брата композитора, М. И. Чайковского, о получении назначенной суммы, датированная 14 января 1892 г.

Три других документа представляют собой визитные карточки П. И. Чайковского с просьбами, обращенными к

¹⁵ Советская музыка. 1990. № 6. С. 96.



Визитные карточки П. И. Чайковского

О. И. Юргенсону: прислать экземпляр либретто¹⁶, партитуру «Манфреда» и «экземпляр “Иоланты”». Они относятся приблизительно к 1890–1892 гг.

Как известно, П. И. Чайковского связывали более тесные дружеские отношения с «московским» Юргенсоном, братом Осипа Ивановича, Петром Ивановичем. Однако деловые контакты с издательством и нотным магазином в Петербурге были постоянными.

В дневниках и письмах Чайковского упоминается либо об обедах в доме старшего Юргенсона во время приезда Чайковского в Петербург, либо о решении каких-то деловых, финансовых вопросов. Нетрудно заметить, что отношения с Осипом Ивановичем лишены той теплоты и доверительности, которые отличали общение П. И. Чайковского с Петром Ивановичем Юргенсоном и его семьей.

В одном из писем к Н. Ф. фон Мекк П. И. Чайковский пишет:

Попрошу Вас, друг мой, послать мне бюджетную сумму по следующему адресу: С.-Петербург, Большая Морская, на углу Невского проспекта, в музыкальный магазин Осипу Ивановичу Юргенсону. Я принужден дать Вам этот адрес, а не мой собственный, так как, будучи в зависимости от Анатолия, я еще не знаю, где придется там остановиться. Но будьте уверены, милый друг, что петербургский Юргенсон ничего не знает и не будет знать про мои отношения к Вам¹⁷.

К моменту написания записок П. И. Чайковского, сохранившихся в семейном архиве, Владимир Густавович Эллерберг служил у Осипа Ивановича Юргенсона уже более десяти лет. Можно предположить, что за это время он неоднократно встречался с Чайковским, выполняя деловые поручения хозяина.

Ряд документов свидетельствует о том, что в 1890-е гг. Владимир Густавович принадлежит к числу уважаемых в

¹⁶ Скорее всего, имеется в виду «Пиковая дама», на репетиции которой П. И. Чайковский приехал в Петербург 3 декабря 1890 г.

¹⁷ Письмо от 22 января 1881 г. См.: П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1879–1881 / Ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. Л., 1935. Т. II, 1979–1881. С. 469.

своей профессиональной сфере людей. Кажется неслучайным, что он был удостоен персонального приглашения на панихиду П. И. Чайковского.

Перед нами типографский бланк с печатью Санкт-Петербургской конторы императорских театров.



Среди документов есть и программа концерта второго симфонического собрания, «посвященного чествованию памяти Петра Ильича Чайковского», который состоялся 6 ноября 1893 г. при участии Л. С. Ауэра, Е. Удэна и оркестра под управлением Э. Ф. Направника. В концерте звучали Шестая симфония, Концерт для скрипки с оркестром Ремажор, ор. 35, Ариозо Онегина из оперы «Евгений Онегин», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», романсы «Слезка дрожит»¹⁸, Серенада («О, дитя, под окошком твоим»).

Все документы, так или иначе связанные с именем П. И. Чайковского, были очень дороги Владимиру Густавовичу. Они стали семейными реликвиями и бережно передавались по наследству. Сегодня это наиболее ценные экспонаты архива.

Семья В. Г. Эллерберга

Работа в нотном магазине О. И. Юргенсона имела судьбоносное значение для В. Г. Эллерберга. Будучи совсем молодым человеком, он оказался в окружении, которое

¹⁸ Романс «Слезка дрожит» ор. 6, № 4 на стихи А. К. Толстого посвящен П. И. Юргенсону.

повлияло не только на развитие его личных и профессиональных качеств, но и на формирование образа жизни его семьи.

В начале XX в. семья Эллербергов (о чем свидетельствует визитка Владимира Густавовича) проживает на улице Казанской, д. 52. Владимир Густавович был дважды женат. Об этом мы узнаем из анкеты 1939 г., где на вопрос, «имеете ли родственников за границей», он отвечает: «Дочь от первого брака, выйдя замуж в 1913 г., выехала впоследствии на родину мужа в Саксонию. Переписки и известий не имею 18 лет».

Дату сочетания браком со второй женой, немкой по национальности, установить точно невозможно. Но из автобиографий Виктора Владимировича мы узнаем, что его мать, Жозефина Андреевна Эллерберг, родилась в Петербурге в 1873 г., по социальному положению мещанка, всю жизнь помогала отцу, но главным образом занималась домашним хозяйством и воспитанием четырех детей.

Сохранившиеся семейные фотографии из «прошлой жизни» помогают представить себе атмосферу семьи Эллербергов.

На одной из фотографий сын Виктор и дочь Эльза в матросских костюмах застыли в финальной позе танца, видимо, исполненного на каком-то домашнем празднике. На другом снимке брат и сестра в париках, прекрасных костюмах в стиле XVIII в. танцуют менуэт. Третья фотография запечатлела большое и дружное семейство Эллербергов за столом. Все в маскарадных костюмах, театральных масках, забавных чепцах.

По фотографиям можно предположить, что этот дом если не богатый, то вполне благополучный. Скорее всего, уровень жизни семьи Эллербергов был выше среднего.

Те, кому посчастливилось общаться с Виктором Владимировичем Эллербергом в Норильске, рассказывают о его невероятном трудолюбии, организованности¹⁹, глубиной

¹⁹ В одном из писем Виктор Владимирович пишет: «Каждый учащийся моего класса имеет учетную карточку – учета времени домашних занятий». Но в первую очередь он был сам образцом организованности. В семейном архиве Эллербергов хранятся большие альбомы, в которых аккуратно и четко распланирован

внутренней культуре, уважении к личности своих воспитанников и коллег. Нет сомнения, что эти качества были унаследованы им из семьи.

Общество взаимопомощи служащим в книжных и музыкальных магазинах

Справка об «Обществе взаимопомощи служащим в книжных и музыкальных магазинах» относится к периоду 1938–1939 гг. и написана учениками и коллегами В. Г. Эллерберга Н. Цейцом и Н. Адамсоном. Из нее мы узнаем, что в 1898 г. было основано Общество взаимопомощи служащих в книжных, музыкальных и инструментальных магазинах, где Владимир Густавович был одним из учредителей, членом и секретарем.

<...> Наша основная, очень маленькая группа состояла из следующих лиц: ЯКОВЛЕВА, КУРЕНКОВА, СУК, ЭЛЛЕРБЕРГ, АДАМСОН, ЧУДИНОВА и других и в последствии ЦЕЙЦ. Мы совместно выработали устав О-ва, основали похоронную кассу, кассу для оказания помощи нуждающимся, больным и безработным членам О-ва и их семьям.

Мы долго и упорно боролись с нашими хозяевами, которые противились образованию О-ва и грозили нам увольнением. Но О-во все росло и крепло (Устав был утвержден). Хозяева сдались, мы победили. Много труда, времени и просьб к хозяевам-издателям было нами потрачено для приобретения книжно-музыкальной литературы и инструментов для нашей библиотеки и эти наши хлопоты увенчались успехом.

В результате у нас оказалась книжная библиотека в несколько тысяч томов, ноты, пианино, фисгармония и др. инструменты.

Собирались мы довольно часто в нашем собственном помещении, обыкновенно по вечерам, после работы (сидя до глубокой ночи), а преимущественно по воскресеньям после 5-ти часов (после закрытия магазинов).

Мы вербовали новых членов в О-во, обсуждали вопросы нашего быта, устраивали беседы и лекции для поднятия уров-

буквально каждый рабочий день педагога. Здесь же детально расписаны занятия со всеми его учениками.

ня общественно-политического и общего образования, а также квалификации наших остальных сослуживцев и учеников. Для наших членов и их семейств устраивали ежегодно публичные литературно-музыкальные вечера при участии видных артистов и эти вечера вполне оправдали наши хлопоты и затраты и посещались охотно.

В 1908 году мы справляли 10-летие нашего О-ва и с удовлетворением могли констатировать его процветание. Годы всемирной и позорной империалистической войны гибельно отражались и на наше молодое О-во и с прискорбием пришлось нам похоронить наше любимое детище, но со светлыми надеждами в великое будущее нашего славного революционного движения, наступившее после 1917 года, когда по настоящему, действительно, появилась забота и о нас, мелких служащих²⁰.

Справка об «Обществе» – документальное свидетельство советской эпохи. Нарочито восторженные фразы, адресованные новому режиму, звучат неорганично, неискренне.

Важно учесть, что данный документ – один в череде многих, написанных с целью представить новой власти заслуги В. Г. Эллерберга. И с этой точки зрения, учитывая атмосферу повальных репрессий 1930-х гг., настоящим подвигом выглядит поступок тех, кто отважился проявить настойчивость (пусть даже под маской «словесного театра»), отстаивая человеческое и профессиональное достоинство своего коллеги, чья семья относилась к категории неблагонадежных.

Профессиональные скитания В. Г. Эллерберга после 1918 года

Перед нами копия аттестата от 18 сентября 1918 г.

Предъявитель сего Вольдемар Август Густавович (он же Владимир Густавович) Эллерберг служил в Фирме И. Юргенсона в течение 39 лет и за все это время относился к своим служебным обязанностям с примерной добросовестностью, исполнительностью, работая быстро и, вместе с тем, всегда точно и

²⁰ Стилистика и синтаксис оригиналов сохраняются.

самостоятельно, так что во всех отношениях могу рекомендовать его как полезного, дельного сотрудника, безукоризненно честного.

Кому принадлежит подпись под этим документом, выяснить не удалось. Но примечательно наличие в левом углу некоего подобия углового штампа, набранного на машинке:

И. Юргенсон, комиссионер Певческой капеллы русского музыкального общества и консерватории. 9, Морская (1871).

Этот аттестат словно подводит черту, отделяющую период благополучной многолетней карьеры В. Г. Эллерберга в качестве нотника в знаменитом издательстве Юргенсонов от периода профессиональных скитаний, причиной которых стали известные исторические обстоятельства.

Декретом Совета народных комиссаров от 19 декабря 1918 г. были национализированы и переданы в ведение Наркомпроса нотные и музыкальные магазины, склады, нотопечатни, нотные издательства. В 1921 г. нотные издательства и нотопечатни объединились в Государственное музыкальное издательство – Госмузиздат, которое на правах музыкального сектора вошло в состав Госиздата в 1922 г.; образовалось многосложное название – Музсектор Госиздата.

Дальнейшие места работы Владимира Густавовича, указанные в трудовом списке (так называлась тогда трудовая книжка), не связаны с его основной профессией. В передвижном театре Гайдебурова он служит кассиром и счетоводом (октябрь 1918 – май 1920); на сигарной фабрике «Гаванера» работает помощником заведующего расчетным столом (1920–1922); в акционерном обществе «Мологолес» – счетоводом (май – октябрь 1932). С 1922 по 1924 и с 1924 по 1927 г. В. Г. Эллерберг оставался безработным.

Только в 1927 г. Владимиру Густавовичу позволяют возвратиться в любимую профессию. Привожу документ, предшествующий этому событию:

В Ленотгиз. Торговый отдел. Препровождая при сем заявление тов. В. Г. Эллерберг от 22/Х с/г с резолюцией председателя группкома Рабиса Ц.Г.Р. тов. БОРТКЕВИЧ, просим Вашего распоряжения о зачислении его на должность нотника в открывающемся Нотном Отделе при книжном магазине на Петроградской стороне с сего числа, с оплатой по 10-му разряду, с испытательным сроком на две недели. Приложение: Копия удостоверения. Выданная гр. В. Г. Эллербергу фирмой И. Юргенсон, н/отношение в группком Ц.Г.Р. с резолюцией на нем.

После 39 лет работы в фирме Юргенсона В. Г. Эллерберг принят на службу продавцом в Ленотгиз с двухнедельным испытательным сроком. Правда, в 1930 г. он становится помощником заведующего нотным магазином. В сентябре 1931 г. появляется новая запись в трудовом списке: «Магазин № 37 Ленкож (неразборчиво) Зав. Снабжением», а в августе 1932 г. В. Г. Эллерберг «освобожден от работы в н/отд.».

По сути, начиная с 1918 г. Владимир Густавович лишается возможности заниматься профессиональной деятельностью.

Невольно прослеживается параллель с судьбой членов семьи Юргенсонов. После смерти Петра Ивановича Юргенсона в 1904 г. дела «Торгового дома П. Юргенсон» возглавил его старший сын Борис Петрович Юргенсон. Со времени национализации нотоиздательской фирмы П. И. Юргенсона Борис Петрович работал в Госмузиздате заведующим печатней, но затем был переведен на должность простого корректора.

До 1930 г. Борис Петрович с семьей проживал в московском родительском доме в Хохловском переулке. В начале 1930-х гг. дом был передан московской типографии № 8.

Сегодня здание отмечено табличкой, сообщающей о некоторых исторических фактах: «Памятник истории и культуры. Палаты Е. И. Украинцева XVII века. Московский архив коллегии иностранных дел. В 1936 г. дом посещал А. С. Пушкин». Однако ни слова не сказано о том, что более

полувека здесь жил и работал основатель нотоиздательского дела в России Петр Иванович Юргенсон.

Сын – опора семьи

Начиная с 1922 г., когда В. Г. Эллерберг впервые оказывается безработным, его сын, Виктор Владимирович, на долгие годы становится практически единственным кормильцем большой семьи Эллербергов.

Еще в 1918 г. он получил профессии экономиста и бухгалтерера на коммерческом отделении бывшего Петропавловского училища. Начиная с 1919 г. Виктор Владимирович работает на различных фабриках и заводах Ленинграда: в должности счетовода, технического работника статистики; в качестве старшего экономиста на ленинградском Изоляторном заводе; в должности начальника отдела труда и кадров в Ленинградском областном отделении треста «Техника безопасности»; старшим экономистом на Кировском заводе.

На фоне трагических семейных обстоятельств, о которых косвенно свидетельствует Удостоверение опекунской комиссии от 14.04.1932 г., Эллербергу удается совмещать работу и учебу в Консерватории, выступления в концертах, педагогическую деятельность в различных музыкальных учреждениях.

Настоящее Удостоверение выдано Эллерберг Виктору Владимировичу в том, что Постановлением Опекунской Комиссии от 13.04.1932 г. назначен опекуном-попечителем над несовершеннолетним ЛИСС Гарри Леопольдовичем, родившемся в 1929 г., мая 26. Удостоверение выдано на получение пенсии и алиментов, адресуемых на имя Э. В. Эллерберг-Лисс.

Гарри Леопольдович (Гаррик) – сын сестры Виктора Владимировича Эльзы. Какова судьба его родителей, достоверно неизвестно, но, скорее всего, они были репрессированы. У Виктора Владимировича были три сестры, однако в анкетах и автобиографиях Владимира Густавовича и Виктора Владимировича с конца 1930-х гг. сестры уже не упоминаются.

Годы борьбы за отца (1936–1941)

С 1932 г. начинается наиболее драматичный период в жизни семьи Эллербергов. Владимир Густавович окончательно лишается работы. Виктор Владимирович не может смириться с тем, как бесславно завершился профессиональный путь его отца, посвятившего всю свою жизнь служению музыкальной культуре в ее локальной, очень специальной, но вполне уважаемой в «старой» России области.

Обратимся к документу, относящемуся к 1936 г. Первая страница трудно прочитывается, но общий смысл понятен и поражает неслыханной для того времени смелостью. Авторы письма (работники музыкального издательства «Тритон») подвергают резкой критике Областной комитет издательских работников, который развел бюрократическую волокиту в ответ на их ходатайство о присвоении звания героя труда В. Г. Эллербергу, «проработавшему честно и добросовестно на культурном фронте в должности нотного работника 57 лет».

Основанием для ходатайства стало заявление сына, Виктора Владимировича Эллерберга. В ответ на ходатайство областной комитет потребовал целый ряд документов, которые тоже сохранились.

Один из них достаточно содержателен и вносит дополнительные штрихи в оценку профессиональных качеств В. Г. Эллерберга.

Настоящим, мы, нижеподписавшиеся, Адамсон Николай Георгиевич <...> и Цейц Николай Карлович <...>, подтверждаем, что знания свои по нотному делу мы получили из фирмы ЮРГЕНСОН в бытность нашу там на работе под руководством Владимира Густавовича Эллерберг, старого нотника специалиста. Считаю необходимым подчеркнуть, что подготовка нас, как специалистов нотников, велась тов. Эллерберг Владимиром Густавовичем исключительно самоотверженно. Тов. Эллерберг В. Г. тратил на наше обучение очень часто свободное время не щадя своих сил и вырастил в нас большую любовь к нотному делу. Большая требовательность к себе, к ученикам, суровая

дисциплина, колоссальный опыт и знания, неутомимая энергия и исключительная любовь к своему делу, наряду с примерными товарищескими отношениями и чуткостью, проявленными по отношению к нам, особенно характеризуют тов. Эллерберг В. Г., и составили нам о нем незабываемую память, равно как вызывают нашу признательность ему. Со своей стороны, как очевидцы, подтверждаем, что имена товарищей по работе, равно как сами товарищи, упомянутые в заявлении сына т. Эллерберг, а именно: Грюнвальд, Бреккер, Легвиц, Готшлинг, Эйхфест, Эйдемиллер, Туманов²¹, – нам известны, как плеяда учеников т. Эллерберг В. Г., взращенных им в больших нотных специалистов. В настоящее время т. Эллерберг В. Г. является самым старым специалистом нотником нашего Советского Союза.

И еще один документ возвращает нас к сюжету Эллерберг – Юргенсоны. Многолетняя служба В. Г. Эллерберга у Юргенсонов и связь с бывшими хозяевами заинтересовала, вероятно, органы НКВД, по заданию которых, скорее всего, и было написано следующее свидетельское показание Н. Адамса:

<...> Подтверждаю, что лично хорошо знаю Эллерберг Владимира Густавовича, год рождения 1864, с 1900 года и работал с ним на одной службе в магазине, принадлежавшем владельцу И. И. Юргенсон с 1900 года по 1914 г., подтверждаю, что т. Эллерберг Владимир Густавович никогда совладельцем магазина Юргенсона не был, а работал исключительно по найму в следующих должностях: учеником, продавцом нот и зав. складом нотных изданий в последние годы существования фирмы Юргенсон. Т. Эллерберг состоял членом О-ва Взаимопомощи служащих книжных и музыкальных магазинов с 1898 по 1917 г., что подписью заверяю. Николай Адамсон.

В присвоении звания «Героя труда» В. Г. Эллербергу отказали.

²¹ Фамилии учеников Эллерберга могут быть воспроизведены неточно, так как именно в месте их перечисления документ был согнут, надорван.

В 1939 г. Ленинградский областной комитет Союза работников печати возбудил новое ходатайство перед органами Собеса «о назначении персональной пенсии тов. Эллербергу В. Г. как старейшему производственнику в области нотной торговли, как проработавшему на этом фронте свыше 57 лет и воспитавшему в этой области ряд работников».

И на это ходатайство были получены отрицательные ответы. 4 июня 1939 г. Комиссия Ленинградского областного исполнительного комитета отказывает Эллербергу в назначении персональной пенсии местного значения.

<...> Гр. Эллерберг проработал в нотной торговле 57 лет и воспитал ряд учеников нотников, но, считая, что добросовестное отношение и долголетний стаж работы не дает права на получение персональной пенсии, так как право на получение персональной пенсии имеют лица, имеющие особо выдающиеся заслуги перед государством, каковых не имеет гр. Эллерберг. На основании выше изложенного, в персональной пенсии местного значения гр. Эллербергу – отказать.

Советские чиновники не увидели «особых заслуг перед государством» не только старейшего нотника В. Г. Эллерберга, но и П. И. Юргенсона. Нам уже известно, как отнеслась новая власть к потомкам Юргенсона и к памяти о его вкладе в историю отечественной культуры. А ведь при жизни П. И. Юргенсона его фирма удостоилась множества наград на всероссийских и всемирных выставках. Сам Петр Иванович за «полезную деятельность на поприще отечественной промышленности», получил орден Святой Анны III степени и почетное право ставить российский государственный герб на свою печатную продукцию.

Нивелированием заслуг перед культурой России новая власть уравнивала и нотника В. Г. Эллерберга, и бывшего владельца крупнейшего нотного издательства П. И. Юргенсона.

1939 г. Владимиру Густавовичу Эллербергу 68 лет. Из документов узнаем, что он уже давно живет не в Ленинграде, а в г. Урицке, в наемной квартире площадью 8 кв. м.,

получая пенсию в размере 62 руб. 50 коп. Вместе с ним проживает жена Жозефина Андреевна (66 лет, иждивенка), Лисс Гарри Леопольдович (10 лет, иждивенец).

Виктор Владимирович с женой Эллой Рейновной, судя по всему, пока еще живет в старой квартире Эллербергов в Ленинграде, только улица уже называется не Казанская, а Плеханова.

Печально завершилась трудовая деятельность старейшего нотника страны. Запись в трудовой книжке: «1939, 20 мая Ленинградское управление розничной торговли... “Главтабак”. Зачислен продавцом киоска».

Следующая запись сделана буквально через семнадцать дней после предыдущей, 7 июня 1939 года: «Уволен по собственному желанию в связи с болезнью».

В 1955 г., заполняя очередную автобиографию, Виктор Владимирович Эллерберг напишет о том, что за свою безупречную долготлетнюю (62 года трудового стажа) и плодотворную работу отец был в 1940 г. награжден Почетной грамотой ЦК Союза издательских работников в Ленинграде... В том же году, в возрасте 76 лет, Владимир Густавович Эллерберг скончался в Ленинграде.

«Докажите, что вы не немец»

Развитие событий, которые привели к трагической кульминации семейной истории, депортации в 1942 г. сына Владимира Густавовича – Виктора Владимировича с оставшимися членами семьи (матерью, которая умерла по дороге в сибирскую ссылку, и женой Эллой Рейновной) окончательно конкретизировали причину преследования: национальность – немец.

Надо сказать, что вопрос определения национальности значительной части жителей Петербурга, особенно тех, кто являлся выходцем из стран Прибалтики, в частности Эстонии, был непростым.

Пытаясь обнаружить возможные «следы» семьи Юргенсонов в числе жертв сталинского геноцида, я просмотрела списки репрессированных с этой фамилией. Среди

67 человек с фамилией Юргенсон (на самом деле их значительно больше) – и эстонцы, и латыши, и немцы, и русские. Объединяет их одно: репрессированы по национальному признаку.

Думается, что национальность как таковая вряд ли была существенна для Эллербергов до событий начала XX в. «Метаться» между принадлежностью к эстонским и немецким корням членов семьи заставили периоды обострения в России «немецкого вопроса» в годы Первой мировой, а затем в начале Великой Отечественной войны.

Очень точно это ощущение выразил А. Г. Шнитке: «Я начал чувствовать себя евреем с начала войны. Вернее, как только началась война, я себя сразу почувствовал одновременно и евреем, и немцем»²².

Многие документы семьи Эллербергов обнаруживают настойчивое стремление убедить своих преследователей, что они эстонцы.

В одной из рукописей 1955 г. Виктор Владимирович Эллерберг передает разговор с начальником МГБ в Красноярске в 1946 г.: «Доказывал, что я эстонец по отцу. Выписали паспорт. Зам. начальника МГБ <...> не разрешил выдать. Обращался в МГБ Красноярска – не разрешили. В комендатуре спросил: почему? За что? Ничего не ответили, сказали только: «Вы же немец! Докажите, что вы не немец и мы вас сразу освободим от “Спецпоселенца”».

«...Потому, что я не озлобился»

Все члены семьи Эллербергов, и Виктор Владимирович в том числе, безвинно пострадали за свою немецкую фамилию.

В начале 1950-х гг., после пребывания в Игарке, Виктор Владимирович Эллерберг переезжает в Норильск, где наконец-то объединяется со своей семьей²³ и обретает возможность заниматься любимой профессией. Работает

²² Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 21.

²³ С женой и сыном В. В. Эллерберг был разлучен на несколько лет, так как они были отправлены в Норильск раньше, а Виктор Владимирович оставался на спецпоселении в Игарке.

одержимо, много, в самых разных направлениях музыкантской деятельности.

Вот фрагмент из характеристики, подписанной директором Норильского дворца пионеров Т. Добровольской:

В. В. Эллерберг с сентября 1954 года работает в Норильском Дворце пионеров имени А. П. Гайдара в должности художественного руководителя, он же руководит вокальными ансамблями и хорами.

Человек редкого музыкального таланта, сочетающегося с умением научить других. Детские хоры, руководимые Эллербергом, – лучшие в городе и в конкурсах детской художественной самодеятельности, занимали первые места на протяжении ряда лет.

Неутомимый, энергичный работник, умелый организатор детского коллектива. Человек большой души. Его знают и уважают все родители по Дворцу пионеров, Музыкальной школе и по Средней школе № 5. Знает его как хорошего работника и общечеловечность города.

В коллективе работников и среди детей пользуется вполне заслуженным авторитетом и уважением.

Характеристика написана 5 марта 1961 г. и предназначена для оформления пенсии.

На фотографиях этого периода Виктор Владимирович в окружении детей и коллег. Открытое, доброе лицо, освещенное улыбкой.

Помимо самой разнообразной педагогической деятельности Виктор Владимирович пишет музыку. Большею частью это детские песни. Но сохранились и две театральные программки к спектаклям Норильского драматического театра, где Эллерберг указан как автор музыкального оформления, а во втором случае – как автор музыки к спектаклю по пьесе Константина Финна «Ошибка Анны». На программке – надпись, сделанная главным режиссером театра Заслуженным артистом РСФСР Е. Л. Гельфандом: «Эллербергу Виктору Владимировичу. Сердечно поздравляем с премьерой. Благодарим за эмоциональную сценическую музыку. 27/1X.1955 г.».

Спустя десятилетия мне посчастливилось встретиться с одной из первых учениц Виктора Владимировича, Людмилой Марковной Пищик, доцентом кафедры камерного ансамбля Петрозаводской консерватории, активно концертирующей пианисткой. Л. М. Пищик приехала на гастроли в Норильск в 2006 г. в составе камерного трио со знаменитой скрипачкой и педагогом Дорой Шварцберг и виолончелистом Хорхе Боссо.

Людмила Пищик закончила Норильскую музыкальную школу по классу фортепиано у В. В. Эллерберга и поступила в школу им. П. С. Столярского в Одессе. Вот что она рассказала:

Я осознавала, что Эллерберг – личность и музыкант огромного масштаба.

Он организовывал всю музыкальную жизнь Норильска. Я занималась в хореографическом кружке и там же играл В. В. Но как играл и что играл! Это была музыка из балетов, опер и оперетт, вальсы, мазурки Шопена.

Не помню, чтобы я учила какую-то неинтересную, примитивную или сугубо «тренировочную» музыку. Я играла органные хоральные прелюдии Баха, сонаты Моцарта (причем целиком, все части), этюды, вальсы, мазурки Шопена. На выпуске – Прелюдию и фугу Баха и концерт Грига.

Он внушил мне уверенность в своих силах. Когда я приехала поступать в Одессу, у меня не было комплекса провинциалки – я приехала побеждать.

В. В. писал мне, что он очень волновался, так как понимал, какой уровень в школе им. Столярского – конкурс большой, а у меня техническая база была недостаточна (четыре года обучения маловато). Но тогда приняли меня одну! Все бегали смотреть на меня как на диковинку – девочку из Норильска. Я думаю, В. В. научил меня мыслить в музыке, чувствовать ее и привил мне хороший вкус, дал толчок развитию моей индивидуальности²⁴.

²⁴ Письмо автору статьи.

Возвращение в Ленинград

В 1960 г. Виктор Владимирович Эллерберг вернулся с семьей в Ленинград. Он был тяжело болен. Квартиру отняли еще до ссылки, и он поселился у родственников. Сын Вадим учился в музыкальной школе на Садовой ул. у Фаины Давыдовны Брянской, ученицы Виктора Владимировича.

В 1961 г., незадолго до своего шестидесятилетия, В. В. Эллерберг умер в поселке Волосово под Ленинградом.

В 1967 г. в жалобе, направленной в адрес начальника УКГБ по Ленинградской области, жена Виктора Владимировича, Элла Рейновна Эллерберг, напишет:

<...> В сущности, ни муж, ни я никаких правонарушений не совершали и были высланы на том основании, что муж являлся немцем по национальности. Я прошу пересмотреть решение о нашей высылке в 1942 году и отменить эту высылку, как необоснованно примененную. Для меня это крайне необходимо, а по отношению к памяти моего мужа это было бы к тому же и справедливо.

В архиве Виктора Владимировича Эллерберга сохранился клави́р незавершенного фортепианного концерта, на титульном листе которого написано: *«Посвящаю памяти дорогих родителей В. Г. Эллерберг и Ж. А. Эллерберг»*.

Этот факт кажется мне символичным. Любовь к семье, родителям Эллерберг пронес через всю свою жизнь, осознавая историю своей семьи как малую, но дорогую для него страницу музыкальной истории Петербурга–Ленинграда. Отсюда столь трепетное отношение к документам, позволившее сохраниться архиву в чрезвычайной обстановке.

Для сегодняшних исследователей подобные документы – бесценное наследие, помогающее не только восстановить историю человеческих судеб, но и исполнить свой долг перед памятью людей, которых Мария Юдина называла «мучениками». Эти мученики оставили светлый след в сердцах людей, внесли свой вклад в формирование фундамента культуры городов на окраинах России.

Inhaltsangaben

Vladimir Gurevich. Franz Adam Veichtner und seine «Simphonie russienne»

Der Artikel beleuchtet das Schaffen des deutschen Komponisten Franz Adam Veichtner (1741–1822). Seit Anfang der 1760er Jahre interessierte sich Veichtner für russische Musik und komponierte 1770 die erste erhaltene Symphonie nach russischen Volksthemen. Mehr als 20 Jahre war Veichtner in Sankt-Petersburg als Geiger und Komponist tätig. Er leitete das Hofquartett, spielte als Konzertmeister im Orchester des Französischen Theaters und war einer der Begründer der Sankt-Petersburger Philharmonischen Gesellschaft.

Marina Dolgušina / Petrova Galina. Ludwig Maurer: Geiger, Komponist, Dirigent

Ludwig Wilhelm Maurer (1789–1878) wirkte als Violinvirtuose, Komponist, Kapellmeister und Dirigent der Konzertgesellschaft in Sankt-Petersburg. Das ausgewertete Quellenmaterial erlaubt es, den Rang und die eminente Bedeutung dieses Musikers für die Geschichte der russischen Musikkultur im 19. Jahrhundert nachvollziehbar werden zu lassen. Überdies lassen sich an dieser zentralen Gestalt verschiedenste Bereiche der Musikausübung (Konzert, Theater) ebenso wie die Herausbildung neuartiger Formen der Kammermusik exemplarisch darstellen.

Marianna Konstantinova. Eine unbekannte Handschrift V. V. Stasovs

Der Artikel stellt eine bislang unbekannte Handschrift V. V. Stasovs vor. Es handelt sich um das Konzept einer Publikation, die der Kritiker zum Jubiläum der gebührenfreien Musikschule verfasst hat. Sein ganzes Leben beschäftigte sich Stasov mit der Frage der Erziehung genuin russischer Musiker und suchte nach einer geeigneten nationalen Form der Musikausbildung. Der hier publizierte Text ergänzt die bekannten Positionen Stasovs und gibt Einblick in seine Arbeitsweise.

Anna Chomenja. Schumanns Exercices. Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema

Die vorgestellte Arbeit beschäftigt sich mit dem vergleichsweise jüngst entdeckten und noch nicht wissenschaftlich erforschten Variationenwerk Robert Schumanns, das im Kontext der Schumannschen Beethoven-

Rezeption sowie im Zusammenhang mit allgemeinen Fragen der musikalischen Romantik betrachtet wird.

Lucinde Braun / Jochen Haeusler. «... mein Stammbaum verliert sich in dunkler Ungewissheit» – Materialien aus deutschen Archiven zur Genealogie P.I. Čajkovskijs

Eine Reihe von Quellenfunden aus Archiven in Dresden, Berlin und Frankreich vermittelt ein genaueres Bild von P. I. Čajkovskijs Vorfahren mütterlicherseits, über deren Schicksal der Komponist selbst keine Informationen besaß. Der Aufsatz rekonstruiert die Biographie seines Urgroßvaters, des an der Meissner Porzellanmanufaktur angestellten Bildhauers Michel Victor Acier (1736–1799), und liefert neue Anhaltspunkte für die Erforschung des nach Russland ausgewanderten Großvaters Heinrich Maximilian Acier.

Arkadij Klimovickij. Der Komponist Michail Azančevskij und der Dichter Adolf Böttger. Zur Geschichte der russisch-deutschen Kulturbeziehungen

Auf der Grundlage neuer Materialien, die vom Autor für die Publikation einer umfassenden Studie über Michail Pavlovič Azančevskij vorbereitet werden, werden die Phänomene der so genannten, kleinen Kultur' analysiert, einer Schicht, in der oft Elemente angelegt sind, die im weiteren Verlauf der Geschichte in den Vordergrund des kulturellen Geschehens rücken. In dem Aufsatz werden erstmals Dokumente vorgestellt, die sich auf Azančevskijs Opernprojekte «Der Kaufmann aus Moskau und «Lenz und Liebe» beziehen.

Janna Knjazeva. Über Musik, Zoologie und Medizin – Zur Geschichte der Orgelkonzerte in Sankt-Petersburg um 1900

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stellte der Petersburger Zoologische Garten im Sommer einen der Treffpunkte der ortsansässigen Deutschen dar. Mitte der 1880er Jahren wurde hier ein Symphonie-Orchester gebildet, 1893 kaufte man eine Orgel. Damit konnte eine bis dahin in Sankt-Petersburg unbekannt Orgelmusik, vor allem aus dem französischen Repertoire, zur Aufführung gebracht werden. 1903 wurde eine Orgel für das neue Gebäude des Kaiserlichen Gynäkologischen Instituts angeschafft. Zwei Jahre später wurden auch hier Konzerte eröffnet, bei denen Jacques Handschin (1886–1955) in der Saison 1909/1910 seine Karriere begann.

Ljudmila Kovalova-Ogorodnova / Jochen Haeusler. Die deutschen Freunde, Kollegen und Verwandten Sergej Rachmaninovs

Der Aufsatz behandelt das Verhältnis Sergej Rachmaninovs zu deutschen Kollegen, Freunden und Verwandten. Die Auswertung von Tagebüchern, Memoiren und privaten Familiensammlungen ermöglicht eine Reihe neuer Datierungen. Überdies werden Fotografien aus Archiven in Deutschland, Russland, Kanada und USA erstmalig veröffentlicht.

Vladimir Mal'cev. Das deutsche Musiktheater im Land Ober Ost (Litauen/Kurland)

Aus den versprengten Angaben, die sich in der lokalen deutsch-, russisch- und weißrussischsprachigen Presse über das deutsche Theater in den Jahren 1915–1918 aufspüren lassen, rekonstruiert der Autor das Repertoire und die Zusammensetzung der deutschen Gastspieltruppen im Land Ober Ost. Obwohl die Gastspiele hauptsächlich zur Unterhaltung der deutschen Kriegstruppen organisiert wurden, hatten sie einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Entwicklung des regionalen Kulturlebens und trugen zur Ausbreitung verschiedener Gattungen des musikalischen Unterhaltungstheaters bei. Besondere Beachtung erhalten im Artikel die Entfaltung des deutschen Kulturlebens in Minsk sowie die deutsch-weißrussischen Theaterkontakte.

Elena Istratova. Leben und Schicksal der Familie Ellerberg. Materialien aus dem Familienarchiv

Der Artikel wertet das Material des umfangreichen Archivs der Familie Ellerberg aus. Der Vater, Woldemar Ellerberg, arbeitete etwa 40 Jahre im Notengeschäft von P. Jurgenson. Sein Sohn Viktor absolvierte das Leningrader Konservatorium als Pianist bei S. Savšinskij. In den Jahren der stalinistischen Repressionen nahm man die deutschen Wurzeln zum Vorwand, um die Familie Viktor Ellerbergs zuerst nach Igarka und dann nach Norilsk zu verbannen. In Norilsk wurde er einer der ersten professionellen Musiker, der bei der Herausbildung des städtischen Musiklebens eine Schlüsselrolle spielte. Im Familienarchiv wurden Autogramme von P. Čajkovskij, F. Šaljapin und A. Ossovskij entdeckt.

Сведения об авторах

Браун Люцинда (Мюнхен) – научный сотрудник института музыковедения Мюнхенского университета. Исследовательский проект: Выражение и порядок. – К эстетической концепции «Пьес для клавесина» Франсуа Куперена. Актуальная сфера интересов: П. И. Чайковский и Франция.

Гуревич Владимир (Санкт-Петербург) – профессор Академии постдипломного педагогического образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов России. Научные интересы: история музыки XVIII и XIX столетий, в частности взаимоотношения между русской и западноевропейской музыкальными культурами; музыкальные культуры народов Средней Азии.

Долгушина Марина (Вологда) – доцент, зав. кафедрой теории и истории музыки Вологодского педагогического университета. Сфера научных интересов – история вокальных жанров, вокальное творчество иностранных композиторов в Петербурге XIX столетия.

Истратова Елена (Норильск) – директор и преподаватель Колледжа искусств г. Норильска. Заслуженный работник культуры. Сфера научных интересов – история музыкальной культуры Норильска (на основе архивных документов). Автор статей; культурно-просветительских проектов и ведущая музыкальных фестивалей.

Климовицкий Аркадий (Санкт-Петербург) – Заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургского государственного университета, Европейского университета в Санкт-Петербурге. Основные сферы исследования: феноменология и онтология музыки, историческая поэтика, музыкальная психология и творческий процесс композитора.

Князева Жанна (Санкт-Петербург) – старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Область научных интересов: история и методология научного музыкознания, история концертной жизни Петербурга XIX – начала XX в., мультикультурные европейские центры на рубеже и в начале XX в.

Ковалева-Огороднова Людмила (Санкт-Петербург) – основатель и президент Санкт-Петербургского Рахманиновского общества, пианистка, писатель, исследователь жизни и творчества Рахманинова.

Константинова Марианна (Санкт-Петербург) – научный сотрудник Российского института истории искусств. Область научных интересов: русская музыкальная культура XIX в.

Мальцев Владимир (Минск) – старший научный сотрудник Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси. Область научных интересов: история искусства и театральная жизнь Беларуси в первой половине XX в.

Петрова Галина (Санкт-Петербург) – старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Область научных интересов: Придворный оркестр, инструментальная практика в Петербурге первой половины XIX в.; взаимовлияния русской и немецкой музыкальных культур.

Хойслер Йохен (Нюрнберг) – инженер, доктор наук, исследователь истории немецко-русских отношений в технике, экономике и культуре. Основные интересы – в области культурных, родственных и дружеских связей немецких и русских музыкантов.

Хоменя Анна (Санкт-Петербург) – студентка V курса историко-теоретического факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс проф. А. И. Климовицкого).

Die Autoren der Beiträge

Braun Lucinde (München) – Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität München. Forschungsprojekt Ausdruck und Ordnung – Zur ästhetischen Konzeption von François Couperins «Pièces de clavecin». Aktuelles Forschungsgebiet: Čajkovskij und Frankreich.

Gurevich Vladimir (Sankt-Petersburg) – Professor an der Akademie für postgraduale pädagogische Ausbildung sowie an der Russischen Staatlichen Pädagogischen Herzen-Universität. Mitglied des Komponistenverbandes Russlands. Wissenschaftliche Interessen: Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere die Wechselbeziehungen zwischen der russischen und der westeuropäischen Musikkulturen; Musikkulturen der Völker von Mittelasien.

Dolgušina Marina (Vologda) – Dozentin, Leiterin des Lehrstuhls für Theorie und Geschichte der Musik an der Pädagogischen Universität Vologda. Forschungsgebiete: Geschichte der Vokalmusik, das Vokalschaffen ausländischer Komponisten im Petersburg des 19. Jahrhunderts.

Istratova Elena (Norilsk) – Direktorin und Dozentin am College der Künste, Verdiente Kunstschafterin, Projektmanagement im Bereich Kultur/Bildung und Organisation von Musikfestivals. Forschungsgebiete: Quellenstudien zur Musikgeschichte der Stadt Norilsk.

Klimovickij Arkadij (Sankt-Petersburg) – Verdienter Kunstschaffender der Russischen Föderation; Wissenschaftlicher Hauptmitarbeiter [des Musiksektors des] am Russischen Institut für Kunstgeschichte. Professor am Staatlichen Konservatorium Sankt-Petersburg, an der Geisteswissenschaftlichen Hochschule Sankt-Petersburg und an der Europäischen Universität Sankt-Petersburg. Forschungsgebiete: Phänomenologie und Ontologie der Musik, Historische Poetik, Musikpsychologie und Kompositionsprozess u. a.

Knjazeva Janna (Sankt-Petersburg) – Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Institut für Kunstgeschichte. Forschungsgebiete: Geschichte und Methodologie der Musikwissenschaft, Geschichte des Konzertlebens

Sankt-Petersburg, multikulturelle europäische (Musik-)Zentren und Sankt-Petersburg in seinen wechselseitigen Beziehungen zu diesen Zentren um 1900.

Kovalova-Ogorodnova Ljudmila (Sankt-Petersburg) – Gründerin und Präsidentin der Sankt-Petersburger Rachmaninov-Gesellschaft, Pianistin, Schriftstellerin, Erforscherin des Lebens und des Schaffens Sergej Rachmaninovs.

Konstantinova Marianna (Sankt-Petersburg) – Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Institut für Geschichte der Künste (Sankt-Petersburg), forscht über die russische Musikkultur des 19. Jahrhunderts.

Mal'cev Vladimir (Minsk) – arbeitet als Wissenschaftler an der Weißrussischen Nationalen Akademie der Wissenschaften – Institut für Kunstwissenschaft, Ethnographie und Folklore; erforscht die Kunstgeschichte und das Theaterleben Weißrusslands in der ersten Hälfte des 20. Jhs.

Petrova Galina (Sankt-Petersburg) – Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Institut für Geschichte der Künste. Forschungsgebiete: Hoforchester, instrumentales Musizieren in Sankt-Petersburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert; Wechselbeziehungen zwischen der russischen und deutschen Musikkultur u. a.

Haeusler Jochen (Nürnberg) – Ingenieur, Promotion 1967, seit seiner Pensionierung Historiker der Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen in Technik, Wirtschaft und Kultur. Dabei interessieren ihn besonders die vielen deutschen Spuren in der Umgebung russischer Komponisten.

Chomenja Anna (Sankt-Petersburg) – Studentin des 5. Kurses an der historisch-theoretischen Fakultät des Sankt-Petersburger N. A. Rimskij-Korsakov-Konservatoriums (Klasse Prof. A. I. Klimovickij).

Научное издание

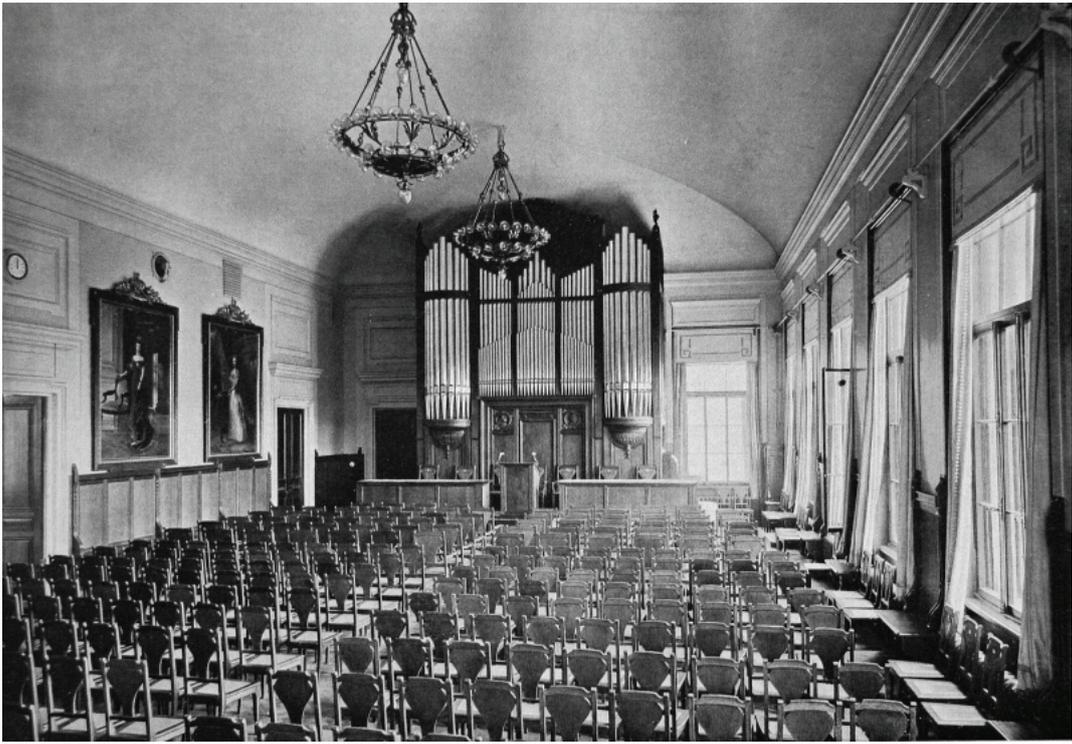
Россия – Германия
Контакты музыкальных культур

Сборник научных трудов

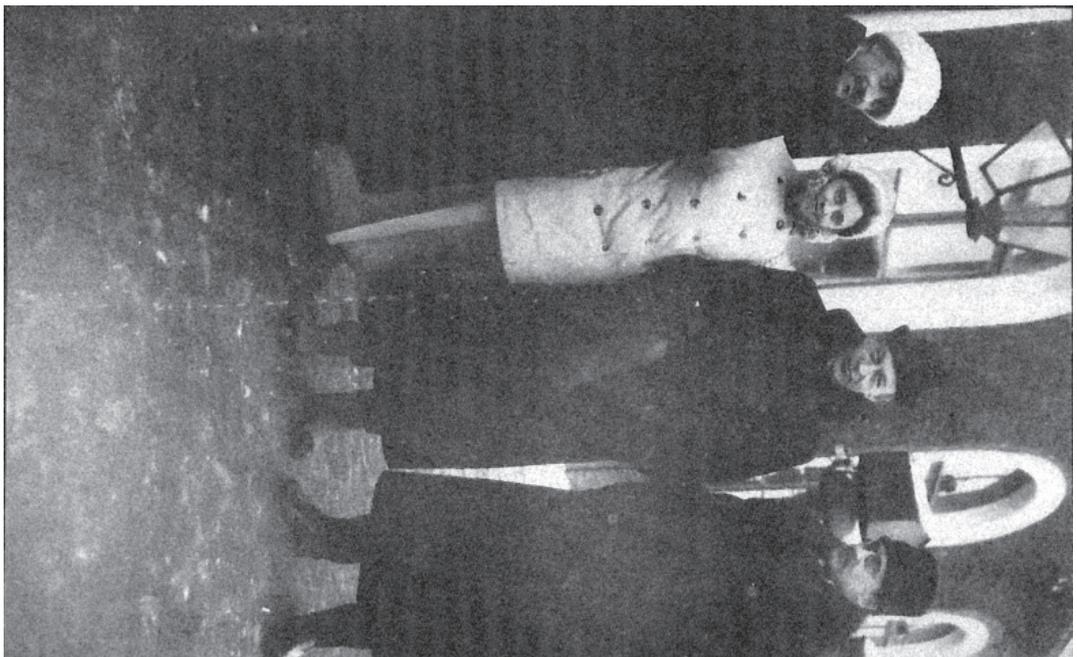
Редактор *Ю. М. Зислин*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 29.04.2010. Формат 60x90 1/16
Бумага Svetocopy. Объем 16 уч.-изд. л. Тираж 250 экз.
Гарнитура Journal

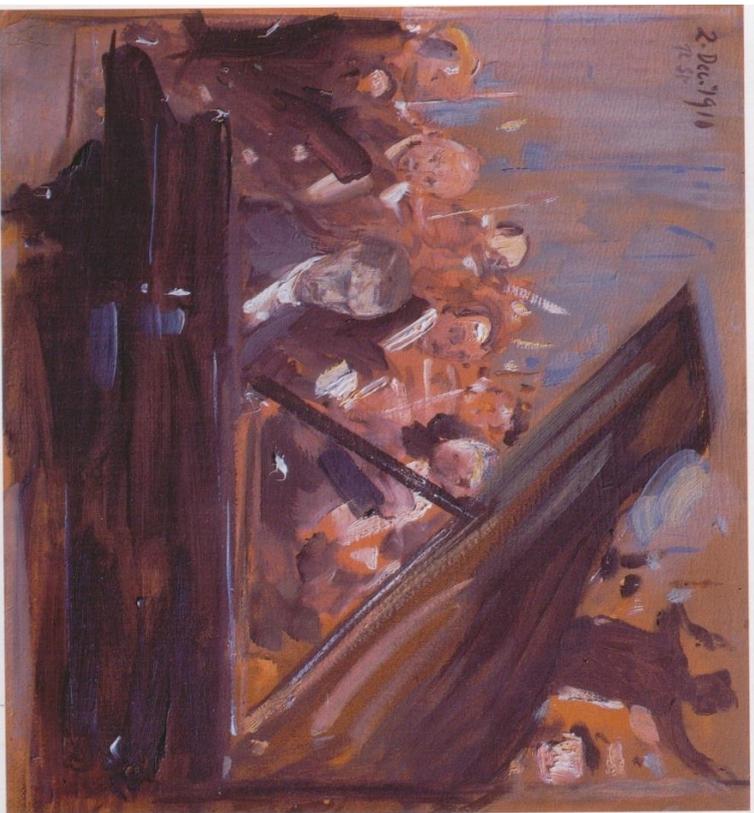
Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83
www.artcenter.ru



Зал клиники Отта (из кн. Акушерско-гинекологические учреждения России. СПб., 1910)



О. фон Риземан, С. Мозер, С. Рахманинов, А. Мозер.
Москва, 1900-е гг.
Из частного собрания Э. Мейера (Кельн).
Публикуется впервые



Концерт С. Рахманинова в Дрездене
 под управлением Г. Д. Кучубаха 19.ХІ / 2.ХІІ. 1900 г.
 Работа Р. Штерля



Вечер баллад у супругов Н. и В. фон Струве. 26.V. 1908 г.
 Рис. Р. Штерля



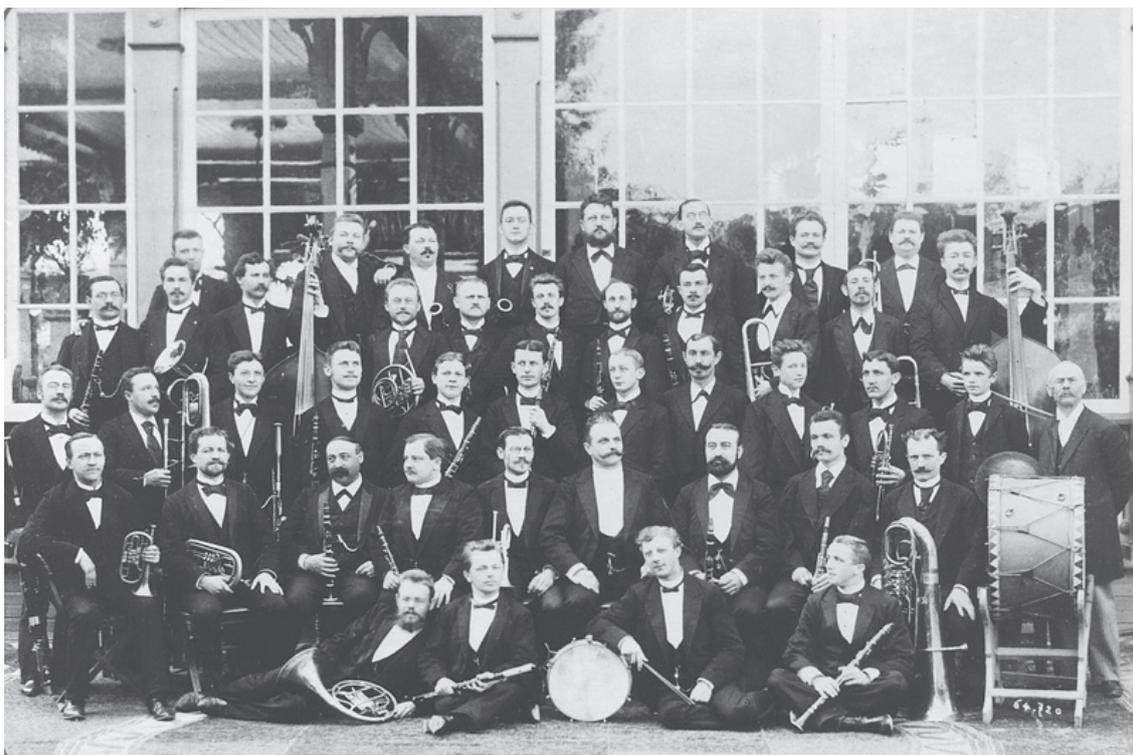
С. Рахманинов у рояля. Москва, 1914 г.
 Рис. Р. Штерля



Фото С. И. Савшинского с дарственной надписью
В. В. Эллербергу



В. В. Эллерберг с учениками в норильской музыкальной школе № 1. 1950-е гг.



Оркестр Петербургского зоологического сада. 1900-е гг.
(Архив научно-просветительской секции Санкт-Петербургского зоопарка)



Петербургский зоологический сад. 1900-е гг.
(Архив научно-просветительской секции Санкт-Петербургского зоопарка)