

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 17
2019

17 | МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 17

**ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО:
НА ПЕРЕЛОМАХ ИСТОРИИ**

**Материалы Международной
научно-практической конференции**

Екатеринбург
2019

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 17

ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: НА ПЕРЕЛОМАХ ИСТОРИИ

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ

Екатеринбург 2019

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского

Редакционная коллегия:

Е.Е. Полоцкая, доктор искусствоведения, профессор УГК (главный редактор);
М.В. Городилова, кандидат искусствоведения, профессор УГК;
А.Г. Коробова, доктор искусствоведения, профессор

М89 **Музыка** в системе культуры : научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории [Текст] : Материалы Международной научно-практической конференции / [отв. ред. Е.Е. Полоцкая] ; Урал. гос. консерватория имени М.П. Мусоргского. – Екатеринбург : УГК, 2019. – 250 с. : ил.

ISSN 2658-7858

В основе настоящего выпуска «Научного вестника Уральской консерватории» – материалы Международной научно-практической конференции, проходившей в Уральской консерватории 15–19 октября 2018 года. Конференция состоялась в преддверии 160-летия Русского музыкального общества, который отмечается в 2019 году, и одновременно была приурочена к 145-летию со времени присвоения РМО статуса «Императорского».

Тематика конференции представлена в издании в наиболее полном объёме, что позволяет адекватно оценить масштабы и направления деятельности ИРМО – организации, заложившей фундамент и определившей пути развития профессионального отечественного музыкального искусства и образования на полтора столетия вперёд.

Издание адресовано исследователям, преподавателям и студентам высших и средних специальных музыкальных учебных заведений, а также всем интересующимся историей отечественной музыкальной культуры.

СОДЕРЖАНИЕ



ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ	7
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	8
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ	9
<i>Полоцкая Е.</i> Русское музыкальное общество: предыстория, организационное устройство, сферы деятельности	9
<i>Ефимова Н.</i> Императорское Русское музыкальное общество: прошлое и настоящее	19
<i>Моисеев Г.</i> Русское музыкальное общество под августейшим покровительством	25
<i>Шелудякова О.</i> Музыкальные страницы архивов святых Царственных страстотерпцев	38
<i>Коларова-Гидишка Э.</i> Роль Императорского Русского музыкального общества в становлении болгарской музыкальной школы конца XIX – начала XX века: к истории интеркультурного диалога	43
<i>Кркотич К., Ефимова Н.</i> Сербско-русское сотрудничество в зеркале международных контактов Русского музыкального общества	51
<i>Щапова Е.</i> Отражение деятельности Императорского Русского музыкального общества в немецкоязычной музыкальной критике начала XX века	56
<i>Шабшаевич Е.</i> Московское отделение Императорского Русского музыкального общества и зарубежные концертные агентства (к постановке проблемы)	63
<i>Гармаш О.</i> Императорское Русское музыкальное общество в деле учреждения Вспомогательной кассы для музыкальных художников (социальный аспект)	69
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ	74
<i>Дабеева И.</i> Роль Императорского Русского музыкального общества в развитии хоровой культуры в XIX–XX веках	74
<i>Шарма Е.</i> Императорское Русское музыкальное общество в деле становления отечественного вокального образования	81
<i>Полоцкая Е.</i> Пётр Ильич Чайковский и Русское музыкальное общество: социокультурный аспект взаимодействия	87
<i>Комаров А.</i> Пётр Ильич Чайковский и Русское музыкальное общество. Творческий аспект взаимодействия	97
<i>Жеурова В., Шарма Е.</i> Династия певцов Лодий в истории Императорского Русского музыкального общества	105
<i>Валькова В.</i> Провинциальные конфликты: к проблеме «центр – периферия» в деятельности ИРМО	112
ОТДЕЛЕНИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ	126
<i>Глушкова О.</i> Об учебно-педагогической работе Московской консерватории Русского музыкального общества	126
<i>Зинькевич Е.</i> «Человек-оркестр» – Александр Николаевич Виноградский (1855–1912)	133
<i>Порфирьева Е.</i> Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества и его роль в развитии музыкальной культуры Волжско-Камского региона	139
<i>Полозова И.</i> История становления и развития Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества	145

<i>Сиднева Т., Куклев А.</i> От регионального отделения ИРМО к консерватории: становление профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде	150
<i>Пыльнева Л.</i> Императорское Русское музыкальное общество в городах Сибири конца XIX – начала XX столетия: проблемы и достижения	156
<i>Кузённая О.</i> Отчёты Тобольского отделения Императорского Русского музыкального общества как исторический источник	162
<i>Каплун Т.</i> Исторические пути Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества	168
<i>Крылова А.</i> Практическое музицирование в контексте образовательного процесса музыкальных классов Императорского Русского музыкального общества Ростова и Новочеркасска	175
<i>Дубровская М.</i> К изучению деятельности Императорского Русского музыкального общества в Крыму	183
<i>Фиденко Ю.</i> Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского русского музыкального общества (1909–1920 гг.)	190
<i>Смагина Е.</i> Царицынское отделение Императорского Русского музыкального общества: к вопросу о «культурной революции» в дореволюционном Царицыне	196
<i>Шабалина Л.</i> Екатеринбургское отделение Императорского Русского музыкального общества / Русского музыкального общества в годы революций и гражданской войны (1917–1919)	201
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: АЛЬТЕРНАТИВЫ В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА.	
НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ РМО	212
<i>Адищев В.</i> «...Передаются в ведение Наркомпроса...»: к столетию «Декрета о Московской и Петроградской консерваториях»	212
<i>Ефимова Н.</i> Русское музыкальное общество / Императорское Русское музыкальное общество: инновации второй половины XIX века в проекции диалога власти и музыкального сообщества	217
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	223
АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА К СТАТЬЯМ	228

FOREWORD



FROM THE EDITORS BOARD	7
THE LIST OF ABBREVIATIONS	8
RUSSIAN MUSICAL SOCIETY AS SOCIOCULTURAL PHENOMENON	9
<i>Polotskaya E.</i> Russian Music Society: background, organizational device, scope of activity	9
<i>Efimova N.</i> The Imperial Russian Musical Society: past and present	19
<i>Moiseev G.</i> Russian Musical Society under the August Patronage.....	25
<i>Sheludyakova O.</i> Music Pages of the Archives of the Holy Royal Martyrs	38
<i>Kolarova-Gidishka E.</i> The role of Imperial Russian Musical Society in the formation of the Bulgarian music school the end of the XIX – the beginning of the XX century: to the history of intercultural dialogue	43
<i>Krkotić K., Efimova N.</i> Serbian-Russian cooperation in the mirror of international contacts of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society	51
<i>Shchapova E.</i> Reflection of the activities of the Imperial Russian Musical Society in the German-speaking musical criticism of the early XX centuries	56
<i>Shabshaevich E.</i> The Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society and the Concert Agencies Outside of Russia	63
<i>Garmash O.</i> Imperial Russian Musical Society for the establishment of a subsidiary cashier for music artists (social aspect)	69
RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE RUSSIAN MUSICAL CULTURE	74
<i>Dabayeva I.</i> The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19 th and 20 th Centuries	74
<i>Sharma E.</i> The Imperial Russian Musical Society and the Formation of Russian Vocal Education	81
<i>Polotskaya E.</i> Piotrilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. A Sociocultural Aspect of Interaction	87
<i>Komarov A.</i> Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction	97
<i>Zheurova V., Sharma E.</i> The dynasty of Lodi singers in the history of the Imperial Russian Musical Society	105
<i>Valkova V.</i> Provincial Conflicts: Concerning the Issue of «the Center vs the Periphery» in the Activities of the Imperial Russian Musical Society	112
DEPARTMENTS OF RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE RUSSIAN EMPIRE	126
<i>Glushkova O.</i> About the Educational-Pedagogical Work of the Moscow Conservatory Russian Musical Society	126
<i>Zinkevich E.</i> “One-Man-Orchestra” Alexander Nikolayevich Vinogradsky (1855–1912)	133
<i>Porfirieva E.</i> The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society and its Role in the Development of the Musical Culture of the Volga-Kama Region	139
<i>Polozova I.</i> The History of the Formation and Development of the Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society	145
<i>Sidneva T., Kuklev A.</i> From the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society to the Conservatory: the Formation of Professional Musical Education in Nizhny Novgorod	150

<i>Pylneva L.</i> The Imperial Russian Musical Society in Siberian Cities at the End of the 19 th and the Beginning of the 20 th Century: Problems and Achievements	156
<i>Kuziennaya O.</i> Reports of the Tobolsk Branch of the Imperial Russian Musical Society as a historical source	162
<i>Kaplun T.</i> Historical paths of the Odessa branch of the Imperial Russian Musical Society	168
<i>Krylova A.</i> Practical Music Making in the Context of the Educational Process of the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in the South of Russia	175
<i>Dubrovskaya M.</i> To study the activities of the Imperial Russian Music Society in the Crimea	183
<i>Fidenko Yu.</i> The Musical Life of Vladivostok and the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society (1909–1920)	190
<i>Smagina E.</i> About the Activities of the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society and the “Cultural Revolution” in Pre-Revolutionary Tsaritsyn	196
<i>Shabalina L.</i> Ekaterinburg Department of Imperial Russian Musical Society / Russian Musical Society in the Years of Revolutions and Civil War (1917–1919)	201
RUSSIAN MUSICAL SOCIETY; ALTERNATIVES IN THE CULTURE OF THE XX CENTURY.	
THE MODERN HISTORY OF RMS	212
<i>Adishchev V.</i> “...Are given to Narkompros...”: To the 100th anniversary of “the Decree on Moscow and Petrograd Conservatoires”	212
<i>Efimova N.</i> The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19 th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community	217
ABOUT THE AUTHORS	226
ABSTRACTS	239

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ



В 2019 году отечественное сообщество музыкантов отмечает 160-летие образования Русского музыкального общества (РМО). В преддверии этого юбилея в октябре прошлого года в Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского прошла Международная конференция «Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории». Она тоже была приурочена к юбилею – в 2018 году исполнилось 145 лет со времени присвоения РМО статуса «Императорского» (ИРМО).

Избранные материалы конференции были опубликованы в 2018 году в четвёртом выпуске журнала «Проблемы музыкальной науки»¹ и в недавно созданном журнале – спутнике предыдущего – «Искусство. Культура. Образование. Научные исследования». Оба журнала ориентированы, в том числе, на зарубежную читательскую аудиторию², и потому материалы конференции, охватывающие широкий культурно-исторический контекст, были представлены в английском переводе³, на русском же языке – статьи более локальной тематики, представляющие преимущественный интерес для отечественных исследователей истории региональной музыкальной культуры.

¹ См. рубрику «К 160-летию Русского музыкального общества» журнала «Проблемы музыкальной науки» (2018. № 4. С. 65–198).

² Журнал «Проблемы музыкальной науки», входящий в перечень изданий, рецензируемых ВАК, зарегистрирован в международных наукометрических базах данных Web of Science и Scopus.

³ Автор перевода – редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела журнала «Проблемы музыкальной науки» А.А. Ровнер.

Редакция настоящего выпуска «Научного вестника Уральской консерватории» предлагает вниманию читателей материалы конференции в наиболее полном объёме, представляя работы, подготовленные специально для настоящего издания, а также статьи, прежде опубликованные на английском⁴.

В первом разделе «Вестника» сгруппированы статьи, тематика которых сосредоточена вокруг феномена РМО как социокультурного явления; рассматривается взаимодействие Общества с Императорским Домом, представлено разнообразие межкультурных связей РМО.

Второй раздел отведён вопросам влияния РМО на отечественную музыкальную культуру. Это статьи о развитии вокальной и хоровой культуры в России, о социокультурном и творческом взаимодействии Общества с выдающимися композиторами (на примере П.И. Чайковского), поднимается проблема взаимоотношений столичных и провинциальных отделений ИРМО.

В третьем разделе помещены работы по истории местных отделений Общества в Российской империи. Принцип расположения статей соответствует хронологии: от местных отделений, открытых в 1860-х – 1870-х годах – к последним, возникшим в первом и втором десятилетиях XX века.

Завершающий раздел включает в себя статьи, посвящённые рассмотрению альтернативы РМО в форме Пролеткульта в послереволюционные годы XX столетия, а также новейшей истории возрождённого Императорского Русского музыкального общества.

⁴ С соответствующей ссылкой на предшествующую публикацию.



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

вел.	великая, великий
ГА РФ	Государственный архив Российской Федерации
ГАВО	Государственный архив Волгоградской области
ГАРО	Государственный архив Ростовской области
ГАСО	Государственный архив Саратовской области
ГЦММК имени М. И. Глинки	Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ныне РНММ)
ГМЗЧ	Государственный мемориальный музыкальный музей-заповед- ник П.И. Чайковского (Клин)
Д.	дело
Ед. хр.	единица хранения
имп.	император, императрица
ИРМО	Императорское Русское музыкальное общество
кн., кнг.	князь, княгиня
Л.	лист
МДУ	Музыкально-драматическое училище
МО	Московское отделение
МФО	Московское филармоническое общество
Нац. архив РТ	Национальный архив Республики Татарстан
об.	оборот
Оп.	опись
ОР РНБ	Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
РГАСПИ	Российский государственный архив социально-политической истории
РГИА	Российский государственный исторический архив (Санкт-Пе- тербург)
РМГ	Русская музыкальная газета
РМО	Русское музыкальное общество
РНММ	Российский национальный музей музыки
СПбО	Санкт-Петербургское отделение РМО
Ф.	фонд
ЦГИА СПб.	Центральный государственный исторический архив. Санкт-Петербург

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ



Елена ПОЛОЦКАЯ

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: ПРЕДЫСТОРИЯ, ОРГАНИЗАЦИОННОЕ УСТРОЙСТВО, СФЕРЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Русское музыкальное общество (РМО, 1859–1918; 1873–1917 – Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) – крупнейшая общественно-государственная организация Российской империи второй половины XIX – начала XX века, с которой связаны история концертной деятельности и профессионального музыкального образования в России.

Предыстория РМО

В предыстории РМО как организации, ответственной за *профессиональное музыкальное образование*¹, находится преподавание музыки (пение и игра на музыкальных инструментах) в немusicalных учебных заведениях, среди которых Московский, Петербургский, Казанский, Харьковский университеты, Смольный институт, Академия художеств, Морской корпус, столичные и провинциальные гимназии, кадетские корпуса и т. д.

Первые нереализованные попытки учреждения в России специально-музыкальных заведений связаны с именем кн. Г.А. Потёмкина, предполагавшего в конце XVIII века открыть в Екатеринославе музыкальное учебное заведение по типу музыкальной академии или консерватории. Среди неосуществлённых проектов начала и середины XIX века – проекты *Музыкальной консерватории Фридриха Шольца* (1819), *Музыкальной академии А.Ф. Львова и М.П. Корфа* (1850-е). В начале XIX века единственным государственным профессионально-музыкальным учебным заведением была Придворная певческая капелла в Санкт-Петербурге, готовившая хористов, певцов-солистов, руководителей хора, а также инструменталистов.

Непосредственно подводил к систематическому профессиональному музыкальному образованию в России датируемый 1852 годом *Проект консерватории* (Музыкального института, соединённого с Академией художеств), принадлежащий А.Г. Рубинштейну. Однако в начале 1850-х этот проект, подобно иным предложениям по созданию консерватории, поступавшим в Министерство Императорского Двора с 1856 года, не нашёл поддержки в правительстве якобы за его преждевременностью [6; 9, 119]. Отчасти стоит согласиться с подобными резонами: среди главных причин неудач в создании музыкально-профессиональных учебных заведений следует назвать предлагавшиеся структуры и формы финансирования, частный характер которых не отвечал задачам организации профессионального музыкального образования в государственных масштабах.

Созданию РМО как *концертной организации*² предшествовали литературно-музыкальные кружки, благодаря деятельности которых осуществился переход от салонного к публичному концертному, постепенно оформившемуся в концертные общества. Первым крупным объединением музыкантов стало *Петербургское филармоническое общество*, основанное в 1802 году. В 1840-х было образовано *Симфоническое общество* в Петербурге, поставившее целью пропаганду симфонической музыки. В 1850-е годы его деятельность сошла на нет, хотя de jure Симфоническое общество ликвидировано не было. Это формально позволило на основе данной организации и её Устава учредить впоследствии РМО. В 1850 году му-

зыкантом и общественным деятелем, руководителем Придворной певческой капеллы кн. А.Ф. Львовым также в Петербурге было основано *Концертное общество*. Цель его заключалась, с одной стороны, в пропаганде классической симфонической музыки (прежде всего, произведений Бетховена), с другой – в уравнивании в правах русских и иностранных оркестровых музыкантов. Широкой популярностью пользовались в 1850-х *Музыкальные упражнения студентов С.-Петербургского Университета*, известные более как *Университетские концерты*. С университетским оркестром, в частности, работал А.Г. Рубинштейн, впервые выступивший с этим коллективом в качестве дирижёра [7, 158].

Активизация движения по созданию концертных организаций в середине XIX века наблюдается и в других городах: в 1848 было открыто Киевское симфоническое общество, в 1854 – *Одесское музыкальное общество*, в 1857 – *Общество любителей музыки в Харькове*.

Инициатива создания концертных организаций исходила не только от музыкантов. В конце 1857 – начале 1858 года Л.Н. Толстым был подготовлен в двух вариантах *Проект музыкального общества* [12, 471–472; 13, 121], нацеленный на организацию камерных концертов. Идею создания музыкального общества Толстой обсуждал с русским энциклопедистом-мыслителем, музыкально-общественным деятелем, писателем кн. В.Ф. Одоевским, а также с известным писателем и публицистом В.П. Боткиным, оставившим впоследствии по завещанию свои денежные средства Московской консерватории³. К этому времени относится знакомство Л.Н. Толстого с Н.Г. Рубинштейном, на которого как на предполагаемого руководителя музыкального общества писатель возлагал надежды. Однако руководство будущей организацией согласился взять на себя известный по гастролям в Петербурге и Москве в 1853–1860 годах пианист и композитор Луи Анри Станислас Мортье де Фонтен.

Непосредственной предшественницей РМО стала *Певческая академия*, основанная А.Г. Рубинштейном в Петербурге осенью 1858 года на базе студенческого кружка любителей хорового пения. Впоследствии хор Певческой академии вошёл в состав РМО.

Таким образом, два начинания Рубинштейна – Певческая академия и Проект консерватории – условно явились окончанием периода автономного развития концертной практики и музыкального образования в России. Создание РМО как организации, объединившей образовательную и концертную практики, стало логическим и закономерным следствием почти векового развития музыкальной культуры России.

Бюджет, управление, уставы РМО

Бюджет РМО до 1873 года складывался из ежегодных взносов членов в кассу Общества, поступлений с публичных концертов РМО; платы за обучение в консерватории; благотворительных взносов, в том числе по подписным листам; средств, поступающих по завещаниям; пожертвований³, в том числе ежегодных крупных взносов, делавшихся в пользу РМО членами Царствующего Дома. С 1873 года началось систематическое правительственное субсидирование Общества. Вложения Императорского Дома были важнейшей статьёй дохода РМО, жизненно определяющей существование Общества в целом и консерваторий в частности. Именно по причине материальной зависимости от обстоятельств правление РМО уже в период своего формирования обратилось за покровительством к вел. кнг. Елене Павловне (1806–1873), известной своей поддержкой талантов и благотворительной деятельностью. Приняв на себя пожизненное звание покровительницы (председателя / президента) Общества, вел. кнг. Елена Павловна заложила тем самым систему покровительства как в организационные формы РМО, так и в его финансирование⁴.

Во главе Общества, начиная с его зарождения, стояли председатели / президенты из Царствующего Дома: вел. кнг. Елена Павловна (1859–1873), вел. кн. Константин Николаевич (1873–1892), вел. кнг. Александра Иосифовна (1892–1908) и принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская, внучка Елены Павловны (1909–1917). Одной из главных функций покровителей Общества являлось непосредственное сношение с императором для окончательного решения тех или иных вопросов.

История смены уставов РМО есть документально зафиксированная история становления

и развития РМО как общественно-государственного института. Первый Устав РМО, Высочайше утверждённый 1 мая 1859 года, представлял собой существенно переработанный вариант Устава Симфонического общества 1847 года. Он стал декларацией правовых и организационных норм нового Общества. Так, высшим органом, регулирующим все сферы деятельности РМО, было назначено проходившее раз в год общее собрание его членов, каждый из которых имел право голоса. В промежутках между собраниями руководство Обществом осуществлял Комитет директоров, где каждому директору вменялись свои обязанности. Так, в первой дирекции РМО обязанности распределялись следующим образом: «А.Г. Рубинштейну было предоставлено “управление по музыкальной части”, Д.В. Каншину – “ведение счётной части”; В.А. Кологривову – “распоряжение по устройству залы и сношение с администрацией”; Д.В. Стасову – вся “письменная часть» [14, 17]. Главой Комитета директоров был избран директор бывшего Симфонического общества, активный учредитель РМО граф Матвей Юрьевич Виельгорский. Каждый директор мог иметь кандидата в директора, помогающего вести дела и замещающего директора в момент его отсутствия.

В Уставе РМО была прописана система членства, базировавшаяся, прежде всего, на материальном факторе: в зависимости от размера денежного взноса члены РМО делились на членов-исполнителей, членов-посетителей и почётных членов⁵, к которым также причислялись музыкальные деятели, принесшие несомненную пользу музыке России. С последних взносы не взимались.

Появилась в Уставе 1859 года и новая формулировка цели Общества: «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов» (§ 1). Однако условия осуществления этой цели в Уставе прописаны не были, тогда как виды деятельности, связанные с целью поощрения талантов, перечислялись достаточно подробно (§ 2). Поэтому потребовалось особое решение для учреждения первой консерватории в Петербурге, что, в свою очередь, повлекло за собой необходимость пересмотра Устава РМО.

Пересмотр оказался необходимым и по причине постепенного образования отделе-

ний РМО в других городах. 24 декабря 1859 года Комитетом директоров было принято решение о создании *Московского отделения РМО* и избраны уполномоченные: П.С. Киселев, В.М. Лосев, кн. Ю.А. Оболенский, В.И. Якунчиков и Н.Г. Рубинштейн, который и возглавил Московское отделение РМО. В 1864 году уполномоченные Московского отделения были переименованы в директоров и составили самостоятельную дирекцию. В 1863 году были открыты отделения РМО в Киеве и Харькове, в 1863–1864 – в Казани, в 1865 велись переговоры об открытии отделения в Саратове⁶. В следующие десятилетия наблюдался устойчивый рост отделений РМО в городах Российской империи, и к 1917 в государстве насчитывалось 60 отделений РМО [9, 256].

В сезон 1864/65 деятельности РМО Комитетом директоров были предложены следующие изменения в Уставе 1859 года:

«а) Предоставить каждому отделению Русского Музыкального Общества <...> полную самостоятельность <...>.

б) Для управления делами отделений учредить местные дирекции <...>.

в) Для сохранения же вместе с тем единства действий <...> учредить Главную Дирекцию, которая служила бы средоточием и связующим звеном всех отделений Общества <...>»⁷.

Данный проект был Высочайше разрешён как руководство к действию сроком на один год с условием его доработки⁸. Однако доработки продолжались в течение нескольких лет и были сопряжены с трудностями личностных взаимоотношений как между директорами, так и между А.Г. Рубинштейном и покровительницей РМО. Елена Павловна претендовала на неограниченные властные полномочия со своей стороны и настаивала на ограничениях в правах Комитета директоров и представителей местных отделений. Противостояние закончилось уходом Рубинштейна в 1867 году из Петербургской консерватории и из Комитета директоров РМО и проведением Великой княгиней своего варианта Устава, который был утверждён 31 декабря 1868 года [7, 170]. В этот Устав РМО был введён статус президента Общества, определён состав Главной дирекции, в которую должны были входить главный директор и непреременный член, назначаемые

президентом, уполномоченные местных отделений РМО, и директора консерваторий; устанавливалась прямая зависимость местных отделений РМО от президента и Главной дирекции.

26 января 1873 года, после кончины Елены Павловны, покровительство РМО принял на себя вел. кн. Константин Николаевич. 16 марта Обществу был присвоен статус *Императорского* [7, 171]. Этим статусом официально закреплялся факт покровительства Общества императорской фамилией, а также обуславливалось выделение правительством постоянной ежегодной субсидии РМО.

4 апреля 1873 года был принят обновленный Устав РМО, в котором сохранились основные положения предыдущего относительно принципиальной зависимости местных отделений от Главной дирекции и президента Общества. Изменения коснулись структуры членства РМО и состава Главной дирекции. Члены Общества стали делиться на почётных, то есть лиц, внёсших ощутимый вклад в развитие музыкального искусства и свободных от денежных взносов в казну РМО, и членов, принимавших участие в финансировании Общества, а именно: членов-соревнователей, действительных членов и членов-посетителей. Последние не имели права голоса.

Состав Главной дирекции изменился следующим образом: во главе её встал председатель или президент Общества, назначавшийся императором; председатель представлял на высочайшее утверждение кандидатуру помощника председателя (вице-президента), в состав входили директора консерваторий, два постоянных члена и по одному члену-уполномоченному от каждого местного отделения РМО [7, 172]. Функции Главной дирекции составляли: создание (а также ликвидация) местных отделений РМО, открытие музыкальных учебных заведений (музыкальных классов, училищ и консерваторий), инспектирование деятельности отделений, окончательное утверждение инструкций, программ, учебных планов, протоколов о присуждении дипломов, аттестатов, медалей, назначение музыкальных конкурсов, утверждение в звании почётных и действительных членов Общества, учреждение вспомогательных касс, присуждение премий, назначение стипендий и пособий, разрешение

возникающих внутри отделений РМО разногласий, подготовка годового отчёта, составление бюджета Общества на следующий сезон. За местными дирекциями были оставлены функции ближайшего руководства деятельностью учебных заведений, организации музыкальных классов и школ, а также непосредственное руководство концертной деятельностью местного отделения [9, 255–256; 15, 56].

Устав 1873 года, подвергавшийся частичным изменениям в 1875 и 1891 годах, продолжал действовать вплоть до 1917 года. После Февральской революции Общество утратило звание «Императорское». 27 марта 1917 года состоялось заседание комиссии по пересмотру Устава РМО в связи с назревшим ещё со времени революции 1905 года вопросом автономии консерваторий и Общества. Большинство голосов отделение учебных заведений РМО от Общества признавалось нежелательным [4, 28]. Однако 12 июля 1918 года Декретом Совнаркома за подписью В.И. Ленина Петроградская и Московская консерватории были переданы в ведение Наркомпроса с устранением их подчинения Русскому музыкальному обществу⁹. Так, лишившись своей основной структурной составляющей и вынужденно подчинившись политической ситуации, РМО в 1918 году прекратило своё существование как целостный общественно-государственный институт, хотя местные отделения ряда городов продолжали функционировать ещё несколько лет¹⁰.

Музыкально-образовательная деятельность РМО

Музыкально-образовательная деятельность РМО началась с основания при Обществе музыкальных классов, которые подготовили создание консерваторий в России. Организация музыкальных классов в Санкт-Петербургском отделении РМО предшествовало, в свою очередь, открытие бесплатных курсов пения с приглашением известных педагогов Г. Ниссен-Саломан, А. Лодия и Л. Пиччиоли. Решение об этом было принято Комитетом директоров РМО в заседаниях 4 и 11 декабря 1859 года. Параллельно на этих же курсах для учащихся без теоретической подготовки Комитетом директоров в заседании от 12 марта 1860 года был учреждён «элементарный класс (теории) музыки», который вёл композитор и

дирижёр О. Дютш. Первоначальный курс обучения составил три весенних месяца 1860 года. В организованных в 1860/61 учебном году музыкальных классах количество преподаваемых предметов существенно расширилось и сохранилось таковым в 1861/62 учебном году. Бесплатными оставались уроки пения (мужские классы у прежних преподавателей), хора (Г.Я. Ломакин) и элементарной теории (Н.И. Заремба). По доступной цене велись следующие предметы: пение (курс для дам у Ниссен-Саломан), фортепиано (Ф.О. Лешетицкий, Ф. Беггров), виолончель (К.Б. Шуберт), скрипка (Г. Венявский), хоровое пение (С.Я. Ломакин), музыкальное сочинение (Н.И. Заремба).

Московское отделение РМО учредило музыкальные классы тоже в год своего основания – 1860. За шесть лет до открытия Московской консерватории в них прошло обучение свыше 250 человек [8, 181], и были сформированы практически все музыкальные классы будущей консерватории.

В течение первых трёх-четырёх лет Петербургская консерватория официально именовалась музыкальным училищем. Однако 9 апреля 1865 года в заседании Главной дирекции РМО была «заявлена необходимость дать высшим Училищам, которым присвоилось в публике название Консерватории, исключительно последнее наименование...»¹¹. Через год история покушения на Александра II помогла официальному утверждению названия «Консерватория»¹².

Устав первой русской консерватории создавался в течение 1860/61 годов. В его подготовке принимали участие А.Г. Рубинштейн, А.С. Даргомыжский, В.Ф. Одоевский и Д.В. Стасов [14, 28–29]; по другим сведениям, подготовку устава консерватории, при содействии Одоевского и Стасова, взял на себя один из членов Комитета директоров РМО А.А. Киреев [10, 14–15]. Устав консерватории был Высочайше утверждён 17 октября 1861 года под названием «Устав Музыкального Училища при Русском Музыкальном Обществе». В нём впервые были определены гражданские права профессиональных музыкантов, сопряжённые со званием свободного художника, которое получал выпускник консерватории, прошедший полный курс обучения. В Уставе были чётко обозначены принципы управления консерваторией со стороны

администрации РМО. Главный принцип состоял в полной и прямой зависимости консерватории как структурного образования РМО от воли покровителя Общества (§ 1) и решений Комитета директоров (§ 3–6, 15, 17).

24 декабря 1865 года последовало высочайшее соизволение на преобразование музыкальных классов в Москве в «Высшее Музыкальное Училище»¹³, и открывшаяся 1 сентября 1866 года вторая российская консерватория стала функционировать по уже имеющемуся Уставу 1861 года.

Тем временем работа над усовершенствованием главного консерваторского документа продолжалась, и, вплоть до утверждения «Устава Консерваторий Императорского Русского Музыкального Общества» 1878 года, было представлено к рассмотрению несколько проектов уставов, один из которых был одобрен, но не утверждён Главной дирекцией в 1866 году, а другой вышел из печати в 1873 году¹⁴. Наконец, «17 июня 1877 года Главная дирекция РМО направила министру внутренних дел новый проект устава консерваторий, „соответствующий настоящим потребностям сих заведений“» [3, 63], и 25 ноября 1878 года новый Устав был Высочайше утверждён.

Устав консерваторий 1878 года оставался действующим до 1917 года. При этом на протяжении данного периода не раз поднимался вопрос о необходимости его изменений [3, 79; 4, 28]. В связи с революционными событиями 1905 года дирекция РМО в Петербурге разработала в дополнение и изменение Устава 1878 года «Проект Временных правил», который был одобрен на чрезвычайном общем собрании членов Санкт-Петербургского отделения ИРМО. Согласно им, Художественный совет консерватории наделялся большими властными полномочиями, получал право избирать директора консерватории, полностью контролировать учебный процесс, издавать собственные правила дисциплинарного характера. Вместе с тем, отчётность перед председателем Общества и его решающее слово оставались неизблемыми [3, 79–80].

В то время как 27 марта 1917 года комиссия по пересмотру Устава РМО принимала решение о нежелательности отделения консерваторий от Общества, на Совещании деятелей пяти консерваторий 27–30 марта того же года вы-

работывался «Проект устава государственной консерватории», где прописывались условия отделения консерватории от РМО. Этот проект обсуждался в заседаниях Главной дирекции РМО и на Съезде деятелей РМО в Петрограде 14–19 мая 1917 года, однако принят не был [4, 29].

Концертная деятельность РМО

Репертуарная политика концертов РМО предусматривала исполнение сочинений европейского классицизма (во главе с Бетховеном) и романтизма (во главе с Шуманом), а также пропаганду произведений отечественной композиторской школы, где первоначально звучали М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, А.Г. Рубинштейн, впоследствии же российские композиторы были представлены в своём большинстве. Не столь значительную часть репертуара симфонических собраний Общества составляли произведения европейского барокко, где, согласно отчётам Общества, преобладали сочинения Г. Генделя.

Первоначально РМО в обеих столицах держало свои *хоровые коллективы*, не имея при этом собственного оркестра. *Симфонический оркестр* был организован при содействии главного дирижёра Петербургского отделения ИРМО Л. Ауэра в 1889 году [11, 347].

Дирижёры симфонических собраний РМО в Петербурге: А.Г. Рубинштейн (1859–1867, 1882–1883, 1886–1887), М.А. Балакирев (1867–1869), Э.Ф. Направник (1869–1882), Л. Ауэр (1883–1884, 1887–1892), Г. фон Бюлов (1885–1886), Э.А. Крушевский (1892–1895), М. Эрдмансдёрфер (1895–1897), В.И. Сафонов (1897–1899). Далее к управлению концертами приглашались А.К. Глазунов, А.Б. Хессин, Н.Н. Черепнин и другие. Главные дирижёры симфонических собраний РМО в Москве: Н.Г. Рубинштейн (1860–1881), М. Эрдмансдёрфер (1882–1889), В.И. Сафонов (1889–1905), М.М. Ипполитов-Иванов (1905–1917).

Параллельно с симфоническими концертами давались *квартетные собрания* – концерты камерной музыки. Основу репертуара составляли камерно-инструментальные произведения венских классиков, где вновь преобладали сочинения Бетховена (сыграны практически все его квартеты). Широко исполнялись романтики – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендель-

сон, И. Брамс, К. Сен-Санс, популярный в то время И. Рафф (1822–1882). Наконец, с 1870-х в репертуаре квартетных собраний систематически стали появляться произведения русских композиторов, тогда как в 1860-х отечественная камерная музыка была эпизодически представлена сочинениями А.Г. Рубинштейна. В камерных собраниях Общества звучали сочинения П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, А.К. Глазунова, С.И. Танеева, А.С. Аренского, а также представителей русской композиторской школы так называемого второго плана: М.П. Азанчевского, К.Ю. Давыдова, Э.Ф. Направника, А.С. Фаминцына и других.

С первых лет концертной деятельности РМО в обеих столицах существовала практика приглашения известных дирижёров и исполнителей для выступлений в симфонических и камерных собраниях Общества. Так, в сезоне 1863/64 из семи квартетных вечеров Петербургского отделения РМО «три были даны при участии известной артистки г-жи Клары Шуман»¹⁵. В сезоне 1867/68 несколькими концертами Петербургского и Московского отделений РМО дирижировал Г. Берлиоз. В 1875 году Петербург и Москву посетил К. Сен-Санс, выступивший в концертах ИРМО в качестве дирижёра и пианиста.

Начиная с конца 1880-х, приглашение «имён» приобретает дополнительную мотивацию: оно становится одним из действенных способов «выживания» Общества в среде конкурирующих концертных организаций. На необходимости этой практики настаивал Чайковский, будучи в 1885–1890 годах директором Московского отделения ИРМО¹⁶. В традиции приглашения «имён» велика также заслуга В.И. Сафонова, благодаря усилиям которого на посту главного дирижёра симфоническими собраниями ИРМО российская публика познакомилась с дирижёрским искусством Ф. Вейнгартнера, А. Никиша, Ш. Ламурё, Г. Рихтера.

Концерты РМО / ИРМО делились на несколько типов. К *членским* относились абонементные (по «годовым билетам») концерты для членов Общества, а именно: симфонические и квартетные собрания с более или менее стабильным числом концертов в один сезон. Так, симфонических собраний в Петербургском и Московском отделениях было преимуще-

ственно порядка десяти – двенадцати в каждой столице; число квартетных собраний в обоих отделениях РМО делилось на серии и варьировалось от шести до девяти.

Экстренные концерты РМО не регламентировались по количеству – они являлись своего рода откликом искусства на общественные или стихийные катаклизмы и осуществлялись «в пользу...», как, например, концерты, сборы от которых были направлены погоревшим городом Симбирска или в пользу Общества Красного Креста¹⁷.

Существовало и несколько постоянных адресатов вспомоществования посредством сборов с экстренных концертов. Таковы, например, экстренные концерты в пользу консерватории¹⁸. Другим объектом вспомоществования были так называемые «недостаточные ученики» – малоимущие воспитанники консерваторий. В их пользу устраивались собрания, прежде всего, силами самих учащих консерваторий. Ещё одним постоянным адресатом сборов являлись вдовы и сироты музыкантов, для которых устраивались так называемые «концерты фонда». Фонд «в пользу вдов и сирот артистов музыкального искусства» был учреждён в Московском отделении РМО в сезон 1865/66 с одобрения вел. кнг. Елены Павловны. Он продолжил традиции, заложенные Санкт-Петербургским филармоническим обществом. Фонд складывался из единовременных и ежегодных взносов членов фонда и сборов от обязательного ежегодного экстренного концерта¹⁹. Иногда «концерты фонда» носили характер общедоступных²⁰.

Общедоступные концерты сыграли большую роль в повышении уровня музыкальной культуры общества. Цены на эти концерты были низкими, залы предоставлялись большие, для участия в них приглашались известные артисты, в том числе гастролёры. Так, например, в московском экзерциргаузе (Манеж) в сезон 1867/68 был дан общедоступный концерт, «для которого исключительно был приглашён г. Гектор Берлиоз, в котором было публики, вместе с исполнителями и распоряжавшимися лицами, до 8500 человек»²¹. По количеству общедоступных концертов вплоть до конца 1880-х годов первенствовала Москва. Репертуар их отличался от абонементных собраний своими программами, в которых было

представлено больше русской музыки. В Петербурге практика общедоступных концертов ИРМО активизировалась во 2-й половине 1880-х (во многом по инициативе А.Г. Рубинштейна и в связи с созданием собственного симфонического оркестра). В общедоступных «воскресных утренниках» исполнялось больше новой музыки с привлечением сил молодых исполнителей и дирижёров [15, 208].

Концертными выступлениями РМО сопровождалась важные события в жизни государства. Показательный исторический пример – коронация императора Николая II в мае 1896 года, в торжествах по поводу которой ИРМО принимало непосредственное участие как ведущий организатор, руководитель и исполнитель (среди множества других музыкальных учреждений) концертной части коронационного торжества²².

Среди *юбилейных чествований* в собраниях Общества событием стали два грандиозных концерта С.-Петербургского отделения ИРМО, посвящённые пятидесятилетию творческой деятельности А.Г. Рубинштейна: симфоническое собрание и вокально-инструментальный концерт, соответственно, 19 и 20 ноября (по ст. ст.) 1889 года. Среди *мемориальных концертов* ИРМО выделяются концерты памяти П.И. Чайковского, состоявшиеся в ноябре–декабре 1893 года в Санкт-Петербурге и Москве под управлением Э.Ф. Направника, В.И. Сафонова, А.А. Архангельского²³ [2, 44, 46].

Основные *концертные площадки концертных собраний РМО / ИРМО* в Петербурге: для симфонических концертов – залы Благородного собрания, Михайловского дворца, Городской думы, Дворянского собрания, Санкт-Петербургской консерватории; для общедоступных – цирк Чинизелли, Малый театр; для квартетных – залы домов Н.Д. Бенардаки, Александровой у Синего моста, Демидова на Мойке, залы С.-Петербургской консерватории и Кредитного общества [9, 258–259]. В Москве: для симфонических и камерных концертов – зал Благородного собрания, для общедоступных – Манеж. Заметным событием для концертной деятельности ИРМО в Москве стало открытие двух новых площадок в Московской консерватории: в сезоне 1898/99 – Малого зала (по другим дан-

ным – 1897) на 435 мест, 7 апреля 1901 года – Большого зала на 1740 мест.

Концертная деятельность РМО / ИРМО неизменно освещалась в прессе. Это были газеты: «Санкт-Петербургские ведомости», «Русские ведомости», «Современная летопись» (воскресное приложение к «Московским ведомостям»), «Биржевые ведомости», «Русская музыкальная газета»; журналы: «Русский мир», «Нувеллист», «Музыкальный современник»; периодическое издание «Ежегодник Императорских театров», а также многие другие издания прессы, выходившие в разных городах и обозревавшие жизнь местных отделений РМО / ИРМО.

На 1870-е – 80-е годы приходится наивысший подъём концертной деятельности ИРМО. Об этом говорит не только высокое качество концертной жизни ведущих отделений Общества, но и рост числа его членов. Так, например, с 1860 по 1886 годы число членов Московского отделения выросло с 350 до 2521 человека, не считая Дирекции. Но если в середине 1880-х ситуация ИРМО ещё вполне благополучна, то на рубеже 1880-х – 1890-х намечается тенденция к некоторому спаду интереса публики к концертам Общества. В 1890-е, 1900-е и до середины 1910-х положение ИРМО усугубляется активным ростом новых концертных организаций («Русские симфонические вечера», «Русские квартетные вечера» М.П. Беляева, «Общедоступные концерты графа А.Д. Шереметева», «Керзинский кружок», «Концерты А. Зилоти», «Концертные сезоны С. Кусевицкого»). Большинство из них не уступало собраниям Общества в качестве исполнения и интенсивности концертной

деятельности, в репертуарной же политике новые концертные организации во многом оказались более передовыми по сравнению с ИРМО, постепенно превращавшимся в академизированную структуру. Попытка Общества восстановить былую значимость проведением цикла популярных ещё с А.Г. Рубинштейна исторических концертов в сезон 1907/08 (семь собраний «Исторических концертов симфонической музыки») принципиально положение Общества не изменило. К своему 50-летию ИРМО подошло с количеством членов по Московскому и Петербургскому отделениям до 300 человек, т.е. меньшим в сравнении с годами образования РМО (1859, 1860).

Уменьшение числа членов Общества явилось следствием закономерного распределения слушателей между умножившимся количеством концертных организаций. Их рост стал показателем достижения всех уставных целей РМО, а именно: существенно повысился уровень музыкальной культуры общества, которое стало предъявлять повышенный спрос на духовное потребление музыкальной продукции, появилось достаточное количество профессионально обученных отечественных музыкантов, способных этот спрос удовлетворить, что свидетельствовало о сформировавшейся системе профессионального музыкального образования.

Таким образом, благодаря долголетней устойчивой социокультурной практике РМО, в России начала XX века сложилась стройная система функционирования музыкального искусства в культурном пространстве общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: [1; 5; 6; 10].

² См. об этом: [5; 14].

³ Отчёт Русского музыкального общества в Москве за 1869/70 г. М. : Типо-литография при Император. Моск. театр. И. Смирнова в Стол. пер., 1871. С. 4. Далее в Примечаниях ссылки на ежегодные отчёты РМО в Петербурге и Москве указываются без выходных данных, слово «год» (г.) опускается.

⁴ О системе августейшего покровительства см. подробнее в статьях Г.А. Моисеева «Русское музыкальное общество под августейшим покровительством» и Н.И. Ефимовой «РМО/ИРМО: инновации второй половины XIX века в проекции диалога власти и музыкального сообщества» в настоящем издании.

⁵ См. об этом подробнее в статье Г.А. Моисеева в настоящем издании.

⁶ См. об этом: Отчёт Русского музыкального общества; за 1863/64. С. 2–3; Отчёт Русского музыкального общества; за 1864/65. С. 1–2.

⁷ Отчёт РМО в С.-Петербурге за 1864/65. С. 2–3.

⁸ Там же. С. 3.

⁹ См. об этом статью В.И. Адищева «Московская консерватория: от РМО к Наркомпросу» в настоящем издании.

¹⁰ См. об этом статьи Л.К. Шабалиной «Екатеринбургское отделение ИРМО/РМО в годы революций и гражданской войны: 1917–1919», Ю.Л. Фиденко «Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского Русского музыкального общества (1909–1920 гг.)» в настоящем издании.

¹¹ ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. Д. № 52. Л. 190б.

¹² См. об этом: [10, 18–19; 14, 30], а также в статье О.Р. Глушковой «Об учебно-педагогической работе Московской консерватории РМО» в настоящем издании.

¹³ Отчёт РМО в Москве за 1865/66. С. 2.

¹⁴ См. об этом: [3, 62–63].

¹⁵ Отчёт Русского музыкального общества; за 1863/64. С. 2.

¹⁶ См. об этом подробнее статью Е.Е. Полоцкой «П.И. Чайковский и Русское музыкальное общество: социокультурный аспект взаимодействия» в настоящем издании.

¹⁷ Отчёт РМО в С.-Петербурге за 1864/65. С. 5; Отчёт РМО в Москве за 1876/77. С. 2.

¹⁸ См. об этом, в частности: Отчёт РМО в С.-Петербурге за 1860/61. С. 6; Отчёт РМО в С.-Петербурге за 1861/62. С. 2, 39.

¹⁹ Отчёт РМО в Москве за 1865/66. С. 2.

²⁰ Отчёт РМО в Москве за 1868/69. С. 3.

²¹ Отчёт РМО в Москве за 1867/68. С. 1.

²² См. об этом: Отчёт Московского отделения ИРМО за 1895/96.

²³ Под управлением А.А. Архангельского в Санкт-Петербургском отделении ИРМО состоялся «Вечер духовного пения» в сороковой день кончины П.И. Чайковского [2, фото афиши во вкладке].

ЛИТЕРАТУРА

1. Адищев В.И. Теория и практика музыкального образования в российских школах закрытого типа: вторая половина XIX – начало XX века : дис. ... д-ра пед. наук. Пермь, 2007. 433 с.
2. Айнбиндер А.Г., Белонович Г.И., Вайдман П.Е., Федосеев В.И. Пётр Ильич Чайковский. 1893 год... Жизнь. Творчество. Бессмертие. М. : Театралис, 2013. 48 с.
3. Из истории Ленинградской консерватории : Материалы и документы, 1862–1917 / [сост.: А.Л. Биркенгоф, С.М. Вильскер, П.А. Вульфийус, Г.Р. Фрейндлинг]. Л. : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1964. 328 с.
4. Калейс А.С. Архив Русского музыкального общества // Театр и музыка : Документы и материалы. М. ; Л., 1963. С. 24–56.
5. Кашкин Н.Д. Московское отделение ИРМО. Очерк деятельности за пятидесятилетие 1860–1910. М., 1910. 69 с.
6. Миронова Н.А. Московская консерватория. Истоки : (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). М. : Моск. консерватория, 1995. 96 с.
7. Мохначёва М.П. Русское музыкальное общество. История создания и организационное устройство // Актуальные проблемы истории русской культуры : сб. науч. трудов / АН СССР, Ин-т истории СССР ; отв. ред. А.Н. Копылов. М., 1991. С. 157–181.
8. Корабельникова Л.З. Музыкальное образование // История русской музыки : в 10 т. / под ред. Ю.В. Келдыша и др. М., 1989. Т. 6. С. 167–187.
9. Петровская И.Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917 : энциклопедия. СПб., 1999. 368 с.
10. Пузыревский А.И., Саккетти Л.А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб. : Тип. Глазунова, 1912. [2], 183 с.
11. Соколова А.М. Концертная жизнь // История русской музыки : в 10 т. / под ред. Ю.В. Келдыша и др. М., 1994. Т. 8. С. 336–407.
12. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Серия третья: Письма. Т. 60 / под общ. ред. В.Г. Черткова. М. : Гослитиздат, 1949. URL: [http://tolstoy.ru/online/90/60/\(26.02.2019\)](http://tolstoy.ru/online/90/60/(26.02.2019)).
13. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 90. Произведения, дневники, письма. 1835–1910 / подгот. текста и коммент. В.С. Мишина. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. URL: [http://tolstoy.ru/online/90/90/#h000024\(26.02.2019\)](http://tolstoy.ru/online/90/90/#h000024(26.02.2019)).
14. Финдейзен Н.Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб. : Тип. Главного Управления Уделов, 1909. [2], 119 с.
15. Финдейзен Н.Ф. Из моих воспоминаний. СПб. : Изд-во Рос. национ. б-ки, 2004. 352 с.

REFERENCES

1. Adishchev V.I. *Teoriya i praktika muzykal'nogo obrazovaniya v rossyskikh shkolakh zakrytogo tipa: vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka: dis. ... d-ra ped. nauk: 13.00.01* [Theory and practice of music education in Russian boarding schools: the second half of the 19th – the beginning of the 20th century: dissertation]. Perm, 2007. 433 p.
2. Aynbinder A.G., Belonovich G.I., Vaydman P.E., Fedoseyev V.I. *Pyotr Ilyich Chaykovsky. 1893 god... Zhizn. Tvorchestvo. Bessmertiyе* [Pyotr Ilyich Tchaikovsky. 1893 ... Life. Works. Immortality]. Moscow: Teatralis, 2013. 48 p.
3. *Iz istorii Leningradskoy konservatorii: Materialy i dokumenty, 1862–1917* [From the history of the Leningrad Conservatory: Materials and documents, 1862–1917. Comps. A.L. Birkengof, S.M. Vilsker, P.A. Vulfius, G.R. Freyndling]. Leningrad: Music, 1964. 328 p.
4. Kaleyev A.S. *Arkhiv Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Archive of the Russian music society]. *Teatr i muzyka: Dokumenty i materialy* [Theatre and music: Documents and materials]. Moscow; Leningrad, 1963, pp. 24–56.
5. Kashkin N.D. *Moskovskoye otdeleniye IRMO. Ocherk deyatelnosti za pyatidesyatiletie 1860–1910* [The Moscow branch of IRMS. Essay on the fifty years activities 1860–1910]. Moscow, 1910. 69 p.
6. Mironova N.A. *Moskovskaya konservatoriya. Istoki (Vospominaniya i dokumenty. Fakty i kommentarii)* [Moscow Conservatory. Origins (Memories and documents. Facts and comments)]. Moscow: Moscow Conservatory, 1995. 96 p.
7. Mohnachyova M.P. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. Istoriya sozdaniya i organizacionnoe ustrojstvo* [Russian musical society. History of creation and organizational structure]. *Aktual'nye problemy istorii russkoj kul'tury: sb. nauch. trudov* [Actual problems of the history of Russian culture: collection of scientific treatises. Resp. ed. A.N. Kopylov]. Moscow, 1991, pp. 157–181.
8. Korabelnikova L.Z. *Muzykal'noye obrazovaniye* [Musical education]. *Istoriya russkoj muzyki: v 10 t.* [History of Russian music. In 10 vols. Editors Yu.V. Keldysh et al.]. Moscow, 1989. Vol. 6, pp. 167–187.
9. Petrovskaya I.F. *Muzykal'noye obrazovaniye i muzykalnye obshchestvennye organizatsii v Peterburge. 1801–1917: entsiklopediya* [Musical education and musical public organizations in St. Petersburg. 1801–1917: encyclopedia]. St. Petersburg, 1999. 368 p.
10. Puzyrevsky A.I., Sakketti L.A. *Ocherk pyatidesyatiletiya deyatelnosti S.-Peterburgskoy konservatorii* [Essay on the fiftieth anniversary of the St. Petersburg Conservatory]. St. Petersburg: Glazunov publishing house, 1912. 185 p.
11. Sokolova A.M. *Kontsertnaya zhizn* [Concert life]. *Istoriya russkoj muzyki: v 10 t.* [History of Russian music. In 10 vols. Eds. Yu.V. Keldysh et al.]. Moscow, 1994. Vol. 8, pp. 336–407.
12. Tolstoy L.N. *Polnoye sobraniye sochineniy. Seriya tretya: Pisma. T. 60* [Complete works. The third series: Letters. Vol. 10. Ed. V.G. Chertkov]. Moscow: Goslitizdat, 1949. URL: <http://tolstoy.ru/online/90/60> (26.02.2019).
13. Tolstoj L.N. *Polnoe sobranie sochinenij. T. 90: Proizvedeniya, dnevniki, pis'ma. 1835–1910* [Complete works. Vol. 90. Works, diaries, letters, 1835–1910. Prep. of text and comments by V.S. Mishin]. Moscow: State publishing house of fiction, 1958. URL: <http://tolstoy.ru/online/90/90/#h000024> (26.02.2019).
14. Findeyzen N.F. *Ocherk deyatelnosti S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (1859–1909)* [Essay on the activities of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian musical society (1859–1909)]. St. Petersburg: Publishing house of regional management department, 1909. 121 p.
15. Findeyzen N.F. *Iz moikh vospominaniy* [From my memories]. St. Petersburg: Publishing house of the Russian National Library, 2004. 352 p.



ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

В отечественной истории Императорское Русское музыкальное общество – одна из старейших общественных организаций, деятельность которой была посвящена «распространению музыкального образования в России, развитию всех отраслей музыкального искусства, поощрению способных русских художников (сочинителей и плодотворных исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов» [9, 1]. Подняв в сравнительно короткий для истории срок, менее чем за полвека, степень «музыкальности целой страны», и найдя «действенные жизненные корни для её преуспеяния» [7, 6], ИРМО обеспечило «русской музыке большую будущность» [8, 19], укрепив в дооктябрьской России сознание и понимание огромного культурно-воспитательного значения музыкального искусства.

Основанное в 1859 году при высочайшем попечительстве вел. кнг. Елены Павловны¹ и «даровитом сотрудничестве знаменитого Антона Рубинштейна» [1], Русское музыкальное общество среди других музыкальных обществ того времени (Филармонического, Симфонического, Концертного), было единственной организацией, которая своей главной задачей видела содействие «широкому развитию музыкального искусства и вкуса среди публики» [8, 4]. Безусловные заслуги ИРМО в части реализации поставленных задач позволили императору Николаю II по достоинству оценить деятельность Общества. В Высочайшем Рескрипте в честь пятидесятилетия организации, датированном 18 декабря 1909 года и данным на имя председательницы Главной дирекции ИРМО, Её Высочества Принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской были отмечены:

– попечительская деятельность в открытии образовательных учреждений, дающих «своим питомцам законченную подготовку по всем отраслям музыки. <...> в консерваториях завершили своё артистическое развитие многие выдающиеся музыкальные художники, которые, во главе с покойным Чайковским,

поставили русское музыкальное творчество на современную высоту, признаваемую и за пределами нашего отечества»;

– «заслуги общества в деле распространения музыкального вкуса среди широких слоёв населения»;

– «облагораживающее влияние искусства на народные нравы» [1].

Погружаясь в историю «музыкального вопроса в России», осмысленную в контексте оценки результатов деятельности ИРМО за первые 50 лет, его вице-председатель, князь А.Д. Оболенский писал: «В половине прошлого столетия всё русское общество, даже и столичное, стояло на очень низкой ступени музыкального развития... так как кроме итальянской оперы, действительно тогда процветающей благодаря великолепным певцам и певицам, но составлявшей достояние лишь весьма небольшого, избранного круга, другой музыки, доступной массе публики, почти не существовало» [8, 3]. В отношении музыкального образования, Князь констатировал «ещё более печальную картину»: «Специальных музыкальных школ вовсе не существовало и всё преподавание музыки, исключительно почти игры на рояле, сосредотачивалось в руках весьма мало музыкально-образованных учителей и учительниц; сколько-нибудь порядочные учителя музыки, исключительно конечно иностранцы, были редкостью даже в Петербурге и Москве и оплачивались очень дорого» [8, 4–5]. «При таких условиях, – далее замечал он, – при отсутствии какой-либо школы для образования русских артистов, естественно... что русские таланты обречены были илиглохнуть, илиискать музыкального образования за границей, что было доступно, конечно, весьма немногим» [8, 5].

Совершенно очевидно, что разворачивающееся свою деятельность на фоне пореформенной эпохи Русское музыкальное общество, начав практически с чистого листа, явило отечеству уникальный образец эффективной результативной работы. Эта «проектная»

(в современной терминологии) работа смогла гармонизировать, организовать и совместить изначальное стремление власти упорядочить высшую опеку в сфере музыкальной деятельности с общей включённостью всех слоёв российского общества (исполнителей, композиторов, педагогов, чиновников, аристократов) в созидательный процесс. В ходе совместной деятельности был отработан адаптивный механизм взаимодействия власти и художников, «центра и регионов», тот механизм, который лёг в основу деятельности советских Всероссийского хорового общества² (ВХО) и Всероссийского музыкального общества³ (ВМО). Сегодня можно говорить о том, что этот механизм может считаться «универсальным», поскольку обеспечил устойчивость своего функционирования внутри различных исторических эпох. Предпринятое в работе Е. В. Шаповой «Всероссийское хоровое общество: взгляд в прошлое» сравнительное изучение организационных форм работы отечественных музыкальных обществ «показывает, как много общего между ИРМО и ВХО» [10, 169].

В своей оценке деятельности ИРМО профессор Петербургской консерватории А. И. Пузыревский справедливо писал: «Императорское Русское Музыкальное Общество, взяв на себя трудную и сложную миссию культивирования России в музыкальном отношении, положило начало дальнейшего развития русской художественной музыки и содействовало настолько полному её расцвету, что в настоящее время нашей родной русской музыке отдаёт должную дань уважения вся Европа, всего пятьдесят лет тому назад совершенно не предвидевшая этого. Достигло же Музыкальное Общество такого подъёма музыкального развития в России... путём своей концертной и музыкально-педагогической деятельности, распространяемой при содействии Отделений в 41 различных городах нашего обширного отечества» [7, 45].

Сегодня в ситуации, коренным образом изменившейся в пользу музыкальной просвещенности современной российской публики, памятуя о великих заслугах ИРМО в деле прогресса русской музыкальной культуры, мы должны не только свидетельствовать о славной истории ИРМО, которая всё ещё не получила системного научного осмысления и ждёт своего исследования, но и оценить исторические уроки созидательного общественного делания

ИРМО. Имеющаяся историческая дистанция в данном деле оказывается исключительно полезной, так как способствует объективизации наших оценок. А их, думается, следует строить в двух измерениях: узко и широко. Причём, если узкое измерение позволяет концентрировать внимание на вопросах внутреннего социокультурного делания (вопросах целенаправленной внутригосударственной поддержки музыкального просвещения, профессионального образования и чётко обозначенной линии на формирование в дореволюционной России нового для неё ценностно-ориентированного пространства, развивающего художественный вкус всех слоёв населения), то широкое открывает горизонты для осмысления деятельности ИРМО, ставшей международным достоянием. И в этом контексте особого внимания заслуживает деятельность региональных отделений ИРМО.

Хорошо известно, что среди Отделений ИРМО, открытых в разных уголках дореволюционной Российской Империи, были Бакинское Отделение⁴ (основано в 1901 году), Виленское⁵ (1898), Киевское⁶ (1863), Кишинёвское⁷ (1899), Рижское⁸ (1899), Тифлисское⁹ (1883) [7, 34–44]. Также известно, что в пост-октябрьское время в 1928 году в Шанхае эмигрантами из России было организовано Отделение ИРМО, а в 1929 году в Японии – Общество российских музыкантов. В сложившуюся пост-революционную картину следует добавить деятельность Русских музыкальных обществ в Париже и Праге, которые поддерживали в эмиграции русскую музыкальную традицию и культуру [4, 8]. Приведённые факты, с точки зрения исторических реалий сегодняшнего дня, свидетельствуют о том, что деятельность ИРМО имела необходимые признаки глобализационного свойства. С одной стороны, в них формирование российской музыкальной культуры как многонациональной стало залогом будущего развития ряда национальных музыкальных школ, которые, усвоив уникальную способность русской культуры ассимилировать в себе элементы европейской культуры и, далее, «национализировав инородное», смогли построить свои собственные оригинальные школы. С другой стороны, мотивированность деятелей Русского зарубежья на сохранение национальной традиции, ставшей формой их

самоидентификации вне России, продолжила путь продвижения отечественной музыки за рубежом. Признание этих исторических фактов имеет исключительное значение. Оно позволяет говорить о «цивилизационном вкладе» ИРМО в общечеловеческую копилку культурных ценностей. Именно это важно учитывать в целостной системе мировой музыкальной истории второй половины XIX – начала XX века при ценностном сопоставлении русской цивилизации с достижениями других.

Так случилось, что история современного Некоммерческого партнерства «Императорское русское музыкальное общество» (далее НП «ИРМО») отчасти связана с Всероссийским музыкальным обществом (ВМО). Одним из его последних коллегиальных решений от 22 декабря 2008 года было учреждение «Филармонии ВМО» (директором была назначена автор этих строк, Н.И. Ефимова). В составе активных участников этого подразделения были О.А. Гармаш, О.А. Левко, С.И. Политиков, С.А. Старостина, Е.Ю. Шарма. В апреле 2009 года после одностороннего решения председателя ВМО А.И. Жидкова о реорганизации ВМО¹⁰, а также после многочисленных обращений Членов Правления ВМО в надзорные органы¹¹ с тем, чтобы вернуть чрезвычайную ситуацию в правовое русло, членами «Филармонии ВМО» в марте 2011 года было принято решение учредить Некоммерческое партнерство содействия развитию русского музыкального искусства (НП «ИРМО»).

Современное НП «ИРМО» свою миссию видит во всестороннем, в том числе научном, осмыслении исторической роли двух некогда мощных Музыкальных общественных объединений России; в восстановлении, продолжении и приумножении тех традиций, которые были в государстве российском и которые оказали существенную роль на развитие её профессионального искусства; в собирательстве отечественного музыкального наследия, созданного нашими соотечественниками в дальнем и ближнем зарубежье; в укреплении чуткости к опасности утратить историческое прошлое и возвращении исторической памяти. Сосредоточив свои усилия на сближении и объединении музыкантов, педагогов, учёных, всех сочувствующих продвижению отечественной музыкальной культуры, мы, как

и прежде, свою главную цель видим в культивировании в России художественной (академической) музыки, в продолжении просветительских традиций концертных программ, в воспитании публики, способной понимать и уметь ценить высокое искусство.

В наше время, когда все мы являемся свидетелями «процесса размывания и релитивизации культурной шкалы ценностей» [5, 89], превращении её в нечто второстепенное, когда мы теряем аудиторию, теряем истинных ценителей искусства, способных хранить и, если потребуется, защищать высшие достижения человеческого гения, возникает ощущение приближения к опасной черте.

Для просветительских идей в век коммерциализации и рыночных отношений наступили непростые времена. Однако уроки истории убедительно показывают, что положительный результат в опыте существования ИРМО был достигнут лишь тогда, когда пришло осознание огромного культурно-воспитательного значения музыкального искусства, понимание того, что музыкальное просвещение должно считаться делом государственной важности и должно вызывать о себе заботы государства. Именно на это указывает недавнее диссертационное исследование О.А. Гармаш (члена НП «ИРМО», продюсера) «Менеджмент академической музыки в России: генезис явления» [2]. В нём раскрыта история формирования первой в России управленческой системы, целенаправленно ориентированной на продвижения академической музыки, и связана эта история с деятельностью РМО / ИРМО. Возрождение идей Общества – это не только историческая память, но и дань тем славным традициям бескорыстного и ревностного служения русскому музыкальному искусству и Отечеству.

Сегодня среди членов НП «ИРМО» квалифицированные специалисты, закончившие ведущие музыкальные заведения России и Европы, имеющие учёные степени и почётные звания, за плечами которых опыт работы в ВХО и ВМО. Мы гордимся, что многие из наших соратников-энтузиастов являются обладателями научных грантов престижных европейских, американских и японских научных фондов, что молодые исполнители, лауреаты международных конкурсов, активно помогают нам в продвижении идеи просветитель-

ства (причём, хочу подчеркнуть: подавляющее большинство из них занимается этим важным и нужным делом безвозмездно).

Современное НП «ИРМО» не считает миссию дореволюционного Императорского Русского Музыкального Общества завершённой. По-прежнему остаётся актуальным вопрос воспитания просвещённой публики, ценителей высокого академического искусства. Возрождение ИРМО – это прекрасный повод продолжить позитивный опыт самой влиятельной в дореволюционной России музыкально-просветительской организации. Ценность исторического опыта мы видим в том, что он, являя собой некое откровение человеческого духа, обостряет стратегическое чутьё, служит упражнением для профессионального мышления, позволяет использовать колоссальный набор фактов как базис, как среду и объект для дальнейших научных и творческих движений.

Обнаружив возможность продолжения исторического прошлого в современной ситуации, мы уверены, что знание фактов истории, как и любое практическое знание, может оказаться и сегодня востребованным и пригодным. Актуализируясь в новейшем времени, оно, как и прежде, должно способствовать широкому музыкальному просвещению и развитию творческого потенциала нации.

Обеспечение широкого доступа всех социальных слоёв нашего общества к художественным ценностям музыкальной культуры, популяризация достижений отечественных исполнительских школ и продвижение молодых исполнителей, развитие разнообразных форм любительского исполнительства – вот те ориентиры, которые требуют постоянной системной работы сегодня. Эти ориентиры являются ключевыми в разработке формата программ НП «ИРМО», отличительной особенностью которых является интеграция практики концертных мероприятий с просветительскими задачами, направленными на создание условий для творческого общения профессионалов и любителей.

НП «ИРМО» осуществляет проекты самых разных форматов и масштабов. Наши просветительские программы (руководитель кандидат искусствоведения Е.Ю. Шарма) реализуются на площадках библиотек, музеев, выставочных комплексов, концертных залов, в учебных заведениях. В доступной для массового посетителя

форме, с обязательным привлечением видеоряда, они рассказывают об истории ИРМО, композиторах-членах ИРМО, знакомят с музыкой, написанной представителями августейшей фамилии. Мы активно внедряем в практику педагогической работы (курсовые, дипломные проекты) тематику, связанную с деятельностью ИРМО в России и за рубежом.

НП «ИРМО» открыто для международного сотрудничества. Среди ярких международных проектов выделю проект «Слово и музыка», реализованный в рамках года России в Италии в 2011 году в Милане на сцене Миланской консерватории имени Джузеппе Верди при поддержке Департамента культуры города Москвы, Муниципалитета города Милана и Миланской консерватории. Его формат, сочетающий концертно-исполнительскую, научную и образовательно-просветительскую составляющие, позволил всем желающим приобщиться к современному знанию о художественном языке русской музыки, дал возможность молодым исполнителям получить консультации и участвовать в работе над русским камерным репертуаром. В рамках международной программы «АРТ-Диалоги», инициированной НП «ИРМО» в 2009 году, совместно с ассоциациями «Русский дом» (Тренто), «Русский дом» (Верона) ежегодно проводится фестиваль «Италия-Россия: диалог культур». Ярким событием 2017 года стало участие НП «ИРМО» в российско-швейцарском проекте «rEvolution», посвящённом 100-летию революции. Концертный триптих «rEvolution» раскрыл в потоке времени тему революции во всех основных жанрах – симфоническом, ораториальном, камерно-инструментальном и хоровом. «rEvolution» вернул в современное музыкальное пространство редко звучащие сочинения Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Рославца, а также представил взгляд композиторов XXI века на исторические события начала XX-го. Неистовая и дерзкая «Комсомолия» для смешанного хора и оркестра Н. Рославца (1928) в проекте соседствовала с безоблачной кантатой С. Прокофьева «Расцветай, могучий край», написанной в 1947 году к празднованию тридцатилетия революции, а «Десять поэма на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX века» Д. Шостаковича – с демонстрацией документального фильма «Red

Fritz» (Швейцария). Проект продолжил опыт участия НП «ИРМО» в реализации российско-швейцарских культурных проектов, начатый в 2012 году с проведения российско-швейцарского фестиваля CULTURES-CAPES. В предстоящем году 160-летия ИРМО запланирован выпуск CD с малоизвестной музыкой членов ИРМО. Эта музыка не только дополняет панораму восприятия музыкальной действительности пореформенной России, – в контексте «возвращения исторической памяти» она по праву займёт в ней своё достойное место.

Резюмируя сказанное, отмечу: новое историческое прочтение деятельности ИРМО помогает восстановить линию преемственности, понимаемую в современных «Основах государственной культурной политики» как процесс «передачи от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм»¹² [6]. Но главное, оно является той плодотворной почвой, которая питала и питает русский мир, вклад которого в мировую музыкальную культуру очевиден. И это является тем необходимым знанием, которое в вопросах самоидентификации является ключевым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вел. кнг. Елена Павловна (принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская: Friederike Charlotte Marie Prinzessin von Württemberg – супруга вел. кн. Михаила Павловича) род. 28 декабря 1806 [9 января 1807] в Штутгарте, скончалась 9 [21] января 1873 в Санкт-Петербурге.

² Годы деятельности ВХО: 1957–1986.

³ Создано 31 декабря 1986 года (Постановление Совета Министров РСФСР № 539). Является преемником Всероссийского хорового общества.

⁴ В Баку, ныне столице суверенной Азербайджанской Республики.

⁵ В Вильно (ныне Вильнюс), столице Литовской Республики.

⁶ В Киеве, ныне столице Украины.

⁷ В Кишинёве, ныне столице Республики Молдовы.

⁸ В Риге, ныне столице Латвийской Республики.

⁹ В Тифлисе (ныне Тбилиси), столице Грузии.

¹⁰ Точнее – открытию под аббревиатурой Всероссийского музыкального общества (ВМО) организации с названием Всемирное музыкальное общество (ВМО). Члены Правления ВМО в составе: Е. Папоян – первый заместитель председателя Правления по работе с производствами ВМО; Л. Горохов – ревизор ВМО; С. Старостина – заместитель председателя Правления ВМО, председатель Правления Музыкального общества Ростовской области; З. Хот – председатель Правления Музыкального общества Республики Адыгея; З. Туганских – директор Музыкального общества Свердловской области; А. Тархова – председатель Правления Музыкального общества Пензенской области; С. Политиков – художественный руководитель ВМО; Н. Ефимова – директор Филармонии «ВМО» голосовали против данного решения (Протокол № 10 заседания Пленума Правления Всероссийского музыкального общества от 20.04.2009 г.). А после обсуждения вопроса об эффективности работы председателя ВМО А.И. Жидкова, по результатам открытого голосования («за» 11, «против» нет, «воздержались» 2) постановили освободить А.И. Жидкова от должности председателя Правления Всероссийского музыкального общества, провести аудиторскую проверку его финансово-хозяйственной деятельности до 20.05.2009 г.

¹¹ В том числе, по вопросам переуступки помещения ВМО на М. Кисловском в г. Москве, судьбы архивов, уникальной библиотеки и девяти производственных комбинатов ВМО в Барнауле, Волгограде, Краснодаре, Твери, Уфе и т. д. Лишившись своего помещения, ВМО как всероссийская общественная организации с 44 региональными отделениями прекратило существование. Нужно констатировать, что в настоящее время местонахождение архива ВМО с историческими нотными памятниками неизвестно. Это означает, что уже сегодня вряд ли возможно полноценно восстановить и описать всю недавнюю историю ВМО с 1986 до 2009 года.

¹² См. Разд. IV. Цели государственной культурной политики [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Высочайший Рескрипт, данный на имя Председательницы главной дирекции Императорского русского музыкального общества, Её Высочества Принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской // Музыка и пение. 1910. № 3. (18 декабря 1909 года). С. 1.

2. Гармаш О.А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления. М., 2016. 212 с.

3. Ефимова Н.И. Императорское русское музыкальное общество: история и современность // К 400-летию Восшествия на Престол Династии Романовых. Москва ; Берн, 2013. 16 с.
4. Корабельникова Л.З. Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/KorabelnikovaMF12.pdf> (18.01.2019).
5. Лазарев Ф.В., Брюс А. Литтл. Вселенная культуры: стратегемы и ценности. Симферополь, 2005. 191 с.
6. Основы государственной культурной политики (утверждены Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 года № 808). URL: [http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVA\]noBuKgHoqE\]A9IxP7f2xm.pdf](http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVA]noBuKgHoqE]A9IxP7f2xm.pdf) (18.01.2019).
7. Пузыревский А.И. Императорское Русское Музыкальное Общество впервые 50 лет его деятельности [1859–1909]. СПб., 1909. 185 с.
8. Речь, произнесённая на Акте 18 декабря 1909 года вице-председателем Императорского русского музыкального общества Князем А.Д. Оболенским по случаю 50-летия существования Общества. СПб., 1909. 21 с.
9. Устав Императорского Русского Музыкального Общества (Высочайше утверждён 4-го (16-го) июля 1873 г.). СПб. : Тип. Э. Арнольда, 1885. 19 с.
10. Щапова Е.В. Всероссийское хоровое общество: взгляд в прошлое. М., 2013. 242 с.

REFERENCES

1. Vysochayshiy Reskript, dannyy na imya Predsedatel'nitsy glavnoy direktsii Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva, Ee Vysochestva Printsessy Eleny Georgievny Saksen-Al'tenburgskoy [Rescript addressed to the Chairwoman of the Board of the Imperial Russian Musical Society, Her Highness Princess Elena Georgievna of Saxe-Altenburg]. *Muzyka i penie* [Music and singing]. 1910, no. 3, (18 December 1909), pp. 1.
2. Garmash O.A. *Menedzhment akademicheskoy muzyki v Rossii: genezis yavleniya* [Management of Academic Musician Russia: Its Origins]. Moscow, 2016. 212 p.
3. Efimova N.I. *Imperatorskoe russkoe muzykal'noe obshchestvo: istoriya i sovremennost'* [The Imperial Russian Musical Society: The Past and the Present]. *K 400-letiyu Voshshestiya na Prestol Dinastii Romanovykh* [To the 400th anniversary of the accession to the throne of the Romanov dynasty]. Moscow, Bern, 2013. 16 p.
4. Korabelnikova L.Z. *Muzykal'naya kul'tura rossiyskoy emigratsii, neuslyshannaya i neizuchennaya* [The Musical Culture of the Russian Immigration, Unheard and Unstudied]. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/KorabelnikovaMF12.pdf> (18.01.2019).
5. Lazarev F.V., Brus A. Littl. *Vsennaya kul'tury: strategemy i tsennosti* [The Universe of Culture: Stratagems and Values]. Simferopol, 2005. 191 p.
6. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki (utverzheny Ukazom Prezidenta RF ot 24 dekabrya 2014 goda № 808)* [The Fundamentals of the State Cultural Policy]. URL: [http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVA\]no-BuKgHoqE\]A9IxP7f2xm.pdf](http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVA]no-BuKgHoqE]A9IxP7f2xm.pdf) ((18.01.2019)).
7. Puzyrevskiy A.I. *Imperatorskoe Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo v pervye 50 let ego deyatelnosti [1859–1909]* [Imperial Russian Musical Society in the First 50 Years of Their Functioning (1859–1909)]. St. Petersburg, 1909. 185 p.
8. *Rech', proiznesennaya na Akte 18 dekabrya 1909 goda vitse-predsedatelem Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva Knyazem A.D. Obolenskim po sluchayu 50-letiya sushchestvovaniya Obshchestva* [A speech delivered at the Act of December 18, 1909 by the Vice-Chairman of the Imperial Russian Musical Society Prince A.D. Obolensky on the occasion of the 50th anniversary of the existence of the Society]. St. Petersburg, 1909. 21 p.
9. *Ustav Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva (Vysochayshe utverzhen 4-go (16-go) iyulya 1873 g.)* [The Charter of Imperial Russian Musical Society (consolidated by the Imperial Court in the 4-th (16-th) of July, 1873)]. St. Petersburg: E. Arnold's Publishing House, 1885. 19 p.
10. Shchapova E.V. *Vserossiyskoe khоровое obshchestvo: vzglyad v proshloe* [The Russian Choral Society: A Retrospective Study]. Moscow, 2013. 242 p.



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ПОД АВГУСТЕЙШИМ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ*

Проблема взаимоотношений Русского музыкального общества и его деятелей с императорской фамилией в последнее десятилетие привлекает к себе повышенное внимание исследователей. Это обусловлено высокой концентрацией «круглых» дат и связанных с ними масштабных научных конференций: в 2009 году прошло празднование 150-летия основания РМО, в 2012-м и 2016-м – Петербургской и Московской консерваторий; в 2013-м – 400-летия Дома Романовых, а также 140 лет присвоения Русскому музыкальному обществу титула «Императорского». Не остались без внимания юбилеи Московского отделения РМО (2010), В.И. Сафонова (2012), А.Г. Рубинштейна (2014), П.И. Чайковского и вел. кн. Константина Константиновича (2015).

По их итогам изданы сборники научных статей, в которых обозначенная проблема занимает заметное место [3; 6; 10; 13; 17; 18; 35; 39; 44]. Благодаря этим публикациям сделаны первые шаги к постижению «романовских» страниц истории ИРМО¹. Перед исследователями открылся массив архивных источников, которые ещё предстоит освоить. Среди них – личные документы августейших лиц: дневники, переписка, материалы придворных контор, содержащие в себе невостребованную ранее информацию. Одновременно встала задача осмысления темы с новых методологических позиций, поскольку в историографии советского периода образы покровителей конструировались как заведомо негативные, а в текстах дореволюционных историографов – как неизбежно идеализированные (см., например: [4, 316–317; 7; 31; 32; 42]). Апологетическая тональность, официозное выпячивание «добродетелей» августейших лиц, умолчание негативных черт, тенденциозное искажение фактов присутствия и некоторым современным отечественным

авторам [1; 2; 5]. Такой подход препятствует созданию объективной картины.

В зарубежном искусствознании XX–XXI веков тема «музыка и патронат» активно разрабатывается на материале разных эпох, в многообразных ракурсах и формах. При этом феномен российского музыкального покровительства в них не отражён. Помня о том, что при создании РМО и первых консерваторий их создатели ориентировались на западноевропейские модели (см.: [29, 253–264]), можно надеяться, что заполнение существующей лакуны послужит определённым вкладом в общемировую музыкальную историографию.

Продуктивная деятельность столь крупной культурно-просветительской институции как РМО, изначально задуманной как общероссийская², неизбежно предполагала августейший патронат. Функции покровителя заключались, с одной стороны, в защите и продвижении интересов подшефной ему организации в высших сферах – перед императором, министерствами и комитетами, правительствующим сенатом, государственным казначейством и другими структурами. С другой – покровитель был председателем, или, что одно и то же, президентом РМО, возглавляя его Главную дирекцию – орган, определяющий «направление деятельности общества» и осуществлявший «высшее наблюдение над действиями всех его отделений», как указано в Уставе 1873 года [40].

Не менее важной была идеологическая составляющая. Покровитель являлся своего рода гарантом верноподданнической преданности РМО и консерваторий монарху и династии. Это наглядно (в буквальном смысле этого слова) подтверждает труд А.И. Пузыревского и Л.А. Саккетти [32], на страницах которого размещены портреты трёх последних русских

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Moiseev Grigory A. Russian Musical Society under the August Patronage* // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 66–73. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.066-073. В настоящем издании текст публикуется в расширенной версии.

императоров, а также августейших покровителей³.

Действенным способом привлечения внимания к какой-либо новой инициативе и побуждения российской общественности к благотворительной поддержке были в середине XIX века стартовые пожертвования августейших особ. В первый год существования РМО вел. кнг. Елена Павловна, его первая покровительница, одновременно пожаловала ему 1 000 рублей серебром, а царская чета поддерживала ежегодными выплатами – 500 рублями от императора Александра II и 150 – от императрицы Марии Александровны [22, 3]. Своим почином они стимулировали потенциальных филантропов. Для только что учреждённой организации частные финансовые вливания были жизненно необходимы. Впоследствии представители царской фамилии нечасто жертвовали РМО и консерваториям крупные суммы из своих личных средств. Исключение – вновь вел. кнг. Елена Павловна, покровительству которой всегда были присущи черты меценатства. Но были и другие формы участия. Например, член императорской фамилии мог в индивидуальном порядке оплачивать обучение в консерватории детей своих придворных служащих. Обычной практикой были официально учреждённые именные стипендии августейших лиц⁴.

Первый Устав РМО 1859 года предусматривал, что «лица, жертвующие одновременно довольно значительный капитал (не менее тысячи рублей серебром), или обязавшиеся вносить ежегодно не менее ста рублей серебром, пользуются званием почётных членов» [24, № 34441, § 6]. В первый год существования РМО звание почётных членов Общества приняли на себя (очевидно по инициативе вел. кнг. Елены Павловны) три августейшие персоны: вел. кнг. Екатерина Михайловна (1827–1894; дочь Елены Павловны), её муж герцог Георг Мекленбург-Стрелицкий (1824–1876) и вел. кн. Константин Николаевич (1827–1892; племянник Елены Павловны, младший брат имп. Александра II, либеральный политический деятель эпохи Великих реформ⁵) [22, 2]. Выбор именно этих лиц оказался providentialным, поскольку они принадлежали к музыкально-ориентированному семейству Константиновичей и Мекленбургских, сы-

гравшим определяющую роль в дальнейшей судьбе РМО.

Мекленбургская «ветвь» не раз становилась предметом рассмотрения исследователей (см.: [18; 34]), поэтому в настоящей работе внимание сфокусировано на Константиновичах. Оснований для этого достаточно: благодаря им РМО стало «императорским»; под их покровительством Музыкальное общество находилось непрерывно на протяжении 36 лет, то есть большей части его истории; при их непосредственном участии были приняты важнейшие уставные документы, построены новые здания столичных консерваторий и т. д.

Глава этой семьи, **великий князь Константин Николаевич** (1827–1892) возглавлял Общество в течение 19 лет с января 1873 года, однако уже задолго до этого имел контакты – как официальные, так и неформальные – с его ведущими деятелями:

с А.Г. Рубинштейном ещё с 1840-х годов и далее с незначительными перерывами до конца 1880-х;

с кн. В.Ф. Одоевским и кн. Д.А. Оболенским в рамках «Комиссии <...> для рассмотрения предложений Министерства народного просвещения по введению в народных школах учения церковному пению»⁶ (см.: [19, 354–416]);

с Э.Ф. Направником – в связи с желанием вел. кнг. Елены Павловны предложить знаменитому дирижёру пост директора Петербургской консерватории (см.: [42, 46–47]);

с «Русским квартетом» (1872) – молодым исполнительским коллективом, образованным в рамках Петербургского отделения РМО [12];

с Московской консерваторией и Н.Г. Рубинштейном (1872) как ходатай перед имп. Александром II о назначении учебному заведению государственной субсидии в 20 000 рублей [14];

с композиторами, критиками, исполнителями, педагогами как собеседник, ансамблист-виолончелист, ученик.

Всё это свидетельствует о серьёзных и глубоких взаимоотношениях Константина Николаевича с музыкальными мирами обеих столиц.

После неожиданной смерти Елены Павловны (9 января 1873 года) великий князь был не только готов возглавить РМО, но оказался и наиболее перспективным кандидатом на этот

пост. «Дело [музыкального] искусства в России, осиротевшее, казалось, с кончиной его высокой покровительницы, теперь может считаться вполне обеспеченным. Известно, что Его Высочество глубоко изучал музыку, любит её <...>, – писала газета „Голос“. – Для русской музыки, смело можно сказать, теперь наступает новая, счастливая эра» [23].

Вскоре после своего назначения, которое он «с любовью и готовностью принял»⁸, Обществу было даровано «наименование „Императорского“»⁹. Это подразумевало разработку обновлённого устава, укрепление материальной базы Общества (за счёт государственных субсидий, впрочем, весьма скромных – 88 000 рублей в год), а, главное, развитие вширь, то есть охват новыми региональными отделениями всей Империи – именно такой смысл вкладывался в слово «императорское»¹⁰.

Поддерживая конструктивные начинания, задуманные основательницей Общества, Константин Николаевич со своими помощниками (главным из которых оставался вице-председатель ИРМО кн. Д.А. Оболенский¹¹) довёл до конца ряд незавершённых административных и творческих проектов, в том числе композиторский конкурс на сочинение комической оперы по повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (1875) [11]. По всей видимости, августейший патрон мыслил его в рамках своего собственного проекта соединения РМО и Русской оперы, зародившегося у него ещё в конце 1860-х годов (ключевой фигурой должен был стать Э.Ф. Направник). Хотя эта идея осталась нереализованной, её следы ощутимы в истории создания и исполнения некоторых сочинений П.И. Чайковского – «Опричника», «Кузнеца Вакулу», «Евгения Онегина» [15, 145–149]. Внимание великого князя к начинающим русским вокалистам прослеживается в творческих биографиях известных оперных артистов – М.А. Славинной, Е.П. Кадминой, М.И. Махариной, Р.И. Мышецкой (в замужестве Буланже), А.П. Белохи, Н.В. Унковского, И.П. Прянишникова.

Присущий великому князю потенциал реформатора проявился в направлении, которое было придано новому уставу ИРМО (1873)¹², действовавшему на протяжении нескольких последующих десятилетий. При великокняжеской поддержке ведущую роль в 1870-е годы

в Музыкальном обществе играл Н.Г. Рубинштейн: кульминацией его артистической карьеры стало руководство «Русскими концертами» на Всемирной выставке в Париже (1878); административной – участие в разработке Устава консерваторий, высочайше утверждённого 30 мая 1878 года [41]. «Николая Рубинштейна Московского» без преувеличения можно назвать одним из основных помощников августейшего председателя; в Петербурге ближайшими консультантами Константина Николаевича по РМО были Э.Ф. Направник (руководитель петербургских концертов Общества с 1869 по 1881 год) и К.Ю. Давыдов (директор Петербургской консерватории с 1876 по 1887 год), также уведомлявшие его о музыкально-театральных делах: Направник занимал пост капельмейстера, Давыдов – место первого виолончелиста оркестра императорской оперной труппы.

Пристрастие к виолончельному искусству связывало Константина Николаевича не только с профессионалами экстра-класса, но и со многими петербургскими ансамблистами-любителями. Одним из них был сенатор А.Н. Маркевич. С начала 1870-х он посещал квартетные собрания Константина Николаевича, в январе 1881-го занял по его предложению пост вице-председателя РМО, а со второй половины того же года принял на себя ряд председательских полномочий. Последнее обстоятельство было обусловлено длительной заграничной отлучкой великого князя¹³. Находясь в Париже (1881–1883), он завязал контакты с ведущими французскими музыкантами (Ш. Ламурё, М. Марсиком, Л. Видором, Ж. Дельсаром и др.), впоследствии гастролировавшими в России.

Отсутствие «первого лица» Главной дирекции ИРМО влекло за собой нестабильность в музыкальном мире – административные конфликты, выдвижение конкурентов ИРМО (например, Школы П.А. Шостаковского в Москве, Школы Лютча и Боровки в Петербурге). Острая ситуация сложилась в самом начале 1887 года, когда К.Ю. Давыдов внезапно оставил пост директора Петербургской консерватории и это место по настоятельной просьбе Главной дирекции ИРМО согласился принять А.Г. Рубинштейн.

Ещё в марте 1886 года, как бы предвидя возможные осложнения и непредвиденные

повороты, вел. кн. Константин Николаевич заручился поддержкой своей супруги, **великой княгини Александры Иосифовны** (1830–1911), выразившей готовность оказывать ИРМО негласную помощь¹⁴. «Участие великой княгини во время Вашего отсутствия в делах Общества было бы желательно и полезно, – в свою очередь отмечал А.Н. Маркевич. – У нас так много врагов, на свете так много сплетников, а козни всякого рода и нелепые сплетни так легко доходят до всех лиц как бы высоко они не (*sic*) стояли, что весьма хорошо было бы иметь такое лицо, которое, будучи расположено к нашему делу и зная его короче других, имело бы вместе с тем доступ к тем лицам, которых дурное мнение о нашем учреждении весьма вредно отзывается на нём» [9, 569].

Маркевич не называет никого поимённо, однако можно допустить, что имеются в виду влиятельные персоны из ближайшего окружения имп. Александра III. Такое предположение напрашивается после знакомства с дневниковой записью сына вел. кн. Константина Николаевича и вел. кнг. Александры Иосифовны – вел. кн. Константина Константиновича, сделанной им ещё 5 октября 1884 года после совместного завтрака с царской семьёй в Гатчине: «Государь по обыкновению курил свою толстую папиросу в комнате Мини (имп. Марии Фёдоровны. – Г. М.) рядом со столовой. Говорили про неудовлетворительное музыкальное образование, даваемое в наших консерваториях»¹⁵. Импульсом для подобного разговора могли стать перманентные газетные дискуссии и публикации о проблемах и неурядицах, преследовавших столичные консерватории в 1880-е годы (см.: [35, 355–356]).

Передача полномочий супруге, находившейся (по выражению вел. кн. Константина Николаевича) «в отличных отношениях» с «Гатчиной» [9, 570], оказалась своевременной ещё и ввиду состояния здоровья августейшего президента, неуклонно ухудшавшегося на протяжении трёх последних лет его жизни. С конца 1889 года вел. кнг. Александра Иосифовна вынуждена была замещать тяжелобольного мужа на посту главы ИРМО, а в 1892 году высочайше утверждена председателем Музыкального общества [21]. Вступая в должность, великая княгиня откровенно признавалась: «...Боюсь, что у Меня не станет ни сил, ни

умения быть достойной преемницей Моего дорогого предместника. Только упование на помощь Божью и надежда на единодушную поддержку членов Общества с достойнейшим Вице-председателем и всех истинных друзей родного искусства побуждают меня решительно принять на Себя работы и ответственность председательствования»¹⁶. Исполнительные обязанности были возложены на штат заместителей, состоявший из членов Главной дирекции ИРМО, в первую очередь на вице-председателя, сенатора Н.И. Стояновского.

Мощный прессинг на ИРМО в период своего директорства оказывал А.Г. Рубинштейн, выдвигавший новые радикальные проекты переработки уставов Общества и консерваторий (1887, 1891) и предложивший великой княгине «перевести Московскую консерваторию во всём её составе в один из южных центров России <...> (Киев, Харьков или Одесса)», перефигурировав её в вокально-оперный институт [33, 62–63]. Этот план не нашёл поддержки у августейшей покровительницы.

С именем великой княгини связано обретение Петербургской консерваторией нового здания – по её ходатайствам к имп. Александру III из государственной казны были отпущены значительные суммы на его перестройку, завершённую уже при имп. Николае II.

Президентство вел. кнг. Александры Иосифовны продолжалось с 1892 по 1909 год, однако в 1897 году она фактически передала свои полномочия сыну, **великому князю Константину Константиновичу** (1858–1915), принявшему звание вице-председателя ИРМО¹⁷. Будучи старейшей представительницей императорской фамилии, великая княгиня как бы исполняла роль «почётного председателя» Общества (хотя официально такой должности не существовало). Сложилась ситуация, когда ИРМО одновременно возглавляли две августейшие персоны, причём ближайшие родственники¹⁸. Вероятно поэтому при чтении работ дореволюционных историографов ощущается затруднение в определении, от кого исходило то или иное «благодеение». Это касается, например, судьбоносного Положения о пенсионных правах преподающих и служащих в консерваториях и музыкальных училищах ИРМО (1905)¹⁹, высочайше утверждённого, по словам А.И. Пузыревского, «в бытность Великой Кня-

гини Александры Иосифовны председателем Общества» [31, 18], хотя на тот момент она была практически недееспособна.

Ко времени получения нового поста вел. кн. Константин Константинович уже был президентом Петербургской академии наук (с 1889 года), что придавало дополнительный вес вновь занятой должности и символизировало союз академической науки, музыкального искусства и поэзии (он был известен как поэт К. Р. и пианист-любитель). Подобное сочетание льстило великому князю. Это подтверждает его дневниковая запись о сочинении текста кантаты памяти А.С. Пушкина для академического конкурса (февраль, 1899): «Всё мне представляется, как 16^{то} числа соберётся в заседание всё Отделение р[усского] языка и словесности, в которое приглашены также Непременный секретарь, сенатор Кони²⁰ и композиторы Римский-Корсаков и Глазунов, которому и предстоит сочинять музыку кантаты. <...> И вдруг одобряют мой текст. И как ни заставляю я себя разувериться, всё мне кажется, что моим словам будет дано предпочтение. Это гордость и самооболащивающая уверенность в своем превосходстве»²¹.

Тогда поэт К. Р. действительно одержал победу, а его творческое сотрудничество с А.К. Глазуновым получило убедительное продолжение в совместной работе над драмой «Царь Иудейский» (1913). Само за себя говорит количество романсовых и хоровых сочинений, написанных разными русскими композиторами на стихи К. Р. – их более 300²². Его поэтическое наследие до сих пор востребовано именно в музыкальной ипостаси. Заметно участие великого князя в увековечивании памяти первого русского музыкального классика М.И. Глинки: он возглавлял комиссию по сбору пожертвований на сооружение памятника композитору (первое заседание состоялось 8 июля 1901; открытие на Театральной площади в Санкт-Петербурге – 3 февраля 1906); К. Р. написал «Сонет памяти Глинки» (28 августа 1906), опубликованный в 50-ю годовщину его смерти в газете «Новое время» (3 февраля 1907), а затем положенный на музыку композитором-любителем Андриановым²³.

Напротив, деятельность вел. кн. Константина Константиновича в качестве главы ИРМО и покровителя консерваторий нуждается в непредвзятой оценке.

Благодаря родителям Константин Константинович с детства был включён в музыкальную среду, с 9 лет начал заниматься у лучших консерваторских педагогов (виолончелиста И.И. Зейферта, пианиста Р.В. Кюндингера, вокалиста В.М. Самуся, теоретика и критика Г.А. Лароша), общался с исполнителями, композиторами и ведущими деятелями ИРМО, посещал камерные и симфонические собрания и ученические консерваторские концерты²⁴. Он был близко знаком с А.Г. Рубинштейном, П.И. Чайковским, с которым поддерживал эпистолярный диалог в 1880-е – 1890-е годы. В одном из последних писем (от 31 октября 1891) Пётр Ильич, вспоминая о покровительстве, которое в 1870-е годы ему оказывал вел. кн. Константин Николаевич, ненавязчиво побуждал Константина Константиновича к подобной активности по отношению к молодым авторам [8, 81]. Эта тема возникла вновь в письме к К. Р. Модеста Ильича Чайковского²⁵ (от 2 декабря 1893) вскоре после смерти его великого брата. Оно содержало ходатайство о московском композиторе Г.Э. Конюсе (1862–1933). Константин Константинович воспринял это обращение как посмертный завет Петра Ильича и сразу передал его императору Александру III. Последний удовлетворил эту просьбу (1 февраля 1894), назначив выдавать 31-летнему музыканту «из кабинета Его Величества ежегодно по 1200 р[ублей], пока г. Конюс будет продолжать свою композиторскую деятельность» [43, 133].

Нравственная красота поступка вел. кн. Константина Константиновича не подлежит сомнению. Но её элиминирует последовавшее вскоре увольнение царского стипендиата из Московской консерватории, инициированное её директором В.И. Сафоновым и поддержанное великим князем – теперь уже вице-председателем ИРМО (так называемое «дело Конюса», 1899).

Во второй половине 1890-х – начале 1900-х В.И. Сафонов был наиболее влиятельным музыкально-общественным деятелем ИРМО, имевшим разветвлённые связи в чиновничьем и придворном мире Петербурга. Он состоял в тесном контакте с ближайшими помощниками обоих августейших покровителей – с сенаторами А.А. Герке и Н.И. Стояновским, министром финансов Э.Д. Плеске, генералами П.Е. Кеппенем и А.А. Киреевым и дру-

гими. Для вел. кнг. Александры Иосифовны и вел. кн. Константина Константиновича, поддерживавших практически все инициативы директора Московской консерватории, он предстал как «the right man on the right place»²⁶ [39, 113]. Добавим к этому, что Сафонов до конца своих дней позиционировал себя как ярый монархист в жизни и в искусстве (подробнее об этом см. [16, 62–91]).

Выразительную иллюстрацию того, как разбирался один из ключевых эпизодов «дела Конюса» в Главной дирекции ИРМО под председательством великого князя, содержит дневник С.И. Танеева (сторонника Конюса и оппонента Сафонова и К. Р.). В заседании 12 февраля 1899 года должен был участвовать Модест Чайковский²⁷, но его «забыли» пригласить, а Константин Константинович, приняв сторону Сафонова, выразил удовлетворение, «что дело решится без Чайковского» [38, 22]. После знакомства с этим и некоторыми другими эпизодами «идеальный образ» великого князя заметно тускнеет.

Другой эпизод, усугубляющий «образную характеристику» вице-президента ИРМО, касается увольнения Н.А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории (по решению Константина Константиновича) в период революционных волнений и студенческих забастовок 1905 года. Как и в случае с Конюсом, в истории с автором «Кашея» обращает на себя внимание абсурдная несогласованность действий августейших лиц – за восемь месяцев до увольнения Римский-Корсаков был отмечен царской милостью: имп. Николай II (по представлению покровителя ИРМО) пожаловал композитору звание почётного профессора.

Студенческие беспорядки в Петербургской консерватории подробно задокументированы Константином Константиновичем в личном дневнике: «19 марта. Я думал было, что мы очень скоро порешим с увольнением буйствовавших учащихся, да не тут-то было. <...> Решили также уволить профессора Римского-Корсакова (главного коновода забастовки [sic!]) за дерзкое, печатное выражение порицаний действиям дирекции и противодействие её стараниям возобновить занятия»²⁸. Пойдя на столь радикальный шаг, августейший вице-президент, вероятно, не представлял себе, каким будет отклик культурного сообщества

на эту репрессивную акцию: «27 марта. Нас травят в газетах за увольнение Римского-Корсакова, который отовсюду получает выражения сочувствия, адреса соболезнования и т. д. Конечно, тут заговорили все, даже и те, которым нет никакого дела до музыки и не имеющие ни понятия, ни чего-либо общего с Римским-Корсаковым»²⁹.

Отметим, что связи самих Константиновичей с композитором и его семьёй были многолетними и разветвленными. Они существовали как на «морской», так и музыкальной почве. Старший брат композитора, Воин Андреевич Римский-Корсаков (1822–1871), был непродолжительное время воспитателем Константина Константиновича-мальчика. В молодости К. Р., судя по его дневнику, слушал и знал ранние оперы Н.А. Римского-Корсакова.

Нелепость увольнения великого композитора стала очевидна осенью того же года, когда Николай Андреевич вернулся к преподаванию в консерватории. Ценой этого скоропалительного шага стала пошатнувшаяся международная репутация ИРМО: из состава его почётных членов демонстративно вышли выдающиеся западноевропейские музыканты – К. Сен-Санс, Й. Иоахим и Э. Изаи.

Константин Константинович вполне сознавал требования, выдвигаемые столичными консерваториями: подобно университетам, они желали получить так называемую «автономию». Но нельзя не заметить, что он списывал протестные настроения на «еврейский элемент» в ученической среде и воспринимал революционные настроения как «анархистскую агитацию»³⁰, которую следует подавить полицейскими мерами. Когда ситуация накалилась, великий князь покинул «беспокойный Петербург», чтобы оказаться «в кадетской среде, которая всегда мне рада, и мне доставляет своей привязанностью высшее из знакомых мне удовольствий»³¹. Опекун над кадетскими корпусами вошла в число обязанностей Константина Константиновича с 1900 года, став главным делом его жизни. В кадетях он видел надежду России. Консерваторцы же, в его глазах, не оправдали этих надежд, поддавшись революционным искушениям, предпочтя политический активизм служению чистому искусству.

После утверждения Министерством внутренних дел «изменений Устава консервато-

рий, о которых они просили, желая получить некоторую автономию», великий князь записал: «Мне хочется избавиться от вице-президентов Общества»³². Однако по совету своего помощника кн. А.Д. Оболенского этого не сделал³³, видимо из опасений очередной шумихи в прессе, и ещё в течение трёх лет занимал свой пост.

Дневник доносит до нас неуклонное внутреннее отдаление Константина Константиновича от покровительства ИРМО и его учреждений. Характерны записи: «скучное заседание Гл[авной] дирекции Музыкального Общества»³⁴, «скучнейшее, продолжительное заседание»³⁵. 12 февраля 1908 года он крайне негативно аттестовал Петербургскую консерваторию: «В этом запруженном политикой заведении порядки из рук вон плохи. Глазунов – прекрасный композитор, но прескверный, потакающий политикам директор. Ученики завели свою библиотеку в стенах консерваторского здания. Полиция сделала обыск и нашла там не только революционные издания, но даже и динамит. Кроме того, существует у учеников совет старост. На требования со всем этим покончить, Глазунов почти бездействует»³⁶.

В апреле 1908 года великий князь обратился к своей двоюродной сестре принцессе Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской с просьбой принять ИРМО под своё покровительство:

«Я сказал ей, что хочу отказаться от Музыкального общества и просил её как внучку Елены Павловны, его основательницы, согласиться занять место председателя вместо Мамá (вел. кнг. Александры Иосифовны. – Г. М.). Елена, хотя и не выразила сразу согласия, но и не отказала. Надеюсь, что она согласится»³⁷.

В январе 1909 года принцесса ответила утвердительно, и вскоре Константин Константинович, не скрывая своих эмоций, записал: «Как я рад, что разделался с Обществом; теперь одним хлопотливым делом у меня будет меньше»³⁸. Какой разительный контраст с чувствами и словами отца Константина Константиновича, вел. кн. Константина Николаевича, занесёнными в его дневник в ожидании принятия звания покровителя РМО!³⁹

В 1-й день марта 1909 года «Государь Император <...> Всемилостивейше соизволил изъявить согласие на принятие её Великогерцогским Высочеством, Принцессой Еленой Георгиевной Саксен-Альтенбургской звания Председательницы Императорского Русского Музыкального Общества на 5-летний срок, согласно Уставу Общества»⁴⁰. Так, спустя 36 лет патронат ИРМО перешёл от Константиновичей к Мекленбург-Стрелицким – наследникам вел. кнг. Елены Павловны, первой августейшей покровительницы Русского музыкального общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор настоящей статьи впервые поднял и сформулировал проблему покровительства Русскому музыкальному обществу со стороны императорской фамилии в рамках индивидуального исследовательского проекта «Президенты Русского музыкального общества (XIX век): материалы и документы», поддержанного в 2009–2010 годах Российским гуманитарным научным фондом (проект № 09-04-00396а). См.: URL: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:citis:infkar:02201260756> (20.01.2019).

² В § 1 первого высочайше утвержденного Устава РМО сформулировано: «Цель Общества: развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов» [24, № 34441 (от 1 мая 1859)]. Здесь и далее пятизначное число показывает номер закона, присвоенный ему в Полном собрании законов Российской империи.

³ В ежегодных отчётах РМО/ИРМО титулы и имена династических особ начертаны прописными буквами и выделены жирным шрифтом.

⁴ Появляющиеся в Интернете сведения о значительных отчислениях, якобы имевших место со стороны семьи Романовых, не соответствуют действительности (См., например: Русское музыкальное общество. URL: <https://ru.wikipedia.org> (10.10.2018); Музыкально-просветительская деятельность. Императорское Русское музыкальное общество. URL: <http://abrikosov-sons.ru/muzykalno-prosvetitel> (10.10.2018). Во второй половине XIX века был важен сам факт причастности царской семьи к тому или иному филантропическому начинанию, при этом «пожертвования на благотворительные цели были едва ли обязательными для всех членов царствующего дома» [36, 20–21].

⁵ «Великие реформы» эпохи Александра II, затронувшие все стороны жизни Российской империи, находились в то время в стадии активной подготовки и реализации. Вел. кн. Константин Николаевич на тот момент был членом (1859), а впоследствии председателем Главного комитета по крестьянскому делу (1860).

⁶ В 1865–1866 годах вел. кн. Константин Николаевич был председателем Комиссии.

⁷ 19 января 1869 года: «Инвазия у Елены П[авловны] и у Кати. Первая меня задержала, чтобы потолковать про консерваторию, где она желала бы употребить Направника и просила меня пощупать его» (ГА РФ. Ф. 722. Личный фонд великого князя Константина Николаевича (Далее – Ф. 722). Оп. 1. Д. 95. Л. 840б–85).

⁸ 23 января 1873 года (ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 3).

⁹ «По всеподданнейшему докладу Государю Императору ходатайства Его Императорского Высочества Государя Великого Князя Константина Николаевича, Президента и Покровителя Русского музыкального Общества, в 16-й день марта сего года. Его Императорское Величество Высочайше соизволил пожаловать сему Обществу титул “Императорское”» [25, ч. 1, № 52022].

¹⁰ На это указывает в своём историческом очерке А. Пузыревский [31, 15].

¹¹ Д.А. Оболенский был заместителем председателя ещё при вел. кнг. Елене Павловне.

¹² «Проект нового Устава ИРМО удостоен рассмотрения и утверждения Его Величества, в Югенгейме, в 4 /16-й день июля 1873 года» [25, ч. 2, № 52441].

¹³ Причиной отъезда послужило отстранение великого князя от всех государственных дел по воле Александра III, вступившего на престол в марте 1881 года после гибели Александра II.

¹⁴ Сравним дневниковые записи Константиновичей – сына и отца от 15 марта 1886 года:

«В 3-м часу поехал с Мама́ в консерваторию на музыкальное испытание лучших учеников. Нас встретил Папа́; ему так хотелось, чтобы Мама́ побывала в консерватории, и он был очень рад, когда она наконец согласилась» (ГА РФ. Ф. 660. Личный фонд великого князя Константина Константиновича (далее – Ф. 660). Оп. 1. Д. 28. Л. 155).

«В ¼ 3 отправился <...> в консерваторию и вслед за мной приехала Санни с Костей. Началось с увертюры „Руслана и Людмилы“, с которой оркестр справился отлично. Затем в первом отделении играла наша мелюзга, дети Верт, Львова, Слепушкина, Якимовская, Буслов и Мураель на виолоншели. Всё это было несказанно мило. Во втором отделении наши главные и лучшие силы Махарина, Дункан, Голидей, Сопельников [sic!], одна скрипачка имени которой не помню, и пели Звягина каватину Ратмира, и Канопоку арию из Schöpfung [Сотворения мира]. Это было превосходно, и Санни осталась в высшей степени довольна, и была со всеми внимательна и любезна» (ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 270б.).

¹⁵ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 25. Л. 480б.

¹⁶ Деша, полученная 8 февраля 1892 года Главной дирекцией ИРМО от вел. кнг. Александры Иосифовны (ЦГИА СПб. Ф. 408. Фонд РМО (далее – Ф. 408). Оп. 1. Д. 331. Л. 1–10б.).

¹⁷ 24 июня 1897 года вел. кн. Константин Константинович сменил на этом посту 76-летнего Н.И. Стояновского (см.: [30, стб. 1057]).

¹⁸ Добавлю, что в 1897 году вел. кнг. Александра Иосифовна и вел. кн. Константин Константинович стали также почётными членами ИРМО [20, 6].

¹⁹ Закон от 6 июня 1905 года завершается Резолюцией: «Его Императорское Величество воспоследовавшее мнение в Общем Собрании Государственного Совета, о предоставлении пенсионных прав служащим в С.-Петербургской и Московской Консерваториях и в Музыкальных Училищах Императорского Русского Музыкального Общества, Высочайше утвердить соизволил и повелел исполнить» [27, № 26348].

²⁰ Кони Анатолий Фёдорович (1844–1927) – знаменитый российский юрист, государственный и общественный деятель, литератор. С 1896 – почётный член Академии наук.

²¹ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 46. Л. 20–200б.

²² Этому посвящена статья Павлова-Арбенина А.Б. «Произведения русских композиторов на стихи великого князя Константина Константиновича» [10, 154–172].

²³ 3 апреля 1907 года: «Полочанин Андрианов написал музыку на мои стихи о Глинке» (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 58).

²⁴ Впервые вел. кн. Константин Константинович посетил Петербургскую консерваторию в 14-летнем возрасте вместе с отцом, о чём свидетельствует дневник вел. кн. Константина Николаевича (записи от 2 и 4 марта 1873 года (ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 23)). Первая собственная запись юного великого князя относится к 26 марта 1875 года: «Сегодня вечером я был с Папа на представлении консерватории. <...> Давали 5^й акт из „Robert la Diable“, сцену из „Travatore“ и 3^й акт из „Faust“» (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 4. Л. 62). Его первое знакомство с музыкальной Москвой произошло 12 июня 1879 года «в Малом театре на данном консерваторией представлении „Евгения Онегина“ Чайковского под управлением Н.Г. Рубинштейна» (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 15. Л. 24).

²⁵ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 2. Д. 491. Л. 20б.

²⁶ «Правильный человек на нужном месте». – *англ.* Такая характеристика дана В.И. Сафонову вел. кнг. Александрой Иосифовной. Цитата из письма (сентябрь, 1894) А.А. Киреева к В.И. Сафонову (ОР РНБ. Ф. 676. Оп. 1. № 8. Л. 2). Его полный текст опубликован в статье Моисеева Г.А. «В.И. Сафонов и Дом Романовых: из неизвестной переписки дирижёра (из собрания РГИА и Отдела рукописей РНБ) [39, 101–114].

²⁷ С 1897 года М.И. Чайковский входил в Главную дирекцию ИРМО как член, уполномоченный от местной дирекции Псковского отделения Общества (см.: [20, 6]).

²⁸ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 56. Л. 80.

²⁹ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 56. Л. 84–84об.

³⁰ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 56. Л. 770б.

³¹ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 56. Л. 850б.

³² ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 55. Л. 119.

³³ ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 55. Л. 128.

³⁴ 18 сентября 1906 года (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 57. Л. 930б.).

³⁵ 21 февраля 1907 года (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 58. Л. 370б.).

³⁶ 12 февраля 1908 года (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 59. Л. 134).

³⁷ 18 апреля 1908 года (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 59. Л. 163–163об.).

³⁸ 13 апреля 1909 года (ГА РФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 61. Л. 220б.).

³⁹ См. настоящую статью, с. 27.

⁴⁰ Высочайшее повеление от 1 марта 1909 года, объявленное Министером внутренних дел [28, № 31549].

ЛИТЕРАТУРА

1. Великий Князь Константин Константинович Романов : [эксклюзив. памят. фотоальбом] / сост. В.И. Моцардо. Самара : Агни, 2002. 220 с.
2. Великий Князь Константин Николаевич Романов : [эксклюзив. памят. фотоальбом] / сост. В.И. Моцардо. Самара : Агни, 2004. 400 с.
3. Дом Романовых. 400 лет. В 2 т. / авт. и куратор проекта И.Ф. Безуглова ; сост. Т.Ф. Музычук. СПб. : Президентская б-ка : Рос. национ. б-ка, 2013.
4. Записки князя Дмитрия Александровича Оболенского. 1855–1879 / отв. ред. В.Г. Чернуха. СПб. : Нестор-История, 2005. 504 с.
5. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX в. – начала XX в. : автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 39 с.
6. К 150-летию создания Московского отделения Русского музыкального общества. 1860–2010 / ред.-сост. О.Р. Глушкова. М. : Яз. славян. культуры, 2010. 195 с.
7. Кашкин Н.Д. Московское Отделение Императорского Русского музыкального общества. Отчёт деятельности за пятидесятилетие (1860–1910). М. : Печатня С.П. Яковлева, 1910. 69 с.
8. Константин Константинович, вел. кн. Избранная переписка / сост. Л.И. Кузьмина. СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. 528 с.
9. Константин Николаевич (вел. кн.), Маркевич А.Н. Переписка (1885–1889) / публ. и коммент. Г.А. Моисеева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 г. / отв. ред. Т.С. Царькова. СПб. : Дмитрий Буланин, 2011. С. 540–596.
10. Константиновские чтения – 2009 : к 150-летию со дня основания Русского музыкального общества : сб. материалов науч. конф. / сост. и ред. И.Ф. Безуглова. СПб. : Рос. национ. б-ка, 2010. 248 с.
11. Моисеев Г.А. Оперный конкурс Императорского Русского музыкального общества // Опера в музыкальном театре: история и современность : сб. ст. по материалам Второй Междунар. науч. конф. / ред.-сост. И.П. Сусидко. М., 2016. С. 90–109.
12. Моисеев Г.А. «Русский квартет» в зеркале документов Русского музыкального общества и личного дневника великого князя Константина Николаевича (1870–1884) // Музыковедение. 2018. № 9. С. 11–21.
13. Моисеев Г.А. Материалы А.Г. Рубинштейна в Государственном архиве Российской Федерации (по фондам императорской семьи Романовых) // Антон Григорьевич Рубинштейн : сб. ст. / ред.-сост. Т.З. Сквирская. СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2016. С. 93–108.
14. Моисеев Г.А. Московская консерватория под высочайшим покровительством. Эпоха Н.Г. Рубинштейна (1866–1881) // Под высочайшим покровительством : материалы науч. конф., 11–12 нояб. 2010 г. СПб. : Фирма «Алина», 2010. С. 165–175.
15. Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: К истории взаимоотношений // Науч. вестн. Моск. консерватории. 2013. № 3. С. 136–167.

16. Моисеев Г.А. В.И. Сафонов и августейшие покровители Московской консерватории ИРМО // Науч. вестн. Моск. консерватории. 2014. № 4. С. 62–91.
17. Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. к 150-летию Моск. консерватории / ред.-сост. К.В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М. : Моск. консерватория, 2018. 720 с.
18. Музыканты и меценаты: Musiker und Mäzene: Festschrift zum 150. Gründungsjahr des St. Petersburger Konservatoriums und zum 20jährigen Bestehen der Gartow Stiftung: [1862–2012] / hrsg. Bettina Gräfin von Bernstorff. Hamburg: Gartow Stiftung, 2012. 303 с.
19. Одоевский В.Ф. Дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / ред.-сост. М.П. Рахманова. М. : Дека-ВС, 2005. 520 с.
20. Отчёт Императорского Русского музыкального общества. С 1 сентября 1900 г. по 1 сентября 1901 г. СПб. : Типо-Лит. С.Л. Кинда, 1902. 196 с.
21. Отчёт Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1891–1892. СПб., 1893. 191 с.
22. Отчёт Русского музыкального общества за 1859–1860гг. СПб. : Тип. III Отд. Собст. Е.И.В. Канцелярии, 1860. 20 с.
23. Петербургская хроника // Голос. 1873. 26 янв. (7 февр.). С. 2.
24. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1825–1881). Т. 34 (1859). Ч. 1. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (20.01.2019).
25. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1825–1881). Т. 48 (1873). В 2 ч. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (20.01.2019).
26. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1825–1881). Т. 53 (1878). Ч. 1. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (20.01.2019).
27. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1881–1913). Т. 25 (1905). Ч. 1. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (20.01.2019).
28. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1881–1913). Т. 29 (1909). Ч. 1. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (20.01.2019).
29. Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 719 с.
30. Правительственные известия и распоряжения // РМГ. 1897. № 7–8 (июль-август). Стб. 1057.
31. Пузыревский А.И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). СПб. : Тип. В.Я. Мильштейна, 1909. 48 с.
32. Пузыревский А.И., Саккетти Л.А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб. : Тип. Глазунова, 1912. 186 с.
33. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстол. подгот., коммент. и вступ. ст. Л.А. Баренбойма. М. : Музыка, 1983. 216 с.
34. Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома : сб. тр. Междунар. науч. конф., 16–18 октября 2001 г. : К 300-летию основания Мекленбург-Стрелицкого герцогства (Германия) и 150-летию возникновения «русской ветви» Мекленбург-Стрелицкого Дома / гл. ред. Е.В. Конюхова. СПб. : Лики России, 2005. 295 с.
35. Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы, 1862–2012 : сб. ст. по материалам Междунар. симпоз., посвящ. 150-летию консерватории (20–22 сент. 2012 г.) / ред.-сост. Н.И. Дегтярёва (отв. ред.), Н.А. Брагинская. СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2013. 466 с.
36. Соколов А.Р. Российская благотворительность под покровительством Дома Романовых // Династия Романовых: традиции благотворительности и меценатства : тез. докл. Междунар. науч. конф. М., 2013. 198 с.
37. Союз творцов и просветителей : к 150-летию Московского музыкального общества / ред.-сост.: Е.Д. Кривицкая, В.В. Хабаров. М. : Композитор, 2012. 523 с.
38. Танеев С.И. Дневники, 1894–1909. В 3 кн. Кн. 2. 1899–1902 / текстол. ред., вступ. ст. и коммент. Л.З. Корабельниковой. М. : Музыка, 1982. 332 с.
39. «Трудись и надейся...» : Василий Сафонов: новые материалы и исслед. / ред.-сост. Л.Л. Тумаринсон. М. ; СПб. : Центр гуманит. инициатив, 2017. 703 с.
40. Устав Императорского Русского музыкального общества. СПб. : Тип. Э. Арнгольда, 1873. 20 с.
41. Устав консерваторий Императорского Русского Музыкального Общества. СПб. : Тип. Э. Арнгольда, 1878. 25 с.
42. Финдейзен Н.Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. 240 с.
43. Хроника // РМГ. 1894. Июнь. № 6. С. 133.

44. Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве : материалы Междунар. науч. конф. / сост. А.В. Комаров. СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2017. 428 с.

REFERENCES

1. *Velikiy Knyaz' Konstantin Konstantinovich Romanov: eksklyuziv. pamyat. fotoalbum* [Grand Duke Konstantin Konstantinovich Romanov: exclusive memo photo album. Comp. V.I. Motsardo]. Samara : Agni, 2002. 220 p.
2. *Velikiy Knyaz' Konstantin Nikolaevich Romanov: eksklyuziv. pamyat. fotoalbum* [Grand Duke Konstantin Nikolaevich Romanov: exclusive memo photo album. Comp. V.I. Motsardo]. Samara: Agni, 2004. 400 p.
3. *Dom Romanovyh. 400 let. V 2 t.* [House of the Romanovs. 400 years. In 2 vol. Author and curator of the project I.F. Bezuglova, comp. T.F. Muzychuk]. St. Petersburg: Boris Yeltsin Presidential Library, National Library of Russia, 2013.
4. *Zapiski knyazy Dmitriya Aleksandrovicha Obolenskogo. 1855–1879* [Notes of Prince Dmitry Alexandrovich Obolensky. 1855–1879. Ed. V.G. Chernukha]. St. Petersburg: Nestor-History, 2005. 504 p.
5. Zima T.Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX v. – nachala XX v.: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Russian Musical Society as a sociocultural phenomenon in Russia in the 2nd half of the 19th century: absrt. of diss.]. Moscow, 2015. 39 p.
6. *K 150-letiyu sozdaniya Moskovskogo otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva. 1860–2010* [To the 150th anniversary of the creation of the Moscow branch of the Russian Musical Society. 1860–2010. Ed.-comp. O.R. Glushkova]. Moscow: Languages of Slavic culture, 2010. 195 p.
7. Kashkin N.D. *Moskovskoe Otdelenie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva. Otchet deyatel'nosti za pyatidesyatiletie (1860–1910)* [Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society. Report of the activities for the 50th anniversary (1860–1910)]. Moscow: S.P. Yakovlev's Prints, 1910. 69 p.
8. *Konstantin Konstantinovich, vel. kn. Izbrannaya perepiska* [Konstantin Konstantinovich, Grand Duke. Selected Correspondence. Comp. L.I. Kuzmina]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 1999. 528 p.
9. Konstantin Nikolaevich (vel. kn.), Markevich A.N. *Perepiska (1885–1889)* [Konstantin Nikolaevich (Grand Duke), Markevich A.N. Correspondence (1885–1889). Publ. and komment. G.A. Moiseev]. *Ezhгодnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2009–2010 g.* [Yearbook of the Handwriting Department of the Pushkin House for 2009–2010 / Ed.-status. T.S. Tsar'kova]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2011, pp. 540–596.
10. *Konstantinovskie chteniya – 2009: k 150-letiyu so dnya osnovaniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva : sb. materialov nauch. konf.* [Konstantinovsky Readings–2009: the 150th anniversary of the founding of the Russian Musical Society: collection of materials of the scientific conference. Ed.-comp. I.F. Bezuglova]. St. Petersburg: National Library of Russia, 2010. 248 p.
11. Moiseev G.A. *Opernyy konkurs Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Opera Competition of the Imperial Russian Musical Society]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremenost' : sb. st. po materialam Vtoroy Mezhdunar. nauch. konf.* [Opera in a Musical Theater: Past and Present: Collection of articles based on the materials of the 2nd International Scientific Conference. Ed.-status. I.P. Susidko]. Moscow, 2016, pp. 90–109.
12. Moiseev G.A. «Russkiy kvartet» v zerkale dokumentov Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva i lichnogo dnevnika velikogo knyazy Konstantina Nikolaevicha (1870–1884) [«Russian Quartet» in the mirror of the documents of the Russian Musical Society and the Grand Duke Konstantin Nikolayevich's personal diary (1870–1884)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2018. No. 9, pp. 11–21.
13. Moiseev G.A. *Materialy A.G. Rubinshteyna v Gosudarstvennom arkhive Rossiyskoy Federatsii (po fondam imperatorskoy sem'i Romanovykh)* [A.G. Rubinstein's Materials in the State Archives of the Russian Federation (according to the funds of the Romanov Imperial family)]. *Anton Grigorevich Rubinshteyn : sb. st.* [Anton Grigorievich Rubinstein: Collection of articles. Ed.-status. T.Z. Skvirskaya]. St. Petersburg: Composer–St. Petersburg, 2016, pp. 93–108.
14. Moiseev G.A. *Moskovskaya konservatoriya pod vysochayshim pokrovitel'stvom. Epokha N.G. Rubinshteyna (1866–1881)* [Moscow Conservatory under the Highest patronage. Epoch N.G. Rubinstein (1866–1881)]. *Pod vysochayshim pokrovitel'stvom : materialy nauch. konf., 11–12 noyab. 2010 g.* [Under the Highest Patronage: Proceedings of the Scientific Conference, November 11–12, 2010]. St. Petersburg, 2010, pp. 165–175.
15. Moiseev G.A. P.I. *Chaykovskiy i velikiy knyaz Konstantin Nikolaevich: K istorii vzaimootnosheniy* [Tchaikovsky and the Grand Duke Konstantin Nikolaevich: On the history of mutual relations]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2013. No. 3, pp. 136–167.
16. Moiseev G.A. V.I. *Safonov i avgusteyshie pokroviteli Moskovskoy konservatorii IRMO* [V.I. Safonov and the August Patrons of the Moscow Conservatory IRMS]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2014. No. 4, pp. 62–91.

17. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem : sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf. k 150-letiyu Mosk. konservatorii* [Moscow Conservatory in the Past, Present and Future: Collection of articles on the materials of the International scientific conference for the 150th Anniversary of the Moscow Conservatory. Eds.-comp. K.V. Zenkin, N.O. Vlasova, G.A. Moiseev]. Moscow: Moscow Conservatory, 2018. 720 p.
18. *Muzykanty i mecenaty: Musiker und Mäzene: Festschrift zum 150. Gründungsjahr des St. Petersburger Konservatoriums und zum 20 jährigen Bestehen der Gartow Stiftung: 1862–2012*. Hamburg: Gartow Stiftung, 2012. 303 p.
19. *Odoevskiy V.F. Dnevnik. Perepiska. Materialy: k 200-letiyu so dnya rozhdeniya* [A diary. Correspondence. Materials: to the 200th Anniversary of the Birth. Ed.-comp. M.P. Rakhmanova]. Moscow: Deko-VS, 2005. 520 p.
20. *Otchet Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva. S 1 sentyabrya 1900 g. po 1 sentyabrya 1901 g.* [Report of the Imperial Russian Musical Society. From September 1, 1900 to September 1, 1901]. St. Petersburg: Tipo-Litograf S.L. Kinda, 1902. 196 p.
21. *Otchet Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1891–1892* [Report of the Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society for 1891–1892]. St. Petersburg, 1893. 191 p.
22. *Otchet Russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1859–1860* [Report of the Russian Musical Society for 1859–1860]. St. Petersburg: Printing house of the 3rd section of His Own Imperial Majesty's Office, 1860. 20 p.
23. *Peterburgskaya khronika* [Petersburg Chronicle]. *Golos* [Voice]. 1873, January 26 (February 7), p. 2.
24. *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii. Sobranie (1825–1881). T. 34 (1859). Ch. 1* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection (1825–1881). Vol. 34 (1859). Pt. 1]. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (10.01.2019).
25. *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii. Sobranie (1825–1881). T. 48 (1873). Ch. 1–2* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection (1825–1881). Vol. 48 (1873). Pt. 1–2]. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (10.01.2019).
26. *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii. Sobranie (1825–1881). T. 53 (1878). Ch. 1* [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection (1825–1881). Vol. 53 (1878). Pt. 1]. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (10.01.2019).
27. *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii. Sobranie (1881–1913). T. 25 (1905). Ch. 1*. [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection (1881–1913). Vol. 25 (1905). Pt. 1]. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (10.01.2019).
28. *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii. Sobranie (1881–1913). T. 29 (1909). Ch. 1*. [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection (1881–1913). Vol. 29 (1909). Pt. 1]. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (10.01.2019).
29. *Polotskaya E.E. P.I. Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii* [P.I. Tchaikovsky and the formation of composer education in Russia: dissertation]. Moscow, 2009. 719 p.
30. *Pravitelstvennyye izvestiya i rasporyazheniya* [Government news and orders]. *Russkaya Muzykal'naya Gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1897. No. 7–8 (July-August), col. 1057.
31. *Puzyrevskiy A.I. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo v pervye 50 let ego deyatelnosti (1859–1909)* [Imperial Russian Musical Society in the first 50 years of its activity (1859–1909)]. St. Petersburg: V. Milstein's Printing house, 1909. 48 p.
32. *Puzyrevskiy A.I., Sakketti L.A. Ocherk pyatidesyatiletney deyatelnosti S.-Peterburgskoy konservatorii* [Essay on the 50th Anniversary of the St. Petersburg Conservatory]. St. Petersburg: Glazunov's Printing House, 1912. 186 p.
33. *Rubinstein A.G. Literaturnoe nasledie*. T. 1: Stat'i. Knigi. Dokladnye zapiski. Rechi [Literary heritage. Vol. 1: Articles. Books. Memorandum. Speeches. Comp. L.A. Barenbojm]. Moscow: Music, 1983. 216 p.
34. *Russkaya vetv' Meklenburg-Strelitskogo Doma: sb. trudov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 16–18 oktyabrya 2001 g.: K 300-letiyu osnovaniya Meklenburg-Strelitskogo gertsogstva (Germaniya) i 150-letiyu vznikhoveniya «russkoy vetvi» Meklenburg-Strelitskogo Doma* [Russian branch of Mecklenburg-Strelitz House: Collection of materials of the International Scientific Conference, October 16–18, 2001: To the 300th anniversary of the founding of the Mecklenburg-Strelitz Duchy (Germany) and the 150th anniversary of the emergence of the “Russian branch” Mecklenburg-Strelitz House. Ed. E.V. Konyukhova]. St. Petersburg: Faces of Russia, 2005. 295 p.
35. *Sankt-Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzykal'nom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitelskie, nauchnye shkoly, 1862–2012: sb. statey po materialam mezhdunarodnogo simpoziuma, posvyashchennogo 150-letiyu konservatorii (20–22 sentyabrya 2012 g.)* [St. Petersburg Conservatory in the world music space: composing, performing, scientific schools, 1862–2012: Collection of articles on the materials of the International Symposium devoted to the 150th anniversary of the conservatory (September 20–22, 2012). Eds.-status. N.I. Degtyareva, N.A. Braginskaya]. St. Petersburg: Publishing House of the Polytechnic University, 2013. 466 p.
36. *Sokolov A.R. Rossijskaya blagotvoritel'nost' pod pokrovitel'stvom Doma Romanovyh* [Russian Charity under the auspices of the Romanov's House]. *Dinastiya Romanovyh: tradicii blagotvoritel'nosti i mecenatstva: Tezisy dokladov*

Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Russian charity under the auspices of the Romanov Dynasty: traditions of charity and patronage: Theses of the reports of the International scientific conference]. Moscow, 2013, pp. 20–21.

37. *Soyuz tvortsov i prosvetiteley: k 150-letiyu Moskovskogo muzykalnogo obshchestva* [The Union of Creators and Enlighteners: to the 150th anniversary of the Moscow Musical Society. Eds.-comp. E.D. Krivitskaya, V.V. Khabarov]. Moscow: Composer, 2012. 523 p.

38. Taneev S.I. *Dnevnik, 1894–1909. Kn. 2.* [Diaries, 1894–1909. Vol. 2. Comp. L.Z. Korabel'nikova]. Moscow: Music, 1982. 332 p.

39. «Trudis i nadeysya...». Vasiliy Safonov: novye materialy i issledovaniya [“Work and hope...”. Vasily Safonov: new materials and research. Ed.-comp. L.L. Tumarinson]. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2017. 703 p.

40. *Ustav Imperatorskogo Russkogo muzykalnogo obshchestva* [Statute of the Imperial Russian Musical Society]. St. Petersburg: E. Arngold's Printing house, 1873. 20 p.

41. *Ustav konservatoriy Imperatorskogo Russkogo Muzykalnogo Obshchestva* [Statute of the Conservatories of the Imperial Russian Musical Society]. St. Petersburg: E. Arngold's Printing house, 1878. 25 p.

42. Findeyzen N.F. *Ocherk deyatelnosti S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykalnogo obshchestva (1859–1909)* [A study of the activities of the S.-Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society (1859–1909)]. St. Petersburg: Printing house of management department of appanage, 1909. 240 p.

43. Khronika [Chronicle]. *Russkaya muzykalnaya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1894. June. No. 6, pp. 133.

44. *Chaykovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve.* Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Tchaikovsky and the XXI century: dialogues in time and space. Materials of the international scientific conference. Comp. A.V. Komarov]. St. Petersburg: Composer–St. Petersburg, 2017. 428 p.



МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ АРХИВОВ СВЯТЫХ ЦАРСТВЕННЫХ СТРАСТОТЕРПЦЕВ*

В течение всего двух десятилетий рубежа XIX–XX веков произошло два события, сыгравших значительную роль не только в жизни Императорского Дома, но и в общественно-политической жизни всей России. В 1896 году в стране торжественно праздновалась коронация императора Николая II и императрицы Александры Фёдоровны. А в 1913 году вся Россия отмечала трёхсотлетний юбилей Воцарения Дома Романовых. К этим датам воздвигались и освящались храмы, строились парки, дороги, мосты и проч., было создано огромное количество поэм, художественных альбомов, множество музыкальных произведений. Отражено в музыке и ещё одно важнейшее событие для семьи Романовых – рождение 12 августа 1904 года единственного сына, наследника цесаревича Алексея.

Источниками для данной публикации стали, прежде всего, архивные материалы¹, посвящённые названным событиям. В фондах архива находятся рукописи, а также сочинения, отпечатанные в издательствах и печатнях П. Юргенсона, А. Гутхейля, М. Бернарда, В. Гроссе, А. Каспари.

Научное изучение представленных произведений никогда не проводилось. В предлагаемой статье впервые осуществляется общий обзор архивных фондов и предпринимается попытка разработки рабочей типологии исследуемого материала.

Авторы сочинений могут быть объединены в несколько групп:

1. Профессиональные светские композиторы. К их числу отнесём, прежде всего, автора «Коронационной кантаты» А.К. Глазунова, а также М. Ипполитова-Иванова, создавшего кантату «О воцарении дома Романовых».

2. Профессиональные духовные композиторы, которые создавали православные богослужебные песнопения и могли быть

носителями духовного сана. Наиболее ярким представителем данной группы, безусловно, является священник Василий Николаевич Зиновьев, принадлежавший к замечательной плеяде русских церковных композиторов конца XIX – начала XX века. Возможно, это имя не стало столь известным, как имена А. Архангельского, А. Кастальского, П. Чеснокова. Однако многие песнопения священника Василия Зиновьева исполнялись лучшими хорами России и поныне звучат в храмах и духовных концертах². Кантата Зиновьева «Русь святая идёт на войну»³ посвящена не коронационным ликованиям и торжествам 300-летия династии Романовых, а трагическим событиям начала Первой мировой войны. Однако «всеподданнейшее посвящение Его Императорскому Величеству Государю Императору Николаю Александровичу» позволяет рассматривать сочинение в предлагаемом ракурсе.

3. Наиболее многочисленную группу авторов составляют композиторы-любители (как светские, так и духовные). Поскольку сведений о них крайне мало, назовём авторов двух наиболее крупных сочинений.

– Ольга Христофоровна Агренева-Славянская (1847–1920) – фольклорист, этнограф, член Тверской учёной архивной комиссии, член Русского географического общества, обществ Испании и Португалии. Одним из заметных достижений Ольги Христофоровны было составление и публикация сборника «Описание русской крестьянской свадьбы с текстами и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными»⁴, вышедшего в 1887–1889 годах. «Кантата по случаю Священнаго Коронования Ихъ Императорских Величествъ Государя Императора Николая II^{го} и Государыни Императрицы Александры Фёдоровны»⁵ была создана в 1996 году и опубликована на средства автора, «Действительного

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Sheludyakova Oksana E. The Musical Pages of the Archives of the Family of Emperor Nicholas II // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 74–79. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.074-079.*

Члена Императорского Русского Географического Общества, Королевского Общества в Лиссабоне, Исторического Атедея в Барселоне, ученой Архивной Комиссии в Твери и Общества авторов и Композиторов в Париже и др.»⁶.

– Бенеvский (псевдоним – Хорошевич-Терницкий) Василий Дмитриевич (14.08.1864–28.11.1930) был хоровым дирижёром, регентом, церковным композитором, педагогом. Не имея профессионального музыкального образования, он проявил себя и как талантливый создатель богослужебных песнопений⁷, музыки для детей, в том числе детской оперы. Кантата В. Бенеvского «К 300-летию юбилею воцарения Дома Романовых» написана в лучших традициях посвящений членам Царской фамилии. Сюжет кантаты основан на исторических событиях «смутного времени» и посвящён избранию царя Михаила Романова на царство.

Рабочая систематизация самих произведений может быть проведена по нескольким критериям:

1. **По способу фиксации нотного материала:** рукопись или опубликованное сочинение. В опубликованных изданиях указывается конкретная печатня или типография. Например, кантата «Коронационный привет». Торжественная песнь в память Священного Коронавания Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Александровича и Государыни императрицы Александры Феодоровны» (1896 г.) М. Штейнберга опубликована в издательстве А. Каспари, напечатана в типографии «Родины». Однако особого внимания заслуживают рукописные опусы. К ним следует отнести кантату священника Василия Зиновьева, произведения французских авторов: E. Frenot, Victor Fournier, Mabillon, Henri S enée. Их особая ценность заключается в обаянии подлинности, сохранившемся тепле авторских рук, сиюминутности, запечатлённых в рукописи, а также в неповторимости архивного экземпляра.

2. **По виду нотной записи.** Произведения представлены в основном в виде хоровой партитуры и клавира. Это создавало возможность легко исполнить их и в предлагаемом виде, и, по желанию, переложить для необходимого, более крупного или, наоборот, более камерно-

го состава. На это рассчитывали и сами авторы. Например, М. Ипполитов-Иванов указывал, что кантата «О Воцарении Дома Романовых»⁸ «может быть исполнена двух- и трёхголосным хором *acapella* и одногласно с сопровождением фортепиано»⁹. Наиболее часто используются фортепианное изложение оркестровых сочинений и хоровая партитура с фортепианным аккомпанементом. В качестве примера приведём кантату О.Х. Агренеvой-Славянской, которая поражает пышностью и многообразием избранных средств: задействованы солисты, вокальные ансамбли, хор, а в фортепианной фактуре ясно ощущаются оркестровые краски.

С другой стороны, вполне отвечает назначению и двухголосная песенка без сопровождения (с фиксацией в виде двухстрочной записи) – рукописное «Письмо школьников Франции русским школьникам, создано по случаю путешествия главы государства России в честь патриотов Франции и России»¹⁰: она столь же проста и незатейлива, как и слова письма французских школьников, преподнёсших милый экспромт цесаревичу Николаю.

3. **По средствам финансирования:** на авторские средства, либо на собственные средства издателя. Так, «Коронационный марш в память Священного Коронавания Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Александровича и Государыни Императрицы Александры Фёдоровны» ор. 84 К. Фельдмана издан в типографии А. Гутхейля за счёт издателя. Это очень нарядное издание – обложка украшена изображением Триумфальной арки, нарядными узорами. Указана и цена издания – 60 копеек.

4. **С предпосланным письменным посвящением на титульном листе или без него»¹¹.** Подавляющее число произведений содержат всеподданнейшие посвящения. В качестве примера приведём адресованный «Его Величеству Императору Николаю II с величайшим почтением „Триумфальный коронационный кортеж“». Сочинение было создано и издано Елизаветой Адамович на собственные средства в московской типографии Гроссе. Цена – 90 копеек. И посвящение, и надписи выполнены на французском языке. Рисунок, украшающий обложку, сочетает атрибуты императорской власти (царский венец, орден св. Андрея Первозванного, скипетр и державу) и ветви

растений, по всей вероятности, символизирующие жизненную силу монаршего рода.

5. Важную роль играет **выбор жанров**. Среди сочинений, посвящённых Коронации, преобладают кантаты и марши. Это можно считать абсолютно закономерным. С одной стороны, кантаты и марши в наибольшей степени соответствуют церемониальной ситуации, её уставным особенностям и традициям. Для шествия по Соборной площади Московского Кремля издревле избирались особые марши, насыщенные фанфарными ликующими интонациями, а для торжественного обеда в Грановитой палате Кремля предназначались многочисленные кантаты, созданные в итальянских традициях. Для торжеств в основном избирались жанры кантаты, гимна, торжественного или парадного марша, встречались полонезы, дивертисменты, романсы и приветственные песни. На уровне средств музыкальной выразительности преобладала опора на русские интонации, песенность, гимничность. Кроме того, музыкальные сочинения должны быть доступными широкой публике, так как аудитория при их исполнении являлась достаточно многочисленной.

6. **Состав исполнителей**. Исполнителями представленных произведений являлись взрослые и детские, профессиональные и любительские коллективы различных составов. Возможны были варианты интерпретации представленных музыкальных текстов:

- хор *a cappella*;
- хор с сопровождением;
- рояль;
- различные инструментальные ансамбли.

Кроме того, было возможно создание на основе предлагаемых сочинений литературно-музыкальных композиций, концертных программ и спектаклей.

Кратко охарактеризуем важнейшие стилистические черты рассматриваемых сочинений. В церемониальных опусах используются развёрнутые и детализированные посвящения августейшим особам. Помимо исторических и биографических фактов, связанных с жизнью адресата, литературные тексты содержат наиболее значимые в конкретном контексте реалии, а жанровая установка послания на обращение к собеседнику даёт возможность сохранить духовный контакт. В связи с этим

авторское слово неизбежно становится «двухголосым» (термин М. Бахтина), отражающим одновременно семантическую «ауру» воспеваемого Государя и его семьи.

При этом насыщенность символическими смыслами в анализируемых сочинениях уникальна и требует специального объяснения, не сводимого только к тексту. Словесные и музыкальные символы должны были заменить зрительный ряд и наподобие табличек обозначать многие важнейшие явления. Такой тип музыкального содержания весьма согласуется с ритуально-канонической парадигмой сознания: звуки музыки требуют не только слухового, но и зрительного восприятия.

Символичность в рассматриваемых сочинениях раскрывается на всех уровнях сочинения – композиционном, жанровом, стилевом и т. д. Например, особую роль играют модели жанров. Их использование в основном отражает стремление к театрализации, да и сам выбор свидетельствует о желании привлечь наиболее стабилизированные, семантически определённые жанровые типы. Таковыми стали, прежде всего, марш, гимн и трубные сигналы.

Так, в кантате М. Штейнберга «Коронационный привет» жанровый выбор глубоко закономерен и оправдан. Былина, ариозо, слава-виват представляют собой различные ипостаси образа коронования, разные грани его восприятия. Крайние части запечатлевают эпическое видение коронования – причём первоначально в народном духе, а в заключении в гражданско-церемониальном аспекте. В первой части воскрешён образ народного ликования – коронация сравнивается с пасхальным торжеством, звон «сорока сороков» московских храмов сливается с возгласами народного восторга, многотысячного приветствия: «Здравствуй, Батюшка наш Царь!».

Средние части воплощают лирическую и лирико-драматическую ипостась коронации. Характерно, что по содержанию соло баса представляет собой молитву за Царя и одновременно клятву, присягу на верность Царю. Трио, напротив, раскрывает лирико-поэтическое представление о Царе-солнышке, который способен спасти Отечество от самых страшных бурь. В финале воссоздан образ всенародного славения, звучит монументальное

хоровое величание Царственного Дома и всего православного русского народа.

Доминантами большинства сочинений, безусловно, являются церковный хоровой (в традициях «Нового направления»), фольклорный (протяжные лирические песни), церемониальный (гимны и марши) и в меньшей степени романтический стили.

Например, в кантате В. Беневого «К 300-летию юбилею воцарения Дома Романовых» первая часть создана в русле русской народной песенной традиции: чередование сольного унисона запева и хорового припева, медленного запева и более устремлённого, активного движения в припеве, подголосочный склад с вариантной взаимосвязью всех голосов, переменность количества мелодических линий, точно отражающая содержательные моменты текста, – всё это важнейшие составляющие стиля русской народной песни.

Второй раздел кантаты также примечателен: это сочетание славильной песни¹² и гимна. В фактуре сопровождения воссоздан эффект колокольного звона, что особенно ярко выражено в заключительном разделе – славлении.

В коронационных сочинениях и посвящениях 300-летию юбилею династии Романовых достаточно часто использованы разнообразные по художественной функции цитаты¹³. Наибольшее распространение получила цитата из гимна Львова «Боже, Царя храни». Достаточно часто цитируется и «Славься» Глинки, а также гимн Бортнянского «Коль славен». Например, в кантате М. Штейнберга в коде заключительной части контрапунктически соединены «Славься» и «Боже, Царя храни». Цитаты ограничены заглавной фразой, но в силу местоположения в композиции они становятся логическим выводом всей кантаты как символы государственной власти, как гим-

ническое провозглашение идей российской монархии и народного единства.

В кантате Р. Ноха в единую композицию объединены звон курантов, колокольный праздничный трезвон и оркестровое исполнение гимнов. В прамбуле оговорены и сценические условия – исполнение на фоне Спасских ворот Кремля (или соответствующей декорации) под мелодии гимнов «Коль славен» и «Преображенский марш», которые со времён царствования Николая Павловича исполнялись курантами Спасской башни.

Таким образом, цитата не просто важна сама по себе как метафора, эмблема и иное явление символического порядка, но она включает целую систему «кодов или определённых групп кодов (направлений, жанров, стилей)» [3, 97]. За ней открывается мощная культурно-историческая перспектива, создающая даже для единичной цитаты дополнительный смысловой ряд.

В таких случаях можно говорить о наличии некоего общего «стилевого поля», в которое были погружены коронационные сочинения. И это поле было весьма разноголосым, включало в себя элементы стиля различных эпох, разных стилей – классицизма и барокко, «высокой» и «низкой» культуры.

В архивах содержится огромный фонд сочинений, многие из которых вполне могли бы стать объектом серьёзного музыковедческого изучения. В данной статье затронута лишь часть этого интереснейшего пласта музыкальной культуры. Поэтому безусловно необходимы дальнейшие архивные поиски и серьёзный научный анализ архивных материалов, так как деятельность целого ряда композиторов и поэтов остаётся практически неизвестной, а обширный свод церемониальных опусов ждёт своих исследователей и исполнителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ГА РФ. Ф. 601, 677–678, 651, 640–642, 681.

² Среди самых известных его творений можно назвать песнопения «Искупил ны еси», «Милость мира» и, конечно, «С нами Бог!», звучащее на праздник Рождества Христова во множестве храмов по всей России.

³ Не опубликована, рукопись. ГА РФ. Ф. 601 (Император Николай II). С. 1–8.

⁴ Описание русской крестьянской свадьбы с текстами и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными. – в 3-х ч. Записаны от Ирины Андреевны Федосовой, крестьянки Олонецкой губ., и от нищей Ульяны из Петрозаводска. Ч. 1–3. М., изд. автора, [1887].

Ч. 1. Описание всех обрядов со дня сватовства и до дня свадьбы. 46 с., нот.

Ч. 2. Описание всех обрядов свадебного дня. 124с., нот.

Ч. 3. Плачи и причитания по умершим и по рекрутам, стихи великопостные, былины и легенды. 213 с., нот.

⁵ Таково точное название сочинения, предложенное автором. Орфография автора сохранена.

⁶ Сохранена орфография автора. Воспроизведена надпись на титульном листе. Очевидно, именно эти свои регалии автор считала главными.

⁷ Соч.: Духовно-муз. соч.: [Вып. 1: Для смешанного хора:] «Ныне отпускаеши» № 1, «Хвалите Имя Господне», «Милость мира», «Ныне отпускаеши» № 2. М., 1888; [Вып. 2: Песнопения Литургии для однородного хора, 21 номер]. М., 1896 (изд. П.И. Юргенсона); [Вып. 3: 5 номеров. 1901]; [Вып. 4: Для смешанного хора:] «Ныне отпускаеши» № 3, Кондак Архистратигу Михаилу (с припевами), «Ныне отпускаеши» № 4, «Хвалите Имя Господне» № 2, «Тебе Бога хвалим» (обычного напева), М., 1912; Ирмосы воскресные (для жен. или муж. хора). М., 1893; Ирмосы воскресные. [1901]; Церковное осмогласие. Вып. 1: Стихиры воскресны на «Господи, возвах» с запевами, богородичными и стихиры на стиховне Киевского и обычного распевов; Вып. 2: Тропари воскресны на «Бог Господь» с богородичными разных распевов [1901].

⁸ Сохранена орфография автора.

⁹ Примечание на первой странице издания (ГА РФ. Ф. 641. С. 1).

¹⁰ В качестве авторов музыки и слов Песенки указаны Жан Дуфи и Генри Жене.

¹¹ В архиве находится несколько сочинений, не содержащих надписанного посвящения Царской семье, например, полька-песня «Россия» Фурниера.

¹² Аналогами могут быть многочисленные свадебные величальные песни, содержащиеся в сборниках М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова и др.

¹³ Подробно об этом см. работу Л. Крыловой [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дёмина В.Н. Молитвы о царе и воинстве в текстах чина «Заздравной чаши» конца XVII – начала XVIII веков // Проблемы муз. науки. 2017. № 1. С. 14–19.
2. Крылова Л.Л. Функция цитаты в музыкальном тексте Л. Крылова // Сов. музыка. 1975. № 8. С. 92–97.
3. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха : пособие для студентов М. : Просвещение, 1972. 272 с.
4. Planchart A.E. Medieval Liturgical Chant and Patristic Exegesis: Words and Music // Second-Mode Tracts. Music and Letters. 2010. Vol. 91, № 4. P. 583–586.
5. Wortman R.S. Scenarios of power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II. Princeton, N. J. : Princeton Univ. Press, 2006. 491 p.
6. Zanovello G. In the church and in the chapel¹: Music and devotional spaces in the florentine church of santissima annunziata // Journal of the American Musicological Society. 2014. Vol. 67, № 2. P. 379–428.

REFERENCES

1. Dyomina V.N. Molitvy o tsareivoinstve v tekstakh china «Zazdravnoj chashi» kontsa XVII – nachala XVIII vekov [Prayers for the King and the host in the texts of the rank of the “Zazdravnoy chashi” of the end of the XVIIth – the beginning of the XVIIIth centuries]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 1, pp. 14–19.
2. Krylova L.L. Funktsiya tsitaty v muzykal'nom tekste [Function of the quote in a musical text], *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1975. No. 8, pp. 92–97.
3. Lotman Y.M. *Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stikha: posobie dlya studentov* [Analysis of the poetic text. The structure of the verse: a manual for students]. Moscow: Education, 1972. 272 p.
4. Planchart A.E. Medieval Liturgical Chant and Patristic Exegesis: Words and Music. *Second-Mode Tracts. Music and Letters*. 2010. Vol. 91. No. 4, pp. 583–586.
5. Wortman R.S. *Scenarios of power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*. Princeton, N. J. : Princeton Univ. Press, 2006. 491 p.
6. Zanovello G. In the church and in the chapel¹: Music and devotional spaces in the florentine church of santissima annunziata. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. Vol. 67. No. 2, pp. 379–428.



**РОЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
В СТАНОВЛЕНИИ БОЛГАРСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
К ИСТОРИИ ИНТЕРКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА**

У каждой культуры – уже сложившейся зрелой или молодой, большой или маленькой – есть собственная, специфическая и присущая ей типологическая модель развития.

Становление и развитие болгарской профессиональной музыкальной школы раскрывает модель так называемых «молодых культур», путь которых начинается во второй половине XIX века. Примеров здесь немало – это культуры на Балканах, в Прибалтике, на скандинавском полуострове, на Дальнем Востоке. Их профессиональное музыкальное развитие основано как на собственных национальных традициях, так и на многовековых достижениях уже созданных школ Западной Европы, которые более или менее, прямо или косвенно оставляли печать на их становлении. Именно по этой причине тема межкультурного взаимодействия во всём спектре его проявлений (историко-политического, социально-экономического, идеологического, социокультурного, художественно-эстетического) и на разных уровнях функционирования (институциональном, образовательном, исполнительском, творческом) является актуальной и перспективной как научный объект.

Здесь коротко остановимся на некоторых теоретических аспектах межкультурного диалога, высвечивающих его значимость в разных сферах искусства и, в частности, в музыке. Вероятно, эта значимость обусловлена постоянно расширяющей свой периметр во времени и пространстве реляцией между национальным и универсальным, местным и глобальным, традицией и современностью, в которой диалог возрастает в удивительной специфичной форме общения как на уровне отдельных культур, так и в сфере уникального индивидуального творческого процесса. Интеркультурный диалог как процесс обладает удивительной способностью разворачивать и сворачивать разные ресурсы, следить за ди-

намикой пульса различных традиций, свободно продвигаться по вертикали времени и по горизонтали пространства, возводить симультанное единство между «своим» и «иным» и мирить «свое» с «иным», разламывать антинормии, выявлять неожиданные сцепления, превращать «другость» в опору и внедрять её в рамках «своего». Феномен «диалога» почти во всех случаях исключает агрессивное влияние, а проявляет себя как признак внутренней потребности и настроя на инфильтрацию и имплантацию. Он отвергает замкнутость в рамках канона регионального, но предоставляет свободу выбора в контексте глобального, отрицает подражательство, но придаёт «автономность» каждому национальному процессу. Диалог раскрывает качество «физиономичности» отдельных авторов и приносит свои плоды в виде уникальных по своей индивидуальности конкретных произведений.

И ещё одно важное замечание: межкультурный диалог учит нас слышать «инаковость», менять наши взгляды на национальную традицию (в том числе и на болгарскую), интерпретировать её как часть более высокой традиции и анализировать в наднациональном её звучании.

Болгарская профессиональная музыкальная школа даёт свою версию модели «молодой культуры», «общение» которой с другими культурами динамично и эффективно. Чтобы понять разницу и специфику этого диалога, необходимо сделать короткий экскурс в прошлое.

Болгарская музыкальная культура – древняя и молодая. Древняя, потому что корни её уходят в глубину веков – туда, где рождалась архаика и архаическая обрядовость («нести-нари»¹ [5, 335–336] и «кукери»² [5, 285]); туда, где формировался *традиционный фольклор*; туда, где (чуть позже) становилась болгарская литургическая практика с замечательным *болгарским распевом*³ [4; 6; 9; 18].

Тем не менее, болгарская музыкальная культура молода, потому что её профессиональная школа начала свое развитие в конце XIX – начале XX века. В годы её формирования начался процесс активного общения с другими национальными культурами. Диалогичность фактически формирует европейский образ новой болгарской музыкальной культуры, предопределённый в далёком прошлом и воплотившийся в своеобразную часть её генетического кода, становясь устойчивой базой её существования и развития⁴.

Корни открытости, то есть европейского характера этого сознания, обнаруживаются как в специфике нашего исторического развития и в общих законах нашей национальной психологии, так и в зоне общекультурных событий в Средние века и в период Национального возрождения со всей серьёзностью и общей значимостью феномена церковно-славянской практики с её пролонгирующей рефлексией на более поздние явления в наших традициях; в проявлении реалий фольклора, придающих мощный импульс, проявившийся во всех сферах болгарского художественного творчества; в возвышенной философской сути сакральной идеи, наполнившей проникновенным содержанием как старую, так и новую тогда национальную литературу и ставшей отправным пунктом для музыкально-творческих интенций XX века.

Формы диалога в болгарской музыкальной культуре, хотя и с разной динамикой, проявляются практически на всех горизонтальных уровнях. Если проследить последовательное развёртывание музыкально-культурной реляции «национальное – универсальное», «традиция – современность», обнаружим их диалогичную содержательность, по крайней мере, в двух разных плоскостях.

Первую из них я бы обозначила как «процессуальная», включающая возведение системы институтов, становление образования и исполнительства, научно-исследовательской и издательской работы и даже дискуссионные пространства острых музыкальных полемик конца XIX – начала XX веков. К примеру, это создание первых оркестров и болгарского оперного театра в начале XX века [2], организация популярных концертов и лекториев, обсуждение национального музыкального стиля

в 1920–1930-х годах [3] и т. д. Благодаря межкультурным контактам возникают и необходимые профессиональные кадры.

Вторая плоскость – «творческая» во всём спектре своей художественно-эстетической и стилистической проблематики, разрешаемой на содержательном и структурном уровне индивидуальным сознанием композитора, преодолевающим свои собственные национальные барьеры и смещающим творческий горизонт в направлении различности. Тщательный анализ конкретных произведений недвусмысленно отмечает тренд диалогичности в болгарском музыкальном творчестве и раскрывает в нём происходящие процессы турбулентности или гравитационные тенденции. Они, однако, никогда не существуют изолированно друг от друга, а в гибком синтезе дают знать о тех деликатных, но отчётливо проявляемых состояниях, наполняющих содержанием такие понятия, как «историческая память» и «национальная принадлежность».

Интеркультурный диалог утверждает как важный аспект метода исследования имманентно музыкального начала по отношению к вертикали процессуальности новой болгарской музыкальной культуры. А оно, имманентно-музыкальное начало, связано не просто с какой-то априори воспринятой и как бы статичной в своей уникальности традиции, а со способностью этой традиции динамически взаимодействовать с современным началом, встраивать «болгарское» в «европейское» и «европейское» в «болгарское», «вживляться» в глобальное, гибко быть одновременно «здесь» и «там», закономерно менять реляцию «своё» – «чужое» в «своё» – «иное», чтобы прийти к парадоксальному, на первый взгляд, но с успехом решаемому уравнению «своё» – «своё» в постмодерне конца XX столетия, когда у нас начинается разговор о своей традиции во множественном числе.

Если вернуться к теме становления болгарской музыкальной школы в конце XIX – начале XX века, то мы сразу заметим перспективность выбранного пути. Замечательный деятель болгарской художественной культуры, ученик А. Дворжака, композитор и педагог Добри Христов писал: «За нами лежит огромная бездна непрожитых нами европейского Классицизма и Романтизма» [19, 313]. Констатация эта

задает кардинальный в это время вопрос: какой должен быть будущий путь молодой профессиональной школы? Одна дорога ведёт назад, догоняя упущенные европейские художественные эпохи, побуждая создавать своё Барокко, свой Классицизм, Романтизм – то есть пройти уже пройденное в Европе. Второй путь чертит абсолютно другую перспективу – суметь развить свои собственные традиции, не догоняя, а взаимодействуя с европейскими культурами, вести с ними интенсивный диалог, в котором болгарская музыкальная культура была бы активной стороной, аккумулирующей уже достигнутое другими традициями и в процессе инфильтрации формирующей свой собственный облик.

Именно эта перспектива намечается и осуществляется болгарской музыкальной культурой в конце XIX – начале XX веков. Чрезвычайно важные для неё взаимодействия связаны, главным образом, с Россией и Чехией, Италией и Австрией. Их многовековой опыт и выдающиеся достижения в рамках европейской культуры стали важным стимулом для музыкальных и культурных процессов в нашей стране.

Здесь особенно значительна роль России, в которой в то время учатся и работают многие болгары, накапливая опыт, который окажется особенно важным в становлении болгарской профессиональной музыкальной школы. Среди них надо отметить имена будущих композиторов Эмануила Манолова, Петра Динева, Атанаса Бадева; дирижёра Ан. Николова, оперных певцов Ив. Вульпе, К. Михайлова-Стояна, Ст. Македонского, Г. Дончева, Петра Райчева, которые получили своё образование в русских консерваториях и музыкальных классах, созданных ИРМО.

Масштабы работы этой огромной и влиятельной российской организации хорошо известны. Её деятельность имеет различные образовательные и исполнительные аспекты, в том числе становление музыкальных учреждений, таких как консерватории и музыкальные школы, оперные театры и симфонические оркестры. Под её влиянием полностью изменилась музыкальная жизнь в России.

После создания ИРМО в 1859 году в Санкт-Петербурге, в последующие два десятилетия отделения Общества были открыты в Москве, Киеве, Казани, Воронеже, Харькове, Ниж-

нем Новгороде, Саратове, Пскове, Омске, Тольском, Томске. В течение 1880–1890-х годов в России были открыты ещё более 20 отделений ИРМО. Они появились в Пензе, Тамбове, в южных городах – Астрахани, Екатеринославе (ныне Днепропетровск), Тифлисе (Тбилиси), Ростове-на-Дону, Одессе, Николаеве, Житомире, Вильно и т. д. [14].

Работа отделений состояла в подготовке и проведении концертов (профессиональными и любительскими силами), в организации музыкального образования. Все лучшие учебные заведения старой России существовали при ИРМО: музыкальные классы, училища, консерватории. На протяжении второй половины XIX и в начале XX века ИРМО играло ведущую роль в музыкальной жизни как Петербурга и Москвы, так и всей страны.

Очень важно отметить, что в это время влияние ИРМО выходит за пределы России и оставляет заметный след в других музыкальных культурах.

Для Болгарии это воздействие поначалу ощущается более косвенно, но с сильным резонансом в ближайшие десятилетия. Здесь я не случайно перечислила названия ряда городов, в которых отделения ИРМО были созданы в течение первых 30 лет после его возникновения. В некоторых из них (Киеве, Казани, Харькове, Саратове, Астрахани, Ростове-на-Дону, Одессе, Николаеве, Житомире, Вильно), а также в Москве и Петербурге проходила деятельность одного из самых выдающихся болгарских музыкантов – Константина Михайлова-Стояна – создателя болгарского оперного театра.

Он родился в 1853 году в поселке Большой Боялык Одесской области в семье болгарских переселенцев из города Сливена. В 1868 он поступил в гимназию в городе Николаеве, а затем переехал в Одессу. Здесь начинается его путь в музыке, который доведёт его до высокого уровня солиста Большого театра и звания Артиста Императорского театра в начале 90-х годов XIX века. В самом начале он знакомится с русским репертуаром – это романсы, песни и оперы, исполняемые любителями. Серьёзным стимулом становятся гастроли русских профессиональных оперных певцов. А в 1871 году в Одессе проходили гастроли капеллы Агренева-Славянского в рамках большого турне по России. Об одесском концерте

Михайлов-Стоян пишет в своей автобиографии «Исповедь тенора» [10, 97], где отмечает своё разочарование вокальным исполнением самого Славянского, но восхищается звучанием хора⁵. Оценка К. Михайлова-Стояна очень точна, что свидетельствует о накоплении музыкального опыта, знаний и критериев. Совершенно естественно он направляет свой интерес к профессиональному музыкальному образованию. К сожалению, он не получает академический диплом. Два раза его принимали в Санкт-Петербургскую консерваторию, и оба раза он вынужден был прервать обучение. В 1874 году у него не было стипендии [10, 108], а в 1879 г. он заболел и окончательно вернулся в Одессу [10, 246].

В 1870-х годах начинается активная концертная деятельность Михайлова-Стояна в городах России. Можно полагать, что он выступал благодаря близкому знакомству с музыкантами и другими людьми, которые были деятелями ИРМО. Во всяком случае, об этом свидетельствуют его концерты в Киеве, Казани, Харькове, Саратове, где уже были созданы отделения Общества. Эти связи, возможно, ему помогли и позже, в 1905–1906 годы, поступить вокальным педагогом в Императорское музыкальное училище в Ростове-на-Дону, уже имея педагогический опыт в г. Вильно (1903–1904). В Ростове он занимает также должность директора Муниципального музыкального училища [16].

Концертная деятельность Михайлова-Стояна, которая развивалась в контексте активной деятельности ИРМО, получала высокие оценки в русской прессе. Но его привлекала не камерная, а оперная сцена. После конкурса в 1888 году он поступает в труппу Большого театра [10, 431] и утверждается как блестящий исполнитель итальянского репертуара, достигая уровня «Артиста Императорских театров» (Ил. 1). Его карьера проходит ещё в труппах И. Прянишникова и А. Эйхенвальда, где он с успехом поёт на одной сцене с уже знаменитым Ф. Шаляпиным в опере «Русалка» в Нижнем Новгороде (1902)⁶. Надо отметить и его успешные выступления в Ростове-на-Дону. Там прошёл прощальный в России концерт Михайлова-Стояна, о котором информирует газета «Приазовский край» [11, 109].

Творческая биография этого оперного исполнителя очень богата, и в данной статье не-

возможно перечислить все важные факты. Основная цель – расставить акценты на таких деталях, которые раскрывают связь музыканта с ИРМО, имеющую важное значение для становления будущего болгарского профессионального музыкального театра. Исполнительская деятельность Михайлова-Стояна развивалась именно в таком сотрудничестве и воспитывала у него высокие качества профессионализма, которые в полной мере раскрылись в его последующей деятельности в Болгарии.

Связи Михайлова-Стояна с ИРМО обнаруживаются ещё в одной сфере – в педагогической практике в Вильно (1903–1904) и, особенно, в Ростове-на-Дону (1905–1906) [16]. В этом городе деятельность Общества была очень интенсивна [8, 14, 15]. Хотя отделение здесь создаётся позже многих других (в 1896), оно довольно быстро достигает высоких результатов. Это, среди прочего, Императорское музыкальное училище, авторитет которого обеспечивали педагоги значимого профессионального уровня и выступления их воспитанников.

Год, проведённый в данном училище в качестве вокального педагога, дал Михайлову-Стояну возможность ещё ближе познакомиться с русской вокальной школой, её особенностями и методикой преподавания, с учебной программой, с теоретическими и практическими дисциплинами⁷. Надо отметить, что в это время он сам уже являлся автором методического пособия «Генезис, анализ и метод естественного пения: простейший способ для его достижения», которое включено в автобиографию «Исповедь тенора» [10, т. 2, 259–283]. В этой теоретической студии Михайлов-Стоян систематизирует свой накопленный опыт активной исполнительской деятельности в России и двухлетнего изучения *бельканто* в Италии и Франции.

Параллельно со своей исполнительской и педагогической деятельностью Михайлов-Стоян ведёт организационную работу. Он создаёт и руководит двумя оперными труппами – в Витебске⁸ (Ил. 2) и Житомире⁹, где тоже существуют отделения ИРМО. Можно с основанием утверждать, что эти коллективы, созданные им в России (как и различные другие музыкальные форматы, в которых проходила его практика), являются прототипом позднее возникшего болгарского оперного театра, который обязан своим появлением Михайлову-Стояну.

Нельзя не отметить систематичность, планомерность и целеустремленность, с которой музыкант постепенно осваивает и отрабатывает разные практические навыки в сфере педагогики и организации. Он как-то очень логично подходит к цели своей жизни – возникновению Болгарского оперного театра. Открытие театра под названием «Оперная Дружба» состоялось в 1908 году. Именно Михайлов-Стоян, при поддержке своих коллег Ив. Вульпе, Н. Николаева, П. Наумова и Х. Визнера, стал центральной инициативной фигурой. Весь опыт в России и связи с просветительско-образовательной направленностью деятельности ИРМО послужили импульсом и основой успеха. Ещё в 1907 году Михайлов-Стоян разработал «Проект по созданию оперного театра в Софии», в тексте которого весьма знаменательны слова, формулирующие намерения организатора: «...болгарский театр будет с народно-национальным и просветительско-образовательным значением» [11, 22], – театр задумывался не только как исполнительский институт, но и как просветительская и образовательная организация. Проект Михайлова-Стояна объеди-

нил два разных учреждений с двумя разными функциями. В это время в Софии уже три года существует Частное музыкальное училище, которое с 1904 года готовит профессиональные кадры. Но Михайлов-Стоян задумывает что-то новое. Он предусматривает формирование в театре Театрально-музыкального совета, который будет вести лекторий по музыкальной теории, сольфеджио, музыковедению и изучению вокала. Целью этой деятельности мыслилось становление национальной музыкальной академии¹⁰.

Идея Михайлова-Стояна – не утопия, а вполне конкретный замысел, во многом связанный с его российским опытом. Он отлично понимал необходимость мобилизации серьёзных ресурсов на пути становления и развития профессиональной болгарской музыкальной школы, организации масштаба ИРМО, которая могла бы формировать и направлять музыкальную деятельность (организационную, исполнительскую, педагогическую) в стране. И так как в данный момент такой институции в Болгарии не было, Михайлов-Стоян считал, что её роль может принять на себя Болгарский оперный театр. То есть цели были одинаковые,

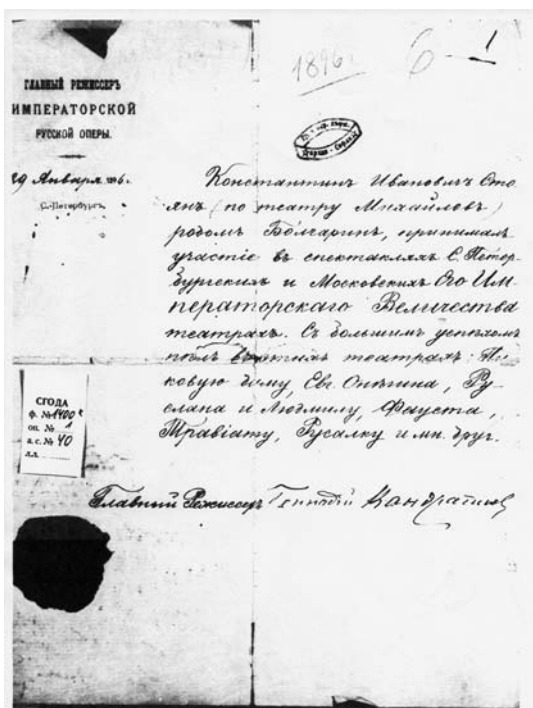


Иллюстрация 1. Удостоверение об оперных выступлениях К. Михайлова-Стояна на сценах Императорских театров

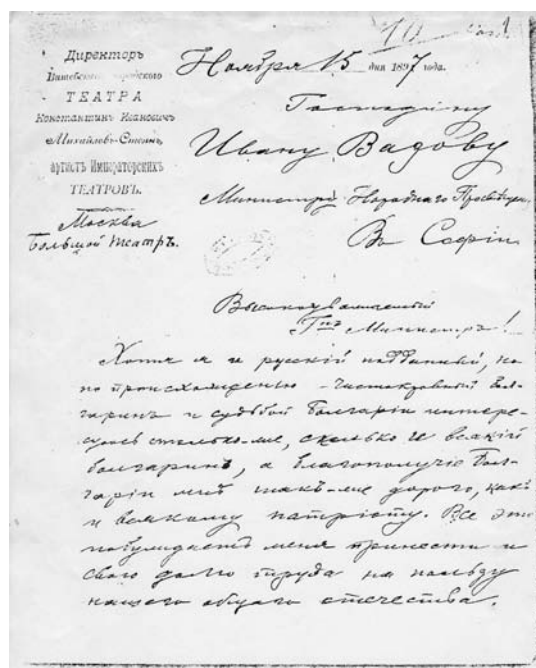


Иллюстрация 2. Письмо Ив. Вазову, министру Народного просвещения в Болгарии

но пути достижения – разные, с учётом национальной специфики¹¹.

Возможно, идея Михайлова-Стояна осуществилась бы, но он неожиданно ушёл из жизни в 1914 году после шести лет работы в оперном театре в Софии. Общественный резонанс был огромный. Из России было получено много телеграмм, в которых, наряду с соболезнованиями и скорбью об утрате, выражалась благодарность русских музыкальных деятелей за сделанное болгарским артистом [17].

Подводя итоги, сегодня с полной уверенностью можно утверждать, что Михайлов-Стоян являлся подлинным медиатором между стабильной, европейского типа, русской культурой и становившейся молодой профессиональной болгарской школой. Он был настоящим

визионером с богатым опытом, с разносторонней практикой, связанной со всеми аспектами деятельности ИРМО – исполнительство, организация, образование, просветительство. Этот опыт он творчески имплантировал в национальную болгарскую традицию.

Таким образом, ИРМО сыграло значительную, хотя и опосредованную, роль в процессе становления Болгарской музыкальной школы, но более непосредственную – в организации оперного театра и связанного с ним исполнительства и образования. Благодаря деятельности К. Михайлова-Стояна интеркультурный диалог двух культур, диалог, который воспитывал уверенность в европейской, а не в локальной принадлежности, приобрёл новые параметры и новые перспективы, устремлённые к XX веку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ритуал «Нестинари» связывается с архаическими обрядовыми практиками древних фракийцев, которые жили на балканском полуострове. Сегодня ритуал проходит 21 мая с иконами Святых Константина и Елены, которых церковь чествует в этот день. Участники ритуала ходят босиком по горячим углям, впадая во время танца в транс [5, 335–336].

² Ритуалы «Кукери», которыми отмечается конец зимы, – древние театрализованные игры с пожеланиями здоровья и плодородия. Участники танцуют в масках и одеты в мех. Они несут колокола и колокольчики, которые издают громкие звуки [5, 285].

³ Болгарский распев создавался после принятия Православия в 864 году. Развитие церковной музыки утвердило оригинальную специфическую модель пения, которое сильно отличается от других литургических напевов – греческих, сербских, русских [4; 6; 9; 19].

⁴ Этот тезис впервые был введён в болгарское музыковедение автором в книге «Диалог „традиция – современность“ в болгарском музыкальном творчестве XX века (аспекты, проекции, воздействия)» [7].

⁵ В 1884 году хор Славянского выступал в Болгарии во многих городах и оставил те же впечатления. Его гастролы стали сильным импульсом для развития хорового пения в стране.

⁶ Подробнее об оперных и концертных выступлениях К. Михайлова-Стояна см.: [11, 109–110, 114].

⁷ В замечательной статье профессора А.В. Крыловой о роли ИРМО в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону [8] имя К. Михайлова-Стояна не значится. К сожалению, мне не удалось поработать в архивах Ростова-на-Дону, где, возможно, удалось бы обнаружить новую информацию как о его педагогической работе в музыкальных училищах города, так и о его концертных выступлениях. Тем более что в своей статье «Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы» А.Ю. Сметанникова подчёркивает, что «педагоги училища были не только превосходными учителями, но и активно концертирующими музыкантами» [15, 92].

⁸ Об этом информирует «Поздравительное письмо» из Витебска, см.: [11, 114].

⁹ В архиве К. Михайлова-Стояна обнаружен интереснейший документ – «Отчёт Житомирской оперной дружки за 1904–1905 гг.», где его имя указано на первом месте.

¹⁰ Год основания Музыкальной академии – 1921.

¹¹ Подобный опыт «симбиоза» образовательной и исполнительской институций под эгидой ИРМО в России уже был, и очень возможно, что болгарский артист знал об этом. В 1873 и 1878 годах было два проекта, о которых упоминает в своих статьях Г.А. Моисеев. Суть этих проектов – «передача Русской оперы в ведение Общества (подразумевается ИРМО)» [12, 142] и «образование персонала для русской оперы в Петербурге и Москве из сил, приготовленных обеими консерваториями» [13, 165].

ЛИТЕРАТУРА

1. Адрес от Витебското градско общество // Витебск. 1898. 24 нояб.
2. Бикс Р. Български оперен театър : материали и наблюдения. София : Музика, 1976. 352 с.
3. Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил : сборник / съст. А. Баларева. София : БАН, 1968. 191 с.
4. Вознесенский И. Осмогласные роспевы трёх последних веков православной русской церкви. Вып. 2. Болгарский роспев или напевы на «Бог Господь» Юго-Западной православной церкви. Киев, 1891. 121 с.
5. Энциклопедия на българската музикална култура. София : БАН, 1967. 466 с.
6. Кодов Хр., Петров Ст. Старобългарски музикални паметници. София : Наука и изкуство, 1973. 360 с.
7. Коларова Э. Диалогът традиция – съвременност в българското музикално творчество на XX век (аспекти, проекции, рефлексии). София : Марс 09, 2013. 248 с.
8. Крылова А.В. «История музыки всех времён и народов» Л. Саккетти // Проблемы муз. науки. 2014. № 1 (14). С. 70–74.
9. Куюмджиева Св. Стара българска музика : лекции. София : Марс 09, 2011. 149 с.
10. Михайлов-Стоян К. Исповедь тенора. В 2 т. М. : В. Рихтер, 1896. 925 с.
11. Михайлов-Стоян К. По въпроса за основаване българска народна опера. София : Просвещение, 1907. 132 с.
12. Моисеев Г.А. Великий князь Константин Николаевич – президент Императорского Русского музыкального общества // Наследие : Русская музыка – мировая культура. М., 2009. Вып. 1. С. 128–154.
13. Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: к истории взаимоотношений // Науч. вестн. Моск. консерватории. 2013. № 3. С. 136–167.
14. Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений. М. : Яз. славян. культуры, 2012. 536 с.
15. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1 (18). С. 89–94.
16. Спомен за юбилейния бенефис на Михайлов-Стоян по случай 30-годишна дейност // София. 1911. 14 февр.
17. Съболезнователна телеграма от кмета на град Славянск // Софийски общински вестник. 1914. 22 юни.
18. Тончева Е. За Болгарский роспев. В 2 т. София : Музика, 1981. 875 с.
19. Христов Д. Музикално-теоретично и публицистично наследство. Т. 1. София : БАН, 1967. 351 с.

REFERENCES

1. Adres ot Vitebskoto gradsko obshchestvo [Address by the Vitebsk Urban Society], Vitebsk. 1898. Nov. 24.
2. Biks R. *B'lgarskioperenteat'r: material i nablyudeniya* [Bulgarian Opera Theater. Materials and observations]. Sofia: Music, 1976. 352 p.
3. *B'lgarskite muzikalni deys i problem't za natsionalniya muzikalen stil : sbornik* [Bulgarian musicians and the problem of the national musical style. Comp. A. Balareva]. Sofia: BAN, 1968. 191 p.
4. Voznesenskiy I. *Osmoglasnye rospevy trekh poslednykh vekov pravoslavnoy russkoy tserkvi. Vyp. 2. Bolgarskiy rospev ili napevy na «Bog Gospod'» Yugo-Zapadnoy pravoslavnoy tserkvi* [Osmoglasnye chant of the last three centuries of the Orthodox Russian Church. Bulgarian chant or tunes on “God the Lord” of the South-Western Orthodox Church]. Kiev, 1891. 121 p.
5. *Entsiklopediya na b'lgarskata muzikalna kultura* [Encyclopaedia of Bulgarian musical culture]. Sofia: BAN, 1967. 466 p.
6. Kodov Khr., Petrov St. *Starob'lgarski muzikalni pametnitsi* [Old Bulgarian Musical Monuments]. Sofia: Science and arts, 1973. 360 p.
7. Kolarova E. *Dialog't traditsiya – s'vremennost v b'lgarskoto muzikalno tvorchestvo na XX vek (aspekti, proektsii, releksii)* [The Dialogue Tradition – Contemporarity in the Bulgarian Musical Creativity of the 20th Century (Aspects, Projections, Reflections)]. Sofia: Mars 09, 2013. 248 p.
8. Krylova A.V. «Istoriya muzyki vseh vremen i narodov» L. Sakketti [“The History of Music of all Times and Nations” by Liveriy Sacchetti]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2014. No. 1 (14), pp. 70–74.
9. Kuyumdzhieva Sv. *Starab'lgarskamuzika :lektsii* [Old Bulgarian music. Lectures]. Sofiya: Mars 09, 2011. 149 p.
10. Mikhaylov-Stoyan K. *Ispoved' tenora. V 2 t.* [The Confession of the Tenor. In 2 vols.]. Moscow: V. Rikhter, 1896. 925 p.
11. Mikhaylov-Stoyan K. *Po v'prosa za osnovavane b'lgarska narodna opera* [On the issue of establishing Bulgarian National Opera]. Sofia: Education, 1907. 132 p.

12. Moiseev G.A. Velikiy knyaz' Konstantin Nikolaevich – prezident Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Grand Duke Konstantin Nikolaevich – President of the Imperial Russian Musical Society]. *Nasledie: Russkayamuzyka – mirovayakul'tura* [Heritage. Russian music – world culture. Collected Articles]. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Iss. 1, pp. 128–154.

13. Moiseev G.A. P.I. Tchaikovsky i velikiy knyaz' Konstantin Nikolaevich: k istorii vzaimootnosheniy [Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolaevich: to the history of relationships]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2013. No. 3, pp. 136–167.

14. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859–1917): Istoriya otdeleniy* [Russian Musical Society (1859–1917): History of the branches]. Moscow: Languages of Slavic culture, 2012. 536 p.

15. Smetannikova A.Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [Rostov department of the IRMO: the first decade of work]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. Vol. 1(18), pp. 89–94.

16. Spomen za yubileyniya benefisna Mikhaylov-Stoyan po sluchay 30-godishna deynost [Memory of the jubilee benefit performance of Mikhailov-Stoyan to celebrate 30 years of activity]. *Sofia*. 1911. Febr. 14.

17. S"boleznovatelna telegrama ot kmeta na grad Slavyansk [Condolence telegram from the Mayor of Slavyansk]. *Sofiyski obshchinski vestnik* [Sofia Municipal Journal]. 1914. June 22.

18. Toncheva E. *Za Bolgarskiy rospev. V 2 t.* [For Bolgarskiy rospev. In 2 vols.]. Sofia: Musica, 1981. 875 p.

19. Hristov D. *Muzikalno-teoretichno i publitsistichno nasledstvo. T. 1* [Musical-Theoretical and Publicistic Heritage. Vol. 1]. Sofia: BAN, 1967. 351 p.



СЕРБСКО-РУССКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В ЗЕРКАЛЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНТАКТОВ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Сербско-русское сотрудничество в музыкальной культуре второй половины XIX века – тема, активно изучаемая в искусствоведческой науке. С момента выхода в 1983 году монографии Марии Корен-Бергамо «Сербские темы в творчестве русских и советских композиторов» [5] она стала приобретать черты междисциплинарности, продвигая обсуждение документальных материалов эпохи, свидетельствующих о духовной и культурной близости народов, их взаимовосприятии и контактах.

Для нашего обсуждения интерес представляют не только сами музыкальные контакты, но и политическая и культурная аура времени, насыщенного драматическими событиями. Династические связи, рост активности славянского движения на Балканах, обсуждение панславистских идей, освободительное боснийское восстание 1875 года против власти Османской империи (где Сербия, имеющая с 1817 года автономию в Османской империи, активно помогала повстанцам), сербская война 1876 года, наконец, русско-турецкая война 1877–1878 годов – все эти события не могли не оставить отпечатка в художественном пространстве эпохи. Вопреки сложности исторической обстановки, это пространство расширилось, находя новые формы взаимодействия.

Историческая картина будет неполной, если не учесть, что официальные взаимоотношения России и Сербии начались с открытия консульства России в Княжестве Сербском в 1838 году. Взаимоотношения укрепило династическое родство. Дочь первого Короля Сербии Петра I Карагеоргиевича (1844–1921), Елена Сербская (1884–1962) стала женой князя императорской крови Иоанна Константиновича Романова¹. Младший брат Короля Арсен (Арсений) был женат на Авроре Павловне Демидовой (1873–1904), княгине Сан-Дonato, представительнице рода Демидовых², русских промышленников и благотворителей. Любопытно, но уводящие на Урал сербско-русские

пересечения оказались тесно связаны с мученической кончиной членов семьи Романовых. Известно, что Елена Сербская в марте 1918 года в момент ссылки в Екатеринбург своего супруга Иоанна Константиновича находилась вместе с ним. По прибытии в уральский город она была арестована, затем отправлена в пермскую тюрьму, где пребывала в заточении до декабря 1918 года, получив освобождение по ходатайству норвежского посольства.

Говоря о сложных испытаниях в исторических судьбах Сербии и России, обратим внимание на императивы, которые оставались неизменными во взаимоотношениях и которые развивались через веру, язык, культуру и искусство. Этими императивами были и есть духовная общность, опора на национальную народную традицию.

Чувство родства между православными народами нашло отражение в церковной музыке, богослужебном чине. Первый митрополит автономной Сербии Петр Йованович отправлял в Россию стипендиатов-богословов для получения образования. Среди них были избранный в 1859 году архиепископом Белградским и митрополитом всей Сербии Михаил (Милое Йованович) и первый декан Православного богословского факультета в Белграде Стеван Димитриевич. Оба были выпускниками Киевской духовной академии. Практика обучения в России сопровождалась обменом церковными книгами и нотами, которые с XVIII столетия издавались на общем с Россией языке. Не менее показателен факт участия русской постреволюционной эмиграции в развитии сербского академического образования, в том числе богословского [3].

Сегодня можно констатировать: преодолевая перипетии сложного времени, сербско-русские связи оставались важным пунктом в истории взаимоотношений, а духовное родство наших народов находило отклик в музыке православной службы. В ней общими были как

«богослужебные тексты, поющиеся на церковнославянском языке русского извода» [4, 61], так и интонационное родство мелодических попевок, которые, по справедливому замечанию российского исследователя А.А. Евдокимовой, «как надёжные мосты, связывали в единое целое православный музыкальный мир. И это – важное свидетельство единства православной культуры» наших народов, «в каких бы странах они не жили, какие бы временные и территориальные границы их не разделяли» [4, 62].

Ярким собирателем старинных церковных песнопений и сербских народных мелодий стал талантливый сербский композитор Корнелий Станкович (1831–1865). Его имя занимает важное место в истории сербской музыкальной культуры. К. Станкович был первым сербским профессиональным композитором и музыкальным педагогом, основателем национального направления в сербской музыке, хранителем традиций сербского народа. Он известен как основатель и дирижёр Первого Белградского певческого общества³, которому А.Д. Кастальский посвятил свои духовные сочинения⁴. Станкович – автор церковных песнопений, хоровых композиций, фортепианной музыки. В годы своего обучения в Вене он познакомился с М.Ф. Раевским⁵, священником русской миссии православной церкви. Это знакомство вдохновило композитора на собирательство сербского фольклора. В предисловии к Литургии Станкович написал: «Он показал мне путь, на котором всю свою силу нужно жертвовать только ради народного блага. И если я этим делом принёс пользу своему народу, то могу только благодарить г. Михаила Раевского, русского протоиерея в Вене, идеи которого глубоко проникли в мою деятельность» [1, II].

В 1862–1864 годах вышла в свет работа Станковича «Православное церковное пение в сербском народе» (*Станковић К. Православно црквено појање у србског народа. Беч, 1862–1864. 3 књ*). Этот труд эхом отозвался в сербско-русских отношениях: его песнопение «Достоинство есть», имеющее указание «сербская мелодия» в русском сборнике песнопений Литургии 1914 года [7, 67–68], вошло в русский обиход, познакомив верующих с сербским карловацким⁶ распевом. Плодотворная деятельность Станко-

вича на ниве национального творчества была отмечена Императорским Орденом Российской империи – Орденом святого Станислава⁷.

Отражением истории сербского народа, его самобытной музыкальной культуры стали фольклорные сборники «Сербских народных песен» («Српске народне пјесме») Станковича, изданные в период между 1851 и 1863 годами, а его авторские песни «Устај, устај Србине!», «Сјећаш-ли се оног сата», «Што се боре мисли тоје» стали гордостью сербской национальной культуры. Вместе с народными песнями они равноправно вошли в репертуар сербских и русских исполнителей, популяризаторов традиционной музыки славян. Известен, например, исполнитель Дмитрий Александрович Агренов-Славянский (1833–1908) [2], дебютировавший в 1862 году в симфонических собраниях Петербургского отделения РМО, в Мариинской опере, но затем связавший своё творчество с популяризацией славянских народных песен и церковных песнопений. Увлечённый идеями панславизма⁸, он свою личную расположенность к ним подчеркнул псевдонимом Славянский, а также созданием в 1868 году «Славянской капеллы»⁹. Репертуар капеллы строился на русских народных песнях, песнях славянских народов и включал былины и причитания. Концерты «Славянской капеллы» в Москве на Этнографической выставке 1867 года [5, 32] вывели на широкую сцену сербскую народную музыку, которая стала объектом интереса в России, тогда как концерты в городах Сербии – Белграде, Панчево, Нови-Сад, Сомбор, Ниш и Смедерево (в 1867, 1884, 1890 и 1895 годах) – внесли свой вклад в историю сближения народов, их взаимовосприятия.

В концертном репертуаре капеллы были представлены сербские песни: «Солнце светлое», «Радо идет серб в солдаты», «Султан и Визир» и другие, в том числе из собрания К. Станковича. Широкая концертная география капеллы, выступающей в России, на Балканах, в странах Западной Европы, Америки, Африки знакомила другие народы с музыкальной культурой наших стран, с богатством и оригинальностью наших традиций. Концертная, во многом миссионерская, деятельность Агренова была подкреплена его личной благотворительностью. К примеру, известно, что

в течение ряда лет он перечислял отцу Михаилу, митрополиту Белградскому, часть средств от концертов капеллы.

Активизация деятельности творческих союзов во второй половине XIX века, широкое участие в международных выставках и концертах служили основой для укрепления международных связей. Любопытно отметить, что основание Первого Белградского певческого общества (1853) весьма близко по времени к учреждению Русского музыкального общества (1859). Их цели тоже совпадают – общества заботятся о сохранении и развитии национальной музыкальной культуры и музыкального образования. Высочайшими покровителями обществ являются представители августейших фамилий. Оба общества участвуют в благотворительных концертах¹⁰, финансировании обучения талантливых музыкантов, помощи малоимущим студентам, ветеранам освободительных войн. Происходит всё то, что крепко связывает Сербию и Россию. Основанный в 1858 году Московский славянский благотворительный комитет (Устав утверждён Александром II) содействует обучению славян в России, взаимодействует с общественными организациями, а также с меценатами. Известно, что работа Санкт-Петербургского отделения этого комитета в 1876–1900 годах проходила в здании ИРМО и что во время сербско-турецкой войны Киевское отделение этого комитета оказывало помощь пострадавшим в Сербии, Боснии и Герцеговине.

Обратим внимание, что период популярности панславистских идей в российском обществе 60-х – 70-х годов XIX века находит отклик в среде русских композиторов. О реалиях времени читаем в VII Главе «Летописи» Н.А. Римского-Корсакова: «В сезоне 1866/67 года Балакирев много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских. Он окружил себя большим числом всевозможных сборников. Я тоже их просматривал с величайшим восхищением и с восхищением же слушал, как Балакирев играл их с собственной изящной гармонизацией. В ту пору он сильно стал интересоваться славянскими делами. Приблизительно тогда же возник славянский комитет. У Балакирева в квартире я часто встречал каких-то заезжих чехов и других славянских братьев. Я прислушивался к их

разговорам, но, признаюсь, мало в этом понимал и мало был заинтересован этим течением. Весною ожидались какие-то славянские гости, и затеян был в честь их концерт, дирижировать которым должен был Балакирев. По-видимому, этот концерт и вызвал сочинение Увертюры на чешские темы, и увертюра эта была написана Балакиревым против обыкновения довольно быстро. А я, по мысли Балакирева, принялся за сочинение Фантазии на сербские темы для оркестра. Я увлекался отнюдь не славянством, а только прелестными темами, выбранными для меня Балакиревым. „Сербская фантазия“ была написана мною скоро и понравилась Балакиреву» [6, 63].

Очевидно, что собранный Станковичем сербский мелос стал прототипом для художественной обработки и подобно сборнику «40 русских народных песен» Балакирева, он послужил тематическим материалом для «Сербской фантазии», где встречаем тему песни «Ти момо, ти девојко» из сборника Станковича [5, 13].

С русско-турецкой войной связана история создания «Сербо-русского марша» П.И. Чайковского. Марш был написан Чайковским в сентябре 1876 года по просьбе дирекции ИРМО и предназначался для исполнения в концерте в пользу Славянского благотворительного фонда, оказывающего помощь раненым добровольцам из России. Первое исполнение марша состоялось 5 (17) ноября 1876 года в Москве в концерте ИРМО. Дирижировал «Сербо-русским маршем» Н.Г. Рубинштейн. В марше Чайковский умело объединил темы сербских народных мелодий «Солнце яркое», «Это парог милого серба», «Јер пушчани прах» и мелодию гимна Российской империи «Боже, Царя храни!», отразив тем самым идею славянского единства. В сербском музыковедении существует несколько версий о том, как Чайковский мог познакомиться с сербскими народными песнями. В их числе версия об обращении к сборникам «Сербских народных песен» Корнелия Станковича, которые были напечатаны в Вене в 1861–1863 годах.

В истории сербско-русских культурных связей имеются российские гастроли Белградского певческого общества под управлением Стевана Мокраньца, которые состоялись в 1896 году. Первый концерт общества был дан

в Петербурге. Митрополит Петербургский отслужил в честь пребывания хора Литургию в Александро-Невской Лавре. На сайте Министерства культуры и информации Республики Сербия есть материалы прессы 1896 года об этом туре: «Зарубежный концертный тур с Белградским пением» (Редактор Биляна Миланович, Институт Музиколоски Сербская академия знаний). Здесь приведена Газета «Петербургский листок», которая писала о концертах Белградского хора. Концерт был открыт гимном Российской империи, и многочисленная публика была в восторге от первой композиции. Второй концерт был в Нижнем Новгороде. Третий концерт состоялся в Москве в Большом зале Дворянского собрания. Русская пресса восторженно писала о концертах Стевана Мокраньца, а в российских газетах назывались также имена серб-

ских композиторов, работы которых были представлены в программе Белградского певческого общества. Называлось имя солиста певческого общества Иосифа Маринковича, который вошёл в историю сербской музыки XIX века как создатель сербской сольной песни.

Сербско-русская культурная связь, которая наблюдалась в течение всего XIX века, продолжала жить и в следующем столетии. «Сербская баллада» М. Ипполитова-Иванова [5, 28], «Шесть песен западных славян» ор. 99 Ц. Кюи [5, 28] служат тому доказательством.

Сегодня сербско-русские музыкальные контакты, в опоре на заложенный ранее прочный фундамент, продолжают крепнуть, а музыкальное наследие, оставленное нам XIX веком, служит важным основанием для творческой созидательной работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это был последний династический брак Дома Романовых [6, 108]. Иоанн Константинович, сын вел. кн. Константина Константиновича (почётного члена ИРМО, поэта и композитора, известного под псевдонимом К. Р.), ротмистр 4-го кавалерийского сербского полка (Белград), августейший председатель строительных комитетов храмов, член Императорского Православного Палестинского общества. Автор нескольких духовных произведений для хора: «Милость мира», «Благообразный Иосиф», «Иже Херувимы». Убит в ночь на 18 июля 1918 года под Алапаевском. Прославлен Русской православной церковью за рубежом в лике новомученика 1 ноября 1981 года [6, 104–105].

² Демидовы – владельцы горнодобывающих предприятий на Урале и в Туле.

³ Основано в 1853 году. С этого времени Общество непрестанно заботится о сохранении и развитии сербской национальной музыкальной культуры.

⁴ Среди них: «Милость мира», «Херувимскую песнь», «Достойно есть» сербского напева.

⁵ М.Ф. Раевский, выпускник Петербургской духовной академии, кандидат богословских наук. С 1843 года служил в русской церкви в Вене.

⁶ Карловацкий распев («карловачко појање») – термин, который «использовался во второй половине XIX в. самостоятельно или в соединении с общим названием “србско црквено појање”: “пјеније црквено” (церковное пение), “народно црквено појање” (народное церковное пение), “православно црквено појање у српског народа” (православное церковное пение серб. народа), “српско народно црквено појање” (серб. народное церковное пение), “српско појање по карловачком начину” (серб. пение карловацкого вида)» (См.: *Петрович Д.* Карловацкий распев // *Православная энциклопедия.* М., 2013. Т. 31. С. 175–177).

⁷ Причислен к российским Орденам в период с 1831 до 1917 гг.

⁸ Панславизм – общественно-политическое движение XIX века, основанное на идее исторического единства славянских народов.

⁹ Напомним, в России центрами распространения идей славянского братства были Москва (1858) и Санкт-Петербург (1868). Для помощи славянским народам Османской и Австрийской империй создавались славянские благотворительные комитеты и фонды.

¹⁰ В качестве посланника культуры Сербии хор Белградского певческого общества выступал перед главами европейских государств: Вильгельмом II, Николаем II, турецким султаном Абдул Хамидом Ханом II, черногорским королём Николой. В России хор выступал с концертами в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Киеве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божественная литургия: нотни зборник за хорско појање Божественој Литургиј. Батајница: Црквено певачко друштво свети апостол Андреј Первозвани, 2009. 355 с.
2. Джурич-Клайн С. Д.А. Агренов-Славянский и его роль в музыкальной культуре Югославии // Из прошлого югославской музыки. М., 1970. С. 69–76.
3. Димитријевић С. Православни богословски факултет у својој десетој години // Богословље. 1930. С. 72–76.
4. Евдокимова А.А. Церковное пение Сербии и России: аспекты музыкально-языковой общности // Тамбов: Грамота. 2015. № 1, ч. 2. С. 60–63. URL: www.gramota.net/materials/3/2015/1-2 (12.02.2019).
5. Корен-Бергамо М. Сербские темы в творчестве русских и советских композиторов. Белград : Ун-т искусств, 1983. 135 с.
6. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М. : Музыка, 1980. 454 с.
7. Церковные хоры. Ч. 2. Песнопения Божественной литургии / сост. А.Б. Касторский. СПб. : Приходская б-ка, 1914. 96 с.
8. Шевцова Г.И. Выбор князя Иоанна. М., 2018. 128 с.

REFERENCES

1. *Bozhestvennaya liturgiya: notni sbornik za horosko poyaniye Bozhestvennoi liturgii* [Divine Liturgy: the collection of chorales for Divine Liturgy]. Batainitsa, 2009. 355 p.
2. Dzhudich-Klayin S. D.A. Agrenev-Slavyanskiy i ego rol' v musical'noy culture Yugoslavii [D.A. Agrenev-Slavyanskiy and his role in music culture of Yugoslavia]. *Iz proshlogo yugoslavskoy muzyki* [From the past of Yugoslavian music]. Moscow, 1970, pp. 69–76.
3. Dmitriyevich S. Pravoslavni bogoslovskiy fakultet v svoey desyatoy godini [Orthodox faculty of divinity in its tenth year], *Bogoslovie* [Theology]. 1930, pp. 72–76.
4. Evdokimova A.A. Tserkovnoye peniye Serbii i Rossii: aspekty muzykal' no-yazykovoy obshchnosti [Liturgical singing in Serbia and Russia: the aspects of musical and linguistic alliance]. *Tambov: Gramota* [Tambov. Charter]. 2015. No. 1. Pt. 2, pp. 60–63. URL: www.gramota.net/materials/3/2015/1-2 (12.02.2019).
5. Koren-Bergamo M. *Serbskiye temy v tvorshchestve russkikh b sovetskikh kompozitorov* [Serbian topics in Russian and Soviet composer works]. Belgrad: University of Arts, 1983. 135 p.
6. Rimskiy-Korsakov N.A. *Letopis' moi muzykal' noi zhizni* [Chronicle of My Musical Life]. Moscow, 1980. 454 p.
7. *Tserkovniye chory. Cht. 2. Pesnopeniya Bozhestvennoi liturgii* [Church choirs. Compiled by A.B. Kastorskiy. Pt. 2. Sacred music for Divine Liturgy]. St. Petersburg: Parish library, 1914. 96 p.
8. Shevzova G.I. *Vybor knyazya Ioanna* [The choice of prince Ioann]. Moscow, 2018. 128 p.



**ОТРАЖЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Рассматривая русский музыкальный феномен, изменивший художественный мир Европы, поневоле задаёшься вопросом: каковы были пути проникновения и ассимиляции «русского» в европейской культуре, в которой ещё в начале XIX века музыкальными нациями считались лишь Италия, Германия и Франция? Но уже во второй половине столетия происходят значительные перемены, и в центр внимания попадает большое количество исполнителей и композиторов с периферии, особенно из царской России. В немецкоязычной среде со второй половины XIX века приобретает вес имя Антона Рубинштейна, к 1890-му музыка Чайковского прорывается и занимает постоянное место во всех концертных залах и театрах, в начале XX века поколение молодых композиторов, таких как Рахманинов, Скрябин, Глиэр и другие, успешно покоряют европейскую музыкальную сцену. Что помогло качественно поднять интерес к русской музыке в Европе? Роль Императорского Русского музыкального общества, как отмечено в истории музыковедения, и в музыкальной публицистике, и в прессе, имеет в этом отношении первостепенное значение.

Публикации в зарубежной прессе – важнейший источник, аутентичное звено, которое отражает понимание и толкование извне. В конце XIX столетия журналистика и музыкальная критика полноправно вошли в повседневную жизнь среднего европейца, не только развлекающая, но и просвещающая. В условиях быстро меняющихся культурных парадигм музыкальная критическая пресса формировала музыкальный вкус и будила интересы публики, создавая социальный резонанс.

Судить о том, как складывался образ музыкальной России в Европе конца XIX – начала XX веков, возможно благодаря колоссальному корпусу немецкоязычной периодики, публицистики, справочных и словарных изданий, которые формировали общественное мнение, подогревая интерес к достижениям русской

культуры, к её исполнительской школе, системе музыкального образования, работе музыкальных обществ, в частности ИРМО и его отделений.

Специальный анализ публикаций в немецкоязычных изданиях помогает составить более полное представление о деятельности ИРМО, оценить масштабы его влияния на рост престижа отечественной культуры за рубежом.

Немецкоязычная среда интересна тем, что Германия относится к числу стран, с которой Россию связывает многовековая история политических, экономических и культурных отношений. Немцы были одними из основателей драматического театра в России, ведущими исполнителями в первом придворном оркестре, учителями и организаторами частного и государственного образования, в том числе художественного и музыкального, составляли абсолютное большинство первых членов Академии наук. Они были основателями системы университетского образования, внесли значительный вклад в развитие почти всех отраслей культуры, не говоря уже о том, что между представителями русской императорской фамилии и германских княжеств, герцогств и королевств существовали традиционно тесные династические связи. Именно покровительство вел. кнг. Елены Павловны (принцессы Вюртембергской), супруги вел. кн. Михаила Павловича, не только подняло статус Русского музыкального общества до «Императорского» (с 1873), но и придало ему «европейскую значимость» [1], поменяв общий вектор развития русской музыкальной культуры от местного дилетантизма к европейскому профессионализму.

Музыкальная критика этого периода также избавляется от любительства и «эрудированного дилетантизма», приобретает профессиональную специализацию, занимая место оперативного арбитра, посредника между творцом и реципиентом. Среди критиков, пропагандировавших русскую музыку за пре-

делами России следует указать такие известные имена, как Герман Кречмар (1848–1924), Оскар фон Риземан (1880–1934), Николай Финдейзен (1868–1928), Хуго Риман (1849–1919), Роза Ньюмарч (1857–1940), Эллен фон Тидебёль (1886–1928), Вальтер Ниман (1876–1953), Пьер Обри (1874–1910), Вильгельм Альтман (1852–1961), Мария Бобиллье (псевд. Мишель Брене) (1858–1918), Михаил Ашкинази (псевд. Мишель Делинь) (1851–1914), Жозе Виана да Мотта (1868–1948) и др.

Многие из критиков, среди которых музыковеды, педагоги, композиторы, историки, философы, сотрудничали на постоянной основе с одним или несколькими изданиями. Назовём наиболее регулярно встречающихся авторов, освещающих в немецкоязычной прессе концерты ИРМО (к сожалению, не все подписи удалось идентифицировать). Как постоянные корреспонденты фигурируют N. Kasanlı¹ (Николай Казанли, 1869–1916), Bernhard Wendel² (Бернгард Вендель) из Санкт-Петербурга, E. von Tidebühl³ (Эллен фон Тидебёль), G. Loewentahl (Г. Ловенталь), W. v. Lenz (В. фон Ленц) из Москвы. В Лейпциге концерты ИРМО освещает A. Smolian⁴ (Артур Смолян, 1856–1911), Oscar Köhler (Оскар Кёлер). В Риге – Carl Waac⁵ (Карл Ваак, 1861–1922), Robert Müller (Роберт Мюллер), в Берлине – Wilhelm Altmann⁶ (Вильгельм Альтман, 1862–1951), в Мюнхене – Theodor Kroyer⁷ (Теодор Кройер, 1873–1945), в Амстердаме – Dr. O. Valdaestel (О. Вальдестель), во Франкфурте – Hans Pfeilschmidt (Ханс Пфейлшмидт), в Константинополе – Paul Lange⁸ (Пауль Ланге, 1857–1919), в Варшаве – Henryk Orłowski⁹ (Генрик Опински, 1870–1942), в Бухаресте – Dr. Bela Dibay (Бела Дибай), в Цинциннати – Luis V. Saar¹⁰ (Луи Виктор Саар, 1868–1937), в Нью-Йорке – Henry T. Finck¹¹ (Генри Теофилус Финк, 1854–1926) и многие другие.

Влиятельными немецкоязычными музыкальными изданиями конца XIX – начала XX веков считались *Die Musik* («Музыка», музыкальный журнал под редакцией Бернхарда Шустера, выходивший один раз в две недели, Берлин–Лейпциг, 1901–1933), *Musikalisches Wochenblatt* («Музыкальный еженедельник» под редакцией Оскара Пауля и Эрнста Фрича, Лейпциг, 1870–1910), *Süddeutsche Musik-Zeitung* (еженедельная «Южно-германская музыкальная газета» Майнц. 1852–1869), *Signale für die*

musikalische Welt (еженедельник «Сигналы для музыкального мира», выходил в 1902–1920 годах под редакцией Детлефа Шульца и Августа Шпанута, Лейпциг–Берлин, 1843–1941), *Neue Berliner Musikzeitung* («Новая берлинская музыкальная газета», Берлин, 1847–1896) и *Neue Zeitschrift für Musik* («Новая музыкальная газета», выходит с 1834). Укажем и справочные издания, наиболее крупными из которых являются: *Führer durch den Konzertsaal von Hermann Kretzschmar* («Путеводитель по концертным залам Германа Кречмара»), *Handbuch der Musikgeschichte* («Справочник по истории музыки» Гвидо Адлера), *Allgemeine illustrierte Encyclopädie der Musikgeschichte* («Всеобщая иллюстрированная энциклопедия музыки» Германа Риттера).

Все эти источники богаты информативным материалом, позволяющим расширить системное знание о событиях и процессах, касающихся музыкальной среды России вообще и ИРМО в частности. Диапазон их жанрового разнообразия широк и охватывает корпус материалов информационного, аналитического и публицистического характера, в зависимости от формата издания.

Первый корпус материалов, где упоминается ИРМО, – информационный. Объявления, заметки на полях, анонсы, краткие освещения музыкальных событий «по горячим следам» и т. п. размещают в основном такие издания, как *Musikalisches Wochenblatt*, *Neue Berliner Musikzeitung*, *Neue Zeitschrift für Musik*. Материалы такого рода, как, например:

Ангажементы ИРМО: о приглашаемых дирижёрах и музыкантах-исполнителях. Например: «Камиль Шевийяр по приглашению ИРМО дирижирует концерты в СПб и Москве в конце января» [4]; «К проведению второго концерта ИРМО в Санкт-Петербурге приглашён Макс Фидлер из Гамбурга и чешский скрипач Ярослав Коциан» [13];

Объявления различного рода: об открывающихся вакансиях, о проведении конкурсов, например о международном Рубинштейновском конкурсе пианистов и композиторов [17], о планах ИРМО построить в Санкт-Петербурге музыкальный театр с залом на 4 000 мест [16] и т. п.;

Короткие заметки о событиях, имеющих особое значение, или просто любопытного содержания, например, заметка «Наследство Чайковского» о нашумевшем факте находки

саквояжа, принадлежавшего брату композитора, с неизвестными работами Петра Ильича и передачи содержимого в ИРМО для исследования (благодаря чему обнаружили симфония «Жизнь» в четырёх частях, кантата на слова Шиллера «К радости» и марш «Русский добровольный флот», ранее изданный под псевдонимом П. Синопов), а также неизвестные наброски к «Пиковой даме» [18].

Второй корпус материалов, в которых освещается непосредственно концертная работа ИРМО в России и за рубежом, относится к аналитическому жанру. В основном это сжатые и концентрированные по своему характеру рецензии либо обзоры концертных программ с критическими комментариями. Такого рода материалы содержатся в основном в *Die Musiku Signale für die musikalische Welt* в разделе «Критика: концерты». Отметим, что в большинстве своём освещаются регулярные (абонементные) симфонические и камерные концерты Московского и Санкт-Петербургского отделений ИРМО, тем не менее, присутствует и оценка программ провинциальных отделений (Рижского, Одесского, Тифлисского, Киевского и т. д.), а также концертов, проведённых в Европе. Различные градусы критической оценки говорят и об успешных, и о провальных опытах ИРМО. В качестве примера приведём фрагменты трёх различных по своему настроению рецензий.

Г. Ловенталь: «Музыкальная кампания идёт у нас полным ходом. Оба музыкальные общества, стоящие под высочайшим покровительством, ИРМО и Филармоническое, запланировали по десять абонементных симфонических концертов. Четвёртый концерт ИРМО, в котором В.И. Сафонов уже много лет как руководитель и дирижёр играет первую роль, прошёл в новом собственном концертном зале. Сезон начался очень удачно. Помимо Шумановской Es-dur и Бетховенской „Героической“ симфоний, со значительным успехом были исполнены третья симфония Сен-Санса. „Манфред“ Чайковского, сочинение мало знакомое публике (сыгранное лишь в 80 годы под управлением Максимилиана Эрмандсдёрфера), произвело впечатление очень хорошего исполнения как полноценная выдающаяся новинка и возвратило нас к чувству глубокого сожаления о его создателе, ушедшем из жизни. Из солистов услышали мы у ИРМО пианистов-антиподов Морица Розен-

таля и Макса Пауэра, скрипача Фрица Крейсlera, и несколько местных исполнителей. Розенталь, сыгравший в Москве впервые, выступил и в симфонических концертах, и как солист на вечерах фортепианной музыки, ошеломив всех своей невероятной техникой, вызвал восхищенные аплодисменты, но не увлёк. Макс Пауэр проявил мастерство, близкое к совершенству, в исполнении Бетховенского c-moll концерта, а также в своих шести сольных концертах, исполнив все сонаты Бетховена» [10, 646–647].

Н. Казанли: «Среди солистов этого сезона выделяется Мориц Розенталь с его обворожительной беглостью рук (однако левая более слаба, чем правая, к сожалению). Его манера исполнения чрезмерно преувеличена, демонстрирует отсутствие простоты и душевной глубины в исполнении, особенно в e-moll-ном концерте Шопена. В сравнении, фантазия „Дон Жуан“ Листа была сыграна превосходно» [10, 649].

Э. фон Тидебёль: «Концерт квартета (Григорович, Кониус, Аверино, Брандуков) подтвердил, что ИРМО погрязло в рутине. Симфонические концерты ИРМО вялы и тусклы» [11, 323].

Генри Финк (пример отзыва на американские гастролы членов ИРМО). Музыкальный критики популяризатор Вагнера выражает удивление по причине «...сильной пропаганды русской музыки, которая свалилась на нас этой зимой благодаря финансированию одного русского миллионера <...> впервые в Нью-Йорке выступают пианисты Скрябин и Габрилович, скрипач Печников, дирижирует Сафонов <...> сочинения Скрябина не плохи, но композитор испытывает сильное влияние Шопена <...> слишком много в Нью-Йорке стали играть русской музыки и пренебрегают местными композиторами» [9, 324].

Освещается в немецкоязычной прессе и концертная жизнь **провинциальных отделений ИРМО**. Приведём фрагменты из рецензий:

Одесское. *А. Геттман*: «Впервые проведён вечер камерной музыки ИРМО. Очень свежо, темпераментно и воодушевлённо прозвучали квартеты Глиэра, Танеева, Дворжака, фортепианная соната Глазунова. Довольно заурядно молодыми исполнителями были сыграны сочинения Бетховена, Шуберта, Шумана и Мендельсона. Анна Эль-Тур пела с большим проникновением сочинения Грига, Чайковского,

Рахманинова, Гречанинова, этого молодого русского композитора, автора роскошной вокальной музыки» [12, 192].

Рижское. Роберт Мюллер: «Эти вечера, организованные Императорским русским музыкальным обществом, подарили нам новые встречи и знакомства. <...> Из того, что мы услышали, имеет важное значение выступление „Концертного общества старинных инструментов“ фонда Казадезюса, чьё невероятное исполнительское мастерство заслуженно вызвало одобрение публики» [3, 128–129].

Тифлисское. О. Тер-Григоряни: «В этом концертном сезоне устроило ИРМО под управлением выдающегося деятеля искусств Николая Николаева три симфонических концерта усиленным составом вместе с камерным оркестром Императорского театра. Первый концерт был посвящён Вагнеру (фрагменты из опер „Парсифаль“, „Валькирия“, „Тристан и Изольда“, „Гибель богов“). Второй – Чайковскому („Манфред“, „Вариации на тему рококо“ фортепианный концерт b-moll). Солист – одарённый молодой петербуржец Александр Боровский, который также на своём сольном вечере превосходно сыграл концерт Бетховена Es-dur. Оба представления были распроданы. Третий – Бах, Дебюсси, Лист, Сен-Санс. Слушали также новинку – концерт для фортепиано e-moll местного композитора Ильи Айсберга. Эта одночастная вещь – добротный продукт молодой русской композиторской школы» [8, 255].

ИРМО приглашает не только звёзд. В прессе освещают и опыт Музыкального общества в проведении тематических концертов из премьер современных европейских композиторов или из новых сочинений отечественных молодых авторов, что открывает возможности для начинающих музыкантов. Элен фон Тидебёль пишет: «последний абонементный концерт ИРМО представляет исключительно премьеры: симфония g-moll Ю. Сахновского сыграна проникновенно, с сильным лирическим оттенком; Увертюра-фантазия В. Золотарёва во всей своей фактуре испытывает влияние Римского-Корсакова (дирижирует оба произведения Ю. Сахновский); симфоническая поэма «Сад смерти» С. Василенко под его же управлением, по мотивам произведений Оскара Уайльда, показала великолепные оркестровые краски, в целом мрач-

ного характера. Юный пианист Марк Мейчик исполнил фортепианный концерт Н. Черепнина изысканно и виртуозно» [12, 190–191].

Третий корпус материалов относится также к аналитическим жанрам, но более развернутым – статьям, комментариям, рецензиям. В них мы находим оценочные мнения, исторические факты и анализы результатов деятельности ИРМО. Это публикации в *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, *Neue Musik-Zeitung*, *Die Musik, Führer durch den Konzertsaal*, *Neue Zeitschrift für Musik*.

К наиболее интересным публикациям относится статья Э. фон Тидебёль, посвящённая пятидесятилетию ИРМО «Кое-что об Императорском русском музыкальном обществе» (заметим, что более скромная дата десятилетия ИРМО была отмечена лишь одной строкой в январском и июньском выпусках *Neue Berliner Musikzeitung* за 1889 год). В статье говорится о том, что с приходом ИРМО в России началась новая музыкальная эпоха. Автор раскрывает основные вехи исторического пути ИРМО, описывает достижения Общества в сфере музыкального образования и музыкального просвещения, построения широкой инфраструктуры, включая Сибирь и Кавказ, укрепления национальных корней и расширения связей с зарубежными деятелями музыкального искусства [20].

Николай Финдейзен в своём материале «Музыкальная жизнь в России» отводит ИРМО значимую историческую роль, признавая заслуги общества в том, что ИРМО «привлекло в систему музыкального образования высокопрофессиональные зарубежные кадры, обеспечив соответствующее финансирование». Автор подчёркивает, что ИРМО «стремилось привлечь музыкантов с громкими именами не только в столичные, но и в провинциальные отделения. ИРМО подняло уровень симфонического и камерного исполнительства, оказало влияние на русское оперное искусство и церковно-певческое. <...> Воспитало целую гвардию педагогов, бесщётное количество преподавателей, которые одновременно являются практикующими музыкантами, дирижёрами, камерными исполнителями, что обеспечило тесную связь между преподаванием и живым практическим исполнением. При этом профессиональный уровень выпускников консерваторий ИРМО, обладателей диплома

„Свободный художник“, значительно превышает исполнительский уровень выпускников частных музыкальных школ» [5, 65]. В ряду собственных музыкальных талантов, выращенных ИРМО, автор упоминает Чайковского, Глазунова, Зилоти, Есипову, Бернгарда (директора Санкт-Петербургской консерватории), Сафонова, Слатина, Лядова, Аренского, Вержбиловича, Саккетти, Лароша, Габриловича, Кона, Печникова и других.

В публикации Н.Д. Янтара «Из русской музыкальной истории», несмотря на то, что статья в целом посвящена Владимиру Стасову, тоже подчёркивается важнейшая для истории музыки роль ИРМО, собравшего под своим крылом самых выдающихся представителей художественных сил России [8]. Действительно, во многих рецензиях ИРМО получает позитивную оценку своей работы как «успешный концертный организатор», «глава музыкальной жизни столицы», «общество развивающееся, идущее вперед» и т. д.

В заключение отметим, что в середине XIX века специализированные справочные издания ещё сообщали довольно скромную информацию о русской музыке. Например, в разделе «Русская музыка» в *Musikalischen Conversations-Lexicon* (1877) говорится о том, что в русской метрополии первична церковная и народная музыка, а также комментируется деятельность в России западноевропейских музыкантов, состоящих на службе при дворе или в высоких кругах, имена же Чайковского и композиторов «Могучей кучки» лишь перечислены [6, 10–11]. Но спустя буквально несколько десятилетий, музыкальные историки значительно расширяют границы описания русской музыкальной культуры, уделяя внимание и вкладу ИРМО¹².

В своём шеститомнике «Всеобщая иллюстрированная энциклопедия истории музыки» немецкий музыковед Герман Риттер положительно характеризует вклад императорской фамилии и ИРМО в создание «оранжерейных условий» для стремительного развития уникальной музыкальной среды в России, посредством развёрнутой инфраструктуры образовательных учреждений, которые автор называет «императорские консерватории», позволившей в короткий срок вырастить и «вывести на международный уровень национальную школу, демонстрирующую самобытность, смелое свержение традиционных

законов, отличную способность к естественному контрапункту и полифонии, отличающуюся декоративностью блестящих инструментовок, в то же время чуждую сухим абстракциям». По мнению Риттера, это не только «демонстрирует великую любовь русских к музыке, проявляющуюся в большом богатстве изобретений и поддержке талантов своих музыкантов, в подлинно музыкальной народной душе», но и «позволяет надеяться, что русской музыкальной культуре предстоит пережить интересное развитие» [19].

Австрийский музыковед Гвидо Адлер в своём «Справочнике по истории музыки», указывая на заслуги братьев Рубинштейнов и ИРМО по настоящему культурному оживлению русской провинции, сожалеет о том, что «революция 1917 года положила конец этой невероятно грандиозной музыкальной институции со всеми её консерваториями, музыкальными школами, концертными организациями, которая вряд ли могла возникнуть и достигнуть таких результатов в какой-либо другой стране» [2].

Но он оказался не прав. ИРМО, не смотря на свой короткий век, настолько крепко построило каркас инфраструктуры и внедрилось в культурную почву и социальную среду всей России, что фактически ни революционные потрясения, ни Вторая мировая война не смогли разрушить фундаментальных основ, развивавшихся далее в формате сети образовательных учреждений, филармоний и концертных организаций. Структура ИРМО и методы его работы отражены в функционировании музыкальных учебных заведений, филармоний, профессиональных союзов и других общественных и творческих объединений, периодически возникающих и исчезающих или ныне существующих.

Говоря о роли ИРМО, отметим, что не так давно на Международной научной конференции «Русская музыка в Западной Европе 1867–1917: Идеи – Функции – Рецепция»¹³, пришли к выводу, что «в искусствознании до сих пор отсутствует транснациональное сравнительное изучение того, как русская музыка попала в Западную Европу и как она была там воспринята» [6, 13]. В этой связи и на основе изученных материалов выявление роли ИРМО и членов императорской фамилии в вопросах культивации русской музыки в европейском пространстве представляется весьма интересной темой для будущих исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский композитор. Дирижировал (1897–1904) русскими симфоническими концертами у Кайма в Мюнхене, где под его управлением впервые в Германии была исполнена полностью опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». В 1900 это исполнение было повторено в Берлине. Редактировал и перевёл с немецкого (по завещанию автора) посмертный труд Ю. Иогансена «Учебник строгого контрапункта». Сотрудничал с такими изданиями как *Munchener Allg. Zeitung*, *Deutsche Musik-Z.*, *Die Musik* (1901–1905) и др.

² Возможно, под этим псевдонимом писал Август Рудольфович Бернгард (1852–1908), музыковед, переводчик учебников, оперных либретто, романсов, директор Санкт-Петербургской консерватории (1897–1905), музыкальный критик газеты *St. Petersburger Zeitung* (1895–1896).

³ Елена Максимилиановна Тидебёль, одна из первых русских женщин-музыковедов. Вела музыкально-критическую деятельность в немецких, английских, американских и французских газетах и журналах с 1900 года, публиковала статьи и заметки, освещающие русскую музыкальную жизнь. Была членом Международного музыкально-научного общества, участвовала в международных съездах в 1913 году в Берлине и в 1915 году в Сан-Франциско.

⁴ Композитор, преподаватель консерватории в Карлсруэ, музыкальный лектор и критик, автор музыкальных путеводителей, сотрудничал с *Musikalisches Wochenblatt*, *Neue musikalische Presse* и другими лейпцигскими изданиями.

⁵ Латышский пианист и дирижёр, музыкальный редактор *Rigachen Zeitung*, руководитель и дирижёр Рижского баховского и Рижского хорового обществ.

⁶ Немецкий музыковед и скрипач. В 1915–1927 годах заведовал музыкальным отделом Королевской библиотеки в Берлине. Издатель музыкально-исторических документов и нотографических справочников.

⁷ Немецкий музыковед, профессор Гейдельбергского, Лепцигского, Кёльнского университетов, музыкальный критик, сотрудничал с мюнхенской *Allgemeine Zeitung* и др.

⁸ Немецкий педагог и дирижёр. В 1880 году переехал в Константинополь, где преподавал музыку в немецкой школе и других учебных заведениях (греческих, армянских, американских), а также служил организмом часовни посольства Германии. Открыл свою частную консерваторию, превратил местный итальянский оркестр в большой симфонический оркестр в немецком стиле, с которым впервые в Османской империи сыграл симфонии Бетховена и оперную музыку Вагнера.

⁹ Польский композитор, музыковед, автор музыкально-исторических трудов (о Шопене), возглавлял Консерваторию и Музыкальную академию в Познани.

¹⁰ Американский (выходец из Дании) пианист, педагог, композитор (премия Мендельсона в Берлине (1891) и Композиторская премия в Вене (1892)). Преподаватель музыковедческих дисциплин в Нью-Йоркском музыкальном колледже и Институте музыкального искусства Нью-Йорка, заведующий кафедрой теории и композиции в Музыкальном колледже Цинциннати.

¹¹ Американский историк, писатель, музыкальный критик. Музыкальный журналист *Evening Post* в Нью-Йорке, профессор истории музыки в Нью-Йоркской консерватории. Способствовал продвижению музыки Вагнера, а также современной музыки.

¹² Один из достоверных источников – двухтомник «Монографии по русской музыке» Отто фон Риземана, вышедший в 1926–1930 годах, в котором через призму биографических портретов можно почерпнуть также информацию об ИРМО. Но, к сожалению, автор не высказывает оценочных суждений о результатах работы ИРМО.

¹³ Конференция *Russische Musik in Westeuropa 1867–1917: Ideen – Funktionen – Transfer* по рецепции русской музыки на Западе была организована Институтом музыковедения и Университетом Цюриха и состоялась в мае 2014 года в городе Цюрихе (Швейцария). В конференции приняли участие представители самых разных школ и направлений – музыковеды, искусствоведы и слависты-филологи из Швейцарии, Германии, Франции, Англии, Италии, Канады, Эстонии и России (Люцинда Браун, Доротея Редепеннинг, Хельмут Лоос, Ханс-Йоахим Хинриксен, Филипп Буллок, и др.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 38 с.
2. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. B. 2. Berlin, 1930. S. 1138.
3. Dur und Moll // Signale für die Musikalische Welt. Jhrg. 65. № 7/8. 23 Januar. Leipzig, 1907. S. 119–129.
4. Engagements u. Gäste in Oper u. Konzert // Musikalisches Wochenblatt. Jhrg. 36. № 3. 19 Januar. Leipzig, 1905. S. 70.

5. Findeisen N. Das Musikleben in Russland // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Jhrg. 1. Heft 3. Leipzig, 1899. S. 62–66.
6. Groote I.M., Keym S. Einführung: Russische Musik in Westeuropa // Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers. München, 2018. S. 9–16.
7. Jantar N.D. Aus Russlands Musikgeschichte. Wladimir Wassiljewitsch Stassow // Neue Zeitschrift für Musik. Jhrg. 72. № 45. 1 November. 1905. S. 897–898.
8. Kritik: Konzert // Die Musik. Jhrg. 13. Heft 10. 2 Februar. Berlin, 1914. S. 240–256.
9. Kritik: Konzert // Die Musik. Jhrg. 6. Heft 11. Berlin, Leipzig. 1906–1907. S. 313–327.
10. Kritik: Konzert // Die Musik. Jhrg. 1. Heft 1. Berlin, Leipzig. 1902. S. 632–651.
11. Kritik: Konzert // Die Musik. Jhrg. 6. Heft 11. Berlin, Leipzig, 1906–1907. S. 313–327.
12. Kritik: Konzert // Die Musik. Jhrg. 7. Heft 21. Berlin, 1907–1908. S. 182–195.
13. Kürzere konzertnotizen // Musikalisches Wochenblatt. Jhrg. 36. № 4. 26 Januar. Leipzig, 1905. S. 87.
14. Neue Berliner Musikzeitung. Jhrg. 23. № 22. Juni. Berlin, 1969. S. 431.
15. Neue Berliner Musikzeitung. Jhrg. 23. № 4. 27 Januar. Berlin, 1969. S. 183.
16. Neue Zeitschrift für Musik. Jhrg. 72. 5 Juli. Leipzig und Berlin, 1905. S. 593.
17. Neue Zeitschrift für Musik. Jhrg. 72. № 11. 8 März. Leipzig, 1905. S. 236.
18. Neue Zeitschrift für Musik. Jhrg. 83. № 18. 4 Mai. Leipzig und Berlin, 1916. S. 163–164.
19. Ritter H. Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Bd. 6. Leipzig, 1901. S. 82–83.
20. Tidebühl E. Etwas über die K. Russische Musikgesellschaft // Neue Musik-Zeitung. Jhrg. 31. Heft 14. Stuttgart ; Leipzig, 1910. S. 296–298.

REFERENCES

1. Zima T.Yu. *Russkoe muzykalnoe obschestvo kak sotsiokulturnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra kulturologii* [Russian Musical Society as a Socio-Cultural Phenomenon in Russia in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries fighters: abstr. of diss.]. Moscow, 2015. 38 p.
2. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Bd. 2. Berlin, 1930. 1138 p.
3. Dur und Moll. *Signale für die Musikalische Welt*. Jhrg. 65. № 7/8. 23 Januar. Leipzig, 1907. S. 119–129.
4. Engagements u. Gäste in Oper u. Konzert. *Musikalisches Wochenblatt*. Jhrg. 36. № 3. 19 Januar. Leipzig, 1905. S. 70.
5. Findeisen N. Das Musikleben in Russland. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*. Jhrg. 1. Heft 3. Leipzig, 1899. S. 62–66.
6. Groote I.M., Keym S. Einführung: Russische Musik in Westeuropa. *Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers*. München, 2018. S. 9–16.
7. Jantar N.D. Aus Russlands Musikgeschichte. Wladimir Wassiljewitsch Stassow. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jhrg. 72. № 45. 1 November. 1905. S. 897–898.
8. Kritik: Konzert. *Die Musik*. Jhrg. 13. Heft 10. 2 Februar. Berlin, 1914. S. 240–256.
9. Kritik: Konzert. *Die Musik*. Jhrg. 6. Heft 11. Berlin, Leipzig. 1906–1907. S. 313–327.
10. Kritik: Konzert. *Die Musik*. Jhrg. 1. Heft 1. Berlin, Leipzig. 1902. S. 632–651.
11. Kritik: Konzert. *Die Musik*. Jhrg. 6. Heft 11. Berlin, Leipzig, 1906–1907. S. 313–327.
12. Kritik: Konzert. *Die Musik*. Jhrg. 7. Heft 21. Berlin, 1907–1908. S. 182–195.
13. Kürzere konzertnotizen. *Musikalisches Wochenblatt*. Jhrg. 36. № 4. 26 Januar. Leipzig, 1905. S. 87.
14. *Neue Berliner Musikzeitung*. Jhrg. 23. № 22 Juni. Berlin, 1969. S. 431.
15. *Neue Berliner Musikzeitung*. Jhrg. 23. № 4. 27 Januar. Berlin, 1969. S. 183.
16. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jhrg. 72. 5 Juli. Leipzig und Berlin, 1905. S. 593.
17. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jhrg. 72. № 11. 8 März. Leipzig, 1905. S. 236.
18. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jhrg. 83. № 18. 4 Mai. Leipzig und Berlin, 1916. S. 163–164.
19. Ritter H. *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte*. Bd. 6. Leipzig, 1901. S. 82–83.
20. Tidebühl E. Etwas über die K. Russische Musikgesellschaft. *Neue Musik-Zeitung*. Jhrg. 31. Heft 14. Stuttgart ; Leipzig, 1910. S. 296–298.



**МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
И ЗАРУБЕЖНЫЕ КОНЦЕРТНЫЕ АГЕНТСТВА
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)***

Деятельность Московского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО)¹ по устройству гастролей иностранных артистов, в отличие от других аспектов многогранного вклада Общества в историю музыкальной культуры России, в том числе и по организации концертной жизни, ещё не ставилась как отдельная научная проблема ни в нашей стране, ни за рубежом. В отечественном музыковедении последних лет активизировались исследования музыкальной жизни столичных и провинциальных городов, в том числе и под эгидой ИРМО [4; 8; 10], но сам механизм организации концертов зарубежных музыкантов не раскрывался. Имеются также работы, где подробно описываются выступления зарубежных музыкантов в России [3; 7], несколько сообщений на конференциях автора данной статьи, из которых опубликовано пока одно [9], но они предстают как ряд частных эпизодов: очевидно, что назрела необходимость системного осмысления этой стороны отечественного музыкально-исторического процесса.

Если иметь в виду более широкое исследовательское поле, то есть историю европейского концертного менеджмента в сфере академической музыки, то, к сожалению, приходится констатировать, что на данный момент русскоязычные исследования в этом направлении не ведутся. Учебное пособие И.А. Корабельщиковой [2] направлено почти исключительно на театральную деятельность. Зарубежные музыковеды несколько лучше освоили эту тематику. Выделяются переведённая на русский язык популярная книга Н. Лебрехта, которая имеет не столько научную, сколько публицистическую направленность [5], а также интересный сбор-

ник статей под редакцией У. Уэбера, в которых прослеживается исторический путь музыкального антрепренёрства, его магистральные и маргинальные пути [14]. Наши западные коллеги обращаются также к истории отдельных концертных агентств [11; 12; 13]. Однако, на мой взгляд, ценность этой проблематики для мировой музыкальной науки ещё остаётся недостаточно осознанной.

Цель данной статьи – исследование русско-европейских связей в области музыкальной жизни на уровне концертного менеджмента. Она находится в русле ведущей тенденции современного музыковедения: как справедливо отметил авторитетный учёный У. Уэббер, в последние пару десятилетий изыскания в области музыкальной жизни базируются на строгих основаниях – изучении ведущих концертных институций [15, 115]. Важнейшей задачей является позиционирование данной тематики как актуальной для музыкальной науки. Статья носит обзорный характер: проблема только поставлена, и её фундированное документированное исследование ещё предстоит. Контакты Московского отделения ИРМО и зарубежных концертных агентств представлены в исторической ретроспективе и в контексте общей ситуации с концертным менеджментом в Европе и в России последней трети XIX – начала XX века.

Основным методом предлагаемого исследования является источниковедческий анализ. Источниками послужили опубликованные [1; 6], а также рукописные материалы, находящиеся в Российском национальном музее музыки (РНММ) и Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ)². Используются и другие методы исторического

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Shabshaevich Elena M. The Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society and the Concert Agencies Outside of Russia* // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. P. 113–119. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.113-119. В настоящем издании текст публикуется с некоторыми авторскими изменениями.

исследования: нарративный, системный, сравнительный.

РМО с момента своего основания выступало в роли просветительской филармонической организации. Большинство концертных программ РМО составлялись силами местных музыкантов обеих столиц, не только из-за поставленных задач: воспитание отечественных музыкальных кадров, но и из-за недостатка средств на гонорары зарубежным артистам (этот вопрос будет остро стоять в течение всего периода функционирования Общества).

Однако совсем обойтись без ангажемента иностранных звёзд было невозможно. Руководители Общества осознавали, что публику сложно привлечь в зал исключительно художественностью и необычностью программ – она падка на громкие имена. Поэтому уже с первых шагов РМО в повестке концертного менеджмента появился вопрос взаимодействия с зарубежными музыкантами. Ещё более актуальным он стал в 1880-е годы и позже – ввиду успехов русской музыки за рубежом и, следовательно, интенсификации культурных связей с Западом. На устройство концертов это повлияло двояким образом. С одной стороны, круг знакомств русских композиторов и исполнителей с их иностранными коллегами расширился, появились персональные приятельские отношения со многими знаменитыми артистами и их импресарио. С другой стороны, сама процедура ангажирования музыкантов в последней трети XIX века меняется. В это время происходит становление концертной индустрии, и в Европе появляется несколько ведущих концертных агентств, которые держат в своих руках устройство гастролей почти всех прославленных музыкантов; договариваться о выступлениях того или иного артиста следует уже через них.

Как известно, феномен профессионального концертного агента возник вместе с институтом звёзд, то есть в 1830–1840-е годы. До этого времени, да зачастую и в последующие десятилетия, артисты сами организовывали свои концерты и поездки, а в ряде случаев прибегали к помощи музыкальных издателей и владельцев фабрик роялей. Одним из первопроходцев в области концертного менеджмента был Гаэтано Беллони, который устраивал концертные туры Ф. Листу. Первое крупное концертное

агентство появилось в Вене в 1873 году – это было концертное агентство Альберта Гутмана, находившееся прямо в здании Венской оперы. Гутман, по старой традиции, занимался всем сразу: и издательством (в частности, издавал произведения Брукнера), и оперными, и концертными ангажементом. В 1880 году образовалась уже специализировавшаяся исключительно на организации концертов Концертная дирекция Германа Вольфа в Берлине – ей почти на полвека суждено было стать практически монополистом на этом рынке, потеснив всех своих конкурентов. В 1880–1900-е годы на европейском и американском рынках работали и менее крупные агентства. С ними, особенно с Дирекцией Вольфа, и приходилось сотрудничать Дирекции Московского отделения РМО.

В Московском отделении РМО работе с иностранными концертными дирекциями не всегда уделяли должное внимание, предпочитая иметь дело непосредственно с артистами. С приходом в 1889 году на пост руководителя симфонических собраний В.И. Сафонова деловые связи активизировались и вскоре стали очень плотными, хотя Сафонов также параллельно часто вёл переговоры лично с музыкантами. С 1906 года наметившуюся тенденцию продолжил преемник Сафонова М.М. Ипполитов-Иванов, который делегировал свои полномочия по общению с концертными агентствами членам Дирекции – Ю.С. Сахновскому, Ю.Н. Померанцеву, А.П. Чижову, Н.Т. Жегину; сам же сосредоточился в большей степени на работе директора Московской консерватории и собственном композиторском творчестве. С началом Первой мировой войны все контакты прекратились, поскольку выступления иностранных артистов в России стали невозможны. Таким образом, в дореволюционной истории музыкальной жизни фактически насчитывается немногим более двух десятилетий относительно регулярного партнёрства Московского отделения ИРМО и иностранных концертных дирекций разного уровня.

Не в последнюю очередь интенсификация деловых отношений с зарубежными представителями крупного концертного бизнеса в 1890–1913-е годы была обусловлена конкуренцией Московского отделения ИРМО с Московским филармоническим обществом (МФО). МФО делало ставки на заграничных артистов,

преимущественно вокалистов, во-первых, потому что не ставило перед собой таких глобальных музыкально-просветительских задач, как ИРМО, и, во-вторых, финансовая успешность МФО в отсутствие материальной поддержки от императорской фамилии (которой, напомним, обладали отделения ИРМО и его консерватории) напрямую зависела от концертных сборов. В последующие годы курс МФО на приглашение зарубежных звёзд не только не изменился, но и усилился, за что его, кстати говоря, критиковала передовая музыкальная общественность.

В 1901 году дирижёром и художественным руководителем МФО стал А.И. Зилоти, музыкант с мировой известностью, имя которого привлекало прославленных зарубежных исполнителей; с многими из них он был связан личной дружбой. Хотя руководство Зилоти этим обществом длилось всего два года (с 1903 года он, не найдя понимания у руководства, отказывается от постоянного дирижирования концертами МФО и учреждает в Петербурге собственную концертную организацию под названием «Концерты Зилоти»), но моральный и художественный авторитет Зилоти оставался непререкаемым. И, по устной договорённости, он как бы продолжал патронировать МФО, нередко предлагая своим друзьям-музыкантам выступить именно в концертах Филармонии, а не ИРМО (видимо, сказывалась обида Зилоти на Сафонова и в его лице на Московскую консерваторию, а также на руководство Московского отделения). Сам Зилоти тоже достаточно регулярно выступает в концертах МФО и, разумеется, продолжает влиять на репертуарную политику. На поле московской филармонической жизни с 1909 года действуют ещё Концерты Кусевицкого. Всё это происходит на фоне относительно упадка симфонических концертов ИРМО после ухода Сафонова (их критиковали за косность программ, отсутствие новых композиторских открытий, недостаточную художественную убедительность интерпретаций постоянного дирижёра Э. Купера). Таков был музыкально-исторический ландшафт, в котором протекала деятельность Дирекции Московского отделения; она вынуждена была прилагать титанические усилия по привлечению публики, и, как один из инструмен-

тов, резонно акцентировала свои иностранные контакты.

Как уже упоминалось, главы московской Дирекции ИРМО в основном вели дела с музыкантами, с которыми были лично знакомы, а также с их импресарио. Сохранилась переписка Рубинштейна, Сафонова, Ипполитова-Иванова со многими знаменитыми исполнителями-солистами и дирижёрами.

Вскоре после основания своего агентства, осенью 1880 года, Герман Вольф обращается к Н.Г. Рубинштейну с предложением устроить его концерты в Германии. Но о связи институтов, которые оба представляли, в письмах нет ни слова. Возможно, каждая из сторон пока не вполне представляла возможности другой: Вольф только начинал свой бизнес, а МО ИРМО³ ещё не завоевало репутации концертного организатора в европейском масштабе. Но вскоре ситуация изменится: концертная жизнь Москвы достигнет такого уровня, который всерьёз заинтересует европейских знаменитостей и откроет для них новый перспективный рынок. Это произойдёт при В.И. Сафонове, выдающийся организаторский талант которого проявлялся в самых разных направлениях, в том числе и в этом.

Связи Сафонова с Концертной дирекцией Г. Вольфа начались, видимо, с конца 1880 годов. Пару лет они относились только к Сафонову-пианисту: Василий Ильич намеревался устраивать свои дела через это агентство. Деловая переписка Сафонова как руководителя Московского отделения ИРМО и Концертной дирекции Вольфа относится к 1890–1905 годам. В ней запечатлены переговоры о гастролях выдающихся музыкантов: виолончелистов Г. Беккера, Г. Вигана, Ж. Жерарди, П. Сарасате, скрипачей Ж. Тибо, С. Томсона, пианиста и композитора Ф. Бузони, Э. Зауэра, Кс. Шарвенки, пианистов Т. Карреньо, К. Клебер, И. Левина, О. Нейтцеля, Р. Пюньо, О. Габриловича, В. Сальеникова, певицы Э. Гульбрансон, дирижёра А. Никиша.

Интересные детали сотрудничества МО ИРМО с Концертной дирекцией Вольфа раскрываются и в протоколах заседания дирекции МО ИРМО. Так, в протоколе от 11 марта 1904 года зафиксировано, что во время пребывания Сафонова в Берлине «...им заплачено 100 марок концертной дирекции Г. Вольфа за

рекламу концертных залов Московской консерватории»⁴, а в протоколе от 14 мая того же года – что Э. Зауэр «через агентство Вольфа получил приглашение участвовать в концерте Московского Филармонического общества и ответил, что как бывший ученик Консерватории и друг руководителя дела не считает удобным концерттировать в Москве вне Музыкального Общества»⁵.

Вопросы концертного менеджмента решались Сафоновым как по ту, так и по другую сторону границы. Он по мере сил продвигал в Европе своих русских протеже, в том числе используя возможности Вольфа: так, в 1898 году Василий Ильич предлагал сделать рекомендательное письмо в агентство Вольфа виолончелисту М.Е. Букинику для устройства его выступлений в Германии [1, 380]. Также, используя связи Сафонова с Дирекцией Вольфа, к нему обращались коллеги и друзья посодействовать в тех или иных вопросах провинциальной музыкальной жизни: в 1905 году А.И. Виноградский просил найти хорошего преподавателя скрипки для Киевского музыкального училища [1, 672–675], а В.Ю. Виллуан – порекомендовать музыкантов, которые согласились бы дать концерты в Нижнем Новгороде за умеренную плату [1, 676].

В 1902 году вскоре после кончины основателя Дирекции Германа Вольфа Сафонов 28 января/10 февраля получает уведомление об этом от директора Варшавской филармонии А.А. Райхмана [1, 554]. Райхман просит разрешение на поездку в Берлин для заключения срочных договоров, Сафонов даёт своё согласие [Там же].

Однако опасения, что после смерти Германа Вольфа его агентство потеряет позиции в мировом концертном менеджменте, оказались беспочвенными. Это доказала и личная артистическая судьба самого Сафонова: после отъезда за границу Концертная дирекция Вольфа устраивала все его выступления.

В период между двумя русскими революциями Концертная дирекция Г. Вольфа по-прежнему оставалась и основным контрагентом МО ИРМО. Дела с Москвой в основном вёл Герман Фернов. Посредничеству берлинского агентства мы обязаны концертам в рамках МО ИРМО виолончелиста П. Казальса, Ж. Экинга, пианистов А. Шнабеля, Г. Гальстона,

скрипача Э. Изай, Х. Манена и многих других выдающихся артистов.

Наряду с Вольфом и К^о Дирекция Московского отделения сотрудничала со следующими концертными агентствами (перечислены только самые крупные):

– в Австрии: Концертное агентство Альберта Гутмана (Вена), Театральное и концертное бюро Игнаца Кугеля;

– в Германии: Концертная дирекция Норберта Зальтера (Берлин), Концертная дирекция Жюля Закса (Берлин), Театральное агентство и концертная дирекция Жозефа Лау (Берлин, Ламберг), Концертное бюро Л. Лёвенсона (Берлин), Концертное бюро Эмиля Гутмана (Мюнхен);

– в Голландии: Концертное бюро Ганса Августина (Амстердам);

– в Чехии: Международное концертное агентство Ж.Ф. Главача (Прага);

– в Швейцарии: Концертная дирекция Т. Вальбаха.

Расширившаяся география деловых отношений Московского отделения ИРМО с иностранными концертными дирекциями убедительно доказывает, что Московская дирекция органично встроилась в систему организации концертной деятельности в Европе первых десятилетий XX века, и её вполне можно рассматривать как одного из полноправных субъектов этой системы.

Предложенный в данной статье ракурс принадлежит к области концертного менеджмента и, казалось бы, не относится напрямую к изучению достижений музыкального искусства. Однако подобный взгляд, находящийся на стыке музыковедения, социологии, экономики в сфере искусства позволяет высветить одну из важнейших типологических черт русской культуры Серебряного века: её страстного порыва «догнать и перегнать» западные достижения и в то же время создать что-то своё, самобытное. Связи русской и западноевропейской культур этого периода отличаются мультипараметровостью, и научное осмысление одного из них, непосредственно связанного с функционированием культурных институций, открывает для исследователя новые горизонты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Когда в статье идёт речь о деятельности Общества до 1873 года, то есть до обретения статуса Императорского, употребляется сокращение РМО.

² РНММ. Ф. 80. Русское музыкальное общество; РГАЛИ. Ф. 661. Московское отделение Русского музыкального общества.

³ Большую роль играла транспортная отдалённость Москвы от гастрольных магистралей музыкальной Европы. Петербург в этом отношении находился в гораздо лучшем положении.

⁴ РГАЛИ. Ф. 661. Оп. 1. Д. 110. Л. 49–51.

⁵ РГАЛИ. Ф. 661. Оп. 1. Д. 110. Л. 35–38. В поступке Э. Зауэра, а ещё более в гордости Сафонова, с которой он сообщал об этом, явно слышатся отголоски острой конкуренции РМО и МФО в Москве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василий Сафонов. Избранное: «Давайте переписываться с американской быстротою...»: Переписка 1880–1905 годов. СПб. : Петроглиф, 2011. 760 с.

2. Корабельщикова И.А. История театрально-концертного менеджмента: учеб. пособие. Тамбов: Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2013. 144 с.

3. Кривичкая Е.Д. Рауль Пюньо в России. По страницам писем Р. Пюньо к В.И. Сафонову // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России / ред.-сост. И.В. Брежнева, Г.М. Малинина. М. : Моск. консерватория, 2015. Вып. 7. С. 271–280.

4. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1(22). С. 83–89.

5. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М. : Классика-XXI, 2004. 588 с.

6. Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / сост. Л.Л. Тумаринсон и Б.М. Розенфельд. М. : Белый Берег, 2009. 808 с.

7. Моисеев Г.А. Софи Менгер в России (по материалам архивов Москвы, С.-Петербурга, Клина) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России / ред.-сост. И.В. Брежнева, Г.М. Малинина. М. : Моск. консерватория, 2010. Вып. 5. С. 16–21.

8. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1(18). С. 89–94.

9. Шабшаевич Е.М. Московское отделение Императорского русского музыкального общества в сотрудничестве с Концертной дирекцией Германа Вольфа (1906–1911) // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 3. С. 231–239.

10. Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в фортепианной концертной практике. М. : Композитор, 2011. 600 с.

11. Fifield C. Ibbs and Tillett: the rise and fall of a musical empire. London : Routledge, 2017. 724 p.

12. Forno C. Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts // Musikerinnen und Netzwerke im 19. Jahrhundert (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, № 12). Oldenburg : Bis-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. 2016. S. 41–67.

13. Hatano S. Hermann Wolff als «Sachverständiger» für Aufführungsrecht in der frühen musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland, Mainz 2016. URL: https://schott-campus.com/wp-content/.../hatano_wolff.pdf (01.09.2018).

14. The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists / ed. W. Weber. Bloomington ; Indianapolis : Indiana Univ. Press, 2004. VI, 269 p.

15. Weber W. The concert archives: French musical life in the lite of unpublished sources (XVIII–XIX century) // Nineteenth-century Music Review. 2017. Apr. Vol. 14, № 1. P. 115–117.

REFERENCES

1. Vasilij Safonov. *Izbrannoe: «Davajte perepisyvat'sya s amerikanskoj bystrotoju...»*: *Perepiska 1880–1905 godov* [Vasily Safonov. Favorites: “Let’s correspond with the American speed...”: Correspondence 1880–1905 year]. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 760 p.

2. *Korabel'shchikova I.A. Istoriya teatral'no-koncertnogo menedzhmenta: uchebnoe posobie* [History of Theater and Concert Management: A Training Manual]. Tambov: Tambov State University named after G. R. Derzhavin, 2013. 144 p.

3. Krivichkaya E.D. Raul' Pyun'o v Rossii. Po stranicam pisem R. Pyun'o k V.I. Safonovu [Raul Pyunho in Russia: through the pages of R. Puigno's letters to V. Safonov]. *Russkie muzykal'nye arhivy za rubezhom. Zarubezhnye*

muzykal'nye arhivy v Rossii [Russian music archives abroad. Foreign music archives in Russia Eds.-comp. I.V. Brezhneva, G.M. Malinina]. Moscow: Moscow Conservatory, 2015. Iss. 7, pp. 271–280.

4. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noj infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Music Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No 1(22), pp. 83–89.

5. Lebrekht N. *Kto ubil klassicheskuyu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya* [Who Killed Classical Music. The history of one corporate crime]. Moscow: Publishing house "Classic-XXI", 2004. 588 p.

6. *Letopis' zhizni i tvorchestva V.I. Safonova* [Chronicle of V.I. Safonov's Life and Work. Comps. L.L. Tumarinson i B.M. Rozenfel'd]. Moscow : White Beach, 2009. 808 p.

7. Moiseev G. A. Sofi Menter v Rossii (po materialam arhivov Moskvy, S.-Peterburga, Klina) [Sophie Menter in Russia (based on the archives of Moscow, St. Petersburg, Klin)]. *Russkie muzykal'nye arhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arhivy v Rossii* [Russian music archives abroad. Foreign music archives in Russia. Eds.-comps. I.V. Brezhneva, G.M. Malinina]. Moscow: Moscow Conservatory, 2010. Iss. 5, pp. 16–21.

8. Smetannikova A.Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [Rostov branch of IRMO: the first decade of work]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1(18), pp. 89–94.

9. Shabshaevich E.M. Moskovskoe otdelenie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v sotrudnichestve s Koncertnoj direkciej Germana Vol'fa (1906–1911) [The Moscow branch of the Imperial Russian Musical Society in cooperation with the Hermann Wolff Concert Directorate (1906–1911)]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2018. No. 3, pp. 231–239.

10. Shabshaevich E.M. *Muzykal'naya zhizn' Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v fortepiannoj koncertnoj praktike* [Musical life of Moscow XIX century and its reflection in the piano concert practice]. Moscow: Composer, 2011. 600 p.

11. Fifield C. *ibbs and Tillett: the rise and fall of a musical empire*. London: Routledge, 2017. 724 p.

12. Forno C. Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts. *Musikerinnen und Netzwerke im 19. Jahrhundert (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, № 12)*. Oldenburg: Bis-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. 2016. S. 41–67.

13. Hatano S. *Hermann Wolff als «Sachverständiger» für Aufführungsrecht in der frühen musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland, Mainz 2016*. URL: https://schott-campus.com/wp-content/.../hatano_wolff.pdf (01.09.2018).

14. *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists*. Ed. W. Weber. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004. VI, 269 p.

15. Weber W. The concert archives: French musical life in the lite of unpublished sources (XVIII–XIX century). *Nineteenth-century Music Review*. 2017. Apr. Vol. 14. No. 1, pp. 115–117.



**ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
В ДЕЛЕ УЧРЕЖДЕНИЯ ВСПОМОГАТЕЛЬНОЙ КАССЫ
ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ
(СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)**

Изучение организационно-управленческой деятельности ИРМО по продвижению академической музыки в России второй половины XIX века открывает любопытные факты пройденного опыта в части социально-ориентированной работы. Творческий вектор, представленный деятельностью музыкальных обществ, образовательных учреждений, кружков и отдельных лиц по наполнению и организации процесса формирования художественного вкуса (вкуса к высокой музыке) в российском обществе [1, 72–90], был ориентирован на общественно-полезные цели. Вопросы охраны прав своих членов, взаимопомощи и совершенствования этой работы занимали здесь важное место.

Обновлённый Устав ИРМО 1873 года подтвердил задачи Общества в деле продвижения академической музыки и поставил новую цель, связанную с её продвижением на периферии Российской Империи. Он также обозначил задачу повсеместного создания сети образовательных музыкальных учреждений, которые должны были позволить ИРМО управлять своим будущим, осмысливаемым, в том числе, в категориях социального организма.

В Статье 2, пункта 11 Устава 1873 года прописано положение, раскрывающее отношение к членам ИРМО как к активным человеческим ресурсам, и стремление Общества к сохранению своей социальной целостности: «Учреждать, в видах пособия нуждающимся отечественным художникам (сочинителям и исполнителям) и преподавателям своих заведений, *вспомогательная касса* (выделено мною. – О. Г.), равно назначать им пенсии и пособия из своих текущих доходов. По мере средств своих, общество может назначать стипендии и денежные пособия и для своих учащихся» [5, 3]. Статья 53, пункты 1 и 7 фиксируют данное положение: «Распоряжаться вполне самостоятельно денежными средствами и всяким иму-

ществом» [5, 16], «учреждать *вспомогательная касса* и назначать пенсии, стипендии и пособия» [5, 17].

В результате планомерной реализации уставных положений уже в 1876 году появился и был утверждён Министерством Внутренних Дел «Устав *вспомогательной кассы музыкальных художников и лиц, состоящих на службе по ведомству Императорского Русского Музыкального Общества в С.-Петербурге*» (название приведено в аутентичной редакции) [6].

Интересно, что базовые принципы современного социального менеджмента, его социологизация перекликаются с теми, что нашли отражение в Уставе *Вспомогательной кассы* 1876 года. Они же частично опираются на более раннюю общероссийскую практику социального обеспечения лиц творческих профессий, которая существовала в пореформенной России и была регламентирована «Положением о пенсиях». Понимая, что комплекс правил и мер, зафиксированных в Уставе *Вспомогательной кассы*, было бы неправильно рассматривать изолированно от истории формирования социальных гарантий для лиц творческих профессий, обратим внимание на эту историю.

В ней имеется «Указ об открытии Комитета для управления зрелищами и музыкой», утверждённый Екатериной II в 1783 году, пункт 4 которого гласит: право быть содержанным имеют: «1) певцы итальянские, для концертов при Дворе Нашем и для большой оперы; 2) театр российский; 3) опера комическая итальянская; 4) театр французский; 5) театр немецкий; 6) балеты; 7) оркестр как для концертов при Дворе, так и для всех означенных зрелищ; 8) все в общем для того потребные люди и вещи» [2, 52]. Имеется также Положение «О пенсиях артистам Императорских театров» 1827 года, которое, продолжая практику финансовой поддержки артистов, устанавливает пенсионные нормы. Специальный анализ про-

цесса формирования и функционирования системы пенсионного обеспечения артистов Императорских театров в сравнении с общегражданскими и придворными пенсиями, предпринятый С.К. Лашенко, раскрывает её суть. Из него следует, что система пенсионного обеспечения оперных артистов Императорских театров начала формироваться в 30-х годах XIX века. Основным документом, фиксирующим правила выплат пенсий артистам, служило упомянутое «Положение» 1827 года, которое практически без изменений просуществовало вплоть до начала XX столетия [3, 69] – времени, когда уже была отменена монополия Императорских театров (1882 год). Лашенко отмечает, что «Положение о пенсиях» имело существенные ограничения: «...занятость в спектаклях, успешность творческой работы, владение ремеслом, личный вклад в профессию, в развитие театрального искусства страны и пр. при официальном рассмотрении ходатайства на пенсию во внимание не принимались. Не имели никакого значения и должностные оклады, выплачивавшиеся артистам во время их работы» [3, 55]. Кроме того, «лицам, хотя и прослужившим десять лет, но замеченным в различных проступках, относящимся к работе небрежно, дерзко ведущим себя с администрацией, в назначении пенсии отказывалось, и решение пересмотру не подлежало» [3, 56]. Как заключает Лашенко, плата за артистический труд рассматривалась не как законное вознаграждение «в ту пору, но как высшая монаршая милость» [3, 62].

В контексте нашего рассмотрения обратим внимание на документ, увидевший свет в 1873 году. Он собрал различные дополнения и изменения к основному «Уставу о пенсиях и единовременных пособий» 1827 года, став регулятором социального обеспечения под одноимённым и обобщённым названием «Уставы о пенсиях и единовременных пособиях» (По Своду Законов издания 1857 г. и по Продолжениям 1863, 1864, 1868, 1869, 1871 и 1872 гг.) [7]. Именно этот документ может быть полезен, так как хронологически он совпадает со временем деятельности ИРМО.

Пенсиям артистов Императорских театров посвящён его Третий раздел. Из него следует, что в практике пенсионного обеспечения применялась четырёхуровневая разрядность,

определявшая размер пенсии. Первый разряд имели музыканты-солисты, а второй – «актеры и актрисы, играющие вторые роли во всех родах вышеозначенных трёх искусств, все вообще музыканты (Российские и иностранные подданные)» [7, 80]. Указанная разрядность, в которой были прописаны, в том числе, музыканты, сохранялась вплоть до 1850 года. Новые изменения по выплатам пенсий зафиксировали конкретные суммы для артистов первого и второго разрядов, но музыканты уже не вошли в данный перечень. Согласно ему, сумма: «по *первому* разряду определяется пятьсот семьдесят рублей, а по *второму* двести восемьдесят пять рублей <...> кроме музыкантов» [7, 81]. По всей видимости, для музыкантов продолжали действовать правила, установленные в 1830 году, по которым «артисты, прослужившие беспорочно только пятнадцать лет и не могущие, по старости или слабости здоровья, продолжать службы... устаиваются в пансион двух третей получаемого ими последнего контракта жалования» [9, 75].

Известный кризис Императорских театров конца 1850-х годов, когда специально был создан «Комитет для суждения о мерах к отвращению дефицитов по Императорским театрам», позволяет предположить, что две трети последнего жалования были всё же меньше суммы, которую получали артисты второго разряда после 1850 года.

Интересно, что Статьи 322–338 «Уставов о пенсиях и единовременных пособиях» предъявляют жёсткие требования к выплатам пенсий артистам, их жёнам, вдовам и детям, особенно в случае болезни. В документе прописано: «Артистам, кои имели несчастье подвергнуться увечью, или потерять здоровье прежде вышеозначенного срока (то есть 15 лет. – О. Г.), назначаются пенсии по особому ходатайству Министра Императорского Двора и Высочайшему усмотрению» [7, 81–83].

Ситуация с выплатами пенсий меняется после 1858 года, когда с началом Финансовой реформы пенсии артистам выделялись уже не из кабинета Его Величества, а из средств Департамента государственного казначейства Министерства финансов – органа, в котором было принято решение сосредоточить все государственные деньги и который на первых порах выделил для развития РМО 188 000 рублей.

К слову сказать, данная сумма была признана недостаточной для роста Общества, и в 1859 году в Государственную Думу был внесён законопроект об увеличении этого пособия.

По всей видимости, многолетний опыт работы Императорских театров был учтён в организации социального обеспечения членов РМО / ИРМО, находящегося в течение всей своей деятельности под попечительством Августейшей фамилии.

Что представляла собой Вспомогательная касса ИРМО и как она функционировала, имея даже возможность «приобретать на своё имя движимое и недвижимое имущество <...> устраивать дешёвые квартиры и богоугодные заведения для своих престарелых и больных членов и пенсионеров» (Глава I, § 8 Устава Кассы [6, 5])?

Управленческая структура Кассы была немногочисленна. Касса считалась образованной при наличии как минимум 10 членов. В неё могли входить любые представители музыкальных профессий, в том числе иностранцы, а также должностные лица и преподаватели, состоящие на службе в ИРМО. В Правление Кассы, возглавляемое председателем, входил Совет, который принимал решения относительно новых членов и созыва Общего собрания.

Из Устава Вспомогательной кассы следует, что обязательные членские взносы, доходы от концертов и спектаклей, проценты от взносов составляли основной источник дохода – так называемый «оборотный капитал», который в свою очередь делился на «неприкосновенный капитал» (50 % от вышеуказанных сборов) и «запасный капитал» (30 % от них же). Оставшиеся 20 % расходовались на нужды самой Кассы и вознаграждение её членов. Развёрнутый перечень взносов (ежегодный или единовременный), доходов и отчислений в виде пенсий, пособий (постоянных или единовременных), ссуд, а также открытие денежных подписок в пользу Кассы позволяют сделать вывод о том, что организация стремилась рассчитывать только на свои доходы и находилась на самофинансировании. Более того, в Главе I Устава кассы прописано положение о «пенсионном фонде для лиц, служащих при С.-Петербургской Консерватории», который Правление Кассы могло формировать с разрешения Ди-

рекции ИРМО самостоятельно (Устав, Глава I, § 5 [6, 4]). Включение в свое оперативное поле служащих консерватории служит примером поиска новых возможностей привлечения и расширения источников дохода для решения насущных задач. Подобная работа, как следует из анализа документа, определяла эффективность работы Кассы.

Глава II Устава Кассы регламентирует:

§ 15. «Если член вспомогательной кассы умрёт прежде достижения прав на получение пенсии, то внесённая им сумма возвращается его вдове или детям; при чём Совету Кассы предоставляется, обсудив положение оставшегося семейства, назначить вдове пожизненное пособие; если же останутся малолетние круглые сироты, то принять их на попечение кассы» [6, 8].

§ 17. «Члены вспомогательной кассы, переселяющиеся из Петербурга в другие города Российской Империи или за границу, могут оставаться членами сей кассы; тем же из них, которые не пожелают остаться членами кассы, возвращаются внесённые ими деньги без процентов» [6, 9].

Глава III Устава кассы, § 19. устанавливал возрастную ценз для права на получение пенсии – 50 лет, а также указывал, что «получение пенсии от Правительства не лишает права на получение пенсии из вспомогательной кассы» [6, 10].

Показательно, что пожизненные пособия могли выдаваться в случае, если член Вспомогательной кассы утрачивал возможность содержать себя сам и платить обязательные взносы. Тогда как единовременные выдавались согласно специальным постановлениям от Правления Кассы «вследствие чрезвычайных, но временных несчастий, постигающих членов, как-то: тяжкой и продолжительной болезни, лишения занятий, доставлявших средства к существованию, и внезапной утраты всего или значительной части имущества» (Устав, Глава IV, § 31 [6, 13]).

Члены Кассы могли также рассчитывать на получение ссуд сроком до одного года. Уставом (Глава V, § 36) было закреплено: «Каждый из членов Кассы может получить в ссуду, без поручительства, сумму, равную поступившим от него обязательным членским взносам» [6, 15]. Поручительство требовалось лишь в случае, если запрашивае-

мая ссуда превышала сумму поступления от членских взносов.

Отметим, что Устав регламентировал также правила, по которым в выплатах отказывалось. Но и в этом случае подход при принятии таких решений не терял своей социальной направленности, здравого смысла и управленческой мудрости. Например, в Главе IV § 33 прописано: «Пособия производятся соразмерно со средствами кассы и с нуждами лиц, обращающихся за оными в такой мере, чтобы пособия достигали своей цели, т. е. облегчали нуждающихся в крайности. В этом случае, члены Правления и Совета руководствуются правилом, что лучше меньшему числу лиц оказать достаточное пособие, чем многим, но без удовлетворительных результатов» [6, 14].

Сравнительный анализ «Уставов о пенсиях и единовременных пособиях» Артистам Императорских театров и Устава Вспомогательной кассы музыкальных художников даёт все основания говорить о том, что последний представляет собой документ, поддерживающий реализацию уставных требований Устава ИРМО. В своих основных положениях этот документ оптимизирует эффективность социальной работы, актуализируя её новые формы. В этой работе он существенно более продвинут, чем положения, прописанные в «Уставах о пенсиях» артистам Императорских театров второй половины XIX века.

Итогом реализации идей ИРМО и «Устава Вспомогательной Кассы ИРМО» стал важный исторический факт: по своему статусу музыканты были приравнены к государственным служащим, которым гарантировались пенсии и иные социальные пособия. Этот факт был отмечен кн. А.Д. Оболенским в речи 1909 года по случаю празднования 50-летия ИРМО [8]. Князь сказал: «Великая Княгиня Александра Иосифовна и её сын Великий Князь Константин Константинович издали положение о пенсиях для профессоров и персонала, приравнявшее этих лиц к служащим по учебному ведомству и давшее им полное материальное обеспечение по выходе в отставку» [8, 6].

Таким образом, начавшись с опыта работы в Императорских театрах задолго до появления РМО, государственная работа по пенсионному обеспечению и социальным гарантиям музыкантам свою конкретизацию и

совершенствование обрела в действиях ИРМО. На фоне финансирования Императорских театров фактически только из Кабинета Его Величества у ИРМО как у структуры частно-государственного партнёрства оказалось больше свободы в выборе методов и средств эффективной работы по привлечению средств.

Сегодня можно говорить о том, что опыт вспомогательных касс ИРМО послужил после отмены театральной монополии в 1882 году примером для создания театральных касс со своими Уставами. По крайней мере, приведённые ниже документы, служат тому свидетельством:

- Устав Ссудно-сберегательной Кассы артистов оркестра Императорских Московских театров. Утверждён в 1895 году.

- Проект возобновляемого Устава Ссудо-сберегательной кассы артистов петербургских театров, основанной артистами русской оперы в 1873 году. Утверждён в 1892 году.

- Московская Ссудо-сберегательная касса артистов драматической труппы Императорских театров. Доклад Комиссии по пересмотру Устава Ссудо-сберегательной кассы артистов драматической труппы императорских московских театров. Утверждён в 1898 году.

- Устав Кассы последней помощи состоящих и состоявших на службе при Дирекции Императорских театров в С.-Петербурге и родственников их. Утверждён в 1893 году.

- Проект Устава Ссудо-сберегательной кассы артистов императорских петербургских театров, основанной артистами русской оперы в 1873 году. Утверждён в 1910 году.

Специальное изучение истории ИРМО, различных векторов его системной социально-ориентированной работы позволяет увидеть модельный характер его инициатив, закреплённых в документах дореволюционной эпохи. Оно также позволяет констатировать: вклад ИРМО в историю музыкальной культуры России остается всё ещё недостаточно оценённой частью нашего культурного наследия.

Известно, что прошлое помогает понять и оценить настоящее. Однако, по меткому замечанию И.Ф. Петровской, в данном случае, «смысл изучения истории не только в соотношении с современностью. Прошлое имеет самодовлеющую ценность, подобно тому, как имеет её каждая отдельная человеческая жизнь» [4, 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гармаш О.А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления. М., 2016. 212 с.
2. Гармаш О.А., Ефимова Н.И. Генезис как история зарождения опыта управления академической музыкой в России // Вестн. АХИ. 2017. № 7. С. 50–61.
3. Лашченко С.К. Социальное обеспечение артистов русской императорской оперы // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 53–80.
4. Петровская И.Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801–1917 : энциклопедия. СПб. : Петровский фонд, 1999. 367 с.
5. Устав Императорского Русского Музыкального Общества (Высочайше утвержден 4-го (16-го) июля 1873 г.). СПб. : Тип. Э. Арнольда, 1885. 19 с.
6. Устав вспомогательной кассы музыкальных художников и лиц, состоящих на службе по ведомству Императорского Русского Музыкального Общества в С.-Петербурге. Утверждён 26 декабря 1876 г. СПб. : Тип. С.Л. Кинда, 1911. 23 с.
7. Уставы о пенсиях и единовременных пособиях (По Своду Законов издания 1857 г. и по Продолжениям 1863, 1864, 1868, 1869, 1871 и 1872 гг.) / сост. В.А. Иванов. СПб. : Тип. А. Траншеля, 1873. 513 с.
8. Речь, произнесённая на Акте 18 декабря 1909 года вице-председателем Императорского русского музыкального общества Князем А.Д. Оболенским по случаю 50-летия существования Общества. СПб., 1909. 21 с.
9. Ушкарёв А. История театрального дела в России (1756–1917). М., 2008. 255 с.

REFERENCES

1. Garmash O.A. *Management of academic music in Russia: the Genesis of the Phenomenon*. Moscow, 2016. 212 p.
2. Garmash O.A., Efimova N.I. Genesis kak istoriya zarozhdeniya opyta upravleniya akademicheskoy muzykoi v Rossii [Genesis as the history of the experience of managing academic music in Russia]. *Vestnik AHI* [Bulletin AHI]. 2017. No. 7, pp. 50–61.
3. Lashchenko S.K. Social'noe obespechenie artistov russkoy imperatorskoy opery [Social welfare for the artists of the Russian Imperial Opera]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 3, pp. 53–80.
4. Petrovskaya I.F. *Muzikal'noe obrazovanie i muzikal'nye obschestvennye organizatsii v Peterburge 1801–1917* [Music education and musical public organizations in St. Petersburg 1801–1917: Encyclopedia]. St. Petersburg: Peter's Fund, 1999. 367 p.
5. *Ustav Imperatorskogo russkogo muzikal'nogo obshchestva (vysochayshe utverzhden 4-go (16-go) iyulya 1873 goda)* [The Charter of Imperial Russian Musical Society (consolidated by the Imperial Court in the 4-th (16-th) of July, 1873)]. St. Petersburg: Printing house of E. Arngold, 1885. 19 p.
6. *Ustav vspomogatel'noy kassy muzykal'nykh khudozhnikov i lits, sostoyaschikh na sluzhbe po vedomstvu Imperatorskogo Russkogo Musykal'nogo v S.-Peterburge. Unverzhden 26 dekabrya, 1876* [The Charter of the subsidiary cashier of music artists and persons on duty of the Imperial Russian Muscovy Society in St. Petersburg. Approved 26 December 1876]. St. Petersburg: Printing house of S. Kind, 1911. 23 p.
7. *Ustavy o pensiyakh i edinovremennykh posobiuakh (Po Svodu Zakonov izdaniya 1857 i po Polozheniyam 1863, 1864, 1868, 1869, 1871 and 1872)* [Charters on pensions and lump-sum benefits (According to the Code of Laws of the 1857 edition and on Appendixes of 1863, 1864, 1868, 1869, 1871 and 1872)]. Comp. by V.A. Ivanov. St. Petersburg: Printing house of A. Transhel, 1873. 513 p.
8. *Rech' proiznesennaya na Akte 18 dekabrya 1909 goda vice-predsedatelem Imperatorskogo russkogo muzikal'nogo obshchestva Knyazem A.D. Obolenskim po sluchayu 50-letiya sushchestvovaniya Obshchestva* [A speech delivered at the Act of December 18, 1909 by the Vice-Chairman of the Imperial Russian Musical Society Prince A.D. Obolensky on the occasion of the 50th anniversary of the existence of the Society]. St. Petersburg. 1909. 21 p.
9. Ushkarev A. *Istoriya teatrel'nogo dela v Rossii (1756–1917)* [History of theatrical affairs in Russia (1756–1917)]. Moscow, 2008. 255 s.



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ



Ирина ДАБАЕВА

РОЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В РАЗВИТИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В XIX–XX ВЕКАХ*

В стремительном развитии музыкальной культуры России со второй половины XIX века роль Императорского Русского музыкального общества трудно переоценить. Провозгласив своей главной идеей приобщение широкого круга слушателей к серьёзной музыке, общество сосредоточило внимание на распространении музыкального образования, организации концертов, подъёме профессионального мастерства [14], пропаганде творчества отечественных композиторов.

Деятельность ИРМО хорошо известна благодаря его ежегодным отчётам, публикациям на страницах периодических изданий, исследованиям современных музыковедов. Однако, как правило, внимание сконцентрировано на организации концертов симфонической и камерной музыки в России, что находит объяснение в появлении данных жанровых разновидностей в культуре страны, ознакомлению с ними в узких кругах аристократического общества, создании отечественными композиторами симфонической и камерной музыки, их желанием приобщить к высокому искусству широкие слои населения [15]. На периферии исследовательского интереса в указанном направлении остаётся русская хоровая культура, в связи с чем встаёт правомерный вопрос: какова роль ИРМО в её развитии?

Русская хоровая культура, в отличие от инструментальной, имеет многовековую историю, связанную со становлением, развитием

и расцветом церковного пения. Богослужбно-певческая традиция сформировалась и укреплялась в профессиональной деятельности церковных хоров, чьё искусство высоко оценивалось как в нашей стране, так и в отзывах иностранцев, приезжавших в Россию. Помимо основного направления, связанного с певческим оформлением богослужений, постепенно выкристаллизовывалась внебогослужбная ветвь, возникновение которой обусловлено зарождением светской культуры: участие в царских увеселениях, пышных дворцовых празднествах, оперных постановках. Большой интерес для исследования представляет вопрос об организации концертной деятельности церковных хоров, и, прежде всего, духовных концертов, ставших связующим звеном между церковной и светской музыкальной культурой [1; 3].

Бурный расцвет концертирования церковных хоров совпадает с рубежом XIX–XX веков, временем значительной активизации работы ИРМО. Однако появление концертов с участием хора в культуре России относится к более раннему периоду. В данном отношении привлекает внимание деятельность Придворной Певческой капеллы, профессионального коллектива, долгое время остававшегося образцом в музыкально-техническом отношении.

В 1772 году в Санкт-Петербурге был учреждён музыкальный клуб, занимавшийся организацией открытых концертов. Первое упоминание об участии в них придворных

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Dabayeva Irina P. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 106–112. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.106-112.* В настоящем издании статья публикуется в новой авторской редакции.

певчих содержится в «Санкт-Петербургских ведомостях»: в концерте 25 марта 1774 года капелла представила слушателям «Stabat Mater» Перголези. С этого времени установилась традиция исполнения коллективом крупных вокально-симфонических сочинений. Только на протяжении 1779 года во время Великого поста прозвучали такие произведения, как «Te Deum» Грауна, «Salve, Regina» Гассе, «Страсти Господни» Иомелли. А начиная с 1802 года капелла постоянно участвовала во всех ораториальных концертах Филармонического общества, которое в значительной мере предвосхитило деятельность ИРМО в своём стремлении познакомить слушателей с крупными музыкальными сочинениями, создаваемыми современными композиторами, или же написанными ранее, но неизвестными в России. Так, 24 марта 1802 году состоялась русская премьера «Сотворения мира» Гайдна. Выступления капеллы в концертах Филармонического общества продолжались до 1850 года: она приняла участие в 96 из 106 организованных концертов, в которых прозвучало около 50 новых сочинений. Так осуществлялась важная культурная задача: ознакомление столичных слушателей с лучшими образцами западной вокально-симфонической музыки. Благодаря концертам Филармонического общества публика услышала «Мессию» Генделя, «Реквием» Моцарта, «Мессу» и «Реквием» Керубини, IX симфонию Бетховена, «Реквием» Берлиоза. А исполнение 26 марта 1826 года Придворной капеллой совместно с оркестром Филармонического общества «Missa solemnis» Бетховена стало европейской премьерой. Многие произведения впоследствии повторялись: «Сотворение мира» было исполнено 28 раз, «Реквием» Моцарта – 9, «Времена года» Гайдна – 8, «Христос на Елеонской горе» Бетховена – 5 [2, 25]. Характеризуя деятельность Филармонического общества, Н.Ф. Финдейзен отмечал: «Общество сыграло крупную роль в истории нашей музыки. Оно развило в публике художественный вкус, приучило её к сложным и крупным произведениям» [11, 1176].

Выделим также «инвалидные концерты», которые, начиная с 1815 года, ежегодно проводились в память о вступлении русских войск в Париж. Они проходили в зале Мариинского оперного театра с целью сбора средств в пользу

людей, пострадавших в военных походах. Свои залы для них предоставляли Большой театр и Дворянское собрание. В грандиозных концертах принимали участие более тысячи человек: оркестры гвардейских полков, полковые певчие, гастролёры. Придворная Певческая капелла постоянно выступала в них вплоть до 1917 года. За это время ею было исполнено свыше 140 произведений зарубежных и отечественных композиторов: Палестрины, Лотти, Лассо, Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина и многих других. Выдающимся событием стало представление в 1889 году «Реквиема» Берлиоза, в котором участвовали симфонический оркестр в составе 130 человек и хор в 270 певчих, а также исполнение в 1893 году Мессы C-dur Бетховена оркестром и хором в 600 человек.

Важнейшим этапом в становлении хоровой концертной деятельности стало учреждение в 1850 году А.Ф. Львовым самостоятельного Концертного общества при Придворной Певческой капелле. Как утверждалось в его Уставе, цель организации музыкальных вечеров заключалась в исполнении классических произведений в возможном совершенстве. С 1858 по 1917 годы в зале капеллы постоянно проводились духовные концерты. В них принимали участие певчие хора, в качестве солистов выступали оперные певцы. В программы входили кантаты и оратории Гайдна, Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Листа, произведения современников и знаменитых мастеров прежних лет: Бортнянского, Львова, Турчанинова, Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского и других.

В 70-е годы XIX века деятельность Концертного общества сократилась, а с 1882 года регулярные музыкальные вечера прекратили своё существование. Этот период отмечен повышением роли концертов Русского музыкального общества, участниками которых стали другие хоры Петербурга, а Придворная Певческая капелла выступала эпизодически: в 1863 году впервые были исполнены хоры из опер Вагнера «Моряк-скиталец» и «Тангейзер» под управлением автора, в 1872 году в трёх концертах под руководством Направника слушатели познакомилась с «Miserere» Сарти, «Легендой о святой Елизавете» Листа, хорами из оперы «Фенелла» Обера, «Te Deum Laudamus» Бортнянского.

В контексте рассматриваемой проблемы подчеркнём связь хорового концертирования с бурным развитием монументальных форм исполнительского искусства. И если ИРМО проводило в жизнь эту идею, начиная с последней трети XIX века, то Филармоническое и Концертное общества Петербурга начали её осуществлять гораздо раньше. Таким образом, можно констатировать факт преемственности начинаний, предпринятых ИРМО, с концертной деятельностью указанных обществ, ставшей примером организации концертных мероприятий.

Для постановки крупных сочинений приглашали несколько хоровых коллективов: «Реквием» Берлиоза исполнили хоры Архангельского, Шереметева и Русского музыкального общества. В связи с этим необходимо выделить деятельность петербургского Церковно-Певческого благотворительного общества, инициатором создания которого был А.А. Архангельский, объединивший церковные хоры и устраивавший в дни постов грандиозные концерты под собственным управлением. В состав соединённого хора входило 500 и более певчих.

Продолжив позитивные начинания Филармонического и Концертного обществ, ИРМО оказало влияние на ход дальнейшего развития хорового искусства в России, что проявилось во многих отношениях. Абонементные симфонические концерты общества знакомили слушателей с малоизвестными сочинениями прошлых веков, а также произведениями современных авторов. Они включали образцы кантатно-ораториального жанра, хоровые фрагменты из опер, отдельные хоры западноевропейских и отечественных композиторов: Палестрины, Лотти, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберга, Шумана, Мендельсона, Монюшко, Вагнера, Листа, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Серова и других. Русские программы привлекали слушателей своей новизной. Римский-Корсаков писал: «Не надо удивляться тому, что отрывки из „Руслана“ или „Русалки“ представляли в те времена интерес для симфонических концертов. „Руслан“ на сцене давался с огромными купюрами, а „Русалка“ вовсе не давалась» [8, 85]. Однако отметим, что хоровые сочинения занимали всё же незначительную часть концертных программ общества.

Важным начинанием Русского музыкального общества стало проведение конкурсов на сочинение хоровых пьес. Произведения, признанные лучшими, пополняли концертные программы. Так, кантата Н.Я. Афанасьева на слова Пушкина «Пир Петра Великого» для хора с оркестром, сочинённая на конкурс РМО, была исполнена во втором собрании 21 ноября 1850 года. Также специально для конкурса в 1876 году Римский-Корсаков написал хоры *a cappella* «Татарский полон» и «Перед распятым», за которые была присуждена премия. А представленный им на конкурс в том же году хор «Пленившись розой, соловей» удостоился похвального отзыва. Сборник из 6 хоров, признанных в этом творческом состязании лучшими, был издан В.В. Бесселем в Санкт-Петербурге в кратчайшее время, уже в 1877 году.

Программы симфонических концертов ИРМО включали премьеры хоровых сочинений. Например, в 41 сезоне (1899–1900) «в первый раз», как указывалось в афише, прозвучала кантата Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге» под управлением автора.

Помимо хора ИРМО в концертах общества принимали участие другие коллективы: хор Санкт-Петербургской консерватории, хор А.А. Архангельского, а в 33 сезоне (1891–1892) в третьем собрании, посвящённом 100-летию кончины Моцарта, «Реквием» исполнил сводный хор немецких обществ St. Annenverein, St. Katharinenverein, St. Petersburger Singacademie, St. Petriverein и Liedertafel.

Необходимо отметить также важное направление, пропагандируемое ИРМО, связанное с совершенствованием концертных программ. Этот вопрос стал одним из важнейших в публикациях рубежа XIX–XX веков [5]. В статье «Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве» С.В. Смоленский указывал: «Есть верное средство повернуть направление общественного мнения в полезную сторону. Средство это – духовные концерты, составленные толково и вне потакания всяким низменным вкусам, вне дешёвых успехов и эффектов, но с целями преуспевания, истинного просвещения масс и ознакомления с успехами в области последнего периода в русском церковно-певческом искусстве» [9, 1146]. И далее: «Духовный концерт должен иметь в виду художественное наслаждение слушателей»

[9, 1147]. Он отмечал необходимость включения в концертные программы древних роспевов, а также новейших сочинений современных композиторов и делал вывод: «Предварительное исполнение таких произведений именно в духовных концертах, вне богослужения, в качестве последних новостей церковно-певческой литературы, может лучше всего влиять на оздоровление вкуса слушателей» [9, 1148].

Важным и перспективным начинанием ИРМО стала организация так называемых «исторических концертов», программы которых строились по историческому принципу. Начало им положил А.Г. Рубинштейн в знаменитых концертных сезонах 1885/86 и 1886/87 годов. Эта идея была подхвачена передовыми деятелями в области хорового искусства, и уже в конце XIX века можно отметить большое количество подобных концертов. Они сыграли существенную роль в изменении репертуарной политики. Их организация связана с именами С.В. Смоленского в Москве и А.А. Архангельского в Санкт-Петербурге. В статье «Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 г.» [10] Смоленский обобщил опыт первых трёх духовных концертов, которые он определил, как историко-этнографические. Их программы охватывали церковные песнопения от XVII до конца XIX века и, таким образом, прочерчивали путь эволюции русской духовной музыки. Программа первого из них демонстрировала ранние произведения русских композиторов (В. Титов) и сочинения «заезжих» итальянцев (Б. Галуппи, А. Сапиенца, И.Д. Сарти). Основу второго концерта составляли сочинения изысканно-виртуозной и сентиментальной школы учеников и подражателей итальянцев, среди которых – С. Дегтярёв, А. Ведель, иеромонах Виктор, А. Есаулов, Д. Бортнянский, Г. Ломакин. В третьем были представлены переложения древних напевов и оригинальные произведения композиторов-современников – П. Турчанинова и П. Чайковского. Цель исторических концертов, выдвинутая Смоленским, была достигнута: благодаря отличному исполнению известных и любимых сочинений концерты привлекли внимание слушателей, а вместе с тем подготовили их к знакомству и восприятию главного национального достояния – подлинных древнерусских песнопений

и сочинений современных композиторов. Тщательно продуманная и детально изложенная музыкально-историческая информация, размещённая в буклете, способствовала верному восприятию слушателями исполняемых песнопений. Такие концерты, а также циклы концертов выполняли важную просветительскую функцию, знакомя слушателей с историческим развитием музыкального искусства.

Заметки в периодической печати изобиловали призывами к необходимости претворения в концертных программах идеи становления русской хоровой музыки. Исторические концерты, сопровождаемые подробными устными комментариями или же в письменной форме (в виде программки или очерка) формировали у слушателей знания о процессе становления отечественной музыкальной культуры, способствовали развитию художественного вкуса, приобщению к лучшим образцам хорового искусства. Сравнение сочинений, принадлежащих разным школам и стилевым направлениям, приводило к мысли о предпочтении подлинно русского пути, отражённого в сочинениях композиторов-современников. Пополнение концертных программ современными произведениями приветствовалось критиками. Репертуар хоров, как столичных, так и губернских, уездных центров, сельских местностей постепенно совершенствовался, демонстрируя претворение в жизнь данного выбора.

В связи с этим особо выделим огромную роль ИРМО в распространении музыкальной культуры по всей стране. Если средоточием концертной жизни на протяжении XIX века был Санкт-Петербург, то в конце столетия отмечается оживление концертной деятельности и в провинции. Большое значение в распространении хоровых концертов имела активная работа создаваемых в различных уголках России певческих обществ, состоявших, как правило, из музыкантов-любителей. При них открывались певческие классы, организовывались хоровые коллективы, регулярно устраивались благотворительные концерты.

Идея популяризации творчества отечественных композиторов нашла претворение в многогранной деятельности авторов хоровых сочинений: они сами занимались организацией концертов, включая в них свои произведе-

ния. Многие музыкальные вечера сопровождались лекциями, беседами, раскрывающими особенности и преимущества современной музыки. Так, в одной из заметок в журнале «Хоровое и регентское дело» сообщалось о том, что 18 марта 1912 года в Зале Общественного Клуба состоялась лекция на тему «Новейшие течения современной русской церковной музыки», которую прочёл композитор А.В. Никольский [6]. Содержание лекции, достаточно глубокое, включало исторический обзор различных течений в области церковно-певческой культуры XIX века, а также краткую характеристику исполняемых сочинений. Помимо произведений Рахманинова, Чеснокова, Кастальского в программу концерта были включены сочинения Никольского. Нередко композиторы, вынося на суд слушателей свои творения, выступали и в качестве дирижёров. Например, 13 декабря 1914 года в Пензе соединённым хором в количестве 100 человек была исполнена Литургия Никольского под управлением автора.

Немаловажное значение для подъёма хоровой культуры имели гастроли по стране ведущих хоровых коллективов. Среди них, прежде всего, необходимо отметить деятельность капеллы А.А. Архангельского и двух московских коллективов – Синодального и Чудовского хоров, демонстрировавших высочайший уровень исполнительского мастерства. Попастъ на выступления этих коллективов было непросто. Так, в рецензии на концерт певчих Чудовского монастыря в Курске отмечалось: «Ни один концерт последних лет не собирал такого громадного количества публики... Громадный зал Дворянского собрания был буквально переполнен; входные места и хоры были наполнены такими густыми массами, что в антракте не было возможности пройти, а протиснуться к стульям и креслам было довольно затруднительно» [7, 3].

Подъём хоровой культуры в провинции в значительной степени стал возможен благодаря усиленному вниманию к вопросам музыкального образования и воспитания. Повсеместно организовывались певческие, регентско-певческие курсы, в рамках которых силами обучающихся устраивались концерты.

Энергичная деятельность членов ИРМО способствовала преобразованию музыкальных кружков в училища. В регионах выдвинулись активные личности, возглавившие движение,

направленное в сторону роста профессионализма в области музыкального искусства. Исследования последних лет демонстрируют достаточно полную картину подъёма культуры в российских провинциальных городах в начале XX столетия [13]. Так, в 70-х годах XIX века в Ростове-на-Дону был организован Кружок любителей совместного пения и музыки, члены которого организовали хор. В конце столетия благодаря стараниям М.Л. Пресмана он был преобразован в Ростовское отделение ИРМО с хоровым классом при нём. В 1900 году на его базе открылось музыкальное училище. Силами учащихся организовывались концерты, осуществлялись постановки хоров из опер. К 1913 году в училище были учреждены курсы хорового пения – светского и духовного, а также открыт специальный регентский класс, которым руководил выпускник Петербургской консерватории Г.М. Давидовский. Результатом совершенствования системы музыкального образования стал мощный подъём музыкальной культуры, в том числе хоровой, как в городе, так и в регионе.

Подводя итог, необходимо отметить, что среди многочисленных факторов, способствовавших развитию хорового исполнительства в России, достижению значительных высот в начале XX веков, важную роль сыграло Русское музыкальное общество, направлявшее свою деятельность в область просвещения народа, организации концертов, совершенствования образования.

В советский период инициативы РМО были подхвачены Всероссийским хоровым обществом (ВХО), образованным в 1957 году. Основной целью его деятельности стало развитие художественного воспитания и образования в СССР, повышение профессионализма хоровых коллективов. Это время отмечено созданием огромного количества любительских хоров, активно концертировавших, неуклонно повышавших свой исполнительский уровень, осваивавших крупные сочинения современных композиторов. В 1987 году ВХО было преобразовано во Всероссийское Музыкальное общество, Устав которого свидетельствует о том, что оно стало правопреемником ВХО и наследником традиций РМО.

Проблема хорового воспитания и образования чрезвычайно актуальна и в наши

дни, что подтверждают публикации последних лет, посвящённые культурам разных стран, как древним, так и современным. Чрезвычайно остро стоит проблема мотивации пения в хоре; исследователи предлагают различные пути привлечения музыкантов-любителей в певческие коллективы, подчёркивают важную роль хорового пения в совершенствовании личности, её творческом развитии.

В России после длительного запрета вновь организуются духовные концерты, однако они в значительной степени отличаются от дореволюционных [4]. Их программам свойственна полижанровость, зрелищность, что соответствует запросам современного слушателя, отвечает требованиям нового времени. Вместе с тем, необходимо помнить и сохранять многовековые традиции русской хоровой культуры, способствовать их восстановлению и укоренению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. История. М. : Православ. Свято-Тихон. Богослов. ин-т, 2004. 530 с.
2. Гусин И.Л., Ткачёв Д.В. Государственная академическая капелла имени М.И. Глинки. Л., 1957. 171 с.
3. Дабаева И.П. Духовные концерты как форма музыкальной жизни России в XIX–XX веках. Ростов н/Д. : Антей, 2016. 172 с.
4. Дабаева И.П. Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы муз. науки. 2013. № 2(13). С. 134–138.
5. Дабаева И.П. Русские духовные концерты XIX – начала XX века в зеркале музыкальной критики // Проблемы муз. науки. 2014. № 4(17). С. 82–86.
6. Миловский Ф., свящ. Лекция-концерт // Хоровое и регентское дело. 1912. № 3. С. 81.
7. Православный. Концерт митрополичьего хора // Курская быль. 1914. 06 марта. № 53. С. 3–4.
8. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М. : Музыка, 1980. 397 с.
9. С[моленск]ий С.В. Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве // РМГ. 1900. № 47. С. 1145–1148.
10. Смоленский С.В. Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 2: Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. С. 197–217.
11. Финдейзен Н.Ф. Музыка в русской общественной жизни начала XIX века // РМГ. 1900. № 48. С. 1170–1179.
12. Финдейзен Н.Ф. Очерк деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб. : Тип. Главного Управления Уделов, 1909. 240 с.
13. Krylova A.V. The role of the imperial Russian Musical Society in the formation of the musical infrastructure of Rostov-on-Don // Music Scholarship. 2016. № 1. P. 83–89.
14. Sargeant L.M. A new class of people: The conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861–1917 // Music & Letters. 2004. Vol. 85, № 1. P. 41–61.
15. Sargeant L.M. Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life. Oxford Univ. Press. 2011. 368 p.

REFERENCES

1. Gardner I.A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. T. 2. Istoria* [Church Singing of the Russian Orthodox Church. Vol.2: History]. Moscow, 2004. 530 p.
2. Gusin I.L., Tkachev D.V. *Gosudarstvennaya akademicheskaya kapella imeni M.I. Glinki* [State academic M.I. Glinka capella]. Leningrad, 1957. 171 p.
3. Dabaeva I.P. *Dukhovnye kontserty kak forma muzikal'noy zhizni Rossii v XIX–XX vekakh* [Concerts of Sacred Music as one of the forms of the Russian musical life in the XIX–XX Centuries]. Rostov-on-Don, 2016. 172 p.
4. Dabaeva I.P. *Dukhovny kontsert v kul'ture sovremennoy Rossii: traditsii i novatorstvo* [The Sacred Concert in the Culture of Contemporary Russia: Traditions and Innovations]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 2(13), pp. 134–138.

5. Dabaeva I.P. Russkie dukhovnye kontserty XIX – nachala XX veka v zerkale muzikal'noy kritiki [Russian Concerts of Sacred Music of the 19th and Early 20th Centuries through the Prism of Musical Criticism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014. No. 4(17), pp. 77–81.
6. Milovskiy F., sviashch. Lektciya-kontcert [Lecture-concert]. *Khorovoe i regentskoe delo* [Choir and regent affair]. 1912. No. 3, pp. 81.
7. Pravoslavniy. Kontsert mitropolich'ego khora [The concert of Mitropolit choir]. *Kurskaya bil'* [Kursk reality]. 1914. March 06. № 53, pp. 3–4.
8. Rimskiy-Korsakov N.A. *Letopis' moey muzikal'noy zhizni* [The history of my musical life]. Moscow, 1980. 397 p.
9. S[molensk]iy S.V. Ob ozdorovlenii program dukhovnykh kontsertov v Moskve [About the Improving the Programs of Sacred Concerts in Moscow]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 47. pp. 1145–1148.
10. Smolenskiy S.V. Obzor istoricheskikh kontsertov Sinodal'nogo uchilishcha tserkovnogo peniya v 1895 godu [Overview of the Historical Concerts of the Synod College of Church Singing in 1895]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2. Kn. 1* [Russian Sacred Music in Document and Materials. Vol. 2: The Synod Choir and College for Church Singing: Research. Documents. Periodicals. B. 1]. Moscow, 2002, pp. 197–217.
11. Findeizen N.F. Muzika v russkoy obschestvennoy zhizni nachala XIX veka [The Music in Russian social life in the beginning of XIX century]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1900. No. 48, pp. 1170–1179.
12. Findeizen N.F. *Ocherk deyatel'nosti Sankt-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzikal'nogo obschestva (1859–1909)* [The sketch of activity of Sankt-Petersburg section of imperial Russian Musical Society (1859–1909)]. St. Peterburg, 1909. 240 p.
13. Krylova A.V. The role of the imperial Russian Musical Society in the formation of the musical infrastructure of Rostov-on-Don. *Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89.
14. Sargeant L.M. A new class of people: The conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85. No. 1, pp. 41–61.
15. Sargeant L.M. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. Oxford University Press, 2011. 368 p.



ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО В ДЕЛЕ СТАНОВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ*

Целенаправленная работа в области вокального образования началась в России только с появлением Императорского Русского музыкального общества. Благодаря последнему, отечественное певческое искусство достаточно быстро встало на прочную системную основу и обрело высокие профессиональные ориентиры, намеченные ещё при братьях Рубинштейн.

Определённые результаты этой деятельности обозначились уже в первое десятилетие существования консерваторий в Петербурге и Москве. Но особенно отчётливо они проявились на рубеже XIX–XX веков. Хотя на фоне блистательных достижений Серебряного века, указанная тенденция, возможно, не слишком явно выделяется среди прочих. И дело тут даже не в том, что на сцене императорских театров в то время царили Фёдор Шаляпин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова, Иоаким Тартаков, Александр Давыдов, Василий Петров и многие другие, а скорее в том, что средняя планка в академическом пении того периода была достаточно высока. Причём это касалось не только оперы, но и уверенно заявившего

о себе камерно-вокального жанра в лице Марии Олениной-Дальгейм, Анны Жеребцовой-Андреевой, Зои Лодий, Ольги Бутомо-Названовой и других. Данная ситуация нашла отражение и на официальном уровне. Так, в одном из Циркуляров Министерства народного просвещения от 18 июля 1915 года читаем: «На преподавание музыки и пения давно уже обращено внимание, как на одно из серьёзных средств эстетического развития учащихся <...> обучение пению стало на твёрдую почву и даёт благоприятные результаты»¹.

Несмотря на явные достижения в указанной области, в прессе тех лет время от времени муссировалась тема упадка вокального искусства вообще и оперного в частности. Тем не менее, рецензии того периода достаточно наглядно демонстрируют вокально-технический уровень многочисленных солистов, выступавших на провинциальных сценах. Обратимся к газетным публикациям рубежа веков:

1. «Труппа безусловно интересна. Конечно... не без недочётов, но в общем... впечатление получается благоприятное» (Томск, 1897)².



Ил. 1. Сцены из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки в постановке Большого императорского театра в Москве. Антонида – Антонина Нежданова, Сусанин – Василий Петров. Фото К. Фишера

* Статья впервые опубликована на английском языке: Sharma Elena Yu. The Imperial Russian Musical Society and the Formation of Russian Vocal Education // Art. Culture. Education. Scientific research. 2019. No. 1. Pp. 63–72. DOI 10.33779/2658-4824.2019.1.063-072. В настоящем издании текст публикуется с некоторыми авторскими изменениями.

2. «В бенефис тенора М.М. Резунова... была поставлена опера... Вагнера „Лоэнгрин“. Сбор был хороший и бенефициант, исполнявший заглавную роль, со вкусом, пониманием и тонкими нюансами. <...> Остальные участвующие дружно поддерживали успех оперы, причём особенно следует выделить г-жу Джюбелини-Ряднову, г-на Амирджана и других» (Пермь, 1899)³.

3. «Г. Яковлев даёт интересный тип русского Онегина, сдержанного, немного вялого, пресыщенного жизнью и в то же время изящного, элегантного. Успех г. Яковлева в „Онегине“ был так велик, что дирекция поставила эту оперу ещё три раза, и каждый раз театр ломился от публики» (Тифлис, 1900)⁴.

4. «Оперная труппа под управлением Н.А. Миклашевского была составлена недурно. Из главных персонажей выделялись г-жа Эйген и Левандовская, гг. Трубин, Ошустович и Рыжков» (Воронеж, 1901)⁵.

5. «Опера в этом сезоне одна из лучших в провинции. Такие певицы как Сюнерберг, Картавина и Мейчик, или певцы, как Томорс, Дракули и Брагин – будут ценными приобретениями во всякой труппе» (Иркутск, 1902)⁶.

6. «С неизменным художественным и всё возрастающим материальным успехом идут в городском театре спектакли оперного товарищества под управлением В.С. Севастьянова. Кроме „Аиды“, об исключительно удачной постановке которой я сообщал в предыдущей корреспонденции, надо ещё отметить неза-

урядно хорошую постановку „Орлеанской девы“, „Садко“, „Таис“ и „Тангейзера“. <...> Со всем плохим артистам в товариществе нет. Все постановки отличаются хорошим, иногда очень хорошим ансамблем, тщательностью срепетовки, отсутствием всяких неприятных „конфликтов“ между оркестром, хором и солистами» (Самара, 1910)⁷.

7. «Оказывается и самарцев возможно прочно заинтересовать оперой, но для этого оперные спектакли надо ставить с таким незаурядно-хорошим ансамблем, в такой умно-выдержанной декоративно-костюмной рамке, в какой они ставились под руководством гг. Севастьянова, Шувалова, Голинкина, Гецевича» (Самара, 1910)⁸.

Хотя даже исполнители высокого класса не всегда демонстрировали хорошую вокальную форму, поэтому в общем потоке отзывов время от времени встречались публикации иного рода. К примеру, в одной из газет за 1910 год читаем: «Г. Собинов сильно разочаровал тамбовскую публику. Собинов пел не так, поёт „Собинов“, разочарованно говорили многие, уходя с концерта до его окончания. Это объясняется болезнью Собинова, хотя анонса об этом не было»⁹. Или: «Тартаков... выступил в партии „Онегина“... и Казань почти не узнала своего кумира. <...> Первые акты оперы он пел так слабо, что публика прямо недоумевала»¹⁰.

В то же время известны случаи, когда в провинциальных театрах выступали артисты европейского уровня: «Особенно запечатлелась



Ил. 2. Иоаким Тартаков



Ил. 3. Надежда Папаян

в памяти артистка Сюннерберг в роли Ортруды. Такого исполнения не слышал я ни у нас, ни позднее в Германии» [1, 37]. Кстати, отечественные певцы были достаточно широко и успешно представлены на европейских и даже мировых сценах. Помимо указанных выше исполнителей первой величины следует упомянуть ту же Гортензию Сюннерберг¹¹, а также Евгению Мравину, Ивана Алчевского, Евгению Bronскую-Макарову, Надежду Ван-Брандт, Марию Долину, Марию Кузнецову-Бенуа, Лидию Липковскую, Надежду Папаян, Михаила Резунова, Инну (Нину) Тимрот, Марию Черкасскую, Ольгу Шмидт и других.

Кроме того, необходимо принять во внимание, что успех оперного представления зависел от множества сопутствующих околотеатральных факторов и организационных моментов, часто не имеющих непосредственного отношения к вокальной технике певцов, но существенно влияющих на мнение и критиков, и публики. Поэтому иногда даже очень сильные исполнители становились заложниками предлагаемых обстоятельств и оценивались критиками скорее в негативном ключе: «Роль пажа Урбана была передана г-же Сюннерберг. Внешний вид почтенной артистки, слишком массивной и рослой, предубеждает зрителя против неё. Ведь Урбан – юноша, почти мальчик, пламенеющий к своей королеве первой любовью»¹².

Анализ большого массива рецензий тех лет показал, что представители отечественного вокального искусства рубежа веков демонстрировали хороший европейский уровень и были достаточно активно интегрированы в мировое культурное пространство.

Очевидно, что одна из ключевых ролей в этом смысле принадлежит ИРМО. Причём не только в бесспорном значении, каким явилось открытие консерваторий в Петербурге (1862) и Москве (1866), а также создание разветвлённой сети «музыкально-педагогических учреждений»¹³. Но и порой опосредованном, косвенном влиянии на ситуацию в виде некоего созидательного импульса, приводящего к самым неожиданным результатам. К примеру, одна из газет начала XX века намекала, что появление Московского Филармонического общества, основанного выпускником Петербургской консерватории Петром Шостаковским, обязано



Ил. 4. Гортензия Сюннерберг

конфликту последнего с руководством Московской консерватории¹⁴. Видимо и Музыкально-драматическое училище при Обществе, образованное в 1883 году на базе его частной музыкальной школы, было открыто в порядке логического развития данной ситуации.

Музыкально-драматического училище в своё время действительно составило серьёзную конкуренцию Московской консерватории, тем более что и программа, и дипломы училища соответствовали консерваторским. Единственным отличием выступило наличие актёрского (драматического) отделения. И хотя из «звёздных» учеников классов пения упоминают обычно одного Леонида Собинова, МДУ выпустило целый ряд вокалистов, которые состоялись в профессии и зарекомендовали себя как крепкие профессионалы. Среди них – Алексей Круглов, Моисей Агулин (Агульник), Ольга Шмидт и многие другие. Поэтому можно смело согласиться с автором газетной публикации, что подобные «происшествия» не только «шли на пользу делу музыкального развития Москвы»¹⁵, но и отечественного, в частности, вокального искусства в целом.

О значении ИРМО в развитии русской музыки сказано уже достаточно много. То, что оно послужило в качестве эффективной модели для других общественных организаций, которые

к рубежу веков стали возникать повсеместно, не вызывает сомнений. Кроме того, открытие многочисленных музыкальных курсов по образцу и подобию музыкальных классов Общества сыграло существенную роль в развитии отечественного музыкального образования, что тоже хорошо известно. В данном контексте стоит упомянуть также развитую образовательную инфраструктуру и важнейшую просветительскую миссию ИРМО, что чётко осознавалось на самом высоком государственном уровне. Однако не следует забывать, что всё это стало возможно только благодаря Высочайшему покровительству и активной поддержке меценатов. Естественно, подобное преимущество было доступно далеко не для каждой организации и накладывало на Общество определенные имиджевые¹⁶ и моральные обязательства, которым не всегда уделялось должное внимание, особенно в регионах. Последнее, в свою очередь, вызывало недовольство в кругах нарождавшегося гражданского общества, радевшего, в том числе, за качество отечественного образования. В начале XX века к этому добавилась политическая нестабильность, что только усиливало напряжённость в отношении накопившихся проблем. Неудивительно поэтому, что в одной из публикаций того периода утверждалось, что «Музыкальное Общество, особенно в лице местных отделов, – это типичное общество дилетантов, любителей, очень иногда, быть может, и добрых... людей, но плохих музыкантов»¹⁷.

Возможно, данное утверждение и имело под собой реальную подоплёку, но относительно вокального искусства оно представляется дискуссионным, так как уровень преподавания пения при региональных отделениях ИРМО всегда был достаточно высок. К примеру, не нуждающийся в представлении Камилло Эверарди, приглашённый профессором в Петербургскую консерваторию по инициативе вел. кнг. Елены Павловны, почти десять лет преподавал также в музыкальном училище Общества в Киеве, куда «съезжалась масса учеников из юго-западных губерний»¹⁸. И именно здесь под руководством прославленного маэстро начал свой путь на большую сцену сын простого учителя, а впоследствии знаменитый тенор Александр Давыдов. А в одесских классах ИРМО делала первые шаги у Софьи Рубинштейн¹⁹ обычная учительница женского училища Антонина Нежданова.

Любопытно, что во Владивостоке до революции класс пения вообще был представлен, по словам критика, «лучше других» (местных классов. – *Е. Ш.*), так как находился «в руках опытного и добросовестного руководителя – б[ывшего] артиста русской оперы С[имеона]... Лугарти»²⁰. Неоднократно упоминавшаяся выше Гортензия Сюннерберг по окончании артистической карьеры преподавала в музыкальных классах ИРМО в Харькове. И этот список можно было бы продолжить, не говоря уже о выпускниках консерваторий, трудившихся на ниве вокальной педагогики практически по всей Россий-



Ил. 5. Леонид Собинов



Ил. 6. Камилло Эверарди

ской империи. Самый известный пример в этом смысле – ученик Камилло Эверарди Дмитрий Усатов, работавший в Тифлисе, где у него совершенно бесплатно брал уроки сын крестьянина Вятской губернии Фёдор Шаляпин.

Вообще подвижничество, чьи истоки относятся ко времени зарождения ИРМО, начиная с вел. кнг. Елены Павловны и Антона Рубинштейна – черта, всегда отличавшая истинных членов данной организации в самом высоком смысле этого слова. Действительно, неизвестно, как сложилась бы судьба сына портного из Одессы Иоакима Тартакова, если бы не мать Антона Рубинштейна, которая привезла его на прослушивание в Петербург. Или другого выходца из российской глубинки, Василия Петрова, которому тогдашний директор Московской консерватории Василий Сафонов

лично изыскивал финансовые средства для профессионального обучения. С этой точки зрения результат существования Общества, на наш взгляд, просматривается наиболее отчётливо. Так, при всех имеющихся недостатках и спорных моментах, оно предоставило невиданные доселе возможности для раскрытия творческого потенциала личности, а благодаря развитой региональной инфраструктуре сделало доступным музыкальное и, в частности, вокальное образование для самых широких слоёв населения. Это в конечном итоге не могло не сказаться на постепенном повышении общего уровня профессиональной певческой культуры, достигшего своего апогея на рубеже XIX–XX веков. В подобном контексте значение ИРМО в деле становления отечественного вокального образования трудно переоценить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Театр и искусство. 1915. № 32. С. 580.

² Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1897. № 51. С. 964.

³ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 46. С. 823.

⁴ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1900. № 17. С. 334.

⁵ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1901. № 22. С. 423.

⁶ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1902. № 50. С. 969.

⁷ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1910. № 4. С. 94.

⁸ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1910. № 12. С. 264.

⁹ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1910. № 18. С. 381.

¹⁰ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 22. С. 412.

¹¹ Гортензия Альбертовна Сюннерберг (1856–1920), солистка императорских театров. В источниках встречаются различные варианты написания фамилии певицы: Сюненберг, Сюнненберг, однако правильным является Сюннерберг.

¹² Речь идёт об одной из постановок оперы Дж. Мейербера «Гугеноты» (цит. по: *Хроника театра и искусства* // Театр и искусство. 1899. № 29. С. 502).

¹³ Театр и искусство. 1915. № 32. С. 581.

¹⁴ «После ссоры ушёл проф. Шостаковский и открыл филармоническое общество и концерты» (цит. по: *Негорев Н. Московская консерватория (К 50-летию юбилею – 1 сентября)* // Театр и искусство. 1916. № 35. С. 704).

¹⁵ Там же.

¹⁶ К примеру, считалось, что серьёзные имиджевые потери ИРМО понесло со смертью А.Г. Рубинштейна.

¹⁷ Театр и искусство. 1914. № 23. С. 498.

¹⁸ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1898. № 17. С. 335.

¹⁹ Младшая сестра А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов.

²⁰ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1915. № 22. С. 395.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боголюбов Н.Н. Шестьдесят лет в оперном театре. М. : Всерос. театр. об-во, 1967. 303 с.
2. Ефимова Н.И. Императорское русское музыкальное общество: история и современность // К 400-летию восшествия на престол династии Романовых. Москва ; Берн, 2013. 16 с.
3. Зима Т.Ю. Музыкально-образовательная среда в предконсерваторский период истории русской музыки // *European Social Science Journal*. 2014. Т. 3, № 7. С. 407–414.

4. К 150-летию создания Московского отделения Русского музыкального общества. 1860–2010 / ред.-сост. О.Р. Глушкова. М. : Яз. славян. культуры, 2010. 195 с.
5. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
6. Русское музыкальное общество. 1859–1917: история отделений / ред.-сост. О.Р. Глушкова. М. : Яз. славян. культуры, 2012. 535 с.
7. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1. С. 89–94.
8. Шабалина Л.К. Отделения Императорского Русского музыкального общества на Урале // Проблемы муз. науки. 2010. № 2. С. 84–88.
9. Soroka M., Ruud A.Ch. *Becoming a Romanov. Grand Duchess Elena of Russia and her world (1807–1873)*. Farnham, Surrey ; Burlington, VT : Ashgate, cop. 2015. XIII, 336 p.

REFERENCES

1. Bogoljubov N.N. *Shest'desjat let v opernom teatre* [Sixty Years in the Opera Theater]. Moscow: All-Russian Theatre Society, 1967. 303 p.
2. Efimova N.I. *Imperatorskoe russkoe muzykal'noe obshchestvo: istorija i sovremennost'* [The Imperial Russian Musical Society: History and Modernity]. *K 400-letiju vosshestvija na prestol dinastii Romanovyh* [Toward the 400th Anniversary of the Romanov Dynasty's Accession to the Throne]. Moscow; Bern, 2013. 16 p.
3. Zima T.Yu. *Muzykal'no-obrazovatel'naja sreda v predkonservatorskij period istorii russkoj muzyki* [Musical and Educational Environment in the Preconservatoire Period of History of the Russian Music]. *European Social Science Journal*. 2014. Vol. 3. No. 7, pp. 407–414.
4. *K 150-letiju sozdanija Moskovskogo otdelenija Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Toward the 150th Anniversary of the Moscow Branch of the Russian Musical Society, 1860–2010. Comp. and ed. by O.R. Glushkova]. Moscow: Languages of Slavic culture, 2010. 195 p.
5. Krylova A.V. *Ro' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu* [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. № 1, pp. 83–89. DOI 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
6. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. 1859–1917: istorija otdelenij* [Russian Musical Society. 1859–1917: History of the Branches. Compl. and ed. by O.R. Glushkova]. Moscow: Languages of Slavic culture, 2012. 535 p.
7. Smetannikova A.Yu. *Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty* [The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. № 1, pp. 89–94. DOI 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.
8. Shabalina L.K. *Otdelenija Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva na Urale* [The Branches of the Imperial Russian Musical Society in the Ural region]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010. № 2, pp. 84–88.
9. Soroka M., Ruud A.Ch. *Becoming a Romanov. Grand Duchess Elena of Russia and her world (1807–1873)*. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, cop. 2015. XIII, 336 p.



ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ*

Творческий путь Петра Ильича Чайковского с начала его музыкальной карьеры до кончины тесным образом был связан с крупнейшей музыкально-просветительской организацией России второй половины XIX – начала XX века – Русским музыкальным обществом¹, объединяющим в себе две взаимосвязанные структуры – музыкальное образование и концертную деятельность. В истории взаимодействия РМО и Чайковского следует выделить ряд стадий, которые, с разной степенью детализации, представлены в настоящей статье.

РМО и Чайковский – ученик Санкт-Петербургской консерватории. Поскольку консерватория являлась компонентом РМО, то именно в Дирекцию Общества Чайковский писал прошение о приёме его в Музыкальное училище² (первоначальное название консерватории, нередко с указанием «высшее») (См.: [14]). На формирование профессионального тезауруса будущего композитора несомненное влияние оказали концерты РМО: их систематическое посещение в период учебы, наряду с посещением музыкального театра, способствовало тому, что «за четыре с половиной года его учения, – как писал Г.А. Ларош, – он успел преобразиться совершенно, из музыкального ребенка сделался взрослым, наряду с техническими знаниями приобрёл знакомство с классической музыкой» [5, 186].

РМО и Чайковский – профессор Московской консерватории. Взаимодействие Чайковского с РМО на этапе его службы в Московской консерватории (1866–1878) находилось в пределах должностных отношений профессора консерватории с вышестоящей организацией. Так, с дирекцией Московского отделения РМО Чайковский четырежды, с интервалом в три года (1866, 1869, 1872, 1875), заключал «Условие» (служебный договор), в котором обязывался

«заниматься в Консерватории преподаванием уроков теории музыки, в качестве исправляющего должность Профессора... без всякой отговорки, если на такое число уроков будет достаточное число учащихся»³. Среди других уставных взаимоотношений Общества с Чайковским в период его профессорства следует назвать: ходатайство дирекции Московского отделения РМО перед Главной дирекцией Общества от 17 апреля 1876 года о представлении Чайковского к награде за «услуги Музыкальному делу в нашем отечестве»⁴; постановление дирекции Московского отделения от 2 октября 1877 года о выдаче Чайковскому единовременного пособия «...ввиду его громадных заслуг в отношении Музыкального общества и консерватории» [2, 153]; удовлетворение Московским отделением РМО заявления Чайковского от 9 октября 1878 года об уходе со службы из Московской консерватории [11, VII, 583]⁵.

РМО и Чайковский – музыкальный критик. Более двух третей статей, написанных Петром Ильичом за период его музыкально-критической деятельности (1867–1876), посвящено концертам РМО, упоминаний же о нём в прочих критических работах значительно больше. Если учесть, что нередко в статью Петр Ильич вкладывал обзор не только одного, но и двух-трёх музыкальных собраний Общества, то полнота ознакомления публики с деятельностью Общества по статьям Чайковского становится очевидной.

Самые значимые с историко-культурной точки зрения связи Чайковского с РМО – это его композиторская и дирижёрская деятельность, а также директорство в Московском отделении РМО с 1885 по 1890 годы.

РМО и Чайковский-композитор. РМО стало для Чайковского организацией, в значительной мере способствовавшей его композитор-

* Статья впервые опубликована на английском языке: Polotskaya Elena E. Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. A Sociocultural Aspect of Interaction // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 80–90. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.080-090.

ской деятельности: Общество заказывало Чайковскому сочинения, предоставляло концертные площадки, профессиональные исполнительские силы и заинтересованного слушателя.

Основные концертные площадки для исполнения произведений Чайковского в 1866–1893 годах были представлены Московским и Петербургским отделениями Общества. В период жизни Чайковского его сочинения исполнялись также в Тифлисском, Киевском, Одесском, Харьковском и Саратовском отделениях. На эти, взятые вместе, отделения приходится около 25 % всех концертов Общества, включавших в себя произведения Чайковского. Более 75 % прижизненных концертов с исполнением музыки композитора распределяются

между Москвой и Петербургом: 117 и 112 концертов соответственно (Таблица 1).

Весьма показательно сравнение между собой гистограмм исполнения сочинений Чайковского в концертах Московского и Петербургского отделений РМО (Рисунок 1). Такое сопоставление, во-первых, делает зримым несомненный рост количества концертов в каждом из них к середине 1870 годов; во-вторых, демонстрирует преобладающее число концертов в Московском отделении РМО с 1860 годов по 1880 (50 в Москве и 35 в Петербурге); в-третьих, указывает на 1880 годы как время активного интереса к исполнению произведений Чайковского и своеобразной соревновательности отделений РМО в плане исполнения его

Таблица 1

Исполнение произведений П. И. Чайковского в концертах местных отделений РМО

год	Москва	СПб.	Харьков	Киев	Тифлис	Одесса	Саратов	в год	
1865									
1866	2	1						3	
1867	2	1						3	
1868	2							2	
1869	1	2						3	
1870	3	1						4	
1871									
1872	2	2						4	
1873	3	2	1					6	
1874	5	5		2				12	
1875	4	1		2				7	
1876	5	6						11	
1877	6	2						8	
1878	5	2						7	
1879	3	2						5	
1880	7	8						15	
1881	2	7			2			11	
1882	6	2			3			11	
1883	4	6						10	
1884	3	3			4			10	
1885	7	7		2	2			18	
1886	6	5		1	5			17	
1887	9	8			1			18	
1888	5	4		1	4			14	
1889	4	7		6	3	1		21	
1890	5	13	1	3	3	1		26	
1891	7	6	2	4	4	2		25	
1892	5	6	3	3		1	1	19	
1893	5	3	1	1		5		15	
Всего	117	112	8	25	31	10	1	305	
%	38,7	36,7	2,6	8,2	10,2	3,3	0,3	100	
%	75,4		24,6						100

сочинений; в-четвёртых, фиксирует некоторое уменьшение количества концертов в обоих отделениях в начале 1890 годов. Прослеживание же суммарного изменения количества концертов в год в Московском и Петербургском отделениях с 1866 по 1893 годы⁶ выявляет *общую тенденцию роста количества концертов с музыкой Чайковского ко 2-й половине 1880 годов*. С одной стороны, это связано с возросшей известностью композитора и с его интенсивной дирижёрской деятельностью в этот период. С другой стороны, в этой тенденции отчётливо просматривается «линия жизни» РМО, достигшего своего расцвета ко второй половине 1880 и начавшего постепенно сдавать позиции в 1890 годах.

В связи с этим продемонстрируем сравнение в сводной таблице числа концертов Общества, где исполнялась музыка Чайковского, с числом подобных концертов в других концертных организациях, в том числе и зарубежных (Таблица 2). Как видим, приоритет РМО в исполнении музыки Чайковского безусловен – 305 концертов Общества против 118 в прочих отечественных и 71 в зарубежных концертных организациях, что составляет около 62 % против почти 24 % и 14 % соответственно. Анализ изменения количества концертов во временной динамике, опять-таки при помощи гистограмм (Рисунок 2), выявляет исторически показательную *тенденцию постепенного возрастания авторитета прочих концертных организаций, исполняющих музыку Чайковского,*

*и постепенного снижения престижа РМО в 1890 годах*⁷. В целом же, к году смерти композитора ситуацию исполнения его музыки в концертах различных организаций, в том числе и в первую очередь РМО, следует расценивать как весьма благоприятную.

Показательна заинтересованность Общества в исполнении сочинений Чайковского: ряд сочинений был заказан композитору Московским или Петербургским отделениями РМО специально для исполнения в их концертах. Приведём некоторые примеры⁸. В 1867 году Чайковский оркестровал «Антракт и пляску сенных девушек» из II действия «Воеводы» для исполнения в концертах РМО. Специально для собрания 5 ноября 1876 года в пользу общества Красного Креста по заказу дирекции Московского отделения РМО Чайковский написал «Славянский марш». Три квартета и трио «Памяти великого художника» были написаны Чайковским в расчёте на исполнение в концертах РМО либо силами его постоянных участников в других аудиториях (См.: [7, 70, 83, 107]). Дирекцией Петербургского отделения РМО инициирована сюита из балета «Щелкунчик».

В Москве подобные инициативы исходили и лично от основателя и директора Московского отделения РМО Н.Г. Рубинштейна. В частности, он посоветовал начинающему композитору переработать ученическую Увертюру F-dur и продирижировал ею во 2 редакции в концерте Московского отделения РМО 4 марта 1866 года. По просьбе Рубинштейна, предположительно,

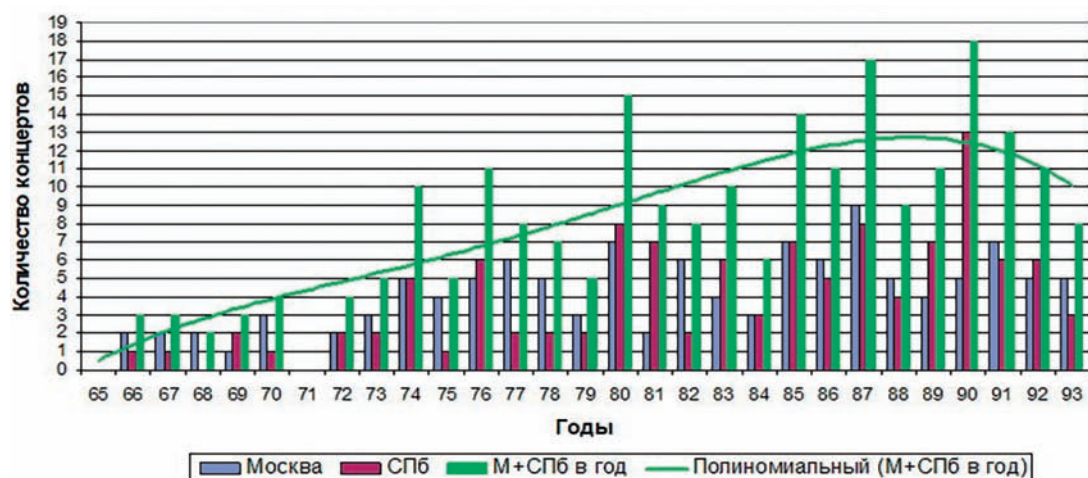


Рис. 1. Исполнение произведений Чайковского в концертах Московского и С.-Петербургского отделений РМО

к концертам РМО, Чайковский оркестровал арию К. В. Глюка «O del mio dolce ardor»⁹ и Трио из оперы «Тайный брак» Д. Чимарозы.

Характер взаимодействия Чайковского с РМО определяли не только заказы, но и говорящие за себя посвящения композитором своих сочинений. Так, он посвятил Московскому отделению РМО Вторую симфонию, а президенту Общества вел. кн. Константину Николаевичу оперу «Опричник» и Второй квартет; памяти вел. кнг. Елены Павловны – первой августейшей покровительницы РМО – посвящена опера Чайковского «Кузнец Вакула».

Сочинения Чайковского, первые исполнения которых состоялись в концертах РМО,

Таблица 2

Исполнение музыки П. И. Чайковского в концертах РМО и прочих отечественных и зарубежных концертных организаций

год	РМО	Прочая Россия	Заграница	Всего в год
1865		1		1
1866	3			3
1867	3	1		4
1868	2	2		4
1869	3	1		4
1870	4	1		5
1871		2		2
1872	4	1		5
1873	6	2		8
1874	12	1		13
1875	7			7
1876	11	7	4	22
1877	8	1	1	10
1878	7		5	12
1879	5	1	2	8
1880	15	6	1	22
1881	11	4	1	16
1882	11	3	4	18
1883	10	4	1	15
1884	10	3	3	16
1885	18	3		21
1886	17	6	2	25
1887	18	4	3	25
1888	14	5	15	34
1889	21	9	14	44
1890	26	9	1	36
1891	25	10	9	44
1892	19	16	1	36
1893	15	15	4	34
Всего	305	118	71	494
%	61,7	23,9	14,4	100,0

достигают полусотни. По жанровому составу это симфонии, оркестровые сюиты и программные сочинения, хоровые, камерно-инструментальные и камерно-вокальные опусы, переложения, оркестровки, редакции сочинений других композиторов. Показательно, что даже те произведения композитора, премьеры которых состоялись не в собраниях Общества, тоже становились репертуарными в концертной практике РМО. Таковы, в частности, Пятая симфония и Второй фортепианный концерт. В результате, *все* симфонии, *все* оркестровые сюиты, *все* программные симфонические сочинения, *все* концерты¹⁰ и *все* опусные квартеты были исполнены при жизни Чайковского в концертах РМО. Прибавленные к этому списку хоровые и симфонические фрагменты из опер, прозвучавшие в собраниях Общества, дописывают картину активного взаимодействия Чайковского-композитора с РМО. Всё это позволяет сделать вывод, что в собраниях Общества были исполнены сочинения практически всех жанров, в которых работал Чайковский, включая переработки сочинений других авторов.

Следует отметить, что почти половина премьер музыки Чайковского в симфонических собраниях РМО приходится на долю концертов под управлением Н. Г. Рубинштейна: без учета повторных исполнений их 48 %. На втором месте находится сам Чайковский: симфонические премьеры под его управлением сосредоточены во 2-й половине 1880 – начале 1893 года, когда композитор занимался интенсивной дирижёрской деятельностью. Остальные премьеры распределяются между Э. Ф. Направником, М. Эрдмансдёрфером, К. К. Зике, И. К. Альтани, С. И. Танеевым, М. М. Ипполитовым-Ивановым, Г. фон Бюловом.

Чайковский – директор Московского отделения РМО. При систематически активном взаимодействии композитора со многими местными отделениями РМО следует, тем не менее, специально выделить контакты между Чайковским и Московским отделением – чрезвычайно важные для обеих сторон (См.: [1]).

С Московским отделением РМО Петра Ильича связывают не только творческие проекты, но и директорство в нём с 1885 по 1890 годы. В этот период композитор раскрывается в новом качестве – как общественный деятель,

активно влияющий на процессы музыкального образования и концертной жизни в Москве.

Взаимодействие директора местного отделения РМО с Московской консерваторией базировалось на праве рекомендательного голоса в решении вопросов учебно-административного характера и включало в себя инспектирование музыкально-педагогического процесса. Этим правом Чайковскому пришлось воспользоваться уже с момента вступления в должность. Начало его деятельности совпало с периодом «безвременья» в управлении Московской консерваторией: после смерти Н.Г. Рубинштейна в 1881 году ни Н.А. Губерт, ни К.К. Альбрехт – профессора, последовательно принимавшие на себя обязанности руководителя консерватории, не смогли удержать дело управления ею на должной высоте, что позволило Чайковскому в мае 1885 года констатировать факт: «Консерватория находится в состоянии полнейшего упадка и разложения» [11, XIII, 89]. В поисках выхода из сложившейся ситуации Чайковский предложил директорство Н.А. Римскому-Корсакову, но тот отказался от предложения [Там же, 58, 86]. Другой кандидатурой Петр Ильич считал С.И. Танеева – «человека безупречной нравственной чистоты и превосходного музыканта» [Там же, 89], единственным недостатком которого, по ироничным словам Петра Ильича, была лишь его молодость – к описываемому моменту Танееву было 28 лет. Тем не менее, Чайковскому

удалось убедить как директоров Московского отделения РМО, так и самого Сергея Ивановича в необходимости этого шага, и 30 мая 1885 года Танеев был избран директором консерватории. Для поддержки Танеева в новой должности Чайковский намеревался снова войти в состав профессоров, чтобы «безвозмездно» вести класс свободного сочинения [Там же, 93]. Однако совмещение должностей профессора и члена дирекции РМО не полагалось по Уставу Общества, а потому Чайковский, обсудив с Танеевым возможную альтернативу [10, 124–125], остался в должности директора, более значимой с позиции влияния на дела консерватории и РМО в целом.

Действуя от имени дирекции Московского отделения РМО, Чайковский осуществил ряд важных предприятий, среди которых приглашение на должность профессора консерватории по классу фортепиано В.И. Сафонова (См.: [6, 81–85]), возвращение в консерваторию Н.А. Губерта¹¹, отказавшегося в 1883 году от педагогической работы вместе с уходом с должности директора консерватории.

Период директорства Чайковского пришёлся на время наивысшего подъема концертной деятельности Общества и начала её спада. Последнее мотивировало важнейшее направление деятельности композитора в сфере организации концертной жизни Московского отделения, связанное с изысканием возможностей выживания Общества в условиях возрастаю-

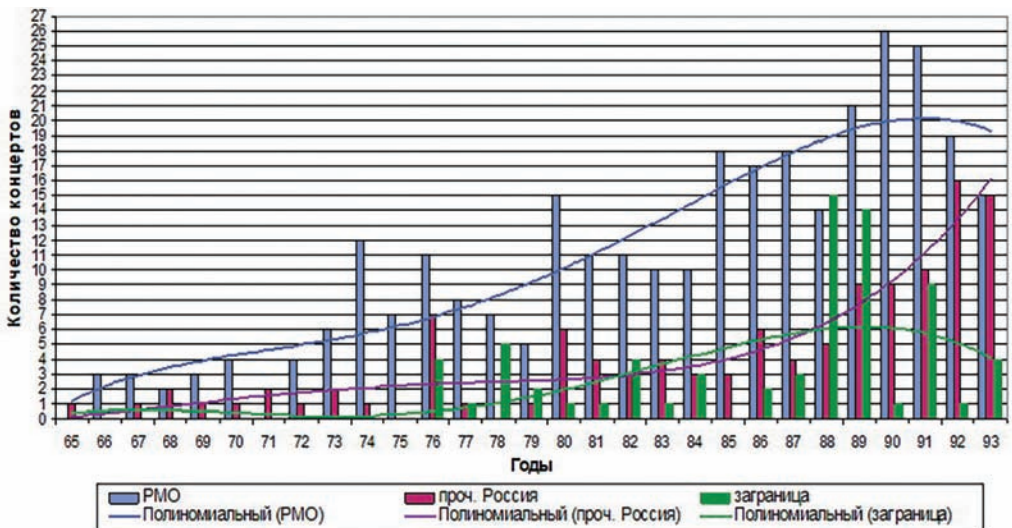


Рис. 1. Исполнение произведений Чайковского в концертах РМО и прочих отечественных и зарубежных концертных организаций

щей конкуренции со стороны других концертных организаций и поддержания высокого профессионального уровня его концертов.

Одним из способов пресечения наметившегося регресса могло стать материальное вспомоществование Обществу. В сентябре 1885 года было создано Русское вспомогательное музыкальное общество, в деятельности которого Чайковский участвовал, скорее всего, как член-учредитель. Сохранилось «Обязательство П.И. Чайковского» от 15 ноября 1885 года, в котором он обязуется «жертвовать в пользу Русского вспомогательного [музыкального] общества в Москве ежегодно сто рублей серебром в четыре срока» [11, XIII, 545]. Однако эта паллиативная мера не могла дать ощутимых результатов.

Хорошо зная потребности публики, посещающей концерты Общества, Чайковский видел выход из положения, прежде всего, в приглашении для участия в концертах РМО выдающихся зарубежных музыкантов: «Если для процветания Муз[ыкального] общ[ества], для поддержания престижа и наплыва членов нужно приглашать иностранных артистов <...>, то отчего же и не приглашать?» [11, XIII, 106]. Возлагая большие надежды на «приманку солистов» (по выражению Петра Ильича), он в 1889 году берёт на себя инициативу приглашения зарубежных исполнителей для выступления в концертах Общества, активно общается по этому поводу с европейскими музыкантами

(См.: [15, 156–167]) и 12 октября 1889 года подытоживает в письме к Н.Ф. фон Мекк: «<...> если предстоящий сезон будет удачный, то я буду очень гордиться, ибо я выдумал и посредством личных и письменных сношений устроил, что в каждом концерте появится авторитетный капельмейстер» [11, XV-а, 197].

Таким образом, благодаря Чайковскому в концертах Общества¹² приняли участие следующие знаменитые музыканты: А. Бродский, К.П. Таффанель, А. Дворжак, Э. Колонн, К. Клиндворт, И. Вольф, Лейпцигский квартет. Предложений же со стороны Петра Ильича было больше, но по разным причинам не все смогли приехать (Таблица 3).

Для участия в концертах Московского отделения РМО Чайковский приглашал не только иностранных, но и российских музыкантов, известных своими заслугами или подающих надежды. Так, симфонический сезон 1889/90 года открыл Н.А. Римский-Корсаков [11, XV-а, 115], 6 января 1890 года в Шестом симфоническом собрании выступил в качестве дирижёра и солиста А.Г. Рубинштейн [Там же], Десятым симфоническим собранием дирижировал М.М. Ипполитов-Иванов, прибывший из Тифлиса вместе с певицей В.М. Зарудной для участия в концерте Общества [Там же, 113, 129, 168, 176–177]. В феврале 1890 года, сообщая о решении выйти из состава дирекции Московского отделения РМО и об отказе от дирижирования концертами Общества, Чайковский предлагает

Таблица 3

Зарубежные музыканты, приглашённые П.И. Чайковским для участия в концертах РМО

Исполнитель	Концертный сезон	Документ
А. Бродский, скрипач	1889/90	[11, XV-а, 122–123]
Лейпцигский квартет (А. Бродский, Г. Беккер, О. Новачек, Ю. Кленгель)	1889/90	[11, XV-а, 122–123]
Э. Григ, композитор, пианист, дирижёр	приезд не состоялся	[11, XIV, 519–520]
К.П. Таффанель, флейтист	1888/89	[11, XIV, 602–603]; [9, 75, 126–127]
Л. Дьмер, пианист	приезд не состоялся	[9, 126–127]
И. Брамс, композитор, дирижёр	приезд не состоялся	[12, 188]
А. Дворжак, композитор, дирижёр	1889/90	[11, XV-а, 22–24, 32, 53–56, 67]; [12, 181–183, 192, 227, 238, 243, 246, 247]
Ж. Массне, композитор, дирижёр	приезд не состоялся	[12, 183–184]
Э. Колонн, дирижёр	1889/90	[11, XV-б, 100]; [12, 228, 264, 349, 570]
К. Клиндворт, дирижёр	1889/90	[11, XV-а, 35–36]; [9, 66–67]
И. Падеревский, пианист	приезд не состоялся	[12, 200]
И. Вольф, скрипач	1891/92	[9, 75]

дирекции заменить себя за дирижёрским пультом А.И. Зилоти – талантливым дирижёром, «которому недостает только опытности. Кому же дать ему средство приобрести опытность, как не Муз[ыкальному] обществу?» [11, XV-б, 56].

Немаловажна также позиция отказа Петра Ильича от гонораров при участии в концертах Общества: «Если взять во внимание, – писал он к А.И. Зилоти, – что Муз[ыкальное] общ[ество] в Москве очень бедно и что мы все должны по мере сил способствовать его процветанию, то очень желательно, чтобы и впредь мы довольствовались одной честью дирижировать в этих концертах или же самым маленьким гонораром» [11, XV-б, 36].

Выходу Чайковского из состава дирекции сопутствовал конфликт с директором консерватории и дирижёром Московского отделения РМО В.И. Сафоновым, который пренебрёг рекомендацией Чайковского, как директора Московского отделения РМО, принять на место умершего профессора виолончельного класса Московской консерватории В.Ф. Фитценхагена выпускника консерватории и талантливого виолончелиста А.А. Брандукова [Там же, 55–56, 60–61, 134]. Возможно, этот конфликт послужил поводом, чтобы Чайковский смог оставить достаточно обременительные для него обязанности, требующие интенсивного общения с людьми и отвлекающие от композиторского творчества: «...я по мере сил доказывал свою приверженность Моск[овскому] Муз[ыкальному] общ[еству] тем, что несколько лет <...> принимал участие в делах его, иногда весьма в ущерб моим личным интересам» [Там же, 54], – писал Чайковский в 1890 году.

Прекратив директорскую деятельность, композитор продолжал выполнять те же функции, но от себя лично. Его внимание в большей степени было теперь обращено к отделениям РМО в Киеве, Одессе и Харькове, где в 1890–1893 годах он выступал как композитор и дирижёр. Главным же образом, Чайковский тесно сотрудничает с Петербургским отделением РМО.

Как прежде в Москве, Петр Ильич продолжал оказывать содействие нуждающимся музыкантам¹³, брал на себя «роль ходатая за Харьковское отделение» [11, XVII, 188], обращался в Петербургское отделение с просьбой

о содействии приглашению Г.А. Лароша на должность профессора Петербургской консерватории [3, 55]; продолжал заботиться о приглашении «имён» для участия в концертах Общества. В частности, для участия в концертах Петербургского и Московского отделений Общества в сезоне 1893/94 года он планировал пригласить из Лондона певца Э. Удена [11, XVII, 160], а также рекомендовал дирекции Петербургского отделения РМО ученицу Ф. Листа Адель Аус дер Оэ [3, 55; 11, XVII, 134, 161–162], которая исполнила Первый фортепианный концерт Чайковского под управлением автора в его последнем появлении перед публикой в концерте Петербургского отделения РМО 16 октября 1893 года.

РМО и Чайковский-дирижёр. Интенсивной дирижёрской практикой Чайковский начал заниматься именно в период своего директорства в Московском отделении РМО. Первое такое выступление Чайковского состоялось во втором симфоническом собрании Московского отделения 14 ноября 1887 года, последнее – в первом симфоническом собрании Петербургского отделения 16 октября 1893 года. Всего с 1887 по 1893 годы он продирижировал концертами РМО двадцать раз. На период директорской деятельности композитора приходится семь выступлений Чайковского-дирижёра в Москве с 1887 по начало 1890 года. За этот же период в концертах Петербургского отделения Петр Ильич в качестве капельмейстера выступил четыре раза.

Следует заметить, что отказ от систематических выступлений Чайковского как дирижёра в Московском отделении в 1890 году, связанный с выходом его из состава дирекции, на интенсивности его капельмейстерской деятельности в дальнейшем практически не отразился. Только изменилась география дирижирования Чайковским концертами Общества: лишь однажды, 14 февраля 1893 года, композитор выступил в Московском отделении, прочие же концерты Чайковского-дирижёра в 1890-х годах прошли по одному разу в Тифлисском, Киевском, Харьковском отделениях Общества, трижды – в Одесском и два раза в Петербургском.

Концерты под управлением Чайковского следовало бы разделить на авторские, в которых исполнялись только его произведения (та-

ких концертов было большинство), на концерты из чужих произведений и смешанные, в которых программа концерта включала в себя как произведения Чайковского, так и других авторов, и Пётр Ильич дирижировал либо частью программы, либо целым концертом.

Репертуар авторских концертов РМО под управлением Чайковского во многом совпадает с концертами, которыми он дирижировал за рубежом в тот же самый период – с 1887 по 1893 год. И в тех, и в других исполнялись: Пятая симфония, Первая и Третья сюиты, «Ромео и Джульетта», Торжественная увертюра «1812 год», «Буря», «Франческа да Римини», *Andante cantabile* из Первого квартета (в авторской оркестровке), Первый и Второй фортепианные концерты, Концерт для скрипки с оркестром. Судя по репертуару, при выборе произведений для РМО и для гастрольных выступлений Чайковский ориентировался на сочинения, обладавшие ярко выраженным эмоционально-образным воздействием на слушателя.

В симфонических концертах РМО под управлением композитора прошли первые исполнения сочинений композитора, созданных в 1887–1893 годах: сюита «Моцартиана», увертюра-фантазия «Гамлет», сюита из балета «Щелкунчик» и Шестая симфония. В смешанном концерте Чайковского-дирижёра впервые прозвучала увертюра С.И. Танеева к трилогии Эсхила «Орестея». В концертах РМО Чайковским были продирижированы и такие масштабные произведения, как Девятая симфония Бетховена, Пятая симфония А.Г. Рубинштейна¹⁴.

Чем было для Чайковского РМО, лучше всего сказал он сам, адресуясь к Московскому отделению: «...сколько бы я ни прожил, где бы ни жил, ничто и никогда не искоренит из моего сердца самой глубокой и горячей любви к Московскому Музыкальному обществу и консерватории и <...> благополучие их останется, несмотря ни на какие перемены, весьма близким моему сердцу до самой последней минуты моей жизни» [11, XV-б, 56].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русское музыкальное общество возникло в Петербурге в 1859 году, просуществовало до 1918 года. С 1873 по 1917 годы имело статус Императорского.

² ГМЗЧ. а¹² № 4/2. Текст прошения П.И. Чайковского о зачислении его в Музыкальное училище при РМО см.: [13, 309].

³ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 27. Л. 2–3. Текст «Условия» от 1866 года см.: [13, 312–313].

⁴ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 1–10б. Было ли ходатайство удовлетворено, в настоящий момент не установлено.

⁵ При цитировании [11] за номером источника указываются номер тома и страница.

⁶ При помощи полиномиального тренда 4 степени. Полиномиальные тренды (мат.) применяются для описания значений временных рядов, попеременно возрастающих и убывающих.

⁷ Возрастание или убывание количества концертов с музыкой Чайковского за границей находится в непосредственной зависимости от гастрольных поездок Чайковского-дирижёра, что не позволяет рассматривать зарубежное исполнение произведений Чайковского в прижизненный период как тенденцию.

⁸ Здесь и далее информация дана по [8].

⁹ В XIX веке эта ария ошибочно считалась сочинением А. Страделлы. См.: [4, 296–314].

¹⁰ Кроме Третьего фортепианного, который при жизни Чайковского не исполнялся.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 117.

¹² Чайковский способствовал также выступлениям иностранных исполнителей и в других концертных организациях.

¹³ См. примеры ходатайства Чайковского перед дирекцией Московского отделения РМО за кларнетиста В.Я. Фролова: [11, XV-а, 14], перед дирекцией Санкт-Петербургского отделения РМО за бывшего оркестранта Э.В. Мирчке: [11, XVI-а, 250–251].

¹⁴ Добавим к этому, что на других концертных площадках Чайковский дирижировал также ораторией «Вавилонское столпотворение» А. Рубинштейна, «Испанской серенадой» А. Глазунова, Концертом для фортепиано с оркестром Э. Грига. Кроме того, капельмейстерский талант Чайковского проявился и в управлении оперными постановками (как своими, так и других авторов), требующими от дирижёра высочайшего мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайдман П., Айнбиндер А. «...Если б судьба не толкнула меня в Москву...» // *Союз творцов и просветителей* : сб. ст. / ред.-сост. Кривицкая Е.Д., Хабаров В.В. М., 2012. С. 163–181.
2. Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин. М. ; Л. : Музгиз, 1940. 744 с.
3. Калейс А.С. Архив Русского музыкального общества // *Театр и музыка : док. и материалы*. М. ; Л., 1963. С. 24–56.
4. Комаров А.В. Ария «O del mio dolce ardor» из оперы К.В. Глюка «Парис и Елена»: судьба сочинения в XIX веке, инструментовка П.И. Чайковского // *Наследие: XVIII–XIX века* : сб. ст., материалов и док. / сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. М., 2013. Вып. 2. С. 296–314.
5. Ларош Г.А. Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 2. П.И. Чайковский. Л. : Музыка, 1975. 368 с.
6. Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / сост. Л.Л. Тумаринсон и Б.М. Розенфельд. М. : Белый Берег, 2009. 808 с.
7. Мойсеев Г.А. Камерные ансамбли П.И. Чайковского. М. : Музыка, 2009. 296 с.
8. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М. : Юргенсон, 2006. 1194 с.
9. Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов / сост. Н.А. Алексеев. Л. : Музыка, 1970. 240 с.
10. Чайковский и Танеев. Письма / сост. и ред. В.А. Жданов. М. : Госкультпросветиздат, 1951. XI, 557 с.
11. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. II–XVII. М. : Музгиз – Музыка, 1953–1981.
12. Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка. В 2 т. Т. 2. 1886–1893 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М. : П. Юргенсон, 2013. 664 с.
13. Эпизоды жизни П.И. Чайковского в документах / публ. А.Г. Айнбиндер // *Неизвестный Чайковский* / науч. ред. и сост. П.Е. Вайдман. М., 2009. С. 301–344.
14. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // *Проблемы музыкальной науки*. 2017. Вып. 4. С. 100–107.
15. Sundkvist L. Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs, Paris, 18 März 1888, an Louis Diémer // *Tschai-kowsky-Gesellschaft*. 2013. Mitteilungen 20. S. 156–167.

REFERENCES

1. Vajdman P., Ajnbinder A. «...Esli b sudba ne tolknula menya v Moskvu...» [«...If fate hadn't not throw me to Moscow...»]. *Soyuz tvortsov i prosvetiteley. Sbornik statey* [Union of Creators and Enlighteners. Collection of articles. Eds.-comps. E.D. Krivickaya, V.V. Habarov], Moscow: Composer, 2012, pp. 163–181.
2. *Dni i gody P. I. Chajkovskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Days and Years of P. I. Tchaikovsky. A Cronical of Life and Creative Activities. Comps. E. Zajdenshnur, V. Kiselyov, A. Orlova, N. Shemanin. Ed. by V. Yakovlev]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1940. 744 p.
3. Kalejs A.S. Arhiv Russkogo muzyikalnogo obschestva [Archive of the Russian Musical Society]. *Teatr i muzyka: Dokumenty i materialy* [Theater and Music: Documents and Materials]. Moscow; Leningrad, 1963, pp. 24–56.
4. Komarov A.V. Ariya “O del mio dolce ardor” iz opery K.V. Glyuka “Paris i Elena”: sud'ba sochineniya v XIX veke, instrumentovka P.I. Chajkovskogo [The Aria “O del mio dolce ardor” from the opera “Paride ed Elena” by Ch.W. Gluck: the Fate of the Composition in the 19th Century, Orchestration by Tchaikovsky]. *Nasledie: XVIII–XIX veka : sbornik statej, materialov i dokumentov* [A Legacy. Vol. II: the 18th–19th Centuries: collection of articles, materials and documents. Comp. and ed. by P.E. Vajdman, E.S. Vlasova]. Moscow, 2013. Vol. 2, pp. 296–314.
5. Larosh G.A. *Izbrannyye stati. V 5 vyip. Vyip. 2. P.I. Chaykovskiy* [Selected articles: the 5th iss. Iss. 2. P.I. Chaikovsky]. Leningrad: Music, 1975. 368 p.
6. *Letopis' zhizni i tvorchestva V.I. Safonova* [Chronicle of V.I. Safonov's Life and Work. Comps. L.L. Tumarinson i B.M. Rozenfel'd]. Moscow: White Beach, 2009. 808 p.
7. Moiseev G.A. *Kamernyye ansambli P.I. Chaykovskogo* [P.I. Tchaikovsky's chamber ensembles]. Moscow: Music, 2009. 296 p.
8. *Tematiko-bibliograficheskij ukazatel sochineniy P.I. Chaykovskogo* [Thematic and Bibliographic Index of Works by P.I. Tchaikovsky. Eds.-comps. P. Vajdman, L. Korabel'nikova, V. Rubcova]. Moscow: Yurgenson, 2006. 1194 p.
9. *Chaykovskiy i zarubezhnyye muzykantyy. Izbrannyye pisma inostrannyih korrespondentov* [Tchaikovsky and foreign musicians. Selected letters from foreign correspondents. Comp. N.A. Alekseev]. Leningrad: Musica, 1970. 240 p.
10. *Chaykovskiy i Taneev. Pisma* [Tchaikovsky and Taneyev. Letters. Comp. and ed. V.A. Zhdanov]. Moscow: Goskultпросветиздат, 1951. XI, 557 p.

11. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnyye proizvedeniya i perepiska* [Complete works: Literary works and correspondence. Vols. II–XVII]. Moscow: Muzgiz – Musica, 1953–1981.
12. Tchaikovsky P.I., Jurgenson P.I. *Perepiska. V 2 t.* [Correspondence in 2 vols. Vol. 2. 1886–1893. Comp and ed. P.E. Vajdman]. Moscow: P. Jurgenson, 2013. 664 p.
13. Epizodyi zhizni P.I. Chaykovskogo v dokumentah. Publikatsiya A.G. Aynbinder [Episodes from life of P.I. Tchaikovsky in the documents. - A.G. Einbinder's publication]. *Neizvestnyiy Chaykovskiy* [Unknown Tchaikovsky. Ed. and comp. P.E. Vajdman]. Moscow, 2009, pp. 301–344.
14. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzyikalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 100–107.
15. Sundkvist L. Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs, Paris, 18 März 1888, an Louis Diémer. *Tschaikowsky-Gesellschaft*. 2013. Mitteilungen 20. S. 156–167.



ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО. ТВОРЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ*

Деятельность Русского музыкального общества (с апреля 1873 – Императорского Русского музыкального общества) явилась одним из самых значительных факторов в профессиональной биографии П.И. Чайковского. Становление и весь период самостоятельного творчества композитора пришлось на время, когда музыкальную жизнь России во многом определяли инициативы Общества. Благодаря РМО, в России появились возможности для получения систематического музыкального образования. На регулярную основу были поставлены концертная жизнь и нотоиздательское дело, что сыграло значительную просветительскую роль как в подготовке музыкантов-профессионалов, так и в воспитании слушательской аудитории, способной воспринимать и ценить классическую музыку. Нельзя не отметить, сколь разнообразны были контакты П.И. Чайковского с Русским музыкальным обществом. Это и прохождение полного комплекса учебных дисциплин в Петербургской консерватории (1862–1865), и преподавание в Московской консерватории (1866–1878), и членство в дирекции Московского отделения Общества (1885–1890), и участие в концертах РМО в качестве композитора и исполнителя. Институты музыкальной жизни, основанные и поддерживаемые Русским музыкальным обществом, стали для Чайковского исключительно плодотворной средой, в которой он смог интенсивно развивать свой талант.

С другой стороны, активная разносторонняя деятельность П.И. Чайковского и как композитора, и как исполнителя, и как педагога, и как одного из директоров Московского отделения Общества, стала существенным вкладом в развитие РМО и укрепление его социального статуса. Отдельные аспекты взаимодействия Чайковского и РМО уже освещались в научной

литературе. В работах Е.М. Шабшаевич рассказано об участии Общества во всемирной и всероссийской выставках в Москве в 1872 и 1882 годах, а также о порядке материального поощрения авторов, чьи сочинения исполнялись в концертах РМО, что имело непосредственное отношение к П.И. Чайковскому [18–20]. Докторская диссертация и статьи Е.Е. Полоцкой посвящены всестороннему исследованию ученичества и преподавательской деятельности Чайковского, неразрывно связанных с РМО [10–13]. Г.А. Моисеев подробно исследовал контакты композитора с августейшими покровителями Общества, а также с председателем РМО в Москве Н.Г. Рубинштейном [6–9]. В центре нашего внимания – роль Русского музыкального общества как инициатора творческих замыслов П.И. Чайковского. Оригинальные музыкальные произведения композитора, исполнявшиеся в концертах РМО, и, в особенности, его инструментовки, выполненные специально для конкретных концертов, впервые рассматриваются в контексте исторических реалий жизни Общества и художественных приоритетов этой организации.

Концерты Русского музыкального общества стали одной из основных площадок, на которых при жизни П.И. Чайковского звучали его произведения. Однако повод к созданию этих сочинений, как правило, не был непосредственно связан с перспективой их исполнения на концертах РМО, а обуславливался как причинами творческого характера, так и различными жизненными обстоятельствами. Редкие примеры, когда сочинение возникало именно в связи с исполнением в концертах РМО, представляет история создания второй редакции Увертюры F-dur, «Славянского марша» и Сюиты из балета «Щелкунчик». Особенно примечательна история новой редакции Увертюры

* Статья впервые опубликована на английском языке: Komarov Alexander V. Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 91–98. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.091-098. В настоящем издании текст на русском языке публикуется с некоторыми авторскими изменениями.

F-dur, в первоначальной версии написанной Чайковским во время учёбы в Петербургской консерватории, предположительно, для ученического оркестра, и исполненной под управлением автора 27 ноября 1865.

Переехав в Москву в первые дни января 1866 года, композитор, по предложению Н.Г. Рубинштейна, представил для исполнения в концерте РМО другое своё сочинение, также написанное в консерватории, — масштабную Увертюру c-moll. Однако это произведение, по неизвестным причинам, встретило со стороны Н.Г. Рубинштейна суровую критику и не было принято к исполнению. Взамен П.И. Чайковский показал Н.Г. Рубинштейну партитуру Увертюры F-dur, которая была в целом одобрена, но условием исполнения стала существенная переработка сочинения [2, 134–135]. Очевидно, композитору было предложено взять в качестве ориентира неприятую к исполнению Увертюру c-moll, с которой вторая редакция Увертюры F-dur обнаруживает немало общих черт и в форме и масштабах сочинения, и в соотношении частей, и в приёмах инструментовки. Следуя требованиям Н.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковский значительно расширил Увертюру F-dur: в новой версии сочинение составило 687 тактов, в первоначальной – 377. Во второй редакции увеличилось вступление (28 т. в первой редакции, 109 т. во второй) и разработка (80 т. в первой редакции, 101 т. во второй), а также появились медленный раздел перед репризой (т. 364–372) и новая кода (т. 514–687), включающая развёрнутое фугато. В состав оркестра второй редакции вошли четыре валторны, две трубы и три тромбона, тогда как в первой медная группа ограничена одной валторной и одной трубой. Эмоциональный диапазон сочинения обогатился новыми драматическими образами, резко контрастными светлому основному колориту первой редакции. В переработанном виде Увертюра F-dur впервые прозвучала в Экстренном симфоническом собрании РМО в Москве под управлением Н.Г. Рубинштейна 4 марта 1866.

Освещая эпизод подготовки композиторского дебюта П.И. Чайковского в Москве, и М.И. Чайковский, и Н.Д. Кашкин отмечали, что основной причиной изменений, сделанных в Увертюре F-dur, была необходимость

расширения состава оркестра от малого до большого, принятого в практике московских концертов РМО [2, 134]. Но только переинструментовкой композитор не ограничился и подготовил, фактически, новое произведение, и по общей концепции, и в деталях глубоко отличное от первоначальной версии. Вряд ли можно указать на те или иные технические или эстетические препятствия к исполнению первой редакции Увертюры F-dur. Анализ изменений, сделанных при создании второй редакции сочинения, позволяет приблизиться к пониманию позиции Н.Г. Рубинштейна как руководителя РМО в Москве. Представляя своей публике нового композитора, в составе первого выпуска окончившего первую русскую консерваторию и приступившего к преподавательской деятельности в Москве, Н.Г. Рубинштейну было важно показать его как развитого профессионала, владеющего современным музыкальным языком, композиционными приёмами и формами, принятыми в художественной практике. Эта позиция имеет основание в Уставе РМО, во всех действовавших версиях которого при формулировке целей организации и работы Общества акцент сделан именно на развитии музыкального искусства вообще и образования в частности:

«§ 1. Цель Общества: развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России, и поощрение отечественных талантов» (1859) [14, 1],

«Статья 1. Императорское Русское Музыкальное Общество имеет целью содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов» (1873) [15, 1; 16, 1].

Общество представляло публике новое отечественное музыкальное искусство, с одной стороны, самобытное, а с другой, сопоставимое по уровню владения ремеслом с западноевропейским. Исполнение всех позднейших сочинений крупной формы и некоторых вокальных и инструментальных миниатюр П.И. Чайковского в концертах РМО в Москве и в других городах, в полной мере отвечало этой миссии. Ни одно из них не потребовало внесения значительных композиционных изменений, за исключением Первого форте-

пианного и Скрипичного концертов, где объектом критики со стороны потенциальных исполнителей (Н.Г. Рубинштейна и Л.С. Ауэра) стало не произведение как таковое, а партия солирующего инструмента. Однако и эти произведения вскоре после первых исполнений за рубежом (соответственно, в Бостоне и Вене) вошли в программы концертов Русского музыкального общества.

Самый факт регулярного исполнения сочинений Чайковского в концертах РМО также может быть рассмотрен как реализация одного из ключевых положений Устава Общества: «Доставлять отечественным композиторам возможность слышать свои произведения в исполнении» [14, 1; 15, 2; 16, 2]. Немаловажным штрихом к общей картине взаимоотношений П.И. Чайковского и РМО является и то обстоятельство, что отдельные сочинения композитора, первые исполнения которых состоялись в московских концертах Общества, были отмечены материальными вознаграждениями. В опубликованных отчётах Московского отделения Общества приведены сведения о следующих выплатах:

1871/1872: за увертюру «Ромео и Джульетта» – 200 рублей,

1872/1873: за Вторую симфонию – 300 рублей,

1873/1874: за фантазию «Буря» – 300 рублей,

1874/1875: за увертюру к опере «Кузнец Вакула, или Ночь перед Рождеством» – 300 рублей,

1875/1876: за Третью симфонию – 300 рублей,

1876/1877: за «Славянский марш» и фантазию «Франческа да Римини» – 500 рублей,

1877/1878: предположительно, за Четвёртую симфонию (в Отчёте указано лишь «за сочинение») – 200 рублей,

1879/1880: за Первую сюиту¹ – 300 рублей.

(Сумма в 200–300 рублей была немногим более ежемесячного заработка П.И. Чайковского за преподавание в Московской консерватории.)

Выплаты П.И. Чайковскому производились по инициативе Н.Г. Рубинштейна на основании Устава Общества² и являлись, с одной стороны, признанием выдающихся художественных достоинств сочинений композитора, а с другой особым знаком внимания и поддержки по отношению именно к произведе-

ниям симфонического жанра. С первых лет деятельности, в репертуарной политике РМО сохранялся приоритет именно симфонической музыки. В этом прослеживается связь с начинаниями Русского симфонического общества, на базе которого в 1859 году возникло Русское музыкальное общество³. В дальнейшем характер материального поощрения несколько изменился, и композитор ежегодно получал деньги уже не за первое исполнение того или иного произведения, а за все свои сочинения, прозвучавшие в концертах сезона.

Наряду с оригинальными сочинениями П.И. Чайковского, в концертах РМО исполнялись сделанные им инструментовки произведений других авторов. Одной из главных задач Общества, провозглашённых ещё в Уставе 1859 года, было «исполнение в возможном совершенстве лучших произведений музыки инструментальной и вокальной» [14, 1]. В Уставе 1873 та же задача прописана более подробно: «Статья 2. <...> Общество имеет право: <...> 2. Устраивать для своих членов музыкальные собрания и концерты, в коих должны быть исполняемы по программам, утверждаемым дирекциями, произведения вокальной и инструментальной, духовной и светской музыки, как русских, так и иностранных композиторов <...>, оперные и музыкально-драматические представления, а равно и собрания для камерной музыки» [15, 1–2].

П.И. Чайковский делал инструментовки на заказ для конкретных концертов. Ко Второму симфоническому собранию РМО в Москве, состоявшемуся 6 ноября 1870 года, композитор инструментовал арию Париса («O del mio dolce ardor») из оперы К.В. Глюка «Парис и Елена». На Экстренном собрании РМО в Москве в пользу Фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов 29 января 1871 года в инструментовке П.И. Чайковского прозвучал терцет Каролины, Элизетты и Фидальмы («Le faccio un inchino contessa garbata») из оперы Д. Чимарозы «Тайный брак». На Экстренном концерте в пользу того же фонда, прошедшем 7 апреля 1874 года, была исполнена инструментовка баллады Р. Шумана «Вещий сон». В программу Дневного концерта Петербургского отделения Общества 26 декабря 1876 года вошло вокальное трио А.С. Даргомыжского «Ночевала тучка золотая» в инстру-

ментовке П.И. Чайковского. Инструментовки оперных номеров делались ввиду отсутствия оригинальных партитур, камерные сочинения инструментовались, в связи с распространённым обычаем исполнять их в симфонических концертах в оркестровом изложении. Кратко представим каждую из перечисленных инструментовок⁴.

Арию из оперы К.В. Глюка П.И. Чайковский инструментовал в 1870 году по переложению для голоса и фортепиано, в котором автором сочинения был назван другой композитор – А. Страделла. Нами детально прослежены исторические перипетии бытования этой арии, высказаны аргументированные предположения о дате и причинах подмены авторства, а также выяснено, что инструментовка Чайковского выполнена по тексту переложения арии для голоса и фортепиано, выпущенному в 1854 году берлинской нотопечатной фирмой «А.М. Schlesinger» в серии духовных песен «Sion» [3]. Многочисленные отличия текста этого издания от оригинального глюковского изложения также отмечены в нашей статье. Среди них – изменение темпа арии с *Moderato* на *Largo*, понижение тесситуры (вместо *g-moll* – *d-moll*), добавление новых украшений в вокальной партии и динамических указаний (в диапазоне *pianissimo* – *forte*). Трепетная, полётная ария Глюка приобрела подчеркнута величественный мрачный колорит и несвойственную ей массивность.

Мнимая принадлежность сочинения к давно прошедшему времени (издательский подзаголовок – «Arie nel sec. XVII» / «Ария XVII столетия») побудила П.И. Чайковского подчеркнуть в своей работе эту временную удалённость, в том числе и выбором камерного оркестрового состава. Ария была инструментована для флейты, гобоя, кларнета (В), фагота, двух валторн (F), первых и вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. П.И. Чайковский продемонстрировал поразительную художественную интуицию – в отличие от переложения для пения и фортепиано, послужившего источником текста при инструментовке, его партитура прозрачна и во многих отношениях очень близка партитуре К.В. Глюка. В частности, основным инструментом группы деревянных духовых, имитирующий мотивы вокальной партии, у П.И. Чайковского, как и у К.В. Глю-

ка, – гобой. Прочие духовые инструменты использованы только в кратких динамических нарастаниях (т. 5–7, 21–22, 36–38) и в ряде других мест для обогащения звучания. Трактовка струнной группы в обеих инструментовках идентична. Наконец, в автографе своей работы П.И. Чайковский не выписал темп *Largo* и не указал отклонений от него (позднее эти компоненты текста были внесены в рукопись неустановленным лицом)⁵.

К достоверности в воссоздании инструментовки оригинала П.И. Чайковский стремился и в работе над терцетом из оперы «Тайный брак» Д. Чимарозы (1871). П.И. Чайковскому был известен фрагмент оригинальной инструментовки этого номера. Начальные такты приведены в примере 119 «Руководства к инструментовке» Ф.О. Геварта, которое композитор перевёл с французского на русский летом 1865 года. Они даны как пример рельефного оттенения различных партий струнной группы. П.И. Чайковский в точности воспроизвел этот фрагмент и далее следовал заложенному в нём принципу строения оркестровой фактуры. Терцет инструментован для малого симфонического оркестра, включающего 2 валторны (*in G*) и 2 трубы (*in G*). Ограничение исполнительских средств только этим составом, очевидно, имело целью приблизиться к оркестру конца XVIII века и тем самым точнее и полнее воспроизвести оркестровый стиль оригинала.

Аналогичная творческая задача реконструировать возможную авторскую инструментовку стояла перед П.И. Чайковским и в случае с балладой Р. Шумана «Вещий сон» (1874). Интонационно-тематический комплекс баллады родственен другому шумановскому сочинению – вступлению к оратории «Рай и Пери». Кроме того, сходство проявляется в фактуре и приемах развития музыкального материала. Фактура обоих произведений характеризуется мелодической развитостью голосов, обилием контрапунктов, имитаций. Оратория «Рай и Пери» принадлежала к числу самых любимых произведений П.И. Чайковского в мировой музыкальной литературе вообще. Композитор прекрасно знал его с консерваторских лет [5, 288]. Очевидно, П.И. Чайковский заметил сходство баллады и вступления к «Раю и Пери» и, фактически, процитировал в своей партитуре «Вещего сна» инструментовку вступления

к оратории: густая оркестровая фактура, абсолютное преобладание в оркестре струнной смычковой группы, трактованной в качестве небольшого оркестра, благодаря развитости и мелодической самостоятельности каждой партии, имитациям. Остальные оркестровые группы имеют подчиненное значение, им поручены исполнение отдельных реплик, поддержка гармонической вертикали, удвоение некоторых голосов струнной группы. При этом, в течение всей жизни П.И. Чайковский бескомпромиссно критиковал оркестровый стиль Р. Шумана, считая его бесколоритным и грубым и однажды высказав намерение переинструментировать все симфонии немецкого композитора [1, 73]. Однако в данной работе инструментовка Р. Шумана, не близкая П.И. Чайковскому, была осознана им как характерная примета стиля, которая должна быть реконструирована.

На оркестровое письмо автора оригинала П.И. Чайковский ориентировался и в инструментовке вокального трио А.С. Даргомыжского «Ночевала тучка золотая» (1876). При этом, как и оркестр Р. Шумана, оркестр А.С. Даргомыжского становился объектом критики П.И. Чайковского в рецензиях: «оркестр его вял, сух и безэффектен» [17, 150]. Трио А.С. Даргомыжского инструментовано П.И. Чайковским для парного состава деревянных духовых (флейты, гобои, кларнеты, фаготы), двух валторн и струнных. В обоих куплетах сочинения (т. 7–38, 42–66) сопоставлено тихое звучание струнного квинтета и широкое *tutti* всего оркестра, постепенно рассеивающееся в кратких фразах отдельных инструментов (т. 38–41, 60–69). Сам характер музыки трио располагал к сдержанному колориту и лаконизму выразительных средств (см. также [4, 66–68]).

Резюмируя приведённые наблюдения, можно утверждать, что в своих работах с помощью выбора определённого состава оркестра

и использования характерных приёмов инструментовки П.И. Чайковский делал попытки реконструировать отсутствовавшие партитуры К.В. Глюка (А. Страделлы) и Д. Чимарозы или моделировать возможные инструментовки Р. Шумана и А.С. Даргомыжского. Эта особенность рельефно проявляется в сопоставлении инструментовок для концертов РМО и аналогичных работ, сделанных Чайковским по другим поводам (например, при инструментовке австрийского гимна «Gott Erhalte», композитор не придерживался оркестрового стиля Й. Гайдна, автора этого гимна). Реконструкторский подход в наибольшей степени отвечал просветительской миссии Русского музыкального общества, но также был созвучен тенденциям начала и середины 1870-х годов, когда были сделаны эти работы. Во второй половине XIX века берет начало историзация мышления, постепенно осмысливается эстетическая самостоятельность произведений иного времени и их инструментального воплощения.

Постоянные контакты П.И. Чайковского и РМО на протяжении всей жизни композитора свидетельствуют о том, что между ним и Обществом существовала глубокая живая связь. Оригинальные сочинения и инструментовки композитора составили значительную часть современного русского репертуара в концертных программах Общества. Постоянная возможность слышать исполнение своих произведений позволила П.И. Чайковскому исправлять ошибки и погрешности, дорабатывать сочинения, извлекать уроки на будущее и тем самым творчески расти. В знак признательности композитор посвятил Московскому отделению Общества свою Вторую симфонию, ставшую одним из самых часто исполняемых сочинений Чайковского при его жизни. В сентябре 1887 года решением Главной дирекции П.И. Чайковский был избран почётным членом Русского музыкального общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Благодарю научного сотрудника Сектора истории музыки Государственного института искусствознания А.С. Виноградову за сообщение названия произведения. Оно значится в журнале заседаний Дирекции Московского отделения Императорского Русского музыкального общества от 18 марта 1880 (РГАЛИ. Ф. 661. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 60б.). В опубликованном Отчёте название отсутствует.

² Из Устава в редакции 1859: «§ 2. Пункт Г) По мере развития своих средств, оказавшимся особенно способными как музыкальным сочинением, так и в исполнении... общество выдает денежные и другие премии» [14, 1]. Из Устава в редакции 1873: «Статья 2. <...> Общество имеет право: <...> 7. Присуждать денежные премии

и другие награды замечательнейшим сочинителям, исполнителям, а также преподавателям музыкальных предметов» [15, 2]. Отметим, что в журналах заседаний Дирекции Московского отделения ИРМО иногда приводились другие основания для выплат Чайковскому. В частности, вопреки данным опубликованного Отчёта, выплата за Вторую симфонию в журнале оформлена как выдача средств для «скорейшего напечатания симфонии» (РГАЛИ. Ф. 661. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 2). Эти сведения требуют дальнейшей проверки и анализа. Благодарю научного сотрудника Сектора истории музыки Государственного института искусствознания А.С. Виноградову за информацию по журналам заседаний Дирекции МО ИРМО.

³ В Проекте Устава Русского музыкального общества (1859) сказано: «Высочайше утвержденное в 18^й день января 1847^{го} года Симфоническое общество, желая развить круг своих действий, испрашивает разрешение дополнить и изменить состав свой, а также и право называться Русское музыкальное общество» (РНММ. Ф. 87. № 90. Л. 1). В текст утверждённого Устава РМО эта преамбула не вошла.

⁴ Партитуры работ опубликованы в изд.: *П. Чайковский. Полное собрание сочинений*. В 63 т. Т. 59. Обработка произведений других авторов / подгот. И.Н. Иордан. М.: Музыка, 1970.

⁵ РНММ. Ф. 88. № 160.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
2. Комаров А.В. Музыковед С.С. Попов и рукописные копии увертюры П.И. Чайковского // *Записки отделе рукописей / Рос. гос. б-ка*; [сост. А.И. Серков]. М., 2012. Вып. 54. С. 132–146.
3. Комаров А.В. Ария «O del mio dolce ardor» из оперы К.В. Глюка «Парис и Елена»: судьба сочинения в XIX веке, инструментовка П.И. Чайковского // *Наследие: XVIII–XIX века: сб. ст., материалов и док.* / сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. М., 2013. Вып. 2. С. 296–314.
4. Комаров А.В. Даргомыжский и Чайковский. Биографические и творческие пересечения // *Петербургский музыкальный архив / сост. и отв. ред. Т.З. Сквирская*. СПб., 2014. Вып. 12: Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: сб. ст. к 200-летию юбилею композиторов. С. 56–70.
5. Ларош Г.А. Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории // Г.А. Ларош. *Избранные статьи*: в 5 вып. / отв. ред. А.А. Гозенпуд. Л., 1975. Вып. 2: П.И. Чайковский. С. 277–299.
6. Моисеев Г.А. Великий князь Константин Николаевич – президент Императорского Русского музыкального общества // *Наследие: Русская музыка – мировая культура / сост., ред. и коммент. Е.С. Власовой, Е.Г. Сорокиной*. М., 2009. Вып. 1. С. 128–154.
7. Моисеев Г.А. Содружество великих художников: Н.Г. Рубинштейн и П.И. Чайковский // *Николай Рубинштейн и его время: альбом [К 150-летию Московской консерватории]* / ред.-сост. М.Д. Соколова. М., 2012. С. 95–105.
8. Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: к истории взаимоотношений // *Науч. вестн. Моск. консерватории*. 2013. № 3. С. 136–167.
9. Моисеев Г.А. Чайковский и Константиновичи. Неизвестные факты истории взаимоотношений с августейшими покровителями ИРМО // *Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы Междунар. науч. конф.* / ред.-сост. А.В. Комаров. СПб., 2017. С. 32–48.
10. Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 719 с. Прил.: С. 436–719.
11. Полоцкая Е.Е. Н.И. Заремба и М.М. Давыдов: учитель и ученик П.И. Чайковского // *Наследие: XVIII–XIX века: сб. ст., материалов и док.* / сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. М., 2013. Вып. 2. С. 424–459.
12. Полоцкая Е.Е. Маркс – Заремба – Чайковский: о немецких истоках теоретического образования в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // *Учён. записки Рос. акад. музыки имени Гнесиных*. 2014. № 2. С. 63–77.
13. Полоцкая Е.Е. Перевод Чайковского «Traité général d'instrumentation» Ф.О. Геварта как документ своего времени и памятник музыкально-теоретической мысли XIX века // *Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы Междунар. науч. конф.* / ред.-сост. А.В. Комаров. СПб., 2017. С. 376–423.
14. Устав Русского музыкального общества. Высочайше утверждённый 1 мая 1859. СПб.: Тип. III отделения собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1859. 4 с.
15. Устав Императорского Русского музыкального общества. Высочайше утверждённый 4/16 июля 1873. СПб.: типография Р. Голике, 1873. 18 с.
16. Устав Императорского Русского музыкального общества. Высочайше утверждённый 4/16 июля 1873, с изменениями, последовавшими с Высочайшего разрешения 9/21 августа 1885 и 22 февраля / 6 марта 1891. СПб.: Тип. С.Л. Кинда, 1904. 16 с.

17. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. Музыкально-критические статьи / подгот. В.В. Яковлевым. М. : Музгиз, 1953. 437 с.
18. Шабшаевич Е.М. О музыке на всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве // Муз. академия. 2009. № 4. С. 147–154.
19. Шабшаевич Е.М. Н. Г. Рубинштейн и московская Политехническая выставка 1872 года // Musicus : Вестн. Санкт-Петербург. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2011. № 3–4. С. 43–47.
20. Шабшаевич Е.М. Уставы московских музыкальных обществ XIX века // Наследие: XVIII–XIX века : сб. ст., материалов и док. / сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. М., 2013. Вып. 2. С. 399–423.

REFERENCES

1. *Dni i gody P. I. Chajkovskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Days and Years of P. I. Tchaikovsky. A Cronical of Life and Creative Activities. Comps. E. Zajdenshnur, V. Kiselyov, A. Orlova, N. Shemanin. Ed. by V. Yakovlev]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1940. 744 p.
2. Komarov A. V. Muzykoved S. S. Popov i rukopisnye kopii uvertyr P. I. Chajkovskogo [S.S. Popov the Musicologist and Handwritten Copies of P.I. Tchaikovsky's Overtures]. *Zapiski otdela rukopisej* [Proceedings of the Manuscript Division. Comp. A.I. Serkov]. Moscow: Pashkov house, 2012. Vol. 54, pp. 132–146.
3. Komarov A.V. Ariya "O del mio dolce ardor" iz opery K.V. Glyuka "Paris i Elena": sud'ba sochineniya v XIX veke, instrumentovka P.I. Chajkovskogo [The Aria "O del mio dolce ardor" from the opera "Paride ed Elena" by Ch.W. Gluck: the Fate of the Composition in the 19th Century, Orchestration by Tchaikovsky]. *Nasledie: XVIII–XIX veka : sbornik statej, materialov i dokumentov* [A Legacy. Vol. II: the 18th–19th Centuries: collection of articles, materials and documents. Comp. and ed. by P.E. Vajdman, E.S. Vlasova]. Moscow, 2013. Vol. 2, pp. 296–314.
4. Komarov A.V. Dargomyzhskij i Chajkovskij. Biograficheskie i tvorcheskie pereosecheniya [Dargomyzhsky and Tchaikovsky. Biographical and Creative Overlaps]. *Peterburgskij muzykal'nyj arhiv. Vol. 12: Dargomyzhskij, Wagner, Verdi: velikie sovremenniki : Sbornik statej k 200-letnemu yubileju kompozitorov* [Saint Petersburg Music Archives. Vol. 12: Dargomyzhsky, Wagner, Verdi: the Great Contemporaries: Special issue dedicated to the 200th anniversary of the composers. Comp. and ed. T.Z. Skvirskaya]. St. Petersburg, 2014, pp. 56–70.
5. Larosh G.A. Iz moikh vospominanij. Chajkovskij v konservatorii [From My Recollections. Tchaikovsky at the Conservatory]. G.A. Larosh. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles. Ed. A.A. Gozenpud]. Leningrad, 1975. Vol. 2, pp. 277–299.
6. Moiseev G.A. Velikij knyaz' Konstantin Nikolaevich – prezident Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva [The Grand Duke Konstantin Nicolaevich – the President of Imperial Russian Musical Society]. *Nasledie. T. 1: Russkaya muzyka – mirovaya kul'tura: sbornik statej, materialov, pisem i vospominanij* [A Legacy. Vol 1: Russian Music – World Culture : Collection of articles, materials, letters and memories. Comp., ed. and komment. by E.S. Vlasova, E.G. Sorokina]. Moscow, 2009, pp. 128–154.
7. Moiseev G.A. Sodruzhestvo velikih hudozhnikov: N.G. Rubinshtejn i P.I. Chajkovskij [Community of the Great Artists: N. G. Rubinstein and P. I. Tchaikovsky]. *Nikolaj Rubinshtejn i ego vremya / al'bom : K 150-letiju Moskovskoj konservatorii* [Nicolas Rubinstein and His Time : An Album. For the 150 Anniversary of Moscow Conservatory. Ed.-comp. M.D. Sokolova]. Moscow, 2012, pp. 95–105.
8. Moiseev G.A. P.I. Chajkovskij i velikij knyaz' Konstantin Nikolaevich: k istorii vzaimootnoshenij [P.I. Tchaikovsky and the Grand Duke Konstantin Nicolaevich: for the History of Relations]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2013. No. 3, pp. 136–167.
9. Moiseev G.A. Chajkovskij i Konstantinovichi. Neizvestnye fakty istorii vzaimootnoshenij s avgustejsimi pokroviteljami IRMO [Tchaikovsky and Constantinovichi. Unknown Facts of Relations with August Patrons of IRMS]. *Chajkovskij i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Proceedings of International Research Conference. Ed.-comp. A.V. Komarov]. St. Petersburg, 2017, pp. 32–48.
10. Polotskaya E.E. P.I. Chajkovskij i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii [P.I. Tchaikovsky and the Establishment of Composer Education in Russia: dissertation]. Moscow, 2009. 719 p. (App.: pp. 436–719).
11. Polotskaya E.E. N.I. Zaremba i M. M. Davydov: uchitel' i uchenik P.I. Chajkovskogo [N.I. Zaremba and M.M. Davydov: the Teacher and the Pupil of P.I. Tchaikovsky]. *Nasledie. T. 2: XVIII–XIX veka: sbornik statej, materialov i dokumentov* [A Legacy. Vol. 2: the 18th–19th Centuries: collection of articles, materials and documents. comp. and ed. by P.E. Vajdman, E.S. Vlasova]. Moscow, 2013, pp. 424–459.
12. Polotskaya E.E. Marx – Zaremba – Chajkovskij: o nemetskikh istokakh teoreticheskogo obrazovaniya v pervykh russkikh konservatoriyakh (po materialam arhivov) [Marx – Zaremba – Tchaikovsky: about German Origins of Theoretical Education at the First Russian Conservatories (on Archival Materials)]. *Uchjonye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2014. No. 2, pp. 63–77.

13. Polotskaya E.E. *Perevod Chajkovskogo «Traité général d'instrumentation» F.O. Gevarta kak dokument svoego vremeni i pamyatnik muzykal'no-teoreticheskoj mysli XIX veka* [Tchaikovsky's Translation of the "Traité général d'instrumentation" by F.-A. Gevart as a Document of its Time and Significant Site of the Musical and Theoretical Thought of the 19th Century]. *Chajkovskij i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Proceedings of the International Research Conference. Ed. -comp. A.V. Komarov]. St. Petersburg, 2017, pp. 376–423.

14. *Ustav Russkogo muzykal'nogo obshchestva. Vysochajshe utverzhdyonnyj 1 maya 1859* [Statute of the Russian Musical Society. By Imperial Consolidation from the 1st of May 1859]. St. Petersburg, 1859. 4 p.

15. *Ustav Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva. Vysochajshe utverzhdyonnyj 4/16 iyulya 1873* [Statute of Imperial Russian Musical Society. By Imperial Consolidation from the 4/16 of July 1873]. St. Petersburg: Printing house of R. Golike, 1873. 18 p.

16. *Ustav Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva. Vysochajshe utverzhdyonnyj 4/16 iyulya 1873, s izmeneniyami, posledovavshimi s Vysochajshego razresheniya 9/21 avgusta 1885 i 22 fevralya / 6 marta 1891* [Statute of Imperial Russian Musical Society. By Imperial Consolidation from the 4/16 of July 1873, with Alterations, Made from Imperial License from the 9/21st of August 1885 and 22nd of February / 6 of March 1891]. St. Petersburg: Printing house of S.L. Kind, 1904. 16 p.

17. Chajkovskij P. *Polnoe sobranie sochinenij. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. 2: muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Complete Works. Literary Works and Correspondence. Vol. II: Critical Articles. Prep. by V.V. Yakovlev]. Moscow: Muzgiz, 1953. 437 p.

18. Shabshaevich E.M. *O muzyke na vserossijskoj hudozhestvenno-promyshlennoj vystavke 1882 goda v Moskve* [About Music on the 1882 All-Russian Artistic and Industrial Exhibition in Moscow]. *Muzykal'naya akademiya* [The Musical Academy]. 2009, No. 4, pp. 147–154.

19. Shabshaevich E.M. N.G. Rubinshtejn i moskovskaya Politekhnikeskaya vystavka 1872 goda [N.G. Rubinstein and the 1872 Moscow Polytechnic Exhibition]. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus. Newsletter of the St.-Petersburg N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory]. 2011, No. 3–4, pp. 43–47.

20. Shabshaevich E.M. *Ustavy moskovskih muzykal'nyh obshchestv XIX veka* [Statutes of the Moscow Musical Societies of the 19th Centuries]. *Nasledie. T. 2: XVIII–XIX veka: sbornik statej, materialov i dokumentov* [A Legacy. Vol. 2: the 18th–19th Centuries: collection of articles, materials and documents. Comp. and ed. by P.E. Vajdman, E.S. Vlasova]. Moscow, 2013, pp. 399–423.



ДИНАСТИЯ ПЕВЦОВ ЛОДИЙ В ИСТОРИИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Как известно, Императорское Русское музыкальное общество сыграло ключевую роль в развитии отечественного музыкального искусства, что подтверждают и многочисленные исследования последних десятилетий. Однако до сих пор в его интереснейшей истории существует немало «белых пятен». Одна из страниц этой истории связана с уникальной династией музыкантов по фамилии Лодий, начало которой было положено ещё до возникновения Общества.

Основателем династии является Андрей Петрович Лодий (Лоди) (1812–1870), известный камерный и оперный певец (лирический тенор), соратник Михаила Ивановича Глинки.

После окончания исторического факультета Петербургского университета, Андрей Петрович изучал в Италии искусство *belcanto*, а затем совершенствовался у Михаила Ивановича, который впоследствии вспоминал: «Его познакомили со мной; он пел, и голос его был столь приятен, что князь Одоевский, услышав его и зд ал, сказал: “Какой прелестный голос, это бы была находка для театра”. Так думали и другие» [1, 77]. Известно также, что М.И. Глинка посвятил Лодию каватину «Давно ли роскошно ты розой цвела» на слова Н.В. Кукольника из цикла «Прощание с Петербургом» (1840). При этом современник свидетельствует: «...так, как пел Лоди, его положительно не пел никто, Лоди в этом романсе превосходил самого композитора. Столько было задушевной тоски и сожаления о минувшем в его *andante* и столько огня, жизни и неудержимой страсти в *allegro*, что невольно, как говорится, „мурашки бегали по телу“» [4, 245].

Войдя в близкое окружение композитора, именно А.П. Лодий стал одним из первых концертных исполнителей его романсов. Пел он, правда, недолго, и на императорской оперной сцене в Петербурге¹, которую покинул в 1838 году, посвятив себя преподаванию.

Интересно, что, занявшись педагогической деятельностью, А.П. Лодий завоевал репута-

цию одного из лучших вокальных наставников тех лет: «В Петербурге в это время значительно возрос спрос и на учителей по всем отраслям музыкального искусства, среди которых встречаются имена выдающихся музыкальных педагогов, образовавших многих русских музыкантов. В числе таковых нужно назвать <...> певцов и певиц: г. Ниссен-Саломан, Лодий, Пиччиоли» [5, 5–6]. Показателен в этом смысле и тот факт, что сам Глинка поручил Андрею Петровичу заниматься со своей любимой ученицей Д.М. Леоновой. Неудивительно поэтому, что А.П. Лодий оказался в ряду первых приглашённых преподавателей в классах вновь образованного Русского Музыкального Общества (РМО). Документы эпохи свидетельствуют: «Комитет Директоров Р.М.О., желая как можно скорее осуществить дело распространения музыкального образования и не терять времени, пока обсуждались разные проекты устройства музыкального училища и его устава, в заседаниях 4 и 11 декабря 1859 г. постановил *открыть бесплатные курсы по разным отраслям музыкального искусства* (курсив автора. – В. Ж., Е. Ш.) на дому у лучших петербургских музыкальных

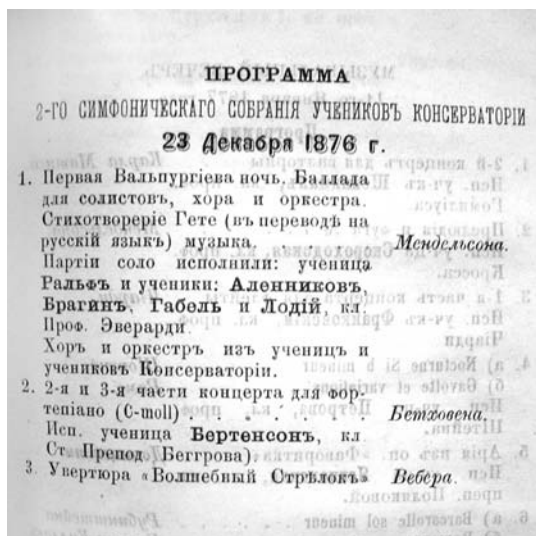


Ил. 1. Андрей Петрович Лодий²

педагогов, войдя с ними в соглашение относительно оплаты их трудов из средств Музыкального Общества» [Там же, 9].

Сын А.П. Лодия Пётр Андреевич (1855(1852)–1920) учился у своего отца, затем окончил Петербургскую консерваторию по классу К. Эверарди (1878). Ещё студентом он был активно задействован в консерваторских концертах, о чём свидетельствуют соответствующие Отчёты ИРМО.

П.А. Лодий входил в ближайшее окружение композиторов Могучей кучки, пел как на



Ил. 2. Программа 2-го симфонического собрания учеников Петербургской консерватории, 23 декабря 1876 г.³



Ил. 3. Пётр Андреевич Лодий¹²

сцене Мариинского театра, так и в провинции, был первым исполнителем ряда романсов М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Э.Ф. Направника, которые высоко ценили его вокальное мастерство. Как пишет В.Л. Шкафер, «П.А. Лодий подкупал своей отличной музыкальностью и тёплым, мягким, задушевым тембром... голоса, которым он владел... с большим искусством»⁴ [9, 124].

По воспоминаниям современников он был одинаково органичен и в водевиле⁵, и в оперетте, и в опере, а также в кантатно-ораториальном и камерном репертуаре. К примеру, в журнале «Всемирная иллюстрация» за 1885 год читаем следующее: «П.А. Лодий замечателен не менее как концертный певец (курсив автора. – В. Ж., Е. Ш.): он пел партии тенора в ораториях „Илья“, „Павел“ (Paulus)⁶, „Времена года“⁷, „Израиль в Египте“⁸, „Rose Pilgerfahrt“⁹; участвовал в различных благотворительных концертах, исполняя русские и немецкие сочинения. П.А. Лодий обладает голосом весьма приятным, хорошо декламирует и поёт с выражением и умением, заботясь о возможно тонкой отделке и художественности передачи; при этом его музыкальные способности и артистичность доставили ему прочное положение, как выдающемуся деятелю среди артистов русской оперной труппы»¹⁰. В то же время газета «Театр и искусство» за 1898 год характеризует артиста несколько иначе: «Петербургцам больше памятна опереточная деятельность г. Лодия. В этой отрасли г. Лодий всегда составлял исключение тонкой музыкальностью и изяществом передачи»¹¹.

В течение нескольких лет¹³ он преподавал пение в Тифлисском музыкальном училище ИРМО, при этом его «педагогическая работа... была весьма плодотворной» [3, 82]. Кроме того, он принимал самое активное участие в камерных и симфонических концертах местного отделения Общества, причём для тифлисской публики он был одним из любимейших артистов ещё со времён первых выступлений в городском театре¹⁴: «Его лирический тенор на редкость красивого тембра и темпераментное исполнение доставляли истинное наслаждение взыскательным тифлисцам» [Там же].

Известно, что вместе с П.А. Лодием в Тифлисском училище преподавала и его жена-пианистка – Елена Михайловна Лодий-Елисеева (? – 1920). Она также окончила Петербургскую консерваторию (класс профессора Г.Г. Кросса). Любопытно, что училась она одновременно с будущим мужем. Это прослеживается по соответствующим отчётам ИРМО, из которых следует: Пётр и Елена нередко участвовали в одних и тех же студенческих концертах. Так родился не только творческий, но и семейный союз. Будучи консерваторским лауреатом¹⁷, Е.М. Лодий-Елисеева также принимала активное участие в концертах ИРМО, а впоследствии аккомпанировала своей дочери – камерной певице Зое Петровне Лодий.

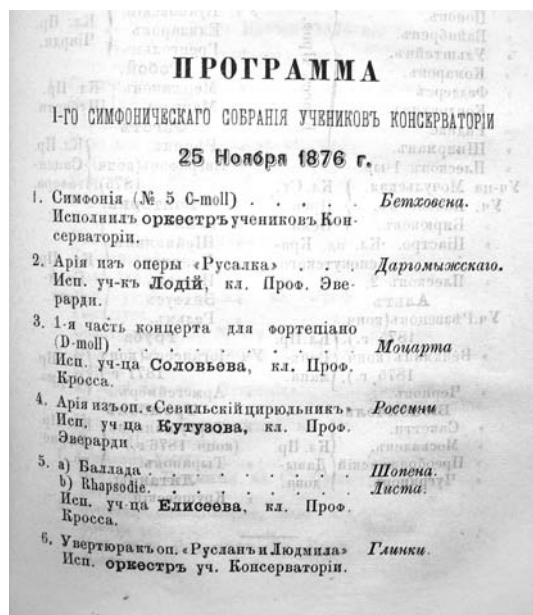
Зоя Петровна Лодий (1886–1957) – последняя представительница династии, которая тоже обучалась пению в Петербургской консерватории (класс Н.А. Ирецкой). Из членов семьи Лодий именно она внесла самый значительный вклад в развитие отечественного вокального исполнительства, став, по сути, в ряду основателей советской школы камерного пения.

Зоя Петровна явилась достойной преемницей своих родителей, развивая и преумножая в течение пятидесяти с небольшим лет творческие принципы, унаследованные от них. В связи с этим П.П. Коган писал: «Артистическое прошлое Зои Лодий восходит к самой вершине русской музыки. Она хорошо помнит своё детство, овеянное художественными традициями Глинки. В её памяти надолго запечатлелось чудесное исполнение её отцом романсов Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. У отца она получила первое музыкальное образование и унаследовала от него художественный вкус и вокальную культуру. А у матери – Е.М. Лодий-Елисеевой, прекрасной пианистки, – она заимствовала интерес и любовь к классической музыке Баха, Моцарта, Бетховена» [2, 47].

Основной период творчества певицы пришёлся на советское время, тем не менее, в начале своей карьеры она принимала деятельное участие в концертах ИРМО. К примеру, в фондах Российского национального музея музыки хранятся программки концертов Петроградского и Астраханского отделений Общества с участием артистки.

Однако наибольшего внимания заслуживает тот факт, что З.П. Лодий явилась своего рода

продолжателем дела братьев Рубинштейн. Действительно, именно по её инициативе в обеих консерваториях¹⁹ были открыты классы камерного пения, благодаря которым данный раздел вокального исполнительства был поставлен на системную профессиональную основу. Кроме того, своим поистине феноменальным мастерством она подняла камерное



Ил. 5. Программа 1-го симфонического собрания учеников Петербургской консерватории. 25 ноября 1876 г.¹⁶



Ил. 4. Пётр Андреевич Лодий и Елена Михайловна Лодий-Елисеева (публикуется впервые)¹⁵

вокальное искусство на недосягаемую высоту и сделала его востребованным не только у подготовленной «рафинированной» публики, но и у самой широкой зрительской аудитории: «Её выступления пробуждали интерес к сокровищам классики; многие исполнявшиеся ею произведения отныне прочно входили в жизнь тех, кто впервые услышал их в передаче Зои Лодий. Об этом свидетельствует множество писем, полных выражения благодарности» [6, 34].

Внося в концерты просветительскую составляющую²⁰, З.П. Лодий старалась охватить своим искусством не только различные

регионы страны, но и разнообразные слои населения, поэтому никогда не пренебрегала даже самыми скромными площадками. Так, она выступала практически во всех более или менее подходящих для этой цели залах: от городских библиотек и рабочих клубов до консерваторий, от литературно-артистического кабаре «Бродячая собака» до драматических театров (к примеру, Е. Вахтангова или МХАТ) и т. д. Данный подход к делу также адресует нас к периоду расцвета ИРМО, члены которого, как известно, неизменно заботились о широком музыкальном просвещении в самых отдаленных уголках Российской империи.

Выступления певицы практически всегда сопровождалась многочисленными восторженными отзывами, которые можно найти как на страницах столичной и провинциальной периодики, так и в обширном корпусе мемуарной литературы. Одним из наиболее оригинальных документов эпохи в этом смысле можно назвать «Лирико-дифирамбическую анафору» под заголовком «Нечаянная радость», появившуюся в период очередных гастролей певицы и опубликованную в Театральном еженедельнике «Театр и Арена» № 9 (Тифлис, 1924). Приведём данный текст полностью, так как именно он, на наш взгляд, наиболее точно отражает сущность воздействия искусства артистки на современную ей публику:

«Когда поёт Зоя Лодий, чувствуешь, что наша любовь, расточаемая на немногих избранных, обогатилась и умножилась от соприкосновения с её образом.

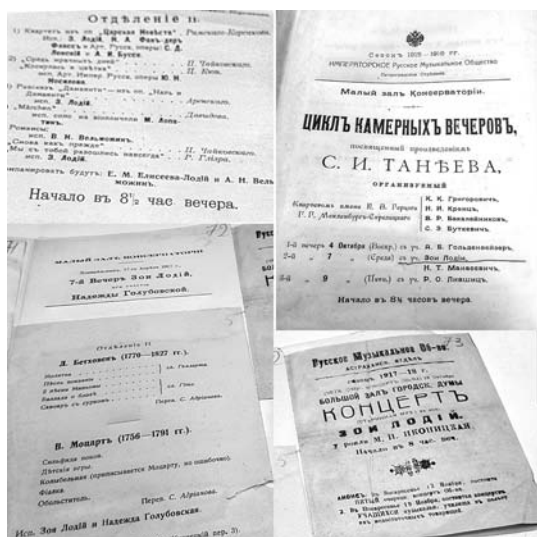
Когда поёт Зоя Лодий, обретаешь такую редкую, нечаянную радость, которую внушает только искусство, насквозь просвеченное гармонической личностью своего творца. И тогда артист предстаёт как белый лебедь, „одетый чистой, как он сам, стихией“ своего искусства.

Когда поёт Зоя Лодий, она кажется таким белоснежным лебедем, – и обаяние её искусства – в значительной мере обаяние сквозящей из него её личности. Такого невыразимого чувства – интимно-искреннего, дружески-простого, любовно-чистого – полно её искусство не потому разве, что оно, подобно воде, отражает полет крыл её творчески возносящейся души?

Когда поёт Зоя Лодий, взгляните на её почти младенческое лицо, кротко пламенеющее



Ил. 6. Зоя Петровна Лодий¹⁸



Ил. 7. Программки концертов с участием Зои Лодий²¹

оттенками чувства, являемого ею в своём искусстве. Не кажется ли, что свет, пылающий в ней, изнутри озаряет её лицо, и пение – только эманация света? Видали ли Вы такую просветлённую радость, которая кажется болью, доброту, за которой начинается жертва, искренность простоты, которая может раздавить своим величием?

Когда поёт Зоя Лодий, эти оттенки её личности скользят по её лицу и глазам, – и они непрестанно меняются, подобно японскому пейзажу от игры света и тени. И не испытываете ли Вы зарождение чувства, возбуждаемого обычно искусством, как бы при самом её появлении – вот словно между вами, Вашим чувством и чувством певицы нет посредствующего пения?

Когда поёт Зоя Лодий, – вот почему хочется сравнить её с лебедем, чистейшим. Но лебедь только раз поёт свою смертельно-прекрасную песню, умирая, – чем же властна певица вызывать в себе непрерывную возможность смертельно уязвлять своим пением, – не непрерывным ли рождением лебедино-чистых чувств?

Когда поёт Зоя Лодий и раздаёт их в дар всем слушающим её, она напоминает ещё ангела, летящего „по небу полуночи“ с душами, но уносящего их от „мира печали и слёз“. И потому для нас есть что-то в ней, что красоты прекрасней...

Когда поёт Зоя Лодий, – она окружает нас „атмосферой музыкальной и мечтательно-прозрачной“, в которой звучит славянская свирель какой-то печали, слившейся в дочернем объятии с радостью прекрасного „материала“ её искусства. И от радости мы печальны, от печали мы становимся радостны, ибо печаль и радость взглянули в глубину друг друга и увидели друг в друге себя. А когда оба они – одно, тогда это одно – просветлённая до последней ясности радость.

Когда поёт Зоя Лодий, этой радостью полна она и поит ею нас, в её сопровождении ведёт она к нам прекрасное, и тогда за её спиной

начинают чудиться крылья ангела полуночного неба. Мы слышим „непритворные“ „песни небес“ и мы видим, мы видим его, – он существует не только на фресках, и „есть что-то“ в нём, „что красоты прекрасней“. И главное, он никогда не укроется в забвении, потому что не смогут заменить его песен иные, „скучные“ песни»²².

Таким образом, несмотря на то, что творческая деятельность последней представительницы династии Лодий протекала в первой половине XX века, связанной с масштабными военными катастрофами и целым рядом известных трудностей и проблем, она сумела сохранить и преумножить духовное наследие ИРМО, передать потомкам высокие идеалы и живую традицию предыдущих поколений, воспринятые через уникальный семейный и творческий опыт, а также наметив высочайшую планку мастерства и требовательности для новой генерации исполнителей.

В целом, документы эпохи свидетельствуют, что династия Лодий внесла заметный вклад в дело становления и развития ИРМО. При этом, рассмотренное в контексте преемственности поколений функционирование последней суммарно охватывает более 100 лет. Можно говорить о том, что, в определённом смысле, творческое существование данных музыкантов было неотъемлемой частью Общества от его зарождения до расформирования. Поэтому концепция, изначально заложенная отцами-основателями ИРМО, не была безвозвратно утрачена. На примере одной семьи наглядно видно, что она имела своё достойное продолжение в советское время в лице Зои Петровны Лодий, деятельность которой включала не только исполнительский, но и просветительский аспект. И в этом смысле – высокое служение семьи Лодий на благо распространения в Отечестве вкуса и любви к серьёзной музыке – пример реализации базовых положений, сформулированных в Уставе РМО / ИРМО.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сценический псевдоним Несторов (Нестеров), взятый в честь Н.В. Кукольника. В 1837 году дебютировал в роли Поллиона в «Норме» В. Беллини, исполнял также партию Собинина в «Жизни за царя» М. Глинки.

² Российский национальный музей музыки (далее – РНММ). Ф. 176. Ед. хр. 334. Л. 2.

³ См.: Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1876–1877 год. СПб., 1878. С. 111.

⁴ Репертуар певца включал около 40 оперных партий.

⁵ Выступал под псевдонимом Лидин.

⁶ Оратории Ф. Мендельсона.

⁷ Оратория Й. Гайдна.

⁸ Оратория Г. Генделя.

⁹ Шуман Р. «Странствие Розы» («Паломничество Розы»), оратория для солистов, хора и оркестра, ор. 112.

¹⁰ Артисты императорской русской оперы в С.-Петербурге. П.А. Лодий – тенор // *Всемирная иллюстрация*: еженед. илл. журнал. 1885. Т. 33, № 846. С. 274.

¹¹ Хроника театра и искусства // *Театр и искусство*. 1898. № 12. С. 247.

¹² См.: Там же.

¹³ 1887–1890 годы, далее сведения разнятся. Так, А.С. Мшвелидзе говорит о 3 годах, начиная с 1892. Между тем, в газете «Театр и искусство» за 1898 читаем: «Г. Лодий состоит теперь преподавателем пения в тифлисском училище» (Цит. по: Хроника театра и искусства // *Театр и искусство*. 1898. № 12. С. 247.

¹⁴ 1880 год.

¹⁵ РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 8. Л. 1.

¹⁶ См.: Отчёт С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1876–1877 год. СПб., 1878. С. 101.

¹⁷ Е.М. Лодий-Елисеева окончила Петербургскую консерваторию в 1877 году с большой серебряной медалью.

¹⁸ РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 336. Л. 35.

¹⁹ Москва (1929) и Ленинград (1932).

²⁰ Концертный репертуар отбирался певицей в строгом соответствии с тематическими и стилевыми принципами, а сами выступления проходили, по большей части, в формате концертов с комментариями.

²¹ РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 487. Л. 214–344.

²² Там же. Л. 214.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М.И. Записки / под ред. А.С. Розанова. М. : Музыка, 1988. 222 с.
2. Коган П.П. Вместе с музыкантами. 2-е изд. М. : Совет. композитор, 1986. 272 с.
3. Мшвелидзе А.С. Очерки по истории музыкального образования в Грузии. М. : Сов. композитор, 1971. 231 с.
4. Николаев П.С. Знакомство с М.И. Глинкой // *Глинка в воспоминаниях современников* / под ред. А.А. Орловой. М., 1955. С. 237–246.
5. Пузыревский А.И. Очерк пятидесятилетия деятельности Петербургской консерватории / сост. А.И. Пузыревский и Л.А. Саккетти. СПб. : Тип. Глазунова, 1912. 183 с.
6. Россихина В.П. Советское камерно-вокальное исполнительство. Творческие портреты. М. : Сов. композитор, 1976. 112 с.
7. Степанидина О.Д. Русская камерно-вокальная культура XIX века: трансформация жанра романса и проблемы исполнительства : моногр. Саратов : Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2016. 278 с.
8. Шапорина Л.В. Дневник. В 2 т. Т. 2. 3-е изд. М. : Новое лит. обозрение, 2017. 640 с.
9. Шкафер В.П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890–1930 гг. Л. : Театр оперы и балета им. С.М. Кирова, 1936. 254 с.

REFERENCES

1. Glinka M.I. *Zapiski* [Memoirs. Ed. by A.S. Rosanov]. Moscow: Musica, 1988. 222 p.
2. Kogan P.P. *Vmeste s muzykantami* [Together with Musicians]. 2nd ed. Moscow: Soviet Composer, 1986. 272 p.
3. Mshvelidze A.S. *Ocherki po istorii muzykal'nogo obrazovaniya v Gruzii* [Essays on the History of Music Education in Georgia]. Moscow: Soviet Composer, 1971. 231 p.
4. Nikolaev P.S. *Znakomstvo s M.I. Glinkoj* [Acquaintance with M.I. Glinka]. *Glinka v vospominaniyah sovremennikov* [Glinka in the Memoirs of Contemporaries. Ed. by A.A. Orlova]. Moscow: Muzgiz, 1955, pp. 237–246.

5. Puzyrevskij A.I. *Oчерk pyatidesyatiletija deyatel'nosti Peterburgskoj konservatorii* [Sketch of the Fiftieth Anniversary of the Activities of the St. Petersburg Conservatory. Eds. by A.I. Puzyrevskij and L.A. Sakketti]. St. Petersburg: Glazunov Publishing House.
6. *Tvorcheskie portrety* [Soviet Chamber-Vocal Performance. Creative Portraits]. Moscow: Soviet Composer, 1976. 80 p.
7. Stepanidina O.D. *Russkaya kamerno-vokal'naya kul'tura XIX veka: transformaciya zhanra romansa i problemy ispolnitel'stva: monografiya* [Russian Chamber-Vocal Culture of the XIXth century, the Transformation of the Genre of Romance and Problems of Performance: Monograph]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, 2016. 278 p.
8. Shaporina L.V. *Dnevnik. T. 2* [Diary, in 2 vols. Vol. 2]. 3rd. Moscow: New Literary Review, 2017. 628 p.
9. Shkafer V.P. *Sorok let na scene russkoj opery: Vospominaniya. 1890–1930 gg.* [Forty Years on the Stage of Russian Opera: Memoirs. 1890–1930]. Leningrad: Kirov theatre of Opera and ballet, 1936. 254 p.



**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ КОНФЛИКТЫ:
К ПРОБЛЕМЕ «ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ» В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИРМО***

Открывшиеся в конце XIX века провинциальные отделения ИРМО (в Киеве, Одессе, Тамбове, Саратове, Ростове-на-Дону) поставили перед столичной Главной дирекцией ряд новых проблем, связанных с необходимостью контролировать деятельность этих отделений. Отношения провинциальных отделений с петербургским центром ИРМО порой складывались очень непросто. Два эпизода в развитии этих отношений особенно показательны – это получившие общественный резонанс конфликты вокруг личностей директоров Тамбовского и Ростовского-на-Дону музыкальных училищ ИРМО. Эти два конфликта можно обозначить как «дело Пресмана» и «дело Старикова». Сходство их давно замечено, но до сих пор не становилось предметом специального рассмотрения.

Оба героя этих конфликтов – выпускники Московской консерватории. Матвей Леонтьевич (по некоторым документам – Мордух Лебикович¹) Пресман (Ил. 1) окончил консерваторию в 1891 году, где учился у Н.С. Зверева и В.И. Сафонова. С 1896 года он руководил музыкальными классами ИРМО в своём родном городе Ростове-на-Дону. Благодаря его усилиям в 1900 году классы были преобразованы в музыкальное училище, и Пресман стал его директором.

Соломон Моисеевич Стариков (Ил. 2) также учился в Московской консерватории как пианист у П.Ю. Шлёцера и А.И. Зилоти, успешно закончил учебу в 1892 году, получив диплом свободного художника. Так же, как Пресман, и примерно в тот же период (в 1894 году) Стариков становится преподавателем и директором провинциальных музыкальных классов ИРМО, в его случае – в Тамбове. Музыкальные классы здесь были преобразованы в Музы-

кальное училище в 1900 году, и это событие по времени совпало с аналогичным событием в Ростове-на-Дону, где работал М.Л. Пресман.

Оба музыканта действовали очень энергично и успешно. И Ростовское, и Тамбовское училища под их руководством быстро развивались и расширялись, играя важную роль в городской музыкальной жизни². Многочисленные свидетельства успешности работы Старикова и Пресмана можно найти в современных исследованиях (см.: [1; 2; 3; 4; 7; 8]).

Для нашей темы важно ещё и то, что оба музыканта вполне осознанно и убеждённо сохраняли иудейское вероисповедание, несмотря на очевидные осложнения, которые это обстоятельство вносило в их жизнь и деятельность. Осознанность такой позиции ярче всего отражена в неопубликованных мемуарах Пресмана³, содержание которых обильно использует в своей диссертации А.М. Коккезова [3]. Один из членов дирекции, городской голова Хмельницкий, предложил Пресману принять православие, как условие его беспрепятственной работы. Пресман гордо ответил, что ни собой, ни своей совестью не торгует. После чего, как указывает, ссылаясь на мемуары Пресмана, Коккезова, «Хмельницкий, будучи председателем думы, приложил все усилия, чтобы лишить Музыкальное училище городской субсидии» [3, 55–56]. В случае Старикова иудейство как причина конфликта ещё более очевидно, свидетельства чего будут специально рассмотрены чуть позже.

Оба наших героя обращались за помощью в разрешении конфликтов к петербургской Главной дирекции ИРМО, прежде всего, к занимавшей тогда должность председателя Общества принцессе Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской (Ил. 3).

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Valkova Vera B. Provincial Conflicts: Concerning the Issue of “the Center vs the Periphery” in the Activities of the Imperial Russian Musical Society* // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 140–147. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147. В настоящем издании текст публикуется в новой авторской редакции. Материалы статьи частично использованы в публикации: Валькова В.Б. Консерваторские товарищи А.Н. Скрябина М.Л. Пресман и С. М. Стариков: судьбы провинциальных музыкантов // Ученые записки. Вып. 9. Книга 2. М.: Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2019. С. 215–231.



Ил. 1. Матвей Леонтьевич Пресман



Ил. 2. Соломон Моисеевич Стариков



Ил. 3. Принцесса Елена Георгиевна
Саксен-Альтенбургская

Она проявляла исключительную выдержку и деликатность, стараясь не задеть никого из участников конфликтов, и не усугубить противостояние новыми обидами.

В обоих случаях к разбирательству дел был привлечен С. В. Рахманинов. По всей видимости, именно жалобы тамбовского губернатора на директора местного музыкального училища С. М. Старикова побудили в 1909 году Главную дирекцию реализовать давно предполагавшуюся, но остававшуюся вакантной должность помощника Главной дирекции и инспектора учебных заведений ИРМО. Для этой роли нужен был самый авторитетный музыкант в России, человек с безупречной репутацией. Выбор дирекции пал на С. В. Рахманинова, который в течение нескольких лет (с 1909 по 1912) честно выполнял возложенные на него обязанности.

Объединяет судьбы Старикова и Пресмана затаенной и, по существу, неразрешимый характер возникших в связи с их деятельностью конфликтов.

Помимо описанного сходства двух «дел», не менее красноречивы и их различия. Они высвечивают характерные детали тех же общих проблем.

В тамбовском конфликте на первом плане оказывается религиозно-национальный вопрос. К нему сводятся все жалобы на С. М. Старикова со стороны местного губернатора, камергера двора Его Величества Николая Павловича Муратова. Он был назначен на должность губернатора осенью 1906 года и проявил себя как энергичный и успешный руководитель. Вскоре Муратова избрали почётным гражданином Тамбова, в средних учебных заведениях города даже была учреждена стипендия его имени (см.: [1; 2]). Этот уважаемый человек 22 апреля 1909 года направляет в Главную дирекцию ИРМО жалобу следующего содержания:

«Я не касаюсь, за отсутствием у меня надлежащих знаний, музыкальных способностей г. Старикова, но не могу не отметить доходящих до меня сведений, что музыкальное дело стоит в Училище плохо, падает с каждым годом и что г. Стариков систематически выживает преподавателей христиан, заменяя их евреями. Я полагаю, что исконно русский город Тамбов заслуживает того, чтобы имеющееся в нем Музыкальное училище, находящееся в ведении ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества, име-

ло директора христианина и чтоб оскорбительная, данная обывателями Музыкальному училищу кличка синагога, совершенно справедливая по существу, была бы снята»⁴.

Петербургская Главная дирекция в лице Е. Г. Саксен-Альтенбургской была обязана реагировать на эту жалобу. Тогда-то и возникла необходимость направить в Тамбов с ревизией известного музыканта, выводы которого были бы для всех неоспоримы и могли бы как можно скорее погасить назревающий конфликт. Как уже говорилось, приглашенный на эту роль С. В. Рахманинов срочно был назначен на должность «Помощника Председателя Общества по музыкальной части», о чём сообщалось в циркулярах, разосланных во все отделения ИРМО 6 мая 1909 года.

В первые дни мая Рахманинов побывал в Тамбове и ознакомился с состоянием дел в музыкальном училище. Его выводы, изложенные в письме к принцессе Саксен-Альтенбургской от 7 мая 1909 года, многократно публиковались и хорошо известны (см.: [6]). Важно, что новоиспечённый инспектор вынужден был докладывать не только о состоянии музыкальных дел в училище, руководимом С. М. Стариковым, но и о якобы имеющей место национально-религиозной дискриминации, то есть о притеснении православных граждан со стороны еврея-руководителя. Выводы Рахманинова опровергали все обвинения, содержащиеся в жалобе губернатора, их он изложил в интервью, данном журналисту местной газеты, которая резюмировала: «Приятно отметить, что наше музыкальное училище получило лестный отзыв от такого известнейшего Русского композитора, и, конечно, строгого критика, каким является г-н Рахманинов»⁵.

Вопреки всем надеждам конфликт на этом не только не исчерпался, но, напротив, разгорелся с ещё большей силой. В последующих письмах в Главную дирекцию Н. П. Муратов указывает на небрежность проведенной Рахманиновым ревизии, продолжает обвинять Старикова в неспособности руководить училищем и настаивает на новой ревизии. Конфликт принял затяжной характер, растянувшись на несколько лет – вплоть до 1912 года, когда Н. П. Муратов покинул Тамбов в связи с назначением на пост губернатора в Курске.

Все детали этой истории здесь невозможно, да и не нужно излагать. Отметим лишь,

что губернатор в своих претензиях, конечно, не был одинок. Его позиция имела в Тамбове общественную поддержку, на что он сам в своих жалобах постоянно ссылается. О характере этой поддержки свидетельствует коллективное письмо, направленное 10 ноября 1911 года Александре Николаевне Нарышкиной, бывшей в то время попечительницей Екатеринбургского учительского института в Тамбове, членом Тамбовского Дамского комитета. Письмо это 14 марта 1912 года было передано в Главную дирекцию ИРМО принцессе Е. Г. Саксен-Альтенбургской. В нём повторялись те же жалобы и просьбы, что в письмах губернатора. Несмотря на то, что акцент подписавшие письмо ставили на неприемлемости педагогических методов Старикова, национальный вопрос явно проступает в их формулировках:

«В течение всего времени своего директорства в тамбовском музыкальном училище Соломон Стариков по отношению ко всем учащимся (за исключением евреев) всегда проявлял непоправимую грубость, непростительную дерзость и безграничное корыстолюбие»⁶.

Представляет определённый интерес и социальный статус лиц, подписавших это письмо (свои подписи поставили 8 человек). Эти люди происходят из разных слоев тамбовского населения, есть среди них и два музыканта – руководитель хорового класса П. Богданов и ученик Московской консерватории Яков Семенович Огородников. Сейчас очень трудно составить представление о том, насколько добровольно были поставлены эти восемь подписей.

Однако в этом конфликте звучали и иные голоса. 22 марта 1912 года в Главную дирекцию поступил обстоятельный отчёт о работе музыкального училища, подписанный председателем местной дирекции Гофмейстером Двора Его Величества Князем Николаем Николаевичем Чолокаевым⁷. В отчёте опровергались все обвинения в адрес Старикова, а приводимые губернатором факты признавались сфальсифицированными.

В этой истории важна ещё и аргументация позиции губернатора, в которой главное место занимает еврейский вопрос. Очевидно, что всякая национально-религиозная нетерпимость имеет иррациональную природу, и любые приводимые в пользу этой нетерпимости

аргументы и факты приобретают явный характер внедрённых в массовое сознание мифов. Такими характерными мифами насыщены и письма Муратова. Вот, например, весьма показательный фрагмент из письма Тамбовского губернатора в Главную дирекцию от 25 августа 1909 года (в этом письме Муратов откликается на доводы Е. Г. Саксен-Альтенбургской, приводимые в ответ на его доносы):

«Представляется странным, что я начал поход против Старикова теперь, а не раньше, и что этого похода не предпринимали мои предшественники. Последним, а особенно г. Дауницу, было не до того; на мою же долю досталась ликвидация еврейско-освободительного движения и подведение итогов тем счетам, которые стали предъявляться русскими людьми евреям и еврействующим. <...> Напрасно думать, что здесь действует какой-либо страх зависимости, чьи-либо несимпатичные для евреев влияния. Могу заверить, что никто никакой агитации не ведет, да её и не нужно, раз налицо внедрившееся в плоть и кровь проснувшегося русского человека отчуждение от инородца, шедшего в первых рядах пресловутой русской революции. Эта отчужденность не грозит евреям никаким насилием, но отражается на всяком не денежном деле, около которого пытается стать еврей»⁸.

Как видим, у Муратова была своя претендующая на всеобщее значение идеология. Возможно, она существовала только в его воображении. Весьма вероятно, однако, что её разделяла в то время определённая часть русского общества⁹.

Не менее показательна и реакция на выпады тамбовского губернатора со стороны Главной дирекции ИРМО – прежде всего в лице принцессы Саксен-Альтенбургской.

Её позицию поддерживали все представители столичного отделения ИРМО – заместитель председателя кн. Александр Дмитриевич Оболенский, секретарь дирекции Владимир Эдуардович Направник и другие.

Дипломатично увещевая Тамбовского губернатора оставить свои нападки на директора местного музыкального училища, Е. Г. Саксен-Альтенбургская проявляла твёрдость деловой и нравственной позиции. В очередном ответе Муратову она писала (22 сентября 1909 года):

«...мы должны только руководствоваться личными достоинствами и его музыкальными знаниями, опытом и заслугами, но не можем принимать в расчёт симпатий или антипатий к той или другой национальности случайного в данный момент представителя администрации и покровительствуемой им политической партии. Между тем г. Стариков своею продолжительною и крайне полезною службою в качестве Д[иректо]ра созданного им в Тамбове Музык[ального] Училища, зарекомендовал себя хорошим музыкантом, опытным педагогом, и Главная Дирекция не может сделать ему в этом отношении никакого упрёка, почему ей и остается только с сожалением примириться с существованием враждебных отношений Вашего Превосходительства и части тамбовского общества ... в надежде, что в будущем отношения эти изменятся к лучшему и гонение, выдвинутое на г. Старикова и Муз[ыкальное] Училище, прекратится»¹⁰.

В том же письме она не без остроумия откликается на требование повторной ревизии музыкального училища:

«...принимая во внимание, что из содержания всего Вашего отзыва от 25 августа [1909 года] с очевидностью вытекает, что все Ваши неудовольствия на г. Старикова и желание видеть его Д[иректо]ром Муз[ыкального] Уч[илища] происходят от принадлежности его к еврейской нации – для меня представляется совершенно даже непонятною и цель подобной ревизии, ибо самый факт принадлежности г. Старикова к еврейству не подлежит никакому сомнению и не требует никакой проверки»¹¹.

Важно здесь отметить, что принцесса Саксен-Альтенбургская оставляет за Муратовым право на собственную позицию, не отвергая её и не обличая.

Для дальнейшего сравнения двух историй возьмём на заметку несколько важных наблюдений. В случае со Стариковым все протесты исходили только от губернатора и группы его единомышленников, местная дирекция ИРМО была целиком на стороне директора музыкального училища. Петербургская Главная дирекция ИРМО, по существу, занимала позицию невмешательства, хотя и решительно отвергла все претензии к С. М. Старикову. Не известно, чем бы закончилось это противостояние, если бы Н. П. Муратов не покинул в 1912 году

Тамбов в связи с новым назначением. Вполне возможно, что Старикову, несмотря на успешную работу и заступничество Главной дирекции ИРМО, пришлось бы покинуть место своей службы, как это произошло с другим нашим героем, М.Л. Пресманом.

Признаки конфликта вокруг Ростовского музыкального училища обозначились уже в первые годы директорства Пресмана. Так, в 1900 году ростовская газета «Приазовский край» сетовала: «Новая история начинается с тех пор, когда заведывание музыкальными классами перешло, по приглашению дирекции, к г. Пресману. <...> По мнению г. Пресмана, вместо дирекции и общества может существовать отныне только г. Пресман. <...> Я вполне согласен с теми, кто в действиях г. Пресмана признаёт прямое нарушение общественного права, носителем которого в жизни местного отделения музыкального общества должна являться дирекция, а не г. Пресман. Есть положенные пределы даже для тех энергичных людей, у которых диктаторские наклонности развиты необыкновенно широко»¹².

У этих сетований были реальные основания. О жёсткости методов руководства Пресмана свидетельствуют и более поздние документы, относящиеся ко времени его работы в должности инспектора Саратовской консерватории. Там его дисциплинарные взыскания вызвали протесты сразу у нескольких преподавателей, что нашло отражение в их жалобах директору консерватории¹³ (хотя истинные мотивы этих жалоб, ещё предстоит выяснять, что пока не входит в наши задачи).

Здесь проявилось важное отличие «дела Пресмана» от «дела Старикова»: если нападки на Старикова имели характер «внезапно объявленной войны», то в случае Пресмана конфликт медленно созрел в течение нескольких лет, не обременяя до поры Главную дирекцию, которая впервые вынуждена была обратить внимание на возникшую конфликтную ситуацию в 1911 году.

Другое не менее важное отличие ситуации в Ростове-на-Дону заключается в том, что главным мотивом преследования Пресмана стали методы его руководства, а претензии исходили преимущественно от членов местной дирекции ИРМО. Национальный вопрос здесь тоже играл заметную роль (свидетельства

этого были приведены выше), но в официальных претензиях, направляемых в Петербург, этот мотив не возникал – может быть потому, что в Ростове уже была известна история со Стариковым и позиция, которую заняла в ней петербургская дирекция.

Начало открытого противостояния точно обозначено в известном письме С.В. Рахманинова от 29 сентября 1911 г. к принцессе Саксен-Альтенбургской, в котором уже имеющий опыт ревизий провинциального училища помощник председателя ИРМО сам просит направить его в Ростов для расследования возникшего конфликта:

«Вчера приехал ко мне из Ростова-н[а]-Д[ону] директор училища М. Пресман. Цель его приезда – рассказать мне о тех дрызгах, придирах и уколах, которые сыплются на него со стороны местной Дирекции. <...> Лично я считаю Пресмана честнейшим человеком, высокоспособным педагогом и любящим свое дело до самозабвения. <...> Не найдете ли Вы возможным и желательным... уполномочить меня произвести расследование, уведомив об этом официально Ростовскую дирекцию» [6, 36-37].

В связи с этим важно отметить, что все известные нам по документам претензии к Пресману, как и в случае со Стариковым, имеют очевидный иррациональный, чисто эмоциональный характер. Представители местной дирекции ИРМО и их сторонники из ростовской администрации, как и местные журналисты, не выдвигают практически ни одного серьёзного делового аргумента против управленческих действий Пресмана. Все упреки сводятся к узвленным самолюбиям и обидам за резкую независимость суждений и поступков директора училища.

О характере собственно организационных споров вокруг музыкального училища и об используемых в этих спорах аргументах можно судить по официальному письму-обращению Пресмана к Рахманинову, написанному предположительно в мае 1912 года, в котором подробно излагаются все перипетии обсуждения вопроса об отмене экзаменов для учащихся (письмо приводится полностью в Приложении к статье – см. также Ил. 4 и 5). С таким предложением выступил Совет музыкального училища, что вызвало у Пресмана категорическое неприятие. Однако после недолгого разбира-

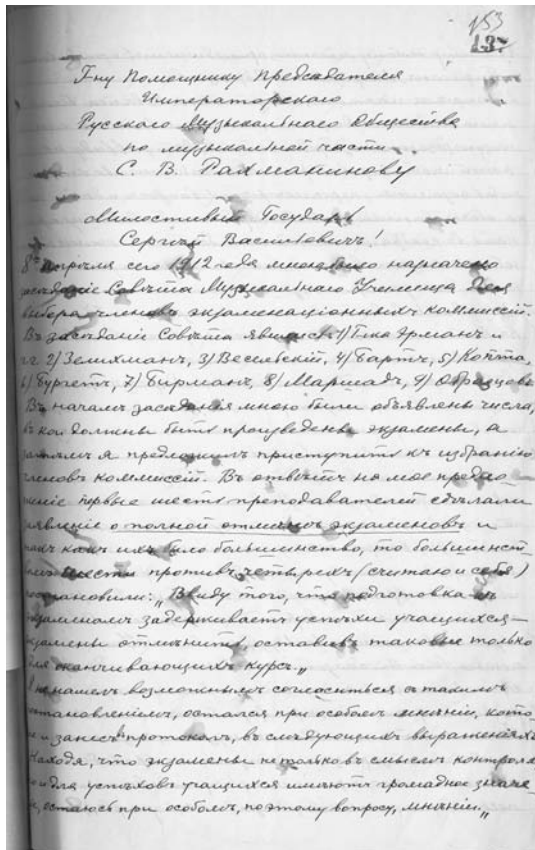
тельства дирекция местного отделения ИРМО поддержала инициативу Совета училища, сочтя достоящим следующее её обоснование (его полностью цитирует Пресман в своём письме):

«В дополнение к поданному нами заявлению, помещённому в протоколе заседаний № 91 (8 апреля 1912 года), мы имеем объяснить Дирекции нижеследующее: едва ли нужно подробно говорить о вреде экзаменов вообще. Вопрос настолько ясен, что говорит сам за себя. О вреде экзаменов именно в Музыкальном Училище, можно было бы сказать очень многое: идя вразрез с главной целью возможно более широкого развития учащихся, при выработке в них самостоятельности и любви к музыке, экзамены по определенной заранее программе, проходимой исключительно при помощи преподавателя, приносят учащимся невоснаградимый ущерб, заставляя их затрачивать чуть ли не четверть учебного года на подготовку заранее выбранной пьесы с единственной целью оправдать форму, отдавая надолго самую

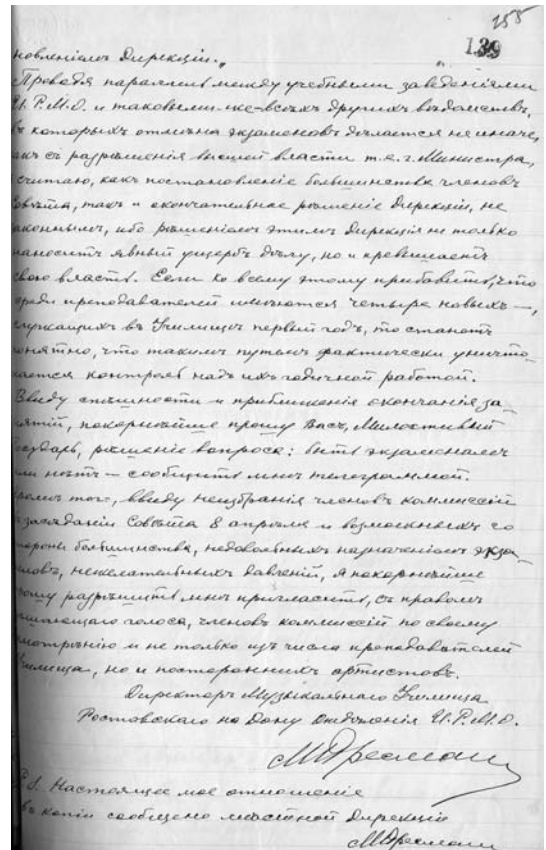
суть и цель музыкального преподавания и тем самым превращая живое дело в какое-то механическое исполнение музыкальной пьесы. <...> посему, в виде пробы на сей год, мы просим Дирекцию о полной отмене экзаменов. Отмена экзаменов именно в настоящем году ещё желательна потому, что осуществление давно желанной мечты каждого из нас, преподавателей, о правильной постановке обучения музыке в Училище совпадает с высокаторжественным, в этом году событием – столетним юбилеем Отечественной войны»¹⁴.

Пресман в этой ситуации не пошел ни на какие уступки, что ещё больше обострило конфликт и сделало возникшее противостояние совершенно неразрешимым.

Очевидно, это хорошо видел и понимал С.В. Рахманинов, о чём он прямо говорит в письме-отчете князю А.Д. Оболенскому от 29 сентября 1911 года о расследовании «дела Пресмана»: «Если бы меня спросили, что я после беглого просмотра этого дела о нём думаю,



Ил. 4. Первая страница письма М.Л. Пресмана С.В. Рахманинову



Ил. 5. Последняя страница письма М.Л. Пресмана С.В. Рахманинову

то я бы сказал так: у двух сторон дело перешло уже на личности, что обе стороны в различных размерах виноваты: Дирекция своею придиричивостью и прижиманием, и желанием во что бы то ни стало отделаться от неугодного человека, – а Пресман своею неуступчивостью и некоторой резкостью. Но если бы меня спросили, кем бы я всё-таки, ради дела, пожертвовал, то я бы ответил Дирекцией, хоть и понимаю, что этот ответ является недостаточно обоснованным и еретичным» [6, 38–39].

Здесь уже начинается история противостояния Главной дирекции и С.В. Рахманинова, который готов был отказаться от должности помощника председателя ИРМО в знак протеста против неспособности петербургского руководства принять решительные меры.

Из опубликованной переписки, связанной с этими обстоятельствами, видно, что обе стороны отказывались идти на какие-либо уступки, и результатом всех усилий погасить конфликт стала телеграмма Е.Г. Саксен-Альтенбургской, направленная М.Л. Пресману:

«[К] большому моему сожалению, ввиду неудавшейся попытки соглашения и невозможности Вам продолжать службу, вопреки единогласному постановлению дирекции, считаю, [что] дальнейшее мое участие не может иметь благоприятных последствий, а потому действуйте по Вашему усмотрению» [6, 388].

Обычно всеми современными комментаторами такое решение расценивается как нравственно уязвимая позиция самоустранения: «дирекция просто умыла руки», резюмирует один из авторов [3, 49]. Такую же оценку ситуации давали и многие современники. Об этом свидетельствует опубликованная в газете «Речь» 2 июня 1912 года заметка В.Г. Каратыгина:

«...разыгрался новый, крайне прискорбный инцидент в нашем музыкальном мире. Как известно, ещё с прошлого лета в ростовском отделении Императорского русского музыкального общества “наладился” конфликт между уважаемым музыкальным деятелем, директором муз[ыкального] училища при ростовском отделении Императорского русского музыкального общества г. Пресманом и дирекцией того же отделения. <...> Дело дошло до рассмотрения инцидента в главной дирекции... Тем временем сторону Пресмана

принял известный композитор-пианист, дирижёр и музыкальный деятель – С.В.Рахманинов, заявивший, что если отставят Пресмана, то уйдет и он, Рахманинов, из членов главной дирекции. <...> Кончилось финалом, маловероятным с точки зрения обычной человеческой логики, но, как две капли воды похожим на финалы большинства конфликтов людей живых с чиновниками-формалистами. Пресман уволен. Рахманинов вышел из главной дирекции»¹⁵.

Слова Каратыгина звучат как обвинение в адрес Главной дирекции ИРМО. В число «чиновников-формалистов» попадает и принцесса Е.Г. Саксен-Альтенбургская, однако вряд ли есть основания для подобных однозначных оценок её действий. О её позиции красноречиво свидетельствует не публиковавшееся ранее письмо к князю А.Д. Оболенскому, которое имеет смысл привести полностью:

«Reichen, bei Namensbau, Oberschlesien.

10 Февр. / 28 Янв. 1912

Многоуважаемый князь,

Вчера я получила все при сём прилагаемые бумаги и письма. Ознакомившись с бумагами Ростовской на Дону дирекции я нахожу, что последняя, будучи одержима единственным желанием избавиться от Пресмана, весьма бесцеремонно отнеслась к нашему письму. Коренными ошибками дирекции являются на мой взгляд: 1) что она вмешивается в чисто учебные дела муз[ыкального] училища, которыми должен ведать только директор училища и худож[ественный] совет, и 2) что она смотрит на директора училища как на своего подчинённого, тогда как он на самом деле её сотрудник. Это принципиальная сторона конфликта. Затем в нашем заседании¹⁶, как вы помните, оскорблённым был Пресман по существу, а не Г[осподи]н Панченко¹⁷. Поэтому я на увольнение Пресмана согласиться не могу, хотя в то же время понимаю, что после такой ожесточенной распри он в Ростове остаться не может. Мне кажется, что следовало бы написать дирекции так, как предлагает Рахманинов¹⁸, прибавив, что при существующих разногласиях между Пресманом и дирекцией я сознаю, что ему придется искать другое место и постараюсь оказать ему в этом содействие. (Пока мои старания не увенчались успехом, как вы увидите из письма Глазунова¹⁹; но почему бы

не рекомендовать Пресмана в Екатеринослав на место Губарева?). Пресман не должен уйти из Ростова как обвиняемый, это была бы вопиющая несправедливость, в которой я участвовать не намерена. Что касается Рахманинова, то я отвечу ему, когда мы покончим с Ростовом. Я позволила себе высказаться совершенно откровенно – простите, если моё письмо приняло несколько императивную форму! Вы знаете, что я всегда благодарна за дружеский совет. Примите искренний привет и лучшие пожелания здоровья. Пр[инцесса] Елена Альтенбургская»²⁰ (Ил. 6).

Как видно из этого письма, Е.Г. Саксен-Альтенбургская отнюдь не «умывала руки», не снимала с себя ответственности за судьбу провинциального музыканта. Напротив, она проявляла искреннюю заботу о нём, стараясь найти наименее болезненный выход из создавшейся безвыходной ситуации. По-видимому, принцесса не сообщала Пресману о своих хлопотах по устройству его судьбы. Об этом можно заключить из более поздних писем, которые приведены в Приложении к статье.

Печальный итог этой истории, однако, спустя несколько лет обернулся ко благу. Работавший после увольнения из Ростова в толь-

ко что открытой Саратовской консерватории М.Л. Пресман в ноябре 1913 года получил следующее коллективное письмо, под которым стояли 73 подписи:

Господину
Профессору Саратовской Консерватории
Матвею Леонтьевичу ПРЕСМАНУ

Глубокоуважаемый Матвей Леонтьевич.

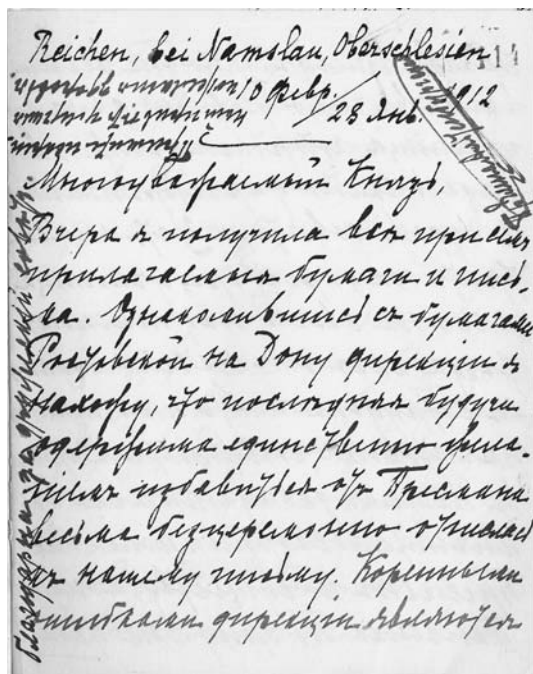
Со времени Вашего отъезда в Саратов, мы, к нашему глубокому прискорбию, лишились в Вашем лице в высокой степени опытного, талантливое и добросовестного педагога. В поисках за таким педагогом мы и до сих пор не можем найти полного удовлетворения. Поэтому решаемся попытаться убедительно просить вас о том, не найдете-ли возможным поселиться у нас в Ростове на Дону, где Вы снова могли бы принять на себя руководство в насаждении истинного искусства фортепианной игры.

г. Ростов н/Д., 21-го Ноября 1913 г.»²¹

Пресман откликнулся на эту просьбу и вскоре вернулся в Ростов-на-Дону, открыл свою частную консерваторию, избегая в дальнейшем какого-либо сотрудничества с ИРМО. После 1921 года он успешно работал в Баку и в Москве, где и скончался в 1941 году.

Судьба первого директора Ростовского музыкального училища ставит ряд важных вопросов: могло бы «дело Пресмана» в конечном счёте закончиться в его пользу, если бы Главная дирекция в своё время приняла решительные меры и в дисциплинарном порядке прекратила бы гонения на Пресмана? Может быть, тогда конфликт ушёл бы вглубь, превратившись в незаживающий нарыв? Смогли бы земляки и современники Пресмана оценить его громадный вклад в развитие музыкальной культуры, если бы не лишились его присутствия в городе на целый год? И ещё – были ли в распоряжении Главной дирекции какие-либо реальные дисциплинарные рычаги воздействия на участников конфликта? Все эти вопросы требуют дальнейшего специального внимательного рассмотрения.

Пока же подведём некоторые итоги. Прежде всего, взаимоотношения Главной дирекции и представителей местных властей (в том числе и отделений ИРМО) обнажают глубокий ментально-нравственный разлом: справедливость и деликатность со стороны просвещён-



Ил. 6. Первая страница письма Е. Г. Саксен-Альтенбургской А. Д. Оболенскому

ной столичной дирекции и мелкие, далёкие от подлинных творческих целей интересы провинциального общества. Причиной этого был, по всей видимости, характерный для русской культуры всегда чреватый конфликтами разрыв в уровне культурного развития между столицами и провинцией²². Имеет значение и давно отмеченная исследователями творчески недостаточно эффективная организационная структура ИРМО, в которой местные дирекции состояли преимущественно из представителей

власти и коммерческой элиты городов (так, в период особенно острого конфликта с Пресманом он оставался единственным музыкантом в ростовской дирекции ИРМО). Впрочем, такая структура была по тем временам во многом вынужденной и единственно возможной.

Однако главное, о чём свидетельствуют обе рассмотренные истории, это великая преданность делу и самоотверженность русских музыкантов, в труднейших условиях создававших культурные традиции русской провинции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ходатайство об утверждении Пресмана в должности профессора II степени. 30 июня 1913 г. // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 328. Л. 165.

² Иначе, хотя в чём-то и сходным образом, развивались музыкальные учебные заведения вне структуры ИРМО. Часто и в них ключевую роль играли музыканты, получившие образование в российских столицах (См., например: [7; 8; 9]).

³ Пресман М.Л. Мои воспоминания о Музыкальном училище в Ростове-на-Дону. Тетр. 1 // Личный архив С.Г. Медведева.

⁴ Письмо Тамбовского губернатора Н.П. Муратова в Главную дирекцию ИРМО от 22 апреля 1909 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 574. Л. 33. Копия. Все архивные документы приводятся в современной орфографии и пунктуации, но с сохранением деталей написания подлинников. Явные ошибки исправлены безоговорочно.

⁵ Ревизия музыкального училища // Тамбов. вестн. 9 (22) мая 1909. № 79. С. 3.

⁶ Коллективное письмо к А.Н. Нарышкиной от 10 ноября 1911 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 574. Л. 132.

⁷ См.: Письмо князя Н.Н. Чолокаева в Главную дирекцию ИРМО от 22 марта 1912 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 574. Л. 134–135.

⁸ Письмо Н.П. Муратова в Главную дирекцию ИРМО от 25 августа 1909 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 574. Л. 48.

⁹ В рассматриваемых двух историях ксенофобию и антисемитизм проявляли преимущественно представители местных администраций и коммерческих кругов. Однако подобные настроения захватывали порой и сообщество музыкантов, на что усиленно обращает внимание в своих исследованиях Р. Тарускин (См., например: [12]).

¹⁰ Письмо Е.Г. Саксен-Альтенбургской к Н.П. Муратову от 22 сентября 1909 // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 574. Л. 54.

¹¹ Там же.

¹² *Небесмертный*. Злобы дня // Приазовский край. 1900. 5 окт. № 263. С. 2.

¹³ См.: Заявления преподавателей Саратовской консерватории // ЦГИА СПб. Ф. 408. Д. 328. Л. 179–183.

¹⁴ Письмо М.Л. Пресмана к С.В. Рахманинову (без даты, предположительно, май 1912 года) // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 570. Л. 153об.–154.

¹⁵ *Каратыгин В.Г.* Отставка Рахманинова // Речь. 1912. 2 (15) июня. № 148. С. 5.

¹⁶ Упоминается состоявшееся 6 декабря 1911 года в Петербурге заседание Главной дирекции ИРМО с приглашением участников ростовского конфликта и С.В. Рахманинова.

¹⁷ Иван Иванович Панченко – председатель дирекции ИРМО в Ростове-на-Дону, инженер-химик, почетный почётный гражданин Ростова-на-Дону.

¹⁸ Предложение Рахманинова, скорее всего, касалось нового обращения в ростовскую дирекцию, что и было осуществлено в начале февраля 1912 года: А.Д. Оболенским был составлен, а Рахманиновым отредактирован проект письма в Ростовскую дирекцию ИРМО (ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 570. Л. 117–118). (См. также: [5, 80–81]). Это письмо за подписью Е.Г. Саксен-Альтенбургской было направлено в Ростов 17 февраля 1912 года (ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 570. Л. 123–123об.).

¹⁹ Письмо А.К. Глазунова не найдено. По всей вероятности, Е.Г. Саксен-Альтенбургская обращалась к нему как к директору Петербургской консерватории с просьбой о принятии Пресмана на службу в консерваторию.

²⁰ ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 570. Л. 114–1150б.

²¹ Письмо-обращение группы педагогов Ростовского-на-Дону музыкального училища к М.Л. Пресману // РНММ. Ф. 11. Д. 264. Л. 1–10б.

²² Традиционно сложные отношения между русской провинцией и культурными центрами страны специально рассматриваются в современных исследованиях (См., например: [10; 11]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А.М. Тамбовский край навеки в сердце: краеведческие очерки. Тамбов : Тамбовполиграфиздат, 2007. 157 с.
2. Казьмина Е.О. Музыкальная культура Тамбовского края, 1786–1917 гг. : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2000. 256 с.
3. Коккезова А.М. Музыкально-общественная деятельность М.Л. Пресмана и её роль в развитии музыкальной культуры Ростова-на-Дону в конце XIX – начале XX века : дис. ... канд искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 222 с.
4. Крылова А.В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной структуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
5. Михеева М.В. Архив С.В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творческой биографии композитора. Тамбов ; Ивановка : Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2012. 208 с.
6. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М. : Совет. композитор, 1980. 583 с.
7. Ромашук И.М. Опыт прошлого как проекция будущего: Матвей Леонтьевич Пресман // Образование в сфере искусства. 2013. № 1. С. 29–35.
8. Сметанникова А.Ю. Роль творческих союзов и концертных учреждений в организации музыкальной жизни провинциального города конца XIX – первой половины XX века (на примере г. Ростова-на-Дону) : дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 1916. 216 с.
9. Строй Л.Р., Царёва Е.С. Роль П.И. Иванова-Радкевича в формировании культурного пространства Красноярска конца XIX – начала XX века // Проблемы муз. науки. 2017. № 4. С. 143–150.
10. Трёмбовельский Е.Б. Организация культурного пространства в России: отношение центров и периферии // Муз. акад. 2003. № 2. С. 132–137.
11. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. Vol. 10, № 3. P. 200–205.
12. Taruskin R. Defining Russia musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton ; Oxford : Princeton Univ. Press, 2000. 561 p.

REFERENCES

1. Belkin A.M. *Tambovsky kray naveki v serdce: kraevedcheskie ocherki* [The Tambov Area Retains in a Heart Forever: Essays of Local Lore Study]. Tambov: Tambovpoligrafizdat, 2007. 157 p.
2. Kazmina E.O. *Musikalnaya kultura Tambovskogo kraya, 1786–1917: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Music Culture of the Tambov Area, 1786–1917: abst. of diss.]. Moscow, 2000. 256 p.
3. Kokkezoza A.M. *Muzikalno-obschestvennaya deyatel'nost' M.L. Presmana i eyo rol' v razvitii muzykalnoy kultury Rostova-na-Donu v konce XIX – nachale XX veka: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [M.L. Presman's Musical-Social Activity and Its Role in the Development of Rostov-on-Don Musical Culture in XIX Fin de Siècle and Early XX Centuries: dissertation]. Rostov-on-Don, 2017. 222 p.
4. Krylova A.V. *Rol' Imperatorskogo russkogo muzykalnogo obschestva v formirovanii musycalnoy infrastruktury Postova-na-Donu* [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89.
5. Mikheeva M.V. *Arkhiv S.V. Rakhmaninova v Peterburge kak istochnik izucheniya tvorcheskoy biografii kompozitora* [The Archives of S.V. Rakhmaninov in Petersburg as a Source for Study of Composer's Creative Biography]. Tambov; Ivanovka, 2012. 208 p.
6. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 2. Pis'ma* [S.V. Rakhmaninov's Literary Heritage in 3 Vols. Vol. 2. Letters. Comp., ed., introd., comment., index by Z.A. Apetian]. Moscow: Soviet Composer, 1980. 583 p.
7. Romaschuk I.M. *Opyt proshlogo kak proekciya buduschego: Matvey Leont'evich Presman* [An Experience of the Past As a Projection of the Future: Matvey Leont'evich Presman]. *Obrazovanie v sfere kultury* [Education in the Art]. 2013. No. 1, pp. 29–35.

8. Smetannikova A.Ju. *Rol' tvorcheskich soyuzov i koncertnykh uchrezhdeniy v organizacii musykalnoy zhizni provincialnogo goroda v konce XIX – nachale XX veka : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Role of Art Unions and Concert Constitutions in the Provincial Cities' Musical Life in XIX Fin de Siècle and Early XX Centuries (by instance of Rostov-on-Don): dissertation]. Rostov-on-Don, 2016. 216 p.

9. Story L.R., Zariova E.S. *Rol' P.I. Ivanova-Radkevicha v formirovanii kulturnogo prostranstva Krasnoyarska v konce XIX – nachale XX veka* [The Role of P.I. Ivanov-Radkevich in the Formation of the Krasnoyarsk Musical Life in XIX Fin de Siècle and Early XX Centuries]. *Problemy musykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 143–150.

10. Trembovskiy E.B. *Organizaciya kulturnogo prostranstva v Rossii: otnoshenie centrov i periferii* [The Organization of the Cultural Space in Russia: The Center-Periphery Relations]. *Musycal'naya akademiya* [The Music Academy]. 2003. No. 2, pp. 132–137.

11. Parts L. *The Russian Provinces as a Cultural Myth. Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2016. Vol. 10. No. 3, pp. 200–205.

12. Taruskhin R. *Defining Russia musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton; Oxford: Princeton Univ. Press, 2000. 561 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письмо М.Л. Пресмана С.В. Рахманинову,
без даты
(ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 570. Л. 153–155)

Г-ну помощнику Председателя Императорского Русского Музыкального Общества
по музыкально части С.В. Рахманинову.

Милостивый Государь Сергей Васильевич!

8 апреля сего 1912 года мною было назначено заседание Совета Музыкального Училища для выбора членов экзаменационных комиссий. В заседание Совета явились: 1) г-жа Эрман и гг. 2) Зелихман, 3) Весельский, 4) Барт, 5) Койта, 6) Бургет, 7) Бирман, 8) Маршад, 9) Образцов. В начале заседания мною были объявлены числа, в кои должны быть произведены экзамены, а затем я предложил приступить к избранию членов комиссий. В ответ на моё предложение первые шесть преподавателей сделали заявление о полной отмене экзаменов и так как их было большинство, то большинством шести против четверых (считаю и себя) постановили: «Ввиду того, что подготовка к экзаменам задерживает успехи учащихся – экзамены отменить, оставив таковые только для оканчивающих курс».

Я не нашел возможным согласиться с таким постановлением, остался при особом мнении, которое и занёс в протокол, в следующих выражениях:

«Находя, что экзамены не только в смысле контроля, но и для успехов учащихся имеют громадное значение, остаюсь при особом, по этому вопросу, мнении». К моему особому мнению присоединились преподаватели гг. Бирман, Маршад и Образцов.

22 апреля настоящий протокол Совета был доложен мною Дирекции, которая вынесла следующую резолюцию: «Предложить Совету: ввиду не ясной мотивировки решения большинства отменить экзамены, пересмотреть вопрос и дать подробно обоснованный ответ. Предложить Совету принять в соображение желание Дирекции отметить юбилей Отечественной войны некоторыми льготами для учащихся».

Заседание Совета было мною назначено 27 апреля. К вышепоименованному составу членов Совета прибавился еще и г. Шоломович.

Едва я прочитал постановление Дирекции, как г. Шоломович вынул из кармана уже заранее приготовленное решение большинства, а потому мне ничего не оставалось, как записать их постановление целиком в протокол. Содержание постановления – следующее: «В дополнение к поданному нами заявлению, помещённому в протоколе заседаний № 91 (8 апреля 1912 г.), мы имеем объяснить Дирекции нижеследующее: едва ли нужно подробно говорить о вреде экзаменов вообще. Вопрос настолько ясен, что говорит сам за себя. О вреде экзаменов именно в Музыкальном Училище, можно было бы сказать очень многое: идя вразрез с главною целью возможно более широкого развития учащихся, при выработке в них самостоятельности и любви к музыке, экзамены по определенной заранее программе, проходимой исключительно при помощи преподавателя, приносят учащимся невознаградимый ущерб, заставляя их затрачивать чуть ли не четверть учебного года на подготовку заранее выбранной пьесы с единственной целью оправдать форму, отдаляя надолго самую суть и цель музыкального преподавания и тем самым превращая живое дело в какое-то механическое исполнение музыкальной пьесы. Уже в силу вышеизложенного мы считаем своим

нравственным долгом обратить внимание Дирекции на то, что подобного рода экзамены не приносят делу музыкального образования абсолютно никакой пользы, отдаляя учащихся от желания и возможности всесторонне и серьезно поработать над предметом; по сему, в виде пробы на сей год, мы просим Дирекцию о полной отмене экзаменов. Отмена экзаменов именно в настоящем году ещё желательна потому, что осуществление давно желанной мечты каждого из нас, преподавателей, о правильной постановке обучения музыке в Училище совпадает с высокаторжественным в этом году событием – столетним юбилеем Отечественной войны».

Я – снова остался при прежнем своём особом мнении. На другой день – 28 апреля я получил, для доклада Дирекции, дополнительное заявление за подписью: Г-жи Эрман, г.г. Шоломовича, Зеликмана, Веселовского, Барта, Копта и Бургета, следующего содержания: Высказавши на заседании 27 апреля 1912 г. В мотивированном письменном объяснении свой общий взгляд на экзамены в Музыкальном Училище, мы просим уважаемую Дирекцию экзамены в текущем году, в виде пробы, отменить полностью. Но если бы таковое наше ходатайство Дирекция не нашла возможным удовлетворить, приняв во внимание, что старая форма экзаменов ещё не отменена, мы сим нашим заявлением, согласно предложению Дирекции, применить юбилейную льготу учащимся, предложили бы, с своей стороны, произвести экзамены в следующей частичной форме: подвергнуть экзаменам по 4 ученика от каждого класса (2 учеников по назначению преподавателя, 2 – по назначению экзаменационной комиссии). В случае же постановления Дирекции о производстве экзаменов, с целью контроля, исключительно в классах новых преподавателей – произвести экзамены ученикам сих преподавателей указанным выше способом (4 ученика с класса). Всех же остальных учащихся перевести на следующий курс по годовым баллам.» – Дополнительное это заявление от 28 апреля с.г. вместе с протоколом от 27 апреля (№ 92) были доложены мною Дирекции 2-го мая. Дирекция, рассмотрев протокол Совета и дополнительное заявление вышеупомянутых преподавателей, постановила: в ознаменование столетия отечественной войны 1812 г. Дирекция нашла возможным частично отменить экзамены, произведя таковые следующим порядком: а) в классах, где количество учащихся не превышает пяти учеников – экзаменуется один ученик по жребию. б) в классах, где количество учащихся не превышает десяти учеников, экзаменуются: один по жребию, а другой по назначению преподавателя. в) в классах, где количество учащихся не превышает двадцати учащихся, экзаменуются: двое по жребию и двое по назначению преподавателя. г) в классах, где количество учащихся превышает двадцать человек, экзаменуются: трое по жребию и трое по назначению преподавателя. В классах теории пропорция экзаменуемых та же самая.

К этому постановлению мною было приложено следующее особое мнение: «Ссылаясь на высказанное мною, в протоколе Совета 8 апреля (№ 91) 1912 г., особое мнение, не считаю себя вправе согласиться с постановлением Дирекции.

Проводя параллель между учебными заведениями И.Р.М.О. и таковыми же всех других ведомств, в которых отмена экзаменов делается не иначе, как с разрешения высшей власти, т.е. г. Министра, я считаю, как постановление большинства членов Совета, так и окончательное решение дирекции не законным, ибо решением этим Дирекция не только наносит явный ущерб делу, но и превышает свою власть. Если ко всему этому прибавить, что среди преподавателей есть четыре новых, служащих в Училище первый год, то станет понятно, что таким путем фактически уничтожается контроль над их годичной работой.

Ввиду спешности и приближения окончания занятий покорнейше прошу Вас, Милостивый Государь, решение вопроса: быть экзаменам или нет – сообщить мне телеграммой.

Кроме того, ввиду не избрания членов комиссии в заседании Совета 8 апреля и возможных со стороны большинства, недовольных назначением экзаменов, нежелательных давлений, я покорнейше прошу разрешения пригласить, с правом решающего голоса, членов комиссии по своему усмотрению, и не только из числа преподавателей Училища, но и посторонних артистов.

Директор Музыкального Училища
Ростовского на Дону Отделения И.Р.М.О.
М. Пресман [подпись]

P.S. Настоящее моё отношение
в копии сообщено местной Дирекции
М. Пресман [подпись]

Письмо Е.Г. Саксен-Альтенбургской в дирекцию Ростовского-на-Дону отделения ИРМО
от 15 мая 1912 года
(ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 156. Л. 173)

В Дир[екцию] Рост[овского] на Д[ону] Отд[еления] И.Р.М.О[бществ]ва
15 мая 1912 г. № 172

Представлением от 20 марта Дирекция уведомила меня, что она решила уволить без прошения директора училища М.Л. Пресмана. Эта мера ставит г. Пресмана в положение обвиняемого и является как бы карой за неудовлетворительное ведение училища. И то и другое несправедливо, ибо г. Пресман пользуется репутацией выдающегося педагога и хорошего музыканта, прочно поставившего музыкальное дело в Ростовском на Дону Отделении. На основании этих сообщений я не считаю возможным утвердить увольнение г. Пресмана без прошения. Сознавая однако, что ввиду крайне обострившихся отношений с местной дирекцией его дальнейшая служба в Ростовском на Дону музыкальном училище могла бы вредно отразиться на этом учреждении, мною вместе с тем приняты меры, чтобы побудить его добровольно отказаться от должности Директора.

Председатель Об[ществ]ва [Принцесса Е.Г. Саксен-Альтенбургская]

Письмо Е.Г. Саксен-Альтенбургской М.Л. Пресману
от 15 мая 1912 года
(ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 156. Л. 174–174об.)

15 марта 1912 г. № 173

Милостивый Государь Матвей Леонтьевич,

Представлением от 20 марта с.г. Дирекция Ростовского на Дону Отделения просила меня утвердить увольнение ваше без прошения от должности Директора музыкального училища. Ввиду ваших заслуг по основанию и упрочению музыкального дела в Ростове, я отказалась утвердить представление о вашем увольнении. Но ваши отношения к Дирекции местного Отделения настолько обострились, что дальнейшее пребывание ваше в должности Директора училища не может быть признано желательным и полезным для того дела, которое вы сами насадили и которому посвятили столько труда. Поэтому – искренне сожалею о прискорбных происшествиях последнего учебного года – я вынуждена просить вас без замедления добровольно подать установленным в уставе порядком прошение о вашем увольнении.

Примите уверения в моем уважении.
[Принцесса Е.Г. Саксен-Альтенбургская]

Письмо М.Л. Пресмана Е.Г. Саксен-Альтенбургской
от 18 мая 1912 года
(ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 156. Л. 175–176)

Ростовское на Дону отделение
Императорского Русского Музыкального Общества
Директор музыкального училища
№

Мая 18 дня 1912 г.

Ее Высочеству Председателю Русского Музыкального Общества

Ваше Высочество!

Сейчас получил отношение Вашего Высочества от 15 мая с.г. за № 173, которое глубоко поразило меня своей неожиданностью. Гуманное отношение Вашего Высочества, а также уверения С.В. Рахманинова в моей правоте во всей этой печальной с Дирекциею истории, внушили мне уверенность в совершенно ином обороте дела. Будучи поддерживаем в этом сознании, я ничего не предпринимал, чтобы в дальнейшем обеспечить себе и своей семье существование, и остаюсь в настоящее время без всякого дела.

Конечно, я могу остаться в Ростове и продолжать работать, конкурируя с тем самым учреждением, создателем которого я был, на пользу которого я отдал шестнадцать лет лучшей поры своей жизни. Однако любовь к моему детищу лишает меня возможности остаться в Ростове, так как враждовать и действовать против Музыкального Училища не допускает меня моя слишком глубокая привязанность к делу. Что же должен я теперь предпринять? Поехать в новый город, создавать новое дело – мне теперь не под силу: волнения последнего года слишком тяжело отразились на моем здоровье.

Кроме шестнадцати лет службы в Ростовском Отделении И.Р.М.О. я прослужил ещё три года в Тифлисском Отделении, таким образом я прослужил в И.Р.М.О[бщест]ве девятнадцать лет; никаких за мною проступков за всё это время не числилось, и неужели теперь я должен быть выброшен за борт, как человек никуда не годный?

Простите, Ваше Высочество, за смелость и непосредственное к Вам отношение, но глубокое чувство обиды, глубокое сознание не только своей правоты, но и сознание, что я всё время действовал в интересах дела, дают мне некоторую надежду на то, что Ваше Высочество, не захотите выбросить человека, в лице которого имеете опытного, преданного и усердного работника.

Желание Вашего Высочества, чтобы я подал прошение об увольнении, считаю для себя законом и незамедлительно исполню его, но умоляю Ваше Высочество войти в мое тяжелое моральное положение и сделать для меня что-либо, что могло бы, хотя отчасти, вознаградить меня за все те душевные страдания, которые я перенёс. Не нашли бы Ваше Высочество возможным перевести меня в другое Отделение? Я позволил бы себе покорнейше просить Ваше Высочество перевести меня в Казанское Отделение, Директора которого можно перевести на мое место в Ростове; полагаю, что Дирекция Ростовского на Дону Отделения не имела бы никакого нравственного права возражать против такого перемещения.

Покорнейший слуга Вашего Высочества
Матвей Пресман.



ОТДЕЛЕНИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ



Ольга ГЛУШКОВА

ОБ УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА*

Русское музыкальное общество за время своего существования совершило кардинальный прорыв в бытовавшей в России XIX века традиции обучения светскому музыкальному искусству. Созданная Обществом образовательная структура, состоящая из специальных музыкальных учебных заведений трёх типов (музыкальных классов, музыкальных училищ и консерваторий)¹, пришла на смену распространённым в то время домашним занятиям у частных педагогов.

Процесс становления этой структуры был необычным. Он начался как бы с вершины, с открытия музыкального училища, как высшего учебного заведения, в 1862 году в Петербурге.

До этого на заседаниях Комитета директоров РМО в декабре 1859 года было принято решение начать бесплатно преподавание «...по разным отраслям музыкального искусства на дому у лучших петербургских музыкальных педагогов...» [4, 9]. Параллельно шёл поиск именитых исполнителей для преподавания в будущем училище: «...мы вошли в сношение с некоторыми из известных здешних и зарубежных артистов (выделено мной. – О. Г.), и пригласили их принять на себя преподавание в консерватории»².

После высочайшего утверждения Устава первого музыкального училища РМО состоялось его торжественное открытие. Таким об-

разом, в российской образовательной среде появился новый тип учебного заведения, до того времени не существовавший в образовательном пространстве Российской империи – музыкальное училище / консерватория.

Продолжением начавшегося процесса развития музыкального образования в Российской империи стало учреждение при Московском и Киевском отделениях учебных заведений первой ступени, получивших название «Музыкальные классы» (соответственно в 1860 и 1863 году – см. таблицу).

В дальнейшем, в появившихся всё новых и новых отделениях Общества, стали открываться последовательно сначала музыкальные классы, затем, в меньшем числе, училища, преобразованные из музыкальных классов, и на фундаменте училищ – единичные консерватории.

Причём, превращаясь в училище, музыкальные классы закрывались как самостоятельное учреждение, то же происходило и с училищем, возраставшим до консерватории. Таким образом, внутри возникавшего более высокого по статусу учебного заведения происходило объединение начальной и высшей ступеней музыкального образования. Однако тогда это так и не привело к созданию иерархической структуры, объединяющей учебные заведения сквозной программой, хотя работа в этом направлении велась.

* Статья впервые опубликована в соавторстве с С.В. Глушковым на английском языке: *Glushkova Olga R., Glushkov Sergei V. About the Educational-Pedagogical Work of the Moscow Conservatory in the Pre-Revolutionary Period // Art. Culture. Education. Scientific research. 2019. No. 1. P. 54–62. DOI 10.33779/2658-4824.2019.1.054-062*. В настоящем издании публикуется в новой авторской редакции О.Р. Глушковой.

Хронология открытия учебных заведений РМО приведена в таблице, демонстрирующей временную протяжённость процесса формирования образовательной сети:

Открытие отделений РМО	Открытие музыкальных классов	Открытие музыкальных училищ	Открытие консерваторий
Московское, 1860	1860		1866
Киевское, 1863	1863	1868	1913
Казанское, 1864	1886	1904	
Воронежское, 1868	1869	1912	
Харьковское, 1871	1871	1883	1917
Саратовское, 1873	1873	1895	1912
Нижегородское, 1873	1873	1907	
Омское, 1876	1884		
Томское, 1879	1893	1912	
Тамбовское, 1882	1882	1900	
Тифлиское, 1883	1883	1886	1917
Одесское, 1884	1886	1897	1913
Астраханское, 1891	1891	1900	
Николаевское, 1892	1892	1899	
Ростова-на-Дону, 1896	1896	1900	
Екатеринославское, 1898	1898	1901	
Виленское, 1898	1898		
Полтавское, 1899	1902	1904	
Кишинёвское, 1899	1899	1900	
Рижское, 1899	1899?	1900?	
Екатеринодарское, 1900	1900		
Самарское, 1902	1902	1911	
Житомирское, 1905	1905	1910	
Черниговское, 1907	1908	1911	
Владивостокское, 1909	1909	1918	
Екатеринбургское, 1912	1912	1916	
Уфимское, 1913	1915		

Становление структуры образовательных учреждений РМО было постепенным. Так, например, музыкальные классы возникали не одновременно, но после ряда попыток, и в их работе случались перерывы, как это было в Воронеже (1869–1871, 1882–1888, 1904), Тамбове (1882–1883, 1885), Омске (1884–1886, 1910).

Училища в губерниях Российской империи стали создаваться с 1880-х годов (за исключением Киевского), а консерватории в провинции, – только начиная со второй декады XX века (с 1912 по 1917).

В отличие от Петербурга, в Москве не сразу нацелились на открытие высшего учебного заведения. Сначала, как и в столице, было дано объявление о начале проведения частных музыкальных уроков на квартирах педагогов (1860).

В Отчете Московского отделения РМО за 1860–1861 год отмечено, что: «...При первом

открытии действий Общества в Москве было предположено открыть, при первой возможности, *школу* (выделено мной. – О. Г.) для обучения на всех инструментах...»³. В одном из документов более позднего времени, датированного 1870 годом, обнаружены сведения о том, что же конкретно было открыто – это была даже не школа, а «элементарные классы теории музыки и пения, с платою с каждого слушателя по 1 рублю в месяц»⁴. Н. Д. Кашкин называл их классами «для преподавания общих начал музыки в простейшей и доступнейшей форме»⁵. Однако, продолжает он, «...первоначальные классы не пользовались особенным успехом. <...> Как и следовало ожидать, цель подобных классов представлялась для огромного большинства московских любителей музыки смутной и мало понятной, вследствие чего и посещались они мало, да и самый контингент

постоянно сменялся, ибо запроса на такие занятия не существовало и поступившие в классы скоро их покидали, уступая место новым лицам, с которыми повторялось то же самое...»⁶.

Тем не менее, в 1864 году дирекция Московского отделения всё же сумела перейти к более систематическим занятиям, что сразу же нашло отражение в названии: «Музыкальные классы Русского музыкального общества в Москве»⁷. В том же году впервые Московским отделением было объявлено намерение открыть высшее учебное заведение. Тогда и стали «проступать очертания» будущего училища-консерватории.

Таким образом, подготовка к открытию Московской консерватории была относительно недолгой, но дальнейший путь формирования продлился двенадцать лет, до 1878 года, когда был утвержден Устав консерваторий ИРМО (просуществовал до 1917 года).

Наглядное отражение процесса становления первых русских консерваторий можно усмотреть в существовании на протяжении ряда лет двойственности обозначения высших учебных заведений РМО и как «училище» и как «консерватория».

Оба названия могли быть использованы в пределах даже одного документа. Так, в Отчёте РМО за 1861–1862 год значится: «По утверждении устава *консерватории* (здесь и далее в цитате выделено мной. – О. Г.), благодаря ходатайству Высокой Покровительницы общества, Всемилостивейше разрешено отпускать на содержание *училища* ежегодно 5 тысяч р. с. из сумм IV отделения Собственной Его Величества Канцелярии...»⁸.

Ярким примером хождения двойного названия была известная история, описанная профессорами С.-Петербургской консерватории А.И. Пузыревским и Л.А. Саккетти в их очерке, посвященном 50-летию Петербургской консерватории: «...после счастливого исхода покушения на жизнь Императора Александра II, 4 апреля 1866 г. у Летнего Сада, был представлен Государю через посредство Великой Княгини Елены Павловны, адрес от Музыкального Общества и Училища с выражением радости и верноподданнических чувств. В ответ на это Государь собственноручно написал на имя Великой Княгини следующую запи-

ску, сообщённую ею Комитету Директоров» [4, 19–20], в которой Музыкальное училище РМО названо по-французски консерваторией (Conservatoire). А.Г. Рубинштейн «подхватил» слово и, как отмечали А.И. Пузыревский и Л.А. Саккетти, сообщил своему брату в Москву. «С этого времени оба Музыкальных Училища начали называться Консерваториями...» [4, 19].

Возможно поэтому обозначенное в соответствующем законе⁹ 1865 года как высшее музыкальное училище при Московском отделении РМО Московское училище (как и Санкт-Петербургское), открытое 1 сентября 1866 года (то есть спустя несколько месяцев после получения сведений Московской дирекцией Общества о существовании данной записки), в других официальных документах именовалось консерваторией.

Кроме того, факт одновременного присутствия обоих терминов в письменной, а значит и устной речи, отражал процесс проникновения в русскую лексику иностранного слова, за которым стояло и определённое иностранное влияние на нарождавшуюся музыкально-образовательную традицию, а именно: процесс воспитания музыкантов-профессионалов в первых русских консерваториях были организован по модели Лейпцигской консерватории (см. об этом: [3, 38–53]).

Точка в вопросе выбора названия была поставлена в Уставе ИРМО 1873 года, окончательно утвердившем термин «консерватория» для обозначения высших музыкальных учебных заведений: «<...> Ст. 2. Для достижения означенной цели Общество имеет право: 1) Учредить в разных городах России музыкальные классы, музыкальные училища и консерватории <...>»¹⁰.

Возвращаясь к открытию в 1866 году Московской консерватории, необходимо отметить ряд особых черт, отличающих её (как и Петербургскую консерваторию) от иных высших учебных заведений Российской империи.

Своеобразие Московской консерватории придавали имевшиеся в ней признаки всех ступеней образования – начального, среднего и высшего, – относившиеся как к организации процесса обучения, так и структуре учебного плана.

Параллели с начальным можно усмотреть в наличии так называемого приготовительно-

го класса, подобно прогимназии, присутствии предмета «Элементарная теория музыки» (так наз. «Теория (элементарная)»), входящего в программу музыкальных классов; сходство со средним учебным заведением заключалось в наличии предметов гимназического курса и должностей надзирателя и классной дамы. Кроме того, первым лицом консерватории был директор, как в гимназиях и училищах, а не ректор, как в высших образовательных заведениях.

Впрочем, происхождение названия должности директора в консерваториях РМО могло быть связано с логикой построения всего Общества, имевшего дирекции отделений (в каждом – свой комитет из нескольких директоров), дирекцию Главную, объединявшую уполномоченных от дирекций. В этом проявлялась целостность и логичность строения самого Общества.

Наличие же должностей профессоров, причисление их к статусу государственных служащих, присвоение дипломов выпускникам и прочее – всё это являлось признаками заведений высшего образовательного ценза.

Наличие в преподавательском составе профессорских должностей, возможно, имело своими корнями представление А.Г. Рубинштейна о включении музыкального отдела в состав другого высшего учебного заведения – Императорской Академии художеств. Об этом он писал в 1852 году в своём обращении к вел. кнг. Елене Павловне: «...Для каждого инструмента следует назначить своего профессора» [5, 40–42].

Профессорские должности существовали только в высших учебных учреждениях. Эти должности могли занимать исключительно лица, имевшие высокие научные или творческие достижения, признанные соответствующими министерствами. По Уставу университетов 1863 года, должность профессора всегда предполагала у лица учёную степень, а по Уставу Императорской Академии художеств 1859 года должность профессора замещалась лицом, имевшим звание академика (звание профессора присваивал Совет Академии за выдающуюся работу, и оно утверждалось президентом Академии).

В соответствии с этим из всех профессоров Московской консерватории только два чело-

века в полной мере соответствовали этому званию. Это Д.В. Разумовский как магистр богословия и учёный, исследователь древнерусского церковного пения (его заслугу в создании «отрасли науки», не существовавшей прежде, отмечал Н.Д. Кашкин¹¹), автор курса истории русской церковной музыки, написавший учебник¹² (ему был присвоен, выражаясь современным языком, *гриф*, подтверждавший признание Советом профессоров учебной и научной ценности данного труда)¹³ и профессор Московского университета К.К. Герц, преподававший эстетику и мифологию (на историко-филологическом факультете Московского университета вёл историю и археологию искусства).

С большой долей вероятности можно предположить, что изначально введение профессорской должности было вызвано убеждением директоров Общества в необходимости именно высоким званием привлекать к преподаванию в консерватории лучших *артистов* (как это было и в Петербургской консерватории), чьи талант и мастерство стали бы вдохновенным примером для учащихся. Что и подтверждается именами первых представителей интернационального педагогического коллектива Московской консерватории, включавшего знаменитых в Европе и России исполнителей: Ф. Лауба, Б. Коссмана, К. Клиндворта, А.К. Дора, В. Фитценхагена и других.

В административном управлении и учебно-педагогической деятельности Московской консерватории также имелись черты, присущие высшим учебным заведениям (например, Императорскому Московскому университету, Императорской Академии художеств). Сходство с ними состояло в вертикали управления. Так, Московская консерватория, находясь в прямом взаимодействии с местным отделением ИРМО, тем не менее, управлялась Главной дирекцией Общества, которая выполняла министерские функции (распределение финансирования, утверждение должностей и учебных программ) и Министерству народного просвещения (в части научных предметов). Над Университетом же стояло Министерство народного просвещения, над Императорской Академией художеств – министр Императорского Двора.

Идентичными были обязанности директора консерватории и ректоров упомянутых

учебных заведений (подбор педагогического состава, контроль за образовательным процессом), а также организация учебной работы. В консерватории она осуществлялась Советом профессоров (в Уставе 1878 года был переименован в Художественный совет) под председательством директора, в Университете – Университетским советом, включавшим ординарных профессоров.

Отличительной чертой консерватории (как и всех учебных заведений РМО) было отсутствие Высочайше утверждённого штата, то есть точного перечня количества служащих, преподающих (с требованиями к соответствию должности) и обучающихся, как это существовало, например, в Московском университете или Синодальном училище церковного пения [2, 116–119], в которых штаты, меняясь со временем, проходили переутверждение в вышестоящих инстанциях.

Известно, что в Уставе 1861 года имелось только требование к директору, который должен был быть «непременно из артистов»¹⁴ (видимо, постольку, поскольку он являлся руководителем и дирижером Симфонических собраний). И действительно, оба директора первых русских консерваторий были выдающимися артистами. В Отчёте Московской консерватории за 1866–1867 учебный год состав администрации не был дифференцирован, а назван обобщённо: «Служащие». Конкретизировались должности только в следующем году и на второе место после директора был поставлен инспектор с помощниками, хотя Уставом 1861 года он не был предусмотрен (и далее классная дама, настройщик). Подобное несоблюдение Московской дирекцией Устава возможно объяснить следующим образом: скорее всего, учредители Московской консерватории в своих решениях опирались на новый проект Устава Петербургской консерватории, появившийся в 1864–1865 году и содержавший обновлённые позиции по структуре Общества (образование Главной дирекции) и учебному делу (появление должности инспектора). Поэтому во «вновь открываемой» (то есть новой) консерватории эта должность и появилась (первым инспектором, как известно, был К.К. Альбрехт).

Дальнейшее расширение управленческого аппарата, педагогического состава Московской

консерватории проходило в связи с развитием её образовательной деятельности (увеличение числа учащихся и преподаваемых дисциплин), к прежним должностям добавлялись новые: помощников инспектора консерватории, инспекторов научных классов, заведующего библиотекой, переписчика. Далее, в Уставе 1878 года появился перечень преподавательских должностей с градацией по степеням (например, профессора стали иметь две степени), но понятие «штат» и связанные с ним количественные показатели учащихся и учащихся, согласованные с финансовой стороной учебного процесса, так и не появились.

Другой особенностью Московской консерватории было совмещение административными лицами (директорами, инспекторами и др.) и профессорами различных видов деятельности: управленческой, педагогической, творческой. Эти три элемента неизменно присутствовали в их работе. Блестательным примером является многогранность великого артиста Н.Г. Рубинштейна, разносторонность первой и единственной в дореволюционной консерватории инспектрисы А.И. Губерт [1]. Ярким примером разнонаправленности служебных обязанностей является заявление «временного» директора консерватории К.К. Альбрехта от 17 января 1885 года, в котором он сетует на трудности в своей работе: «<...> Более двух лет, как я, по журнальному постановлению Дирекции исправляю должность директора Консерватории, исполняя в то же время обязанности преподавателя класса сольфеджио, а с 1-го сентября сего 1884/5 года и обязанности инспектора. Такое совмещение трёх обязанностей ставит меня в крайне затруднительное положение, лишая меня возможности <...> относиться к делу добросовестно <...> совмещение этих обязанностей представляет неудобство и в том отношении, что я, в одно и то же время, должен быть и начальником заведения, положение которого часто вызывает необходимость кабинетных занятий, и инспектора, которому непременно нужно быть в учебные часы в Консерватории, и преподавателя, от которого требуется пунктуальность посещения классов, не всегда возможная по отвлечению другими занятиями...»¹⁵.

Многие преподаватели Московской консерватории являлись совмещителями. К «внеш-

ним» относились артисты оркестра Большого театра, которые вели классы игры на духовых инструментах, преподаватели научных предметов, служившие в гимназиях, университете.

Первым преподавателем, ставшим совмещать службу в консерватории и Синодальном училище церковного пения, был Н.Д. Кашкин. И в той, и в другой организации он вёл один и тот же предмет – теорию музыки [2, 108]. Тот же Кашкин внутри консерватории вёл одновременно ряд предметов, причем, занимая разные должности: преподавателя специального и обязательного фортепиано, а также профессора по теории музыки (специальной и элементарной). Пианисты К.К. Вебер, Э.Л. Лангер служили одновременно адъюнктами в профессорских классах и преподавателями по классу обязательного фортепиано. Последний был также профессором по классу специальной и элементарной теории.

По предположению автора настоящей статьи, такая кадровая особенность Московской консерватории могла быть следствием как небольшой загруженности преподавателей, так и необходимости Московской дирекции экономить финансовые средства, которых, особенно в первые десятилетия, консерватории не хватало.

Необычность и своеобразие облику Московской консерватории как высшему заведению в ряду других подобных учреждений придавал её особый учебный курс, позволявший потенциальному учащемуся включаться в образовательный процесс на любом его этапе, конечно, при условии соответствующей подготовленности¹⁶.

Общий курс имел два отделения (уровня): младшее и старшее, причём, на старшем воспитанник должен был определиться: выходить на выпускной экзамен для получения диплома со званием «Свободный художник» или аттестата (если выпускник не проходил консерваторский курс обучения в полном объёме) или же завершать обучение без выпускного свидетельства. Решение учащегося о подготовке к выпускному испытанию свидетельствовало о его переходе на новый этап своего профессионального развития, что, по нашему мнению, следует относить именно к высшей ступени образования, считать высшим уровнем овладения специальностью.

Период подготовки к экзамену длился два месяца, за это время будущий выпускник должен был самостоятельно подготовить программу выпускного экзамена по специальному предмету¹⁷.

Обособление автором статьи предэкзаменационного периода как самостоятельной части в системе общего обучения представляется логичным, поскольку не все оканчивающие курс решались держать заключительное испытание на присуждение аттестата или диплома со званием свободного художника.

Таким образом, пример «молодой» Московской консерватории свидетельствует о своеобразии первых русских консерваторий в системе отечественного высшего образования и демонстрирует особую его модель, которую следует рассматривать как оптимальную для воспитания музыкантов-профессионалов в Российской империи второй половины XIX – начала XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ При цитировании источников орфография сохраняется.

² Отчёт Русского музыкального общества за 1861–1862 год. [СПб]. В типографии III Отдел. Соб. Е. И. В. Канцелярии [1862]. С. 3.

³ Отчёт Русского музыкального общества за 1860–1861 год. [СПб]. В типографии III Отдел. Соб. Е. И. В. Канцелярии [1862]. С. 40.

⁴ РНММ. Ф. 78. № 423. Л. 1.

⁵ Кашкин Н.Д. Первое двадцатипятилетие Московской Консерватории : ист. очерк. М. : Печатня С.П. Яковлева, 1891. С. 2.

⁶ Там же. С. 3.

⁷ Отчёт Русского музыкального общества в Москве за 1864–1865-й год. М. : Печатня С.П. Яковлева. С. 28.

⁸ Отчёт Русского музыкального общества за 1861–1862 год. [СПб]. В типографии III Отдел. Соб. Е. И. В. Канцелярии [1862]. С. 3.

⁹ Декабря 24. Высочайше утверждённое положение Комитета Министров. О дозволении открыть высшее музыкальное училище при Отделении Русского Музыкального общества в Москве, и об открытии подпи-

ски на усиление способов сего училища // Полное собрание законов Российской империи. Царствование Государя Императора Александра Второго. Т. 40 (1865). Ч. 2. Закон № 42823. С. 386–387. URL: http://www.nlr.ru/e-res/law_r/descript.html (14.01.2019).

¹⁰ Устав Императорского Русского Музыкального Общества: Высочайше утверждён 4/16 июля 1873 г., с изм., последовавшим с Высочайшего разрешения 9/21 августа 1885 года. СПб., 1885.

¹¹ Кашкин Н.Д. Указ. соч. С. 10.

¹² Разумовский Д.В. Церковное пение в России (опыт историко-техн. изложения) : Из уроков, читанных в Консерватории при Московском музыкальном обществе... М., 1867.

¹³ «Одобрено Советом Профессоров Консерватории при Русском Музыкальном обществе в Москве, и принято за руководство по кафедре истории Богослужбного пения Православной Греко-Российской церкви той же Консерватории. 1867 года, Апреля 8-го. Директор Н. Рубинштейн» (См.: Разумовский Д.В. Указ. соч. С. 3).

¹⁴ Первый Устав Музыкального Училища. 17 октября 1861 г. § 4. С. 12.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 661. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 4–4об.

¹⁶ Более подробное рассмотрение вопроса взаимосвязи учебного плана и контингента учащихся предполагается в готовящейся к публикации рукописи О.Р. Глушковой.

¹⁷ См. об этом: [3, 67–68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Глушкова О.Р. Жизнь и деятельность Николая и Александры Губерт: по страницам неизвестных архивных материалов // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. к 150-летию Моск. консерватории / ред.-сост. К.В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М., 2018. С. 482–493.

2. Металлов В.М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1 / сост., вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.А. Наумова, М.П. Рахмановой. М., 2002. С. 99–196.

3. Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 719 с. Прил.: С. 436–719.

4. Пузыревский А.И., Саккетти Л.А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб. : Тип. Глазунова, 1912. 186 с.

5. Рубинштейн А.Г. Письмо № 29 [Елене Павловне]. Петербург, 15/27 октября 1852 // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. М., 1984. Т. 2. С. 40–42.

REFERENCES

1. Glushkova O.R. Zhizn' i deyatel'nost' Nikolaya i Aleksandry Gubert: po stranitsam neizvestnykh arkhivnykh materialov [Life and Activity of Nikolai and Alexandra Gubert: on the Pages of Unknown Archival Materials]. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem : sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf. k 150-letiyu Mosk. konservatorii* [Moscow Conservatory in the Past, Present and Future: Collection of Articles on the Materials of the International Scientific Conference to the 150th Anniversary of the Moscow Conservatory. Eds.-comps. K.V. Zenkin, N.O. Vlasova, G.A. Moiseev]. Moscow, 2018, pp. 482–493.

2. Metallov V.M. Sinodal'noe uchilishche tserkovnogo peniya v ego proshlom i nastoyashchem [Synodal school of Church singing in its past and present]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2. Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Issledovaniya. Dokumenty. Periodika. Kn. 1* [Russian spiritual music in documents and materials. Vol. 2. The choir and the Synodal school of Church singing: Research. Documentation. Periodical. B. 1. Eds.-comps. S.G. Zvereva, A.A. Naumov, M.P. Rahmanova]. Moscow, 2002, pp. 99–196.

3. Polotskaya E.E. P.I. *Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii* [P.I. Tchaikovsky and the formation of composer education in Russia: dissertation]. Moscow, 2009. 719 p. (App.: pp. 436–719).

4. Puzyrevskiy A.I., Sakketi L.A. *Ocherk pyatidesyatiletiya deyatelnosti S.-Peterburgskoy konservatorii* [Essay on the 50th Anniversary of the St. Petersburg Conservatory]. St. Petersburg: Glazunov's Printing House, 1912. 186 p.

5. Rubinshteyn A.G. Pis'mo № 29 [Elene Pavlovne]. Peterburg, 15/27 oktyabrya 1852 [Letter No. 29 To Elena Pavlovna. St. Petersburg, 15/27 October 1852]. *Rubinshteyn A.G. Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. Moscow, 1984. Vol. 2, pp. 40–42.

«ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР» – АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВИНОГРАДСКИЙ (1855–1912)*

Его называли «человек-оркестр», концерты его воспринимались как события экстраординарные¹, ему аплодировали европейские столицы, пресса писала о его редком дирижёрском даровании и изумительных успехах его концертов. Таков пунктирный портрет выдающегося украинского дирижёра, превратившего Киев – за четверть века своего служения искусству – в третью музыкальную столицу империи.

Представитель известных украинских родов² и коренной киевлянин, воспитанник лучших киевских институций³, Виноградский тем не менее не сразу связал свою профессиональную жизнь с родным городом. Растянувшееся почти на 12 лет возвращение в Киев лежало через учёбу в Московской консерватории (1876–1877, класс Николая Рубинштейна), затем – Петербургской (1877–1882, класс Н.Ф. Соловьёва), по окончании которой – годичный «мастер-класс» М.А. Балакирева; после – организация симфонических сезонов в Саратове (1884–1886), по сути – создание оркестра местного отделения РМО и руководство его музыкальным училищем⁴. Так что у вернувшегося в родной город Виноградского за плечами был солидный и разнообразный опыт музыкальной деятельности.

Избранный в 1888 году председателем Киевского отделения РМО, 33-летний А.Н. Виноградский стал первым профессиональным музыкантом на этом посту⁵. А с 1889 и до самой смерти он – бессменный дирижёр симфонических концертов.

Активная деятельность Виноградского быстро принесла результаты. Уже через 2 года число концертов увеличилось до шести, а потом и 8-9 в сезон, а их популярность была так велика, что многие программы приходилось повторять, так как зал не мог вместить всех желающих⁶. «Киевлянин» писал: «Билеты на симфонические собрания разбираются нарас-

хват, за несколько дней уже касса бывает пуста. Нет сомнений, что таким блестящим успехам симфонические собрания всецело обязаны нынешнему директору музыкального общества А.Н. Виноградскому. Его огромному капельмейстерскому таланту удалось до неузнаваемости улучшить исполнение нашего оркестра»⁷.

С приходом А.Н. Виноградского в Киеве наступило время симфонической бетховенианы. Он задался целью исполнить все симфонии Бетховена и цель эту блестяще выполнил. Давая каждый сезон по бетховенской премьере (а то и по две) к 1898 году он исполняет все симфонии Бетховена, из которых Четвертая, Седьмая и Восьмая звучат в Киеве впервые. Завершался этот грандиозный бетховенский «марафон» Первой симфонией (1.02.1898). Впервые прозвучав в Киеве в 1869 г.⁸, она через 30 лет дождалась встречи с киевлянами (хотя уже с другим поколением) в самый канун своего столетнего юбилея. Но, как писали рецензенты, «эта старушка сохранила, тем не менее, свежесть, подобающую беззаботной весёлой юности»⁹.

С Девятой симфонией (концерт 23.02.1893) связан самый грандиозный успех Виноградского. Её премьеры в Киеве состоялась за два года до этого (6.03.1889) под управлением Е.А. Рыба. Исполнение было неудачным и получило разгромные рецензии. Виноградский расширил состав оркестра, привлёк к участию в концерте несколько хоровых коллективов¹⁰ – всего было задействовано до 350 человек. «Подобная, поистине колоссальная (в особенности для провинции) задача, – отмечалось в прессе, – нуждалась в таком именно деятеле, как Виноградский, который взялся за исполнение своей мысли во всеоружии знаний, таланта, выдающейся энергии и любви к делу. Эти качества... доставили нашему предприятию полное торжество»¹¹. Билеты на концерт были распроданы заранее. Публику допустили (за половин-

* Статья впервые опубликована на английском языке: Zinkevich Elena S. "One-Man-Orchestra" Alexander Nikolayevich Vinogradsky (1855–1912) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. P. 99–105. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.099-105.

ную плату) на генеральную репетицию, в день концерта театр был переполнен, и весь концерт через два дня был повторён. «Исполнение было достойно гениального композитора и его великого произведения, – отмечало «Киевское слово». – Таких могучих, стройных хоровых и оркестровых масс Киеву наверное не приходилось слушать раньше»¹². Критик «Киевлянина» также утверждал, что «исполнение было образцовым – лучше всего, слышанного много раз в Петербурге», ссылаясь при этом на концерты под управлением А. Рубинштейна, Э. Направника, М. Балакирева, Л. Ауэра. Приведя в пример Ф.А. Габенек, 4 года готовившего исполнение Девятой симфонии, он заключает: «Виноградский может повторить слова Габенек: „Diable, j'ai couché long temps avec la partition“»¹³.

Конечно, Бетховен в концертах Виноградского был представлен не только симфониями, а всем спектром его симфонического творчества. Звучали «Леонора № 3», «Кориолан», скрипичный и фортепианные концерты¹⁴, «Эгмонт» (и не только увертюра, а вся музыка к спектаклю). Исполнялись сцены из «Фиделио», «Прометей», увертюра «Освящение здания», «Афинские развалины», в которых особой симпатией публики пользовались хор дервишей и марш янычар¹⁵. Вот впечатление критика В. Чечотта об их исполнении: «Янычары надвигают на нас ряды в таком изумительном *crescendo*, при котором мы едва можем сдержать попытку встать с места и очистить дорогу перед наступающею толпою»¹⁶.

Виноградский был пламенным пропагандистом творчества Чайковского, исполняя его произведения почти в каждом собрании. I, III, IV, VI симфонии, «Манфред», «Франческа да Римини», «1812 год», Третья сюита, Скрипичный концерт, Вариации на тему рококо, Элегия впервые прозвучали в Киеве под его управлением. Шестая симфония возбудила столь большой интерес, что была исполнена в течение короткого времени (18.03 – 8.04.1895) 5 раз подряд (считая проходившие при переполненном зале генеральные репетиции, на которые публика допускалась за половинную плату).

Среди произведений, услышанных киевлянами благодаря Виноградскому, – «Эпизод из жизни артиста» Берлиоза, «Манфред» Шу-

мана, «Потоп» Сен-Санса, Реквием Керубини, Реквием Моцарта, Месса Бетховена; впервые прозвучали «Камаринская» и (полностью!) «Князь Холмский» Глинки.

В программах Виноградского – не только именитые авторы (как ушедшие, так и живущие), но и широкий круг участников современного ему музыкального процесса, среди которых Эмиль Зауэр, Карл Гольдмарк, Кристиан Синдинг, Йохан Свендсен, Джованни Сгамбати, Ян Сибелиус, Сигизмунд Стойковский, Йохан Хальворсен и многие другие. Звучали и произведения киевлян: Г. Бобинского, В. Лухальского, Г. Фистулари, В. Чечотта¹⁷.

К своеобразию дирижёрского стиля Виноградского критики относят его темповые отступления от авторских указаний. «В финале (Третьей симфонии Бетховена. – Е.З.) Виноградский смело отступил от предписанного автором заключительного *presto*. Весь состав этой музыки, полной сложных рисунков во всех оркестровых группах, заставляет предположить простое недоразумение в обозначении темпа: примеры подобного недоразумения попадают иногда у Бетховена. Знаменитое *allegretto* Седьмой симфонии никогда не исполняется согласно такой подписи композитора; оно берётся всегда шире»¹⁸. Или – в отклике на премьеру Восьмой симфонии: «Для достижения блестящего результата капельмейстеру пришлось снова пожертвовать некоторыми установившимися обычаями: *allegretto* берётся большею частью значительно скорее, а *menuetto*, наоборот, много медленнее»¹⁹. Впрочем, со временем темповые пристрастия Виноградского меняются. Вот из отклика о неоднократно исполнявшейся Пятой симфонии: «Прежде Виноградский резко акцентировал восьмые знаменитой темы и замедлял темп; теперь же он отказался от этого приёма и исполняет эти вступительные пять тактов в том же темпе, что и всю первую часть (*Allegro con brio*)»²⁰.

Высоко оценивая художественный уровень исполнительского искусства Виноградского, критики расходились во мнениях о визуальной стороне его работы с оркестром. «Масса разнообразных телодвижений, которые приходится делать капельмейстеру, чтобы возможно наглядно передать исполнителям свои намерения, невольно отвлекает слушателя, развлекает

его внимание, не даёт ему спокойно предаться восприятию художественного произведения в прекрасном художественном исполнении»²¹. Им возражали: «Мы ходим не смотреть Виноградского, мы ходим его слушать», отмечая, что он «умеет наэлектризовать оркестр» и достигать «идеального *pianissimo*, в чём его можно сравнить только с Бюловым»²².

Манеру дирижирования Виноградского отмечали и зарубежные критики. Он неоднократно гастролировал в Европе: по приглашению Эдуара Колонна дирижировал его оркестром в Chatelet в Париже (1894, 1896, 1900 – во время Всемирной выставки), выступал в Антверпене (1894, Всемирная выставка), Мюнхене (1896), Вене (1899), Праге (1902), дирижировал Берлинским симфоническим оркестром (1899).

Вот выдержки из французских рецензий, приводимые киевской прессой²³:

Figaro называет его концерты «спектаклем, который даёт г. Виноградский, изображая мимикой, руками, ногами, головой и прочим какую-нибудь простую музыкальную партитуру, превратившуюся, благодаря увлечению талантливого истолкователя, в драму или весёлый фарс. Но сила таланта и убеждённости такова, что... внушает скоро уважение и привлекает внимание».

La Press: «Настоящим триумфатором был несомненно г. Виноградский. <...> Вся фигура его отбивала такт: мы видели, как он танцевал, извивался, играл плечами, описывал круги ногами, щекотал пальцами в воздухе невидимые предметы. Этот „дьявольский“ человек вносит в служение своему искусству удивительный пыл и страстность. Я определю его двумя словами: это человек-оркестр».

Le Jour: «Г. Виноградский замечательный дирижёр. Если его мимика и поражает сначала – в особенности нас, не привыкших к тому, чтобы дирижёры оркестров замирали, улыбались, горячились, словом – проходили последовательно через ряд всех радостей, волнений и разнообразных впечатлений музыкального вдохновения, – то несомненно, что г. Виноградский с редкой уверенностью и своеобразной прелестью руководит оркестром, сообщая ему горячую веру, одушевляющую его самого».

Высоко оценила искусство Виноградского немецкая критика, единодушно решившая,

что хотя его «манеры сначала несколько поражают с непривычки, но потом... начинаешь следить за ними с симпатией, тем более что подобная экспансивность была, как многие ещё помнят, свойственна Гансу фон Бюлову и, как гласит предание, самому Бетховену»²⁴.

Колоритно характеризуется визуальный рисунок выступлений Виноградского в рецензиях на его российские гастроли²⁵:

«Под его резцом-палочкой, кистью-палочкой вдруг начинают жить даже такие мертворожденные совершенно бледные создания как „Пляска призраков“ Раффа или увертюра „Дмитрий Донской“ Рубинштейна»²⁶.

«В А.Н. Виноградском соединяются спокойная опытность пожилого мужчины с горячим пылом 20-летнего юноши. У него всё живёт и движется...»²⁷.

«У каждого дирижёра есть свои индивидуальные приёмы, при помощи которых он даёт оркестру свои указания. У А.Н. Виноградского эти приёмы очень разнообразны; он указывает не только вступления, но, главное, самый характер исполнения. Всевозможные жесты предусматривают различные мелочи: нужен, например, длинный протяжный аккорд – руки сильно вытягиваются вперёд и понемногу сгибаются; *pizzicato* обозначается коротким жестом левой руки и т. д. На помощь также приходит движение губ, выражение лица. А.Н. Виноградский вполне овладевает вниманием оркестра, как бы гипнотизируя его, и в то же время не лишает его известной свободы: по временам палочка совсем опускается»²⁸.

А вот мнения ведущих критиков Харькова и Одессы:

Р. Геника: «...Я понял, какой крупный и знающий художник передо мною. С чрезвычайным интересом наблюдал я, с каким умением, настойчивостью, терпением и при том, с каким тактом и милой любезностью (к сожалению, столь редкое качество у дирижёра относительно оркестрового музыканта!) добивался г. Виноградский точного исполнения мельчайших задуманных им оттенков (или напр. чистоты и блеска скрипичных пассажей), какие толковые и остроумные замечания делал он при этом! И ему действительно удаётся забросить художественную искру в серую ремесленную массу унылых, безучастных, сонных, скучающих и ворчливых оркестровых музыкантов».

<...> Мне столько рассказывали о комических жестах г. Виноградского, но я не видал ни одного некрасивого жеста. <...> Это просто несправедливые нарекания. <...> Осанка г. Виноградского благородна, он держит палочку твёрдо, уверенно, ни в одном движении у него не проскальзывает малодушной боязливости или мелочной старательности, движение руки эластично, плавно, а горячность и порой быстрота движений есть продукт не рисовки, а искреннего увлечения и бодрого живого темперамента»²⁹.

Б. Тюнеев: «Вот у кого учиться нашим дирижёрам силе, вдохновенному исполнению и удивительно своеобразному толкованию»³⁰.

Концертная деятельность Виноградского сопрягалась с большой работой в качестве председателя отделения. Будучи опытным финансистом и юристом, он очень умело вёл денежные дела Киевского отделения, неоднократно помогая ему и своими средствами³¹. Он формировал гастрольную афишу Киева: по его приглашению Чайковский дирижировал здесь своими произведениями, выступали Артур Никиш с Берлинским оркестром (дважды)³², В. Сафонов, Л. Ауэр, С. Рахманинов, А. Аренский, В. Скрябина, Оскар Фрид, Ванда Ландовска, «Чешский квартет», «Брюссельский квартет» и др. Виноградский способствует открытию в музыкальном училище оперного класса, привлекает дарителей³³, инициирует помощь А. Г. Рубинштейна (в 1891 году), а потом С. В. Рахманинова (1910) в хлопотах о реорганизации музыкального училища в консерваторию, одним из фундаторов которой он должен по праву называться.

В последний раз Виноградский встал за дирижёрский пульт 17 апреля 1912 года. Через полгода его не стало. Вся интеллигенция Киева провожала в последний путь своего дирижёра. Гроб с телом умершего музыканты несли на руках до места отпевания – Александро-Невской церкви, сейчас не существующей³⁴. Нет и могилы Виноградского: кладбище Аскольдовой

могила, где он был похоронен, в 1934 году ликвидировано, и прах выдающегося дирижёра, как и многих других замечательных киевлян³⁵, был закатан под асфальт парковых дорожек. И мы не можем в юбилейные дни А. Н. Виноградского положить к его надгробию цветы... Но известны киевские адреса Виноградского и места, хранящие память о нём и его искусстве. Это улица Банковая, 2, где до 1898 года он снимал квартиру³⁶. Именно по этому адресу у него в гостях бывали П. И. Чайковский (в декабре 1890), А. Рубинштейн (в феврале 1891), В. Калинин (в феврале 1897), чья Первая симфония «под вдохновенным дирижёрством Виноградского... победоносно прошла всю Европу»³⁷. Здесь нередко проходили заседания дирекции Киевского отделения РМО. А с 1898 года Виноградский жил на Садовой, 3, где у него бывал и весь музыкальный Киев, и все выдающиеся музыканты, приезжавшие на гастроли³⁸. А ведь есть ещё и оперный театр, и театр Бергонье (теперь русский драматический театр им. Л. Украинки), и филармония (бывшее Купеческое собрание), где киевляне слушали А. Н. Виноградского. Это всё – для музыкантов – «намоленные места», которые помнят звучавшую там музыку и тех, кто её играл и слушал. Давно пора эту память материализовать – мемориальной доской или хотя бы упоминанием его имени в общем списке знаменитых «населенников» исторических зданий Киева.

Наше равнодушие к посмертной «жизни» имени выдающегося дирижёра особенно ощутимо на фоне того, как чтут память о его брате – Сергее Николаевиче Виноградском (1856–1953), выдающемся микробиологе³⁹. Академия наук учредила премию его имени, а в городе Городок Хмельницкой области в 2012 году ему был открыт памятник. Значение Александра Николаевича, его статус в нашем музыкальном родословии ничуть не меньше, и увековечивание памяти о нём – дело нашего профессионального и человеческого достоинства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РМГ. 1894. № 10. Стб. 208.

² По линии отца (основателя киевских Земельного и Коммерческого банков) – от сотенного атамана Алексея Федоровича Виноградова (записан в I части родословной книги Черниговской губернии, см.: Большой русский биографический словарь. URL: <http://rulex.ru/01030385.htm>), по линии матери – от гетмана Ивана Скоропадского.

³ В 1872 окончил Вторую классическую гимназию (среди её учеников – автор украинского гимна П. Я. Чубинский, поэт С. Я. Надсон, режиссер А. Я. Таиров, политический деятель В. В. Шульгин, А. Е. Крымский, Р. М. Глиэр, академик О. Ю. Шмидт, панфутурист Гео Шкурупий), в 1876 – университет св. Владимира (юридический факультет).

⁴ Саратовцы всегда помнили о роли Виноградского в деле «музыкального строительства» города и высоко ценили её. Вот, например, один из отзывов на концерты Виноградского в Саратове в 1901 году: А. Н. Виноградского «саратовская публика знает и чтит ещё по восьмидесятым годам, когда он... целым рядом блестящих симфонических концертов можно сказать положил прочный фундамент симфонической музыке у нас в Саратове» (РМГ. 1901. № 5. Стб. 157).

⁵ До Виноградского это всё были музыканты-любители и, в основном, высокопоставленные (или близкие к ним) лица: П. Д. Селецкий – киевский вице-губернатор, П. П. Демидов, князь Сан-Дonato – Киевский Городской голова, О. И. Черткова – жена Киевского генерал-губернатора и т. п. Подробнее об этом см.: [2].

⁶ Концерты шли в оперном театре, а после его пожара (1896) – в театре Бергонье.

⁷ К-ский А. Четвёртое симфоническое собрание // Киевлянин. 1891. № 67. 23 марта. В симфонических собраниях играл оркестр оперного театра, дополняемый, по необходимости, другими музыкантами.

⁸ Кроме анонса о ней ничего не было в газетах. Дирижёр, по всей видимости, В. М. Велинский (1842–1884), в те годы – главный капельмейстер Киевской оперы, руководивший и симфоническими концертами Киевского отделения.

⁹ Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1898. 05 февр.

¹⁰ Это были хоры Киевского отделения РМО, оперного театра, хоры Я. С. Калишевского и И. Г. Платонова.

¹¹ Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества // Киевлянин. 1893. 01 марта.

¹² Музыкальная неделя // Киевское слово. 1893. 03 марта.

¹³ Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества // Киевлянин. 1893. 01 марта.

¹⁴ Среди солистов, выступавших с Виноградским, – пианисты Л. Годовский, В. Лютш, В. Пухальский.

¹⁵ «Судя по не умолкавшим воплям, многие их хотели услышать ещё раз» – комментарий рецензента о реакции публики (Тон. Пятое симфоническое собрание // Киевлянин. 1899. 19 февр.).

¹⁶ Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества // Киевлянин. 1899. 17 февр. Последними произведениями, которые Виноградский исполнил в Киеве (02.04.2012) незадолго до своей смерти, тоже были бетховенские – «Афинские развалины» и ария Леоноры из «Фиделио».

¹⁷ Показательно, что Виноградский никогда не исполнял свои произведения, хотя среди его опусов есть и симфонические (поэма «Монахиня», Вариации и др.).

¹⁸ Чечотт В. Симфонические собрания 4 и 6 марта // Киевлянин. 1895. 17 марта.

¹⁹ Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1896. 23 дек.

²⁰ Б. Я. Музыкальные заметки // Киевлянин. 1901. 01 нояб.

²¹ К-ский А. Четвёртое симфоническое собрание // Киевлянин. 1891. 23 марта.

²² Т. С. Пятый симфонический концерт // Киевское слово. 1891. 10 апр.

²³ Незвестный. Беседа // Киевлянин. 1896. 03 нояб.

²⁴ Концерты А. Н. Виноградского в Берлине и Петербурге // Киевлянин. 1899. 09 февр. Виноградский дирижировал Берлинским филармоническим оркестром. В программе – исключительно произведения русских композиторов: Первая симфония Калинникова, увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки, «Садко» Римского-Корсакова, Интермеццо из сюиты ор. 45 Чайковского, лезгинка из оперы Кюи «Кавказский пленник», «Рассвет на Москва-реке» Мусоргского, «Малороссийский казачок» Даргомыжского.

²⁵ Виноградский неоднократно гастролировал в Петербурге, Москве, Харькове, Одессе, Саратове.

²⁶ Липаев Ив. Из Москвы // РМГ. 1901. № 4. Стб. 121–122.

²⁷ Киевская газета. 1901. 05 февр. № 36. С. 3. Перепечатка откликов на концерты Виноградского в Саратове.

²⁸ Театр и музыка // Киевская газета. 1902. № 101. 11 апр. В материале цитируется отзыв «Харьковских ведомостей» на концерт Виноградского 04.04.1902.

²⁹ Геника Р. Харьков // РМГ. 1902. № 17. Стб. 507. Отзыв на концерт Виноградского в Харькове 04.04.1902.

³⁰ Тюнеев Б. Одесса // РМГ. 1906. № 21–2. Стб. 546–547. Отзыв на концерт Виноградского в Одессе 29.04.1906.

³¹ А. Н. Виноградский никогда не порывал окончательно со своей первой специальностью, полученной в Киевском университете. Он занимал должность члена правления Киевского Земельного банка, был директором правления общества сахарных заводов «Городок» и общества Боровского сахарного завода.

³² Подробно об этом см.: Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... : Киев музыкальный XIX – начала XX столетия. Киев, 2003.

³³ В ответ он получил звание действительного пожизненного члена ИРМО (Киевлянин. 1911. 16 нояб.).

³⁴ Церковь Александра Невского – храм работы В. Николаева (построен в 1890), разрушен в 1930-е годы.

³⁵ Это, к примеру, сподвижник А. Рубинштейна и активный деятель Киевского отделения, виолончелист Василий Кологривов.

³⁶ Здание перестроено, ныне Дом писателей, адрес тот же.

³⁷ РМГ. 1901. № 4. Стб. 122. Первую симфонию Калиникова Виноградский играл везде, где выступал. Ему посвящена, как известно, Вторая симфония Калиникова.

³⁸ Здание разобрано в 1950-е годы, сейчас там другая постройка (адрес тот же).

³⁹ Он всего на год младше брата (из-за чего часто возникает путаница в справочниках, в том числе в словаре Г. Римана), учился в той же гимназии и сначала – в том же университете, но заканчивал петербургский. Член-корреспондент Петербургской Академии наук (1894). Выехав в 1922 году во Францию, заведовал агробактериологической лабораторией Пастеровского института в Париже.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... : Киев музыкальный XIX – начала XX столетия : очерки. Киев : Дух і літера, 2003. 309 с.
2. Зинькевич Е. Организация и деятельность Киевского отделения РМО // Русское Музыкальное Общество. 1859–1917. История отделений / ред. -сост. О.Р. Глушкова. М., 2012. С. 31–63.
3. Zinkevych E. Beethoven in the concert life of Kiev (the second half of the 19-th century) // Beethoven rezeption in Mittel- und Osteuropa. Leipzig, 2015. P. 179–199.
4. Крылова А.В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
5. Seddon L. The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British women composers and instrumental chamber music in the early twentieth century. Ashgate publishing ltd, England, 2013. 229 p.

PEFERENCES

1. Zinkevych E. *Kontsert i park na krutoyare...: Kiyev muzykal'ny XIX – nachala XX stoletiya: ocherki* [Concert and park on the steep...: Musical Kiev XIX – Beginning of XX Century: essays]. Kiev: The Spirit and the Letter, 2003. 309 p.
2. Zinkevych E. Organizatsiya i deyatel'nost' Kievskogo otdeleniya RMO (k 150-letiyu osnovaniya [Organization and activities of the Kiev Branch of the RMS (on the 150th anniversary of the foundation)]. *Russkoye Muzikal'noye Obshchestvo. 1859–1917. Istoriya otdeleniy* [Russian Musical Society. 1859–1917. The History of Branches]. Moscow, 2012, pp. 31–67.
3. Zinkevych E. Beethoven in the concert life of Kiev (the second half of the 19th century). *Beethoven rezeption in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, pp. 179–199.
4. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noj infras-truktury Rostova-na-Donu [The Role of Russian Musikal Society in the Formation of the Musical Infrastructure of the Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89.
5. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British women composers and instrumental chamber music in the early twentieth century*. Ashgate publishing ltd, England, 2013. 229 p.



**КАЗАНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ВОЛЖСКО-КАМСКОГО РЕГИОНА ***

Русское музыкальное общество (РМО¹) – уникальное в истории русской музыкальной культуры объединение, имевшее особую динамику развития. Возникнув как явление музыкальной культуры двух российских столиц, постепенно оно всё более распространялось на провинциальные центры, способствуя трансляции основных установок Общества, декларированных инициатором его создания А.Г. Рубинштейном, во всё расширяющемся музыкальном пространстве России. Открывавшиеся в разных городах многочисленные отделения РМО стимулировали развитие музыкального просветительства, музыкального образования, подъём концертной жизни не только в местах своей организации, но и в городах более глубокой российской провинции. Одним из таких отделений было Казанское отделение Общества, повлиявшее на коренное изменение облика музыкальной культуры Казани и оказавшее значительное влияние на музыкальную культуру Волжско-Камского края. В данной статье представляется интересным рассмотреть воздействие Казанского отделения ИРМО на культурное пространство большого Волжско-Камского региона, проявившееся в первые десятилетия XX века.

Казанское отделение РМО, открытое в 1864 году, было одним из первых региональных отделений Общества, но сначала оно практически не функционировало. Периодом недолгого подъёма Общества в конце 1880-х – 90-х годов были годы деятельности в Казани крупного музыканта, воспитанника Московской консерватории А.А. Орлова-Соколовского. После его отъезда из Казани в 1892 году Казанское отделение Общества, которое держалось преимущественно на его энтузиазме, фактически перестало существовать.

Новый этап в деятельности Казанского отделения ИРМО, относящийся к первым десятилетиям XX века, связан с именем крупнейшего музыкального деятеля этого периода Р.А. Гуммерта, сыгравшего на рубеже XIX–XX веков историческую роль в становлении музыкальной культуры и образования во всём Волжско-Камском крае. Приехав в Казань после окончания Петербургской консерватории по приглашению Орлова-Соколовского в 1887 году, он сразу проявил себя как музыкант универсального плана: выступал в качестве оперного и симфонического дирижёра, солиста-пианиста, руководителя хоров, преподавателя музыкальной школы Орлова-Соколовского. Естественно, вскоре он завоевал большой авторитет в казанском обществе и стал координировать всё происходящее в концертной жизни, музыкальном образовании и просвещении. С целью возобновления деятельности Казанского отделения ИРМО 24 июня 1900 года он подаёт прошение на имя казанского губернатора об открытии в городе отделения Общества. Разрешение было получено 26 мая 1902 года, этот день и стал датой повторного открытия Казанского отделения ИРМО². Все последующие годы (вплоть до 1918, когда после Октябрьской революции РМО прекратило своё существование), отделение ИРМО было коллективным организатором всей музыкальной жизни Казани. Гуммерт при этом выступал в роли его «главного стратега». «Гуммертовский» период был отмечен необычайной интенсивностью концертной жизни города, а также закладыванием основы формирования системы музыкального образования академического типа, фундаментом которой стало музыкальное училище при Казанском отделении ИРМО, открытое в 1904 году в результате пре-

* Статья впервые опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2018. № 4. С. 161–166. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.161-166).

образования ранее существовавшей частной музыкальной школы Гуммерта³.

Ежегодные отчёты Казанского отделения ИРМО, публикуемые в этот период, дают достаточно полное представление о том, что Р.А. Гуммерт и, шире, дирекция Общества в своих инициативах отнюдь не ограничивались Казанью. Многие их усилия были направлены на расширение границ влияния ИРМО на близлежащее культурное пространство. В качестве приоритетной для них была задача организации музыкальных учебных заведений. Показательной в этом плане является история организации Казанским отделением *музыкальных классов в Сарапуле*, уездном городе Вятской губернии. Мысль о включении этого города в орбиту музыкального образования возникла у Гуммерта в результате общения в 1908 году с выпускником Петербургской консерватории Александром Тальновским, который незадолго до этого начал работать в Сарапуле. Как следует из черновой записки, хранящейся в архиве Гуммерта, беседа с Тальновским, он понял, «что в Сарапуле есть условия, необходимые для развития серьёзной музыки»⁴. Эти условия определялись прежде всего существованием в городе музыкально-драматического кружка, силами которого устраивались музыкальные вечера, ставились любительские оперные спектакли⁵. Важно было и то, что в городе значительную роль играло купечество, которое могло оказать финансовую поддержку в культурных начинаниях. Как пишет Д. Пюрияйнен, оно «было передовой частью сарапульского общества, быстро реагирующей на социальные изменения, образованной и далёкой от предрассудков». По её мнению, «новый образ мышления проявлялся в их коммерческой и бытовой деятельности» [4, 16]. Купеческие династии Стахеевых, Шитовых, Смагиных и других постоянно способствовали проведению различных культурных акций. Из этого исходил Гуммерт, когда начал заниматься организацией музыкальных классов в Сарапуле. Показательно, что миссия по открытию нового учебного заведения была возложена на председателя дирекции Казанского отделения ИРМО И.С. Кривоносова, который являлся разносторонне образованным человеком, выходцем из известной купеческой династии. Участие Кривоносова в подготовке

к открытию классов, по мнению дирекции Казанского отделения, должно было повлиять на положительное решение этого вопроса. В результате большой подготовительной работы музыкальные классы были торжественно открыты 8 сентября 1909 года. От дирекции Казанского отделения на открытии присутствовал Кривоносов. Практическую поддержку вновь организованному учебному заведению оказало руководство Сарапульского музыкально-драматического кружка, предоставившее для занятий собственное помещение⁶.

При организации классов руководство Казанским отделением ИРМО исходило из наличия в городе профессиональных музыкантов. Уже при открытии педагогический состав состоял из весьма квалифицированных преподавателей, что позволило вести обучение по специальным классам, традиционным для академических учебных заведений. Директором классов стал свободный художник Петербургской консерватории А.Я. Тальновский, он же вёл класс скрипки и теории музыки. Класс фортепиано вела также свободный художник Петербургской консерватории Е.С. Игнатьева-Суслова, класс виолончели – Г.Е. Лимановский, класс сольного пения – М.А. Салько. Музыкальные классы сразу же стали востребованными в городе. Уже первый набор, по данным Отчёта Казанского отделения, включал 61 учащегося. В последующие годы состав учащихся постоянно увеличивался, и в 1912 году в музыкальных классах обучалось уже 285 человек.

Организация Сарапульских музыкальных классов была лишь первым шагом в продвижении ИРМО в пространство Волго-Камья⁷. Следующим событием стало открытие в Сарапуле собственного отделения ИРМО. После двухлетней работы классов в составе Казанского отделения, в 1911 году дирекция Отделения, отметив «жизнеспособность и рациональность постановки дела в них», посчитала возможным ходатайствовать перед Главной дирекцией ИРМО о создании Сарапульского отделения Общества и передаче Сарапульских музыкальных классов в его ведение⁸. Это преобразование оказалось весьма плодотворным, музыкальные классы продолжали успешную деятельность и стали основой для многих мероприятий Сарапульского отделения ИРМО. Известно, что из учеников классов был создан

симфонический оркестр (как следует из Отчётов Сарапульского отделения ИРМО, с 1912 года были организованы классы духовых инструментов), регулярно устраивались концерты как местных исполнителей, так и гастролёров.

После революционных событий 1917 года и закрытия РМО на некоторое время прервалась и работа музыкальных классов в Сарапуле, но затем по инициативе местных музыкантов на их основе была создана музыкальная школа, которая положила начало линии музыкального образования в Удмуртии. В связи с этим следует пояснить, что в 1921 году Сарапул вошёл в состав вновь образованной Вотской (впоследствии Удмуртской) автономной области и в этом новом государственном образовании стал фактически единственным городом с развитыми академическими музыкальными традициями. Совершенно очевидно, что это явилось прямым следствием деятельности Сарапульского отделения ИРМО, которое было источником музыкальных знаний для любителей музыкального искусства и впоследствии повлияло на становление музыкального профессионализма в Удмуртии.

Другим учебным заведением, организованным Казанским отделением и показывающим активную работу Гуммерта над включением в сферу музыкальной культуры разных слоев населения Волжско-Камского края, были *Бесплатные регентский и оркестровый классы*. Их открытие состоялось в 1905 году в период первой русской революции и отразило тенденцию к демократизации музыкального образования. При этом классы были предназначены для воспитания квалифицированных регентов и оркестровых музыкантов и давали специальное образование. Сочетание просветительства и профессионализации было главным принципом Р.А. Гуммерта и через него дирекции Казанского отделения ИРМО, положенным в основу при организации классов.

Предметом рассмотрения в данной статье является регентский класс, что связано с рядом обстоятельств. Во-первых, именно он по сравнению с оркестровым классом был более ориентирован на решение проблемы музыкального просвещения народа, и диапазон обучающихся в нём был очень широким (как в плане социального, так и этнического происхождения)⁹. К тому же регентский класс

был особо привлекательным для поступающих. В Отчёте Казанского отделения за 1905–1906 учебный год указывается на очень большой «наплыв желающих» именно в регентский класс: «...подано свыше 300 прошений. <...> Дирекция придерживалась такого принципа: в регентский класс принимаются лица безусловно музыкально одарённые и желающие специализироваться в обучении пению»¹⁰.

История существования Бесплатных регентского и оркестрового классов также показывает отличия в понимании дирекцией Отделения их важности. Когда в 1911 году встал вопрос о невозможности дальнейшего их функционирования по причине финансовых трудностей (на первых порах обязательство субсидировать содержание классов принял на себя Губернский комитет попечительства о народной трезвости, но в 1911 году он отказался от данного обязательства), дирекция Отделения посчитала целесообразным сохранить только регентский класс, взяв на себя его содержание. При этом оркестровый класс был закрыт. Если учесть, что Отделение постоянно испытывало недостаток денежных средств, это решение является свидетельством осознания его руководством нужности того дела, которое решалось именно в регентском классе.

По материалам ежегодных отчётов Казанского отделения можно проследить количественный и качественный состав обучающихся в регентском классе. Так, из Отчёта за 1907–1908 учебный год следует, что 75 % учеников были из Казанской губернии, а 25 % – из соседних Симбирской и Вятской губерний. При этом, как значится в Отчёте, 50 % учеников были выходцами из крестьян. Эти данные очень показательны с точки зрения желания руководства Отделения, прежде всего самого Гуммерта, расширить сферу влияния ИРМО и вовлечь широкие круги населения в сферу воздействия академической музыкальной культуры.

Для понимания серьёзности поставленной Гуммертом задачи, необходимо проанализировать основные черты облика этого учебного заведения и рассмотреть, каким образом Бесплатный регентский класс функционировал в среде академического музыкального искусства. Учебный план его в основном соответствовал сложившимся традициям препода-

давания в духовных училищах. Также как, например, в Казанской учительской семинарии, центральными предметами в регентском классе были церковный устав, церковное и светское хоровое пение. Кроме того, преподавалась игра на музыкальных инструментах – скрипке, виолончели, фисгармонии.

Педагогический коллектив регентского класса состоял большей частью из преподавателей музыкального училища. Заведовал классом в 1905–1911 годах Ф.А. Роженко, выпускник Петербургской придворной певческой капеллы, он же вёл церковное пение, элементарную теорию и гармонию. С 1911 года во главе учебного заведения стоял хоровой дирижер и преподаватель музыкально-теоретических предметов в музыкальном училище В.С. Гаврилов. Большой вклад в воспитание регентов внёс руководитель хора, один из крупнейших музыкантов Казани И.С. Морев, а также А.Ф. Бормусов и А.М. Васильев, преподававшие игру на скрипке. Связь между двумя учебными заведениями Казанского отделения, несмотря на их принципиальные отличия, выражалась и в том, что будущие регенты регулярно участвовали в концертах, проводимых училищем. Характерно, что Гуммерт, выступая в качестве оперного и симфонического дирижёра, постоянно привлекал хор регентского класса к участию в концертах и оперных постановках. Анализируя казанские концертные афиши тех лет, можно заметить, что хор регентского класса был участником многих премьер, которые вошли в историю музыкальной жизни Казани. Так, хор принимал участие в постановке оперы «Фрейшютц» Вебера, которая была осуществлена силами студентов училища в 1909 году. Также в составе хора музыкального училища он участвовал в концерте Казанского отделения ИРМО, в котором впервые в Казани прозвучал «Реквием» Моцарта (1910). 5 марта 1908 года в концерте Первого симфонического собрания Казанского отделения ИРМО с участием хора учащихся регентского класса прозвучала кантата Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь».

Дирекция Казанского отделения ИРМО, открыв бесплатный регентский класс, совершила прорыв в музыкальном образовании коренных народов Поволжья. Представители «инородческого» населения во время учебы в классе не только получали полноценную ре-

гентскую подготовку, но и через включение в городскую среду и сферу воздействия культурно-ценностных установок ИРМО приобщались к достижениям мировой музыкальной культуры. Существенно и то, что регентский класс при отделении ИРМО возник в Казани в те годы, когда, по выражению А. Маклыгина, «важную стимулирующую роль в создании и развитии музыкального профессионализма... выполняла формирующаяся *национальная интеллигенция*» (выделено автором. – Е.П.) [2, 53]. Неслучайно, среди воспитанников классов мы находим имена основоположников профессиональных музыкальных культур Поволжского региона. Перечислим наиболее известных из них: уже в первом выпуске класса (1907) значится В.М. Васильев – в будущем известный марийский ученый-этнограф и просветитель. В 1909 году класс заканчивает основоположник марийской профессиональной музыкальной культуры И.С. Ключников-Палантай, в 1910 – Я.А. Ишпайкин (Эшпай) – крупнейший марийский композитор первого поколения¹¹. В числе известных учеников регентского класса также один из первых деятелей чувашской профессиональной музыки композитор, фольклорист и педагог С.М. Максимов (год окончания 1914) и композитор, организатор Союза композиторов Чувашии Г.Г. Лисков (1917). Каждый из них затем продолжил образование; интересным представляется процесс дальнейшего совершенствования Я. Эшпая. После завершения обучения в регентском классе он, как подающий надежды в области композиции, был принят в Казанское музыкальное училище. Так как Эшпай, происходивший из бедной крестьянской семьи, не мог платить за обучение, по ходатайству директора училища Р.А. Гуммерта ему была назначена сумма, необходимая для бесплатного обучения¹². В училище он учился в классе теории музыки. Если учесть, что Гуммерт в основу образовательной модели положил образование в консерваториях ИРМО, где, как пишет, Е. Полоцкая, учащиеся-теоретики обучались по той же программе, что и композиторы [6], логично предположить, что Эшпай в эти же годы начал своё композиторское образование.

В заключение следует сказать, что в данной статье внимание неслучайно сосредоточено на деятельности учебных заведений,

работавших в составе Казанского отделения ИРМО. Уделяя огромное внимание активизации музыкальной жизни и способствуя таким образом формированию развитой культурной среды, дирекция Отделения свою главную цель видела в организации музыкальных учебных заведений. Перспективность такой позиции проявилась в будущем при становлении профессиональных музыкальных культур народов Волжско-Камского региона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РМО после получения статуса Императорского в 1873 году стало называться ИРМО.

² Нац. архив РТ. Ф. 1. Оп. 4. Д. 89. Л. 4.

³ О Р.А. Гуммерте и деятельности Казанского отделения ИРМО более подробно см. в монографии Е.В. Порфирьевой «Музыкальное образование в Казани (конец XVIII – начало XX века) [3].

⁴ Личный архив Р.А. Гуммерта хранится в Научной библиотеке Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова.

⁵ Наличие любительских объединений в российской провинции часто было стимулирующим фактором для возникновения новых отделений ИРМО. Так, А. Сметанникова пишет о том, что Ростовское музыкальное общество, предшествующее организации Ростовского отделения ИРМО, подготовило условия для его полноценного существования [См.: 5].

⁶ См.: Отчёт Казанского отделения ИРМО за 1907–1908 и 1908–1909 учебный год и состоящих при нём регентского и оркестрового классов. Казань, 1910.

⁷ Как свидетельствуют материалы Архива Р. Гуммерта, наряду с музыкальными классами в Сарапуле он планировал открыть аналогичные классы в Елабуге, но этот план не был осуществлён из-за событий Октябрьской революции.

⁸ Пример Казанского отделения по расширению сферы действия ИРМО путём создания новых региональных отделений Общества не единичен. Аналогичные ответвления существующих отделений возникли неоднократно. Так, А. Крылова пишет об открытии Новочеркасского отделения ИРМО Ростовским отделением «по аналогичному сценарию» [1, 87].

⁹ Организация оркестрового класса имела более утилитарную цель: так как в первые годы после повторного открытия Казанского отделения ИРМО Гуммерт интенсивно работал над созданием симфонического оркестра Отделения, требовались обученные исполнители на духовых инструментах, которых и должен был готовить оркестровый класс.

¹⁰ Отчёт Казанского отделения ИРМО за 1905–1906 учебный год. Казань, 1907. С. 12.

¹¹ В личном деле Я.А. Эшпая указывались его успехи: «Годовой балл о прилежании – 5, Церковный устав – 5, Церковное пение – 4, Гармония – 3 (устно), 5 (письменно), Скрипка – 3, Дирижирование хором – 4» (Нац. архив РТ. Ф. 2812. Оп. 1. Д. 55. Л. 50б).

¹² См.: Нац. архив РТ. Ф. 2812. Оп. 1. Д. 55. Л. 5.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылова А.В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
2. Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: Казан. консерватория, 2000. 311 с.
3. Порфирьева Е.В. Музыкальное образование в Казани (конец XVIII – начало XX века). Казань: Казан. консерватория, 2014. 248 с.
4. Пюрияйнен Д.М. Население уездного города Сарапула во второй половине XIX– начале XX в. : социокультурный аспект : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Ижевск, 2009. 22 с.
5. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1. С. 89–94.
6. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Проблемы муз. науки. 2017. № 4. С. 100–107.
7. Tobias E.S. Toward convergence: Adapting music education to contemporary society and participatory culture // Music Educators Journal. 2013. Vol. 99, № 4. P. 29–36.

REFERENCES

1. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noj infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of the Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89.
2. Maklygin A.L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya: Stanovlenie professionalizma* [Musical Cultures of the Middle Volga Region: the Becoming of Professionalism]. Kazan: Kazan Conservatory, 2000. 311 p.
3. Porfir'eva E.V. *Muzykal'noe obrazovanie v Kazani (konec XVIII – nachalo XX veka)* [Musical Education in Kazan (late XVIII – early XX century)]. Kazan: Kazan Conservatory, 2014. 248 p.
4. Pyuriyajnen D.M. *Naselenie uezdnogo goroda Sarapula vo vtoroj polovine XIX – nachale XX v.: sociokul'turnyj aspekt: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [Population of the Sarapul town in the second half of the XIX – early XX century: abstr. of diss.]. Izhevsk, 2009. 22 p.
5. Smetannikova A. Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [The Rostov branch of the IRMO: the First Decade of Activities]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1, pp. 89–94.
6. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 100–107.
7. Tobias E.S. Toward convergence: Adapting music education to contemporary society and participatory culture. *Music Educators Journal*. 2013. Vol. 99, no. 4, pp. 29–36.



ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ САРАТОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА*

Провинциальная русская музыкальная культура середины XIX века являет собой самобытный и интересный для исследователей отечественной культуры феномен. Здесь получают развитие те культурные тенденции, которые первоначально были заложены при Императорском Дворе, а затем в кругу петербургской аристократии. Отметим, что подобное положение вещей было характерно не только для отечественной культуры, но и зарубежной (об этом см. [6; 8; 9; 10]). Провинциальная музыкальная жизнь, опираясь на свои часто довольно ограниченные ресурсы, во многом калькировала столичные формы организации досуга: театральные постановки, домашние и публичные концерты, мероприятия с музыкой на пленэре и т. п. Именно здесь в атмосферу музыкального искусства оказываются вовлечёнными разные слои населения: дворяне, купцы, мещане и крепостные крестьяне. Однако эпицентром провинциальной музыкальной культуры губернии в XVIII–XIX веке, на наш взгляд, прежде всего, являлась дворянская усадьба.

Так, в Саратовской губернии в рассматриваемый период в имениях Бахметева, Голицына, Кожина, Куракина, Панчулидзева и других создаются домашние театры с крепостными актёрами. В 1803 году помещик Г.В. Гладков открывает в Саратове общедоступный театр, а в 1810 году губернатор А.Д. Панчулидзе выделяет средства на постройку театра. На сценах саратовских театров ставились спектакли разных жанров (от водевилей и комедий до опер и трагедий), был представлен разнообразный репертуар, во многом аналогичный столичным театрам.

В 1850-х годах в Саратове активно развивается концертная жизнь: «Зимой посещают Саратов известные артисты, бывавшие в Европе: Тиссен, Соломон (Г. Ниссен-Саломан. – И.П.),

братья Венявские, Дулькины, Сеймур-Шиф и другие. В Саратовском обществе есть и свои талантливые певицы. У Цеклинского собираются каждую неделю любители музыки»¹. В 1871 году в городе гастролировали такие видные музыканты как виолончелист К.Ю. Давыдов, арфист А.Г. Цабель, скрипач Г. Венявский, корнетист В.В. Вурм, скрипач Л.С. Ауэр, певица А. Фострем, Д. Арто, М. Падила, пианист и директор Московской консерватории Н.Г. Рубинштейн и другие [1, 86].

В этот же период в губернском городе формируется система образования, в том числе и музыкального, например, в Саратовском Мариинском институте благородных девиц к музыкальному обучению складывается самое серьёзное отношение, а в качестве педагогов выступают ведущие музыканты города и регенты храмов [7, 157].

В результате к середине XIX века в Саратове музыкальная жизнь становится неотъемлемой частью быта, прежде всего, дворянского сословия, что приводит в 1873 году к открытию Отделения ИРМО. Грандиозный музыкально-просветительский проект по созданию сети отделений ИРМО, инициатором которого был А.Г. Рубинштейн, нацелен на развитие музыкальной культуры в стране и, в первую очередь, в провинции. Поэтому после организации отделений в Петербурге и Москве такие же отделения открываются в крупных провинциальных городах империи: Варшаве (1861), Киеве (1863), Казани (1864), Харькове (1871). В 1873 году формируются сразу три отделения: Нижегородское, Псковское, а также Саратовское.

Открытие Отделения ИРМО в Саратове способствовало серьёзному музыкальному будущему города. Так, уже в сезоне 1877/78 года Саратов посетил член Главной дирекции ИРМО и директор Московской консерватории Н.Г. Рубинштейн, давший концерт в пользу

* Статья впервые опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2018, № 4. С. 167–172. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.167-172).

общества «Красного Креста». «Приём Саратовской публикою, как и следовало ожидать, оказан Николаю Григорьевичу самый радушный. Стечение публики на концерт было громадное, так что сбор достиг небывалых размеров, 1400 руб. чистой выручки. <...> Посещение Н.Г. Рубинштейном Саратова, кроме главной его цели благотворения и кроме доставленного им Саратовскому обществу истинно художественного наслаждения, совершилось ещё не без некоторой, весьма существенной пользы для музыкальной школы, состоящей при Саратовском отделении ИРМО... Наш знаменитый педагог с величайшим терпением прослушал игру на фортепиано всех наличных воспитанников и воспитанниц, и остался по-видимому доволен, как помещением, так и первоначальными задатками, положенными в основание этого, ещё только что возникающего учреждения. При этом г. Рубинштейн высказал полнейшую со своей стороны готовность содействовать успехам правильного насаждения в Саратове музыкальной деятельности, посредством выбора и присылки солистов для квартетных и симфонических собраний; а равно и по назначению опытных преподавателей для струнных инструментов, если таковые для нашей школы потребуются» [3, 3–4].

Открытие ИРМО в Саратове оказало самое благоприятное воздействие на развитие музыкальной культуры в городе. Уже через пять лет после создания ИРМО в городе функционирует симфонический оркестр, музыкальные классы Общества стремительно растут, педагоги и учащиеся систематически дают публичные концерты. В Отчёте ИРМО за 1884/85 год приводятся данные об организации концертов, которых состоялось 7, из них 4 симфонических. «Организация на первых порах, как и можно было ожидать, встретила у нас значительные препятствия. Составить в Саратове оркестр из 45 артистов и любителей, сретировать этот оркестр настолько, чтобы он был в состоянии точно и верно передавать музыкальные произведения лучших симфонических композиторов, было весьма нелегко, тем более, что составление оркестра требовало значительных денежных расходов. При всем том, устройство симфонических собраний в отчётном году осуществилось блистательно» [3, 2]. В конце 1880-х годов систематически проводятся кон-

церты камерной («квартетной») музыки, на которых звучат произведения прежде всего русских композиторов: А.С. Аренского, А.П. Бородина, М.И. Глинки, К.Ю. Давыдова, А.С. Даргомыжского, А.Г. Рубинштейна и Н.Г. Рубинштейна и других. В сезоне 1892/93 года к 50-летию первой постановки оперы «Руслан и Людмила» Саратовским отделением ИРМО совместно с оперным товариществом на сцене Городского театра был показан спектакль знаменитого сочинения Глинки [3, 3], что косвенно указывает на наличие в городе значительного числа вокалистов и их достаточно высокий профессиональный уровень.

Саратовские музыканты исполняют произведения местных композиторов: в сезоне 1890/91 года к 300-летию Саратова директором музыкальных классов С.К. Экснером была создана «Юбилейная кантата» для солистов, хора и оркестра на слова Полтавина. «Кантата эта вызвала общие одобрения и была с большим успехом исполнена под управлением г. Экснера на торжественном юбилейном акте в Дворянском собрании 9 мая 1891 года, а вечером в тот же день в городском театре перед началом спектакля» [3, 2].

Из года в год растёт число учащихся музыкальных классов при ИРМО, расширяется круг музыкальных инструментов, на которых ведётся обучение. В музыкальные классы стремятся попасть не только жители Саратова и губернии, но и других поволжских городов [3, 1].

Музыкальные классы Саратовского отделения ИРМО становятся базой, где преподают опытные музыканты, многие из которых с конца XIX столетия станут педагогами Музыкального училища, а после открытия в 1912 году Саратовской консерватории будут служить искусству и в первом в провинции музыкальном вузе. В 1880 годы в музыкальных классах начинают преподавать будущий основатель и первый директор Саратовской консерватории С.К. Экснер, скрипач Э.И. Цеделер, вокалистка С.Г. Логинова, среди учеников вокального отделения упоминается будущий педагог консерватории А.А. Беренов [3].

Безусловно, деятельность ИРМО в Саратове сыграла решающую роль в активном развитии музыкального искусства в регионе. Формирование и расширение музыкальных классов,

образование поколений хорошо обученных музыкантов, систематические гастроли выдающихся исполнителей, – всё это способствовало росту профессионализма в среде местных музыкантов. Наглядным примером тому служат афиши концертных программ, репертуар которых представляется весьма разнообразным и современным. Если первоначально на вечерах ИРМО звучала музыка для разных исполнительских составов с преобладанием фортепианного репертуара, то позже, наряду с концертами из фортепианных сочинений, организуются квартетные вечера, а также вечера симфонической музыки. Исполнительский состав также в разные годы варьируется: первоначально преобладали концертные выступления педагогов музыкальных классов, однако уже с 1890 годов в концертную практику активно вовлекаются и учащиеся. В отношении репертуара концерты Саратовского отделения ИРМО, на наш взгляд, органично вписываются в общероссийский контекст. Так, неизменно сохраняется интерес исполнителей и слушателей к музыке Л. Бетховена (фортепианные, камерные и симфонические произведения), в 1870 годы активно исполняются сочинения Р. Шумана и Ф. Мендельсона, чрезвычайно любимые и популярные в середине столетия в России. В 1880–1890 годах часто звучат произведения Ф. Листа и А. Рубинштейна, в это же время организуются и первые тематические концерты, посвящённые творчеству одного композитора (например, А. Рубинштейну или П. Чайковскому в сезоне 1886/87 года). Вокалисты проявляют большой интерес к камерно-вокальному творчеству русских композиторов, прежде всего М. Глинки, А. Даргомыжского, реже – М. Мусоргского и П. Чайковского. Безусловно, в репертуаре всех исполнителей присутствовало достаточно много популярных в XIX веке, но забытых сейчас сочинений композиторов «второго ряда». В целом, следует отметить, что вышеназванный репертуар свидетельствует о неуклонном росте исполнительского мастерства саратовских музыкантов, расширении и усложнении круга произведений, звучащих в концертах.

Естественно, что у истоков основания Саратовского отделения ИРМО стояли подвижники развития отечественного музыкального искусства, среди которых необходимо назвать губер-

натора М.Н. Галкина-Враского, князя Ю. Оболенского и других высокопоставленных лиц.

Исключительное содействие открытию Саратовского отделения оказал Михаил Николаевич Галкин-Враской, внёсший огромный вклад в развитие культуры Саратовской губернии. Его жизнь во многом была посвящена зарождению и реализации многих проектов по развитию науки и искусства в регионе. Великолепно образованный человек, обладатель уникальной библиотеки и собрания произведений искусства, он способствовал открытию первого в провинции общественного музея, ходатайствовал и поддерживал создание Саратовского университета (1909), а позже и Саратовской консерватории (1912). Будучи чиновником высокого ранга в Санкт-Петербурге, Галкин-Враской передал в дар Саратовскому университету свою библиотеку в количестве 8162 томов, «он подарил столько книг, сколько самим учреждением было приобретено за деньги в течение первых 8 лет существования» [2, 103].

Саратовское отделение ИРМО также открыто благодаря личному участию Галкина-Враского. На протяжении первых 20 лет существования отделения он был активным его членом сначала в качестве председателя, а позже, во время службы в Петербурге, – уполномоченного. Будучи уполномоченным представителем Саратова в Главной дирекции ИРМО, он ходатайствовал о преобразовании действующих в Саратове музыкальных классов в музыкальное училище. По этому поводу в ноябре 1893 года Галкин-Враской обращается с письмом к министру финансов С.Ю. Витте: «Дирекция Саратовского отделения ИРМО уполномочила меня, как своего представителя, ходатайствовать перед Вашим Высокопревосходительством об оказании содействия к преобразованию Саратовских музыкальных классов в музыкальное училище с назначением от казны постоянной субсидии в размере 5000 рублей в год» [2, 101]. В 1895 году эта цель оказывается достигнутой, для музыкального училища было возведено в центре города отдельное здание, в котором в 1912 году открылась Саратовская консерватория.

За большие заслуги в деле развития культурной жизни региона М.Н. Галкин-Враской был удостоен звания почётного члена Сара-

товского отделения ИРМО, а также Почётного гражданина города Саратова.

Всею душой за открытие Саратовского отделения ИРМО ратует кн. Ю. Оболенский, проживавший в Петербурге. В письме к Галкину-Враскому он приводит информацию о покровителях ИРМО и деятельных его лицах, об организации отделений ИРМО в Киеве, Харькове и Смоленске, пишет, что «тогда Саратов – шестое и самое восточное отделение ИРМО»².

Существенную роль в открытии Саратовского отделения ИРМО сыграл и бывший предводитель дворянства Саратовской губернии Николай Иванович Бахметев (1807–1891), который, находясь на должности директора Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге, с момента организации Отделения ИРМО в Саратове стал его уполномоченным от Главной дирекции ИРМО (до 1880 года), а также являлся почётным членом и членом-посетителем Общества (в 1873–1875 годах). Обладая высоким авторитетом среди саратовского дворянства, Н.И. Бахметев имел значительный вес и в Петербурге, играл определённую роль в культурной и придворной жизни России второй половины XIX века, был в дружеских отношениях с М.И. Глинкой, А.Н. Серовым, А.С. Даргомыжским и другими [5].

Саратовский период в жизни Н.И. Бахметева ограничивается 1842–1854 годами, когда он, уйдя в отставку, возвращается в своё родовое поместье, где и разворачивается его деятельность. Бахметев активно внедряется в общественную жизнь Саратовской губернии и с 1846 года трижды избирается губернским предводителем дворянства. В 1850 годы он совмещает эту должность с преподаванием музыки в Саратовском Мариинском институте благородных девиц.

В период своей двадцатилетней жизни в Саратове Н.И. Бахметев получил репута-

цию большого меломана и знатока музыки. Он превосходно владел игрой на скрипке, фортепиано, дирижировал оркестром. В своём имении Бахметев создал музыкальный театр из числа крепостных и наёмных музыкантов, а также оркестр из 28 человек, для руководства которым пригласил из Петербурга капельмейстера Гильмана. По-видимому, исполнительский уровень бахметевского оркестра был довольно высоким, в его концертный репертуар входили произведения западноевропейской классики XVIII–XIX веков: Моцарта, Гайдна, Бетховена, Мендельсона и других композиторов; воспоминания современников сохранили отзывы о достойном исполнении Девятой симфонии Бетховена. Неоднократно Бахметев вывозил свой оркестр в Саратов, где проходили концерты, пользовавшиеся большой популярностью у публики и оказавшие «влияние на развитие музыкальной жизни города» [4].

В 1870 годы, проживая в Петербурге, Бахметев принимает на себя обязанности представителя Главной дирекции ИРМО в Саратове и на протяжении ряда лет, согласно Уставу ИРМО находится в курсе всех волнений и забот Саратовского отделения, являясь проводником чаяний его деятелей в Главной дирекции Общества.

Итак, последовательное и неуклонное развитие музыкальной культуры в российской провинции было определено двумя основными факторами: просветительской ролью ведущих представителей дворянства и формированием и развитием системы профессионального образования в стране. Последний фактор связан преимущественно с деятельностью ИРМО как в столичных городах, так и в провинции, которая способствовала достижению высочайших результатов в развитии отечественного музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Записки Минха А.Н. о г. Саратове, путевые и полковые заметки // ГАСО. Ф. 407. Оп. 2. Ед. хр. 742. Л. 5 об.

² Письмо Ю. Оболенского к М.Н. Галкину-Враскому // ГАСО. Ф. 1221. Оп. 1. Ед. хр. 401. 3 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зима Т.Ю. Развитие провинциальных отделений Императорского русского музыкального общества (на примере Саратовского отделения ИРМО) // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Саратов, 2013. Ч. 1. С. 84–98.
2. Зубов С. Всё, что имел, он подарил Саратову // Православие и современность. 2016. № 38(54). С. 96–105.

3. Отчёты Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при оном музыкальных классов 1874–1894 гг. Саратов, б/г.
4. Плотникова Н. Бахметев Николай Иванович // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 4. С. 393–394.
5. Полозова И.В. Жизнь и творчество Николая Ивановича Бахметьева в контексте русской культуры XIX века // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 21–22 нояб. 2012 г. Саратов, 2013. Ч. 1. С. 98–105.
6. Полозова И.В. Музыкальный быт «малого двора» и оперное творчество Д.С. Бортнянского // Проблемы муз. науки. 2017. № 1(26). С. 6–13.
7. Семёнов В.Н., Семёнов Н.Н. Саратов дворянский. Саратов : Приволжск. кн. изд-во, 2004. 296 с., ил.
8. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864 // Journal of the American Musicological Society. 2014. Vol. 67, № 3, Fall. P. 685–734.
9. Gur G. Music and “Weltanschauung”: Franz Brendel and the Claims of Universal History // Music & Letters. 2012. Vol. 93, № 3, August. P. 350–373.
10. Wang J. Classical Music: a Norm of “Common” Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2016. Vol. 47, № 2. December. P. 95–205.

REFERENCES

1. Zima T.I. Razvitie provincial'nyh otdelenij Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (na primere Saratovskogo otdeleniya IRMO) [The development of provincial departments of Russian imperial musical society (illustrated by Saratov's department of RIMS)]. *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoj hudozhestvennoj kul'tury. Ch. 1* [Saratov conservatory in the context of Russian art. Pt. 1]. Saratov, 2013, pp. 84–98.
2. Zubov S. Vse, chto imel, on podaril Saratovu [He gave everything he had to Saratov]. *Pravoslaviye i sovremennost'* [Orthodoxy and modern times]. 2016. No. 38(54), pp. 96–105.
3. *Otchety Saratovskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva i sostoyashchih pri onom muzykal'nyh klassov 1874–1894 gg.* [Reports by Saratov department of Russian imperial musical society and the musical classes attached to it of 1874–1894]. Saratov.
4. Plotnikova N. Bakhmetyev Nikolay Ivanovich. *Pravoslavnyaya ehnciklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Moscow, 2002. Vol. 4, pp. 393–394.
5. Polozova I.V. Zhizn' i tvorchestvo Nikolaya Ivanovicha Bahmet'eva v kontekste russkoj kul'tury XIX veka [Nikolay Ivanovich Bakhmetyev's life and work in the context of Russian culture of the 19th century]. *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoj hudozhestvennoj kul'tury: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 21–22 noyab. 2012* [Saratov conservatory in the context of Russian art. Papers of the International scientific conference, 21–22 November 2012]. Saratov, 2013. Pt. 1, pp. 98–105.
6. Polozova I.V. Muzykal'nyj byt «malogo dvora» i opernoe tvorchestvo D.S. Bortnyanskogo [Musical practice of the “small court” and operatic creations by D.S. Bortnyansky]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 1(26), pp. 6–13.
7. Semyonov V.N., Semyonov N.N. *Saratov dvoryanskij* [Nobility of Saratov]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo [Privolzhsky publishing house], 2004. 296 p.
8. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. Vol. 67. No. 3, Fall. 2014, pp. 685–734.
9. Gur G. Music and “Weltanschauung”: Franz Brendel and the Claims of Universal History. *Music & Letters*. 2012. Vol. 93. No. 3, August, p. 350–373.
10. Wang J. Classical Music: a Norm of “Common” Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2016. Vol. 47. No. 2. December, pp. 195–205.



ОТ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИРМО К КОНСЕРВАТОРИИ: СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ*

Процесс формирования профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде является предметом изучения историков и искусствоведов в течение многих десятилетий. Среди тех, кто посвятил объёмные труды данной теме, Нина Николаевна Полуэктова [10], Всеволод Александрович Коллар [6], Борис Николаевич Беляков, Валентина Григорьевна Блинова, Нина Дмитриевна Бордюг [2], Валерий Серафимович Колесников, Наталья Петровна Бердникова [3] и другие. В то же время, до сих пор не существует исследований, обобщающих всё многообразие событий и факторов, которые в своей совокупности определили неповторимые особенности региональной традиции воспитания музыкантов-профессионалов.

Заметим, что создание летописи какого-либо культурного процесса всегда таит в себе сложнейшие проблемы. Поиск источников, выявление того, насколько они достоверны, толкование фактов, выстраивание последовательности событий, обоснование логической их закономерности, определение ключевых этапов, описание контекста их существования и т. д. Эти и многие другие факторы делают возможность описания не только трудоёмким делом. Нередко «пробелы» истории порождают легенды, стирают грань истины и вымысла, и тогда история неизбежно подчиняется мифологии, утрачивая необходимую точность и реалистичность.

Реконструкция процесса формирования системы профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде до сих пор остаётся неполной. Существуют разные интерпретации событий конца позапрошлого и начала прошлого столетий, утеряны важные документальные свидетельства (среди кото-

рых ряд годовых отчётов ИРМО, документы из архивов устроителей ИРМО, сведения об учреждении народной, а затем государственной консерватории в 1918–1919 годы, мемуары, письма и другие исторические данные).

Ко времени создания Нижегородского отделения ИРМО были уже учреждены и вели активную музыкально-просветительскую деятельность отделения Санкт-Петербурга (1859), Москвы (1860), Киева (1863), Казани (1864), Воронежа (1868), Харькова (1871) и других городов Империи (см. об этом: [11]). Масштабный проект Антона Григорьевича и Николая Григорьевича Рубинштейнов («идеи исходили от старшего брата, практические детали – от младшего» [8, 13]) был нацелен на решение грандиозных планов: укрепление отечественной музыкальной культуры, включающее прежде всего воспитание музыкальных вкусов публики, приобщение любителей музыки к высокому искусству, поддержку российских талантов. С просветительской целью проводились бесплатные концерты, организована поддержка собирателей фольклора, знатоков церковного пения, осуществлялось ознакомление российских музыкантов с достижениями зарубежной музыкальной педагогики, поощрялось развитие музыкальной критики. Ряд подобных концертов и мероприятий РМО во многом способствовал учреждению отделения Общества в Нижнем Новгороде.

Разумеется, на протяжении многих десятилетий в городе существовала благоприятная почва для организации музыкального образования и просветительства. Прочными были традиции домашнего музицирования. В богатых домах-усадебках Нижегородской губернии (здесь жили представители известнейших русских фамилий – Шаховские, Трубецкие, Шере-

* Статья впервые опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2018. № 4. С. 173–179. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.173-179). В настоящем издании текст на русском языке представлен с некоторыми авторскими изменениями.

метевы, Голицыны, Толстые) регулярно проводились концерты, осуществлялись постановки сцен из опер, постоянно работали домашние учителя-музыканты из Европы (Эдуард Лангер, Карл Эйзрих и другие). Весьма высокий уровень музыкальной жизни во многом был определён энтузиастами, среди которых прежде всего следует упомянуть нижегородца, автора первой книги о Моцарте Александра Дмитриевича Улыбышева (1794–1858), сыгравшего решающую роль в судьбе идеолога «Могучей кучки» Милия Алексеевича Балакирева.

Нижегородское отделение ИРМО, которому было суждено стать началом организации музыкального просветительства и музыкального образования в крупном регионе Приволжья, было основано по предложению Н.Г. Рубинштейна во время одного из его приездов в город. Инициатива директора Московской консерватории встретила поддержку нижегородских любителей музыки, которые готовы были оказывать ежегодную материальную поддержку данного начинания. Как и в других нестоличных городах, открытие отделений ИРМО стало «результатом консолидации культурных сил» регионов [7, 84].

В знак серьёзности этих намерений «лицами, сочувствующими развитию музыкального образования», 18 апреля 1873 года на имя вел. кн. Константина Николаевича (только что сменившего на посту председателя РМО скончавшуюся вел. кнг. Елену Павловну) была послана телеграмма¹, которая уведомляла о желании образовать новое отделение Общества, а также сообщала о состоявшейся подписке желающих вносить ежегодные взносы, сумма которых достигла 1500 рублей.

Среди подписавших телеграмму были Н.Г. Рубинштейн, Александр Осипович Шульц, Николай Федорович Киршбаум, Евстафий Генрихович Беллинг. Получив в ответной телеграмме от 19 апреля одобрение великой княгини², нижегородцы в письме от 26 апреля обратились с официальным ходатайством на имя вице-председателя ИРМО кн. Дмитрия Александровича Оболенского, в котором сообщалось о готовности Н.Г. Рубинштейна содействовать вновь возникающему отделению. Именно в этом документе в ряду поставленных задач указано не только «ознакомление публики с произведениями замечательных компо-

зиторов», но и «обучение хоровому пению и сольфеджиям»³.

В письме от 19 сентября 1873 года Н.Г. Рубинштейн рекомендует выпускника Московской консерватории Василия Юльевича Виллуана для работы в Н. Новгороде. С семьёй Виллуанов Рубинштейна связывали давние прочные отношения: братья Николай и Антон с детства обучались у дяди В.Ю. Виллуана, Александра Ивановича, который в своё время считался одним из лучших педагогов-пианистов в России [5, 20]. Однако решающую роль в этой рекомендации сыграло то, что В.Ю. Виллуан был одарённым скрипачом и дирижёром, теоретически грамотным музыкантом и, будучи ещё студентом, проявил себя как трудолюбивый и деятельный энтузиаст.

Собрание дирекции 26 сентября 1873 года решает пригласить В.Ю. Виллуана «для устройства концертов в качестве капельмейстера, квартетов в качестве первого скрипача и элементарных классов как преподавателя»⁴.

«Самый большой музыкант в Нижнем» (так писал о нём Александр Николаевич Скрябин [1, 280]), возглавлявший региональное ИРМО с 1873 по 1918 годы, Виллуан стал главной фигурой, привлекавшей крупных российских и зарубежных музыкантов в Нижний Новгород. Среди значительных событий следует назвать концерты Н.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, С.И. Танеева, В.И. Сафонова. Об уровне образования в созданных музыкальных классах свидетельствуют репертуарные списки ученических концертов, содержащиеся в отчётах ИРМО, а также успешное обучение выпускников в столичных консерваториях (например, С. Ляпунов, В. Исакович-Скрябина, И. Барабейчик-Добровейн и другие, ставшие студентами Московской консерватории).

Но вернёмся к малоизвестным страницам начала истории отделения. В соответствии с уполномочием Главной дирекции № 32 от 15 мая, в Н. Новгороде проводится учредительное собрание открываемого отделения ИРМО. В ходе собрания были решены многие организационные вопросы и, прежде всего, избраны председатель отделения (А.О. Шульц), директора (Е.Г. Беллинг, А.А. Фредерикс, Н.А. Мессинг, Н.Э. Шмидт).

С 15 ноября начинают работу музыкальные классы, а уже на заседании 23 ноября дирекция Нижегородского отделения, ввиду большого количества желающих обучаться, решает открыть второй класс игры на фортепиано. По рекомендации Н.Г. Рубинштейна (письмо 22 ноября, № 90)⁵ преподавателем фортепиано приглашается выпускница Московской консерватории Анна Евстихеевна Пятова.

Круг преподаваемых дисциплин неуклонно расширяется, о чём свидетельствуют ежегодно публикуемые отчёты Нижегородского отделения ИРМО. В первый год работы музыкальных классов было открыто преподавание фортепиано, скрипки, элементарной теории и хорового пения, на следующий год перечень дополнен классами сольного пения, виолончели, гармонии. В конце XIX столетия открывается класс духовых инструментов.

Большое значение для учащихся музыкальных классов имели симфонические собрания, в которых регулярно выступали профессиональные исполнители, в том числе А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, В.И. Исакович-Скрябина, М.А. Дейша-Сионицкая, К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, Ванда Ландовска, квартет герцога Мекленбург-Стрелицкого.

На протяжении более чем тридцати лет В.Ю. Виллуан идёт к достижению новой высоты: 6 марта 1907 года дирекция Нижегородского отделения ИРМО возбуждает ходатайство перед Главной дирекцией о преобразовании музыкальных классов в музыкальное училище⁶. Следует отметить, что этот сюжет истории имеет весьма парадоксальные «повороты»: в письме 1898 года С.И. Танеев просит В.Ю. Виллуана прислать ему устав училища (!), «очевидно, не сомневаясь в его существовании» [3, 208].

Реорганизация в музыкальное училище подразумевала не только смену статуса учебного заведения, прежде всего, это увеличение расходов, связанных с расширением перечня преподаваемых дисциплин. И в своём ходатайстве дирекция Нижегородского отделения составляет подробный расчёт доходов, из которых сложится необходимая сумма.

28 марта 1907 года Главная дирекция уведомляет нижегородских коллег о своём согласии на реорганизацию музыкальных классов в музыкальное училище⁷. Решение было принято на заседании 23 марта 1907 года.

В письме от 15 ноября 1907 года Главная дирекция утверждает в должности директора Музыкального училища Нижегородского отделения ИРМО свободного художника, коллежского советника В.Ю. Виллуана⁸.

В 1908 году исполнялось 35 лет Нижегородскому отделению ИРМО. Признавая заслуги В.Ю. Виллуана в становлении и развитии профессионального музыкального образования, сразу несколько заведений возбуждают ходатайства о присвоении ему очередного чина статского советника (дирекция Нижегородского отделения ИРМО, Совет Нижегородского Мариинского института благородных девиц и другие). Кроме того, дирекция Нижегородского отделения просит утвердить В.Ю. Виллуана почётным членом ИРМО. Грамота почётного члена была подписана председателем ИРМО в день заседания Главной дирекции 22 марта 1909 года⁹.

Сам же В.Ю. Виллуан в предпраздничные дни был озабочен только лишь достойным замечательной даты торжеством, все силы прилагая для его организации. И в письме от 3 ноября 1908 года он сообщает Главной дирекции, что «с разрешения Господина Нижегородского Губернатора Дирекция имеет отпраздновать юбилейный акт тридцатипятилетия со дня открытия Нижегородского отделения и Музыкальных классов, ныне преобразованных в Музыкальное училище. Акт назначен на 12 ноября. Директор Музыкального училища В. Виллуан»¹⁰.

В первые годы после революции Нижегородское музыкальное училище ИРМО не меняло наименование и статус. Декретом СНК РСФСР от 5 июля 1918 года все учебные заведения были переданы в ведение комиссариата образования. И осенью 1918 года свои двери всем желающим открыла Народная консерватория, приняв на первый курс более 800 человек, из которых после первой сессии продолжили обучение менее 100 человек. В должности директора консерватории В.Ю. Виллуана сменил молодой московский музыкальный критик, автор первой биографии об А.Н. Скрябине (изданной в 1915 году) Евгений Оттович Гунст. С 1919 года учебное заведение работает в статусе государственной консерватории, в некоторых документах можно встретить наименование «Государственный музыкальный универ-

ситет», что объясняется принятым в 1919 году «Положением о Государственном музыкальном университете», который бы объединял все ступени профессионального музыкального образования. Этот период нижегородской музыкальной истории полон «белых пятен» и ещё ждёт своего исследователя.

К концу 1922 года (по другим – косвенным – свидетельствам в 1921 году, приказ не обнаружен) года учебное заведение определяется как музыкальный техникум (в 1929–1939 годах существовал как музыкально-театральный техникум, а с 1938 года утвердилось название «Горьковское музыкальное училище»).

В 1920–1930 годы открывается «инструкторско-педагогическое отделение», призванное готовить учителей музыкальных школ и руководителей художественной самодеятельности, на отделении введён класс массовых народных инструментов. Тогда же формируются студенческие творческие коллективы – оркестр народных инструментов (руководитель Иосиф Бучинский) и духовой оркестр, стала стабильной работа симфонического оркестра (руководитель Семён Лазерсон). В 1930 годы начинается подготовка студентов по специальностям «дирижирование» (под руководством Павла Армашова) и «теория музыки» (под руководством Таисии Агринской).

В годы Великой Отечественной войны училище продолжает работу. Творческой победой педагогического коллектива стало поступление в 1943 году в Московскую консерваторию четырёх выпускников: Валентины Блиновой, Ольги Виноградовой, Ольги Лебедевой, Веры Чижовой (первые три из которых войдут позднее в число первых преподавателей консерватории). В 1944 году в Ленинградскую консерваторию поступила София Хентова (в будущем один из ведущих исследователей творчества Дмитрия Шостаковича), в том же году на Всероссийском смотре-конкурсе музыкальных учебных заведений стали лауреатами София Хентова и Наталия Зевеке (фортепиано) и дипломантом Кира Леонова (сопрано).

В первые послевоенные годы открывается ещё одна страница музыкальной истории Нижнего. Она связана с дирижёрско-хоровым образованием. 14 апреля 1946 года была учреждена Горьковская городская детская хоровая капелла, на базе Детского дома художественно-

го воспитания детей. Почти сразу же с момента создания капелла стала школой-интернатом, поскольку основной контингент учащихся набирали из детей-сирот, в большинстве своём потерявших на войне своих родителей. Ныне хоровая капелла преобразована в Нижегородский хоровой колледж имени Льва Константиновича Сивухина, обучающий детей разных возрастов (от 4 до 18 лет) и ведущий активную концертно-просветительскую деятельность.

В 1946 году после неоднократных попыток открыть в Нижнем Новгороде консерваторию было, наконец, учреждено высшее музыкальное учебное заведение. Покровительство столиц и, прежде всего, Москвы, которое проходит очевидной нитью истории музыкального образования в Нижнем Новгороде, серьёзно проявилось и в этот период: первыми преподавателями стали профессора Московской консерватории.

В то же время, значительный авторитет профессиональных педагогов-музыкантов позволил значительному числу преподавателей училища войти в педагогический состав вновь открывшейся консерватории. В их числе Александр Абрамович Коган (первый директор консерватории), Анна Львовна Лазерсон, Семён Львович Лазерсон, Нина Николаевна Полуэктова, Сократ Афанасьевич Алексеев, Николай Александрович Глассон, Пётр Иванович Булат, Пётр Николаевич Казачек, Софья Сергеевна Зимаква, Нина Модестовна Дубяго и многие другие.

За более чем 70-летнюю историю Нижегородская консерватория прошла путь от «камерного» состава педагогов и студентов (в частности, первый выпуск насчитывал 19 человек) до масштабного творческого центра региона. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования разных жанров (См., например: [9; 4]), фильмы, созданные как профессиональными телестудиями, так и студентами-журналистами, конференции, посвящённые внесшим весомый вклад в становление вуза музыкантам разных поколений. Подробная освещённость многогранного пути консерватории в научных и публицистических трудах стала следствием понимания того, что история творится каждый день, в малых и больших событиях.

Сегодня трудно представить культурную карту Нижнего Новгорода без консерватории,

трёх училищ, дающих профессиональное музыкальное образование, более трёх десятков детских музыкальных школ, студий и центров (количество которых постоянно растёт). Сложившаяся вертикаль подготовки одарённых музыкантов имеет богатую историю станов-

ления почти в полтора столетия. И эта история восходит к пониманию того, что было поставлено целью ИРМО: формировать «вокруг себя культурную среду, меняющую общественную жизнь, привнося в неё духовную красоту и нравственные ценности» [11, 2].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Оригинал телеграммы хранится в ЦГИА СПб (Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 1).

² Копия телеграммы хранится в ЦГИА СПб (Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 12).

³ Ходатайство на имя вице-председателя ИРМО кн Д.А. Оболенского // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 3–40б.

⁴ Протокол № 2 заседания Дирекции Нижегородского отделения ИРМО от 26 сентября 1873 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 120б.

⁵ Протокол № 6 заседания Дирекции Нижегородского отделения ИРМО от 23 ноября 1873 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 140б.–15.

⁶ Ходатайство от 6 марта 1907 года за № 199, зарегистрировано в журнале Главной дирекции ИРМО 23 марта 1907 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 1–2.

⁷ Письмо Главной дирекции ИРМО от 28 марта 1907 года, исходящий № 3077 // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 3–30б.

⁸ Письмо Главной Дирекции ИРМО от 15 ноября 1907 года, исходящий № 3473 // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 8.

⁹ Ходатайство Дирекции Нижегородского отделения ИРМО // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 21–210б. На ходатайстве отмечена дата подписания грамоты Почётного члена ИРМО.

¹⁰ Письмо В. Ю. Виллуана в Главную дирекцию ИРМО // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 10–100б.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Н. Скрябин. Письма. М.: Музыка, 2003. 736 с.
2. Беляков Б., Блинова В., Бордюг Н. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде – городе Горьком. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1980. 336 с.
3. Бердникова Н., Колесников В. «...Нижегородское отделение ИРМО было скромное начинание многих любителей искусства...» (К 140-летию со дня основания) // Русское музыкальное общество. 1859–1917: История отделений. М., 2012. С. 191–224.
4. Имена музыкальной эпохи: к 60-летию Нижегородской консерватории: сб. ст. / сост. и ред.: Сиднева Т.Б., Гецелев Б.С. Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 2007. 188 с.
5. Кирнозе З.И. К истокам Нижегородской консерватории: Василий Юльевич Виллуан (1850–1922) и Императорское Русское Музыкальное Общество // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1(47). С. 18–23.
6. Коллар В.А. Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода – города Горького. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1976. 176 с.
7. Крылова А.В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
8. Кузина О.П. Николай Григорьевич Рубинштейн: жизнь, дела, современники // Николай Рубинштейн и его время: альбом [К 150-летию Московской консерватории] / ред.-сост. М.Д. Соколова. М., 2002. С. 4–43.
9. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (1946–2011). Н. Новгород: Деком, 2013. 208 с.
10. Полуэктова Н.Н. Музыкальное образование в Нижнем Новгороде // Из музыкального прошлого. М., 1955. С. 140–150.
11. Русское музыкальное общество. 1859–1917: История отделений / ред., вступ. ст. О.Р. Глушковой. М.: Яз. славян. культуры, 2012. 536 с.
12. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSE 2017). January 2018. P. 345–349. DOI 10.2991/icassee-17.2018.78 URL: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-17/25888491> (25.09.2018).

13. Sargeant L.M. A new class of people: The conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861–1917 // *Music & Letters*. 2004. Vol. 85, № 1. P. 41–61.

REFERENCES

1. Skryabin A.N. *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Music, 2003. 736 p.
2. Belyakov B., Blinova V., Bordyug N. *Opernaya i kontsertnaya deyatel'nost' v Nizhnem Novgorode – gorode Gor'kom* [Opera and concert activity in Nizhny Novgorod-the city of Gorky]. Gorky: Volgo-Vyatka book publishing house, 1980. 336 p.
3. Berdnikova N., Kolesnikov V. «...Nizhegorodskoe otделение IRMO bylo skromnoe nachinanie mnogikh lyubiteley iskusstva...» (K 140-letiyu so dnya osnovaniya) [“...The Nizhny Novgorod branch of the Irmo-Russian Movement was a modest undertaking of a few art-lovers...”]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. 1859–1917: Istoriya otdeleniy* [Russian Musical Society 1859–1917: History of the Departments]. Moscow, 2012, pp. 191–224.
4. *Imena muzykal'noy epokhi: k 60-letiyu Nizhegorodskoy konservatorii : sb. st.* [Names of the musical era: to the 60th anniversary of the Nizhny Novgorod Conservatory. Comps. and eds.: Sidneva T.B., Getslev B.S.]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod state Conservatory, 2007. 188 p.
5. Kirnoze Z.I. K istokam Nizhegorodskoy konservatorii: Vasiliy Yul'evich Villuan (1850–1922) i Imperatorskoe Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo [To the origins of the Nizhny Novgorod Conservatory: Vasily Yulievich Villuan (1850–1922) and the Imperial Russian Musical Society]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of the higher music education]. 2018. No. 1(47), pp. 18–23.
6. Kollar V.A. *Muzykal'naya zhizn' Nizhnego Novgoroda – goroda Gor'kogo* [The musical life of Nizhny Novgorod – the city of Gorky]. Gorky: Volgo-Vyatka book publishing house, 1976. 176 p.
7. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of the Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89.
8. Kuzina O.P. Nikolay Grigor'evich Rubinshteyn: zhizn', dela, sovremenniki [Nikolai Grigoryevich Rubinstein: the life, works, contemporaries]. *Nikolay Rubinshteyn i ego vremya : al'bom (K 150-letiyu Moskovskoy konservatorii)* [Nikolai Rubinstein and his time: To the 150th anniversary of the Moscow Conservatory. Ed.-comp. M.D. Sokolova]. Moscow, 2002, pp. 4–43.
9. *Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki (1946–2011)* [Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka (1946–2011)]. Nizhny Novgorod: Dekom, 2013. 208 p.
10. Poluektova N.N. *Muzykal'noe obrazovanie v Nizhnem Novgorode* [Music education in Nizhny Novgorod]. *Iz muzykal'nogo proshlogo* [From the musical past]. Moscow, 1955, pp. 140–150.
11. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. 1859–1917: Istoriya otdeleniy* [Russian Musical Society 1859–1917: History of the Departments. Ed. and introd. by O.R. Glushkovoy]. Moscow: Languages of Slavic culture, 2012. 536 p.
12. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education. *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). January 2018*, pp. 345–349. DOI 10.2991/icassee-17.2018.78. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-17/25888491> (25.09.2018).
13. Sargeant L.M. A new class of people: The conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85. No. 1, pp. 41–61.



**ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
В ГОРОДАХ СИБИРИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ:
ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ***

С середины XIX века в городах Сибири начинает своё формирование музыкальная академическая культура. В числе факторов, влиявших на этот процесс: 1) активное развитие музыкального искусства в Европейской России; 2) появление в Сибири образованных слушателей; 3) формирование контингента исполнителей в регионе; 4) становление материальной базы для бытования академической культуры; 5) образование более тесных связей между окраинами и метрополией. Важным импульсом также стало создание объединений, способствующих активизации театральной и концертной жизни региона. Во-первых, упомянем «Общества любителей музыки»¹, которые сыграли подготовительную роль в профессионализации музыкального искусства. Во-вторых, назовём Русское географическое общество (с 1849 года – Императорское Русское географическое общество), представители которого внесли вклад в изучение культуры Сибири (особенно в области этнографии).

Важную функцию в становлении музыкального образования и исполнительства выполнило Русское музыкальное общество (с 1873 – ИРМО). Исследователи высоко оценили роль организации: «Официальное включение в сферу деятельности ИРМО означало и укрепление материального базиса самодеятельности, и высококвалифицированное общее руководство, нужды в котором стали остро ощущаться в крупных центрах Сибири» [4, 70], деятельность отделений в азиатской части России «...изменяла не только инфраструктуру музыкального пространства, но и влияла на геополе общественного музыкального сознания всего этого обширного региона» [3, 78]. Основными источниками информации по работе ИРМО являются отчёты отделений, рецензии в прессе, а также труды сибирских краеведов.

Целью данной статьи стало освещение основных аспектов работы организации в Сибири.

Сибирские отделения ИРМО были открыты в Нерчинске (1874), Омске (1876), Тобольске (1878), Томске (1879), Иркутске (1901). Инициаторами выступали разночинные представители городов и регионов: в Нерчинске – купец М.Д. Бутин, в Томске – ученица А.Г. Рубинштейна Е.А. Дмитриева-Мамонова, в Тобольске и Омске – генерал-адъютант Н.Г. Казнаков. В Омске также проявили инициативу капельмейстер А.М. Редров и музыканты-любители М.Ф. и Л.С. Буланже. В Иркутске проводилась благотворительная деятельность преподавателей и учащихся музыкальной школы А.Ю. Гениты-Пилсудского. Функционирование ИРМО в Сибири было связано с концертно-исполнительской и образовательной практикой, а также музыкально-критической деятельностью, способствующей популяризации искусства. Организация исполнительства явилась значительным достижением в Тобольске, Томске, Омске и Иркутске. Безусловно, нельзя назвать концертную деятельность планомерной и выверенной по репертуару, мастерству солистов и ансамблистов, но говорить о ней как о заметном явлении необходимо.

Репертуарная политика Общества подразумевала звучание европейской и русской классики, а также опусов современников. В каждом из городов сложилась специфика, обусловленная предпочтениями руководства ИРМО и вкусами публики, но ведущим критерием для подбора репертуара являлись возможности исполнителей. Недостаток ресурсов порождал программы, в большей степени напоминавшие отчётные концерты, в которых представлены лучшие достижения на настоящий момент. В репертуаре соседствовали оркестровые, хоровые, камерные опусы, класси-

* Статья впервые опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2018. № 4. С. 91–98. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.180-186). В настоящем издании текст представлен с некоторыми авторскими изменениями.

ческие произведения и обработки народных песен. Например, в томском музыкальном вечере 9 января 1887 года прозвучали «Лесной царь» Ф. Шуберта, «Велик наш Бог» М.И. Глинки, «Хор русалок» А.С. Даргомыжского, «Хор женщин и соло Амнерис» Дж. Верди, песня «Зашумела, разгулялась», «Ракоци-марш» Ф. Листа, дуэты «Море и сердце» И. Соколова в переложении А.С. Даргомыжского, «Роза-ль ты, розочка» М. Яковлева также в транскрипции А.С. Даргомыжского. Тенденция не менялась десятилетиями².

В концертах ИРМО участвовали и хорошо подготовленные музыканты. Об уровне мастерства томских исполнителей свидетельствовало исполнение струнного квартета Л. Бетховена № 10, квинтета «Форель» Ф. Шуберта и Фортепианного квинтета Р. Шумана, «Пляски смерти» К. Сен-Санса, сцен из «Трубадура» Дж. Верди, «Князя Игоря» А.П. Бородин, «Садко» и «Царской невесты» Н.А. Римского-Корсакова. Нельзя обойти вниманием цикл концертов в Томске «Соната для фортепиано и скрипки в её главнейших представителях и типичных образцах» [4, 104]. В программу были включены опусы А. Корелли, Ф. Джеминиани, Г.Ф. Генделя, И.С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Э. Грига, К. Сен-Санса, А. Дворжака, А.Г. Рубинштейна, М.М. Ипполитова-Иванова. Масштабный проект был реализован силами А.Я. Александровой-Левенсон (фортепиано) и Я.С. Медлина (скрипка). Важным стало устройство тематических вечеров, как то: концерт духовной музыки 05.03.1887³; концерт, посвящённый творчеству М.И. Глинки 01.12.1886, «в память пятидесятилетия со дня первого представления оперы „Жизнь за Царя“ (27 ноября 1836 года)». В последнем, как следует из Отчёта ТО ИРМО за 1886–1887 годы, прозвучали: Увертюра из оперы, хоровые «Славься...», «Разгулялась, разливалась», «Бог войны», ария Антонида, трио «Не томи, родимый». Были включены хор «Велик наш Бог» на слова В.А. Соллогуба и «Вальс-фантазия» в четырёхручном переложении. Представляется, что причиной появления не оперных номеров в концерте стала упомянутая нехватка исполнительских ресурсов.

О серьёзной подготовке иркутян говорит исполнение Пятой симфонии, Первого форте-

пианного концерта П.И. Чайковского, Третьей симфонии Л. Бетховена, Второго концерта Ф. Шопена, увертюры «Эгмонт» и «Тангейзер».

В Омске важным было участие известных музыкантов-гастролёров, хора (дирижёр К.Г. Хамелев, с 1895 – А.И. Васильев) и оркестра Сибирского казачьего войска. Это позволяло организовывать крупные проекты: звучали фрагменты из «Сотворения мира» и «Семь слов Спасителя на кресте» Й. Гайдна, «Stabat Mater» Д. Россини, увертюры и симфонии. Специфика Тобольска заключалась в большом количестве квартетной (и другой ансамблевой) музыки, в том числе Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера. Участие оркестра дало возможность играть увертюры и симфонии венских классиков, опусы А.Н. Верстовского, М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна, А.Н. Серова, П.И. Чайковского⁴.

Надо отметить и другие особенности репертуара: исполнялись малоизвестные ныне сочинения В.Н. Пасхалова, С.И. Донаурова, Л. Денца, Б. Годара, А. Куллака, К. Калькбренера, К.Ю. Давыдова, Г.-В. Эрнста, В. Рейзингера, Я. Каливоды. Как следует из сохранившихся документов, наряду с серьёзными опусами звучала легкая музыка: увертюры к опереттам «Дама пик», «Поэт и крестьянин» Ф. фон Зуппе, марш из «Цыганского барона» Й. Штрауса, «Рондо-вальс» Р. Планкета, «Ночи юга» Л. Денца, «Тоска по родине» Ю.А. Капри и другие. Случались и неоправданные казусы: например, в концерте 10 ноября 1886 года (Томск) Квартет с-молл для рояля, скрипки, альты и виолончели Ф.Э. Фески был по неизвестной причине разделён по отделениям (инициальная часть прозвучала в Первом отделении, а Andante – во втором), что явно не способствовало целостности восприятия. Подобные недостатки снижали общую картину состояния городской культуры, но в целом старания ИРМО позволили заполнить имевшийся в регионе музыкальный вакуум.

Среди музыкантов Омска, вносящих важный вклад в работу ИРМО – скрипачи К.А. и Н.А. Кононовы, И.Ф. Гровес, пианистка Е.А. Дмитриева-Мамонова, певица В.П. Остафьева; в Тобольске современники отмечали сопрано Е.Г. фон Древиц, скрипача и альтиста Н.Д. Тихонравова, виолончелиста С.П. Матвеева, певицу и пианистку М.И. Ка-

синову. В Томске известность приобрели скрипач Я.С. Медлин, виолончелист А.С. Медлин, певцы К.И. Томашинская, И.В. Матчинский, дирижёр А.А. Ауэрбах, пианистки А.Я. Александрова-Левенсон, Ф.Н. Тютрюмова, в Иркутске – дирижёр С.Г. Румшийский, пианистка Е.Г. Городецкая, виолончелисты И.А. Аннин, А.Ф. Вербов, певцы А.Ф. Арцимович, С.И. Друзякина, скрипач М.Н. Синицын, композитор Р.А. Иванов⁵.

О работе ИРМО активно писала пресса⁶. В «Сибирской жизни» читаем: «2 марта исполняется 25-летие открытия томского отделения Императорского русского музыкального общества. В помещении музыкальных классов отделения предполагается в этот день совершить торжественное молебствие, а вечером в помещении общественного собрания предполагается устройство большого симфонического вечера»⁷; «Томское отделение Императорского Русского Музыкального Общества. Музыкальные классы. В субботу 24 января 1904 г. В зале Общественного собрания имеет быть публичный ученический вечер»⁸. Множество отзывов носило благоприятный характер, но поскольку концерты бывали далеки от совершенства, наличие критических рецензий является свидетельством адекватных оценок музыкального исполнительства. Например, томский корреспондент писал: «Если принять во внимание местные условия (бедность муз. жизни Томска), то концерт несомненно должен считаться светлым явлением; во всяком случае г-жа Абля лучшая из всех певиц, которых мне пришлось слышать в Томске в течение сезона, а г-жа Островская лучшая из всех пианисток. Кроме того, в концерте были №№, исполнение которых без всяких оговорок надо признать хорошим (например, очень изящно и с большим вкусом пропетый г-жой Абля Вальс во II отд. на bis), прелюдия Лядова, исполненная г-жой Островской. Но рассматриваемый безотносительно концерт произвел очень бледное впечатление. Казалось, будто все артисты были „не в ударе“, играли, точно исполняя неприятную обязанность. <...> ...соната Грига была исполнена г-жой Островской и г. Медлиным совсем таки слабо: скомканно, неотделанно (у г. Медлина попадались даже фальшивые ноты), с далеко небезупречными темпами. <...> М.»⁹.

Критический характер носит и заметка омского автора, который ставил Обществу в упрёк нерадивость в организации концертов. Артисты оценивались им как в плане технического мастерства, так и с точки зрения художественных достижений. И, конечно, крайне негативное мнение высказывалось в адрес музыкантов, демонстрировавших низкий уровень подготовки¹⁰. Корреспондент «Сибирского вестника» писал и о проблемах оркестра, пристраивавших из явной материальной зависимости оркестрантов от концертных сборов¹¹. Фигурировали также претензии в адрес организаторов концертов¹².

Недостаток исполнительских кадров диктовал заботу о музыкальном образовании. В Нерчинске в 1874 году музыкальная школа возникла по инициативе купца М.Д. Бутина. Ставилась цель «воспитания чувства окружающего общества», получения образования, поскольку его отсутствие тормозит развитие музыкальной инфраструктуры в городе. Учащиеся вели концертную работу, в которую включился и созданный при учебном заведении оркестр (руководитель М.Н. Мауриц). В репертуар вошли увертюры и симфонии В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, пьесы и ансамбли М. Глинки, Р. Шумана, Ф. Листа. Школа закрылась в 1879 году, поскольку местное общество оказалось не готово к развитой концертной жизни. В более передовом Иркутске классы просуществовали с 1901 по 1914 годы. Выпускники продолжали образование в консерваториях, играли в региональных и европейских оркестрах¹³. Организаторы концертной деятельности учащихся проектировали серьёзные акции: например, монографические программы по творчеству М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна (1904–1905), концерт памяти Н.В. Гоголя (1902), квартетные вечера (1911, 1912), знакомство с творчеством непопулярного в то время в Сибири И.С. Баха (1913).

Явные успехи отмечались в работе томичей¹⁴: создание классов обсуждалось прессой¹⁵, активно продвигалось дирекцией Томского отделения ИРМО. Учреждение удалось открыть в 1893 году, выпускникам предъявлялись требования, сопоставимые с современным уровнем первых курсов музыкальных колледжей. Так, по классу фортепиано это было «исполнение любой гаммы любого вида, трёх этюдов (Мо-

шелеса, Клементи или ор. 740 Черни, Шопена, или Скрябина, из них одного октавного), фуги Баха, сонаты Бетховена и части фортепианного концерта» [4, 392]. Дирекцией устраивались благотворительные концерты, подразумевавшие сбор средств для получения выпускниками дальнейшего образования¹⁶. Цели, как правило, достигались: «...ученики местной музыкальной школы – драматическое сопрано г. Василькова и бас г. Ивашкевич приняты в С.-Петербургскую консерваторию по классу пения казёнными стипендиатами»¹⁷. Организовывались и новые коллективы, способные принять участие в культурной жизни города¹⁸. Омские (1910–1916) и Тобольские (1903–1918) музыкальные классы также были оснащены профессиональными кадрами по популярным специальностям.

Симптоматично, что образовательные начинания имели будущее: в 1912 году томские классы были реорганизованы в музыкальное училище (ныне – Томский музыкальный колледж имени Э. Денисова), база омских и иркутских способствовала появлению образовательных учреждений: в Омске возникла Первая советская музыкальная школа (в настоящее время – Омское музыкальное училище имени В.Я. Шебалина), в Иркутске – частная музыкальная школа, а в советское время – Иркут-

ский музыкальный университет и Музыкальный техникум.

Как известно, отделения ИРМО играли важную роль в становлении искусства ряда городов (См., например: [5–6]). Отметим, что и на творческую атмосферу городов Европы повлияли различные музыкальные общества (См.: [7–8]). И в этом плане сибирский регион органично вписывается в общий контекст развития культуры.

Уровень академического искусства Сибири рубежа XIX–XX веков проигрывал по сравнению с музыкальной жизнью столиц, но по ряду позиций был аналогичен установившемуся в провинциальных городах европейской части России. Имея богатый слуховой опыт и хорошее образование, члены ИРМО были ориентированы на столичную, а порой европейскую концертную жизнь. Работа ИРМО продемонстрировала яркий пример возможностей активных членов общества в организации такого сложного начинания как музыкальное исполнительство и образование. Несмотря на материальные проблемы, личная инициатива послужила импульсом развития инфраструктуры городов Сибири. Не все планы нашли отклик, но старания энтузиастов позволили впоследствии достичь результата, сопоставимого с исполнительским музыкальным искусством Европы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тобольское (1857), Омское (1874), Томское (1876), Иркутское (1882), Красноярское (1886), Нерчинское (1887), Якутское (1889), Читинское (1895), Сретенское (1895), «Томское общество музыкального пения» (1901).

² Соседство сочинений, различных по стилиевой принадлежности и художественной ценности, проследживается и в Тобольске. В концерте 17 октября 1879 года фигурировали Квартет ор. 18 № 6 Л. Бетховена и Каприччио-фантазия Ф. Мендельсона рядом с вокальными «Ой, не ходы, Грицю» А.В. Едлички, «Для чего мне черны брови» А.А. Дерфельдта, «Я очи знал» Е.В. Кочубей. 18 октября 1903 года музыкальный вечер включал Поппури из опер «Евгений Онегин» и «Гугеноты», дуэт «Когда, душа, просилась ты» М.И. Глинки, Элегию для скрипки Г.В. Эрнста, и арию из оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина. Данные приводятся из Отчёта Тобольского отделения ИРМО за 1879–1980 гг. (10 с.) и Отчёта Тобольского отделения ИРМО 01.09.1903 г. – 01.09.1904 г. (18 с.).

³ Первое отделение: «Что унываеши, душе моя» Е.С. Азеева, «Вечери Твоя тайные» А.Ф. Львова, «Помилуй мя, Господи» А.Л. Веделя, «Колена, Россы, преклоните» П.И. Турчанинова, второе – «Молитва» А. Страделлы, «Ave Maria» Гуно-Баха, «Прославление Бога природою» Л. Бетховена, *Lacrimosa* из «Реквиема» В. Моцарта.

⁴ В целом нехватка симфонических коллективов была проблемой для ИРМО. Так, С.Е. Радченко пишет: «Среди отделений ИРМО в Центральном Черноземье в конце XIX – начале XX столетия симфонические собрания регулярно устраивало лишь Тамбовское отделение» [6, 153], здесь «на высоком консерваторском уровне исполнялись „Неоконченная симфония“ Ф. Шуберта, целый ряд концертов (К.М. Вебера, Г.Э. Гольтермана, Ф. Мендельсона, П.И. Чайковского, Л. Шпора и др.) с сопровождением оркестра» [6, 154].

⁵ Исполняемые опусы подтверждают высокий уровень музыкантов. Так, например, К.И. Томашинская имела в репертуаре партии Людмилы («Руслан и Людмила»), Иоанны («Орлеанская дева»), Антонины

(«Жизнь за Царя»), Аиды («Аида») и Леоноры («Трубадур»). Е.А. Дмитриевой-Мамоновой были по силам сольные программы: Баркарола и Вальс А.Г. Рубинштейна, Романс и Парафраз на темы «Риголетто» Ф. Листа, Баллада и Вальс Ф. Шопена, Мазурка П.И. Чайковского, Вальс А.А. Гензельта и Концерт А.-Ш. Литольфа. Подбор программы свидетельствует о виртуозной направленности дарования и высокой подготовке пианистки.

⁶ В частности, С.П. Вавилов и Я.В. Ткаленко отмечают: «Н.А. Александровым в различных изданиях Москвы, Петербурга и Томска опубликовано около 500 (!) заметок, статей, рецензий на музыкальные темы» [1, 29].

⁷ Сибирская жизнь. 1904. № 11. 15 янв. С. 2. Здесь и далее в цитатах орфография и синтаксис приведены к современным нормам.

⁸ Сибирская жизнь. 1904. № 17. 22 янв. С. 1.

⁹ Сибирская жизнь. 1904. № 25. 31 янв. С. 3.

¹⁰ «За первую половину музыкального сезона наше отделение ИРМО дало всего один музыкальный вечер 12-го декабря с.г., который прошел вяло и при небольшом сборе. Литературно-музыкальный вечер 4/1 в пользу Омской воскресной школы дан любителями в общественном собрании при переполненном зале. <...> Из участвующих гг. любителей особенно выделилась баронесса О.Н. Таубе, обладающая приятным и нежным *soprano*, но мало разработанным в техническом отношении, вследствие чего она и не выходила за рамки романсной литературы. Исполненный ею романс Бевиньяни «Да, веря я» вызвал гром аплодисментов, после чего она должна была петь на *bis* еще три романса. Затем г-жа Розалион Сошальская спела с аккомпанементом оркестра „Балладу и арию с жемчугом“ из „Фауста“ Гуно, при исполнении которых мы не заметили правильной фразировки, так как местами певица вскрикивала или настолько уменьшала силу голоса, что его едва было слышно. <...> Приглашённый малороссийский хор под управлением г. Мирова-Бедюх исполнил несколько малороссийских песен, но настолько неудовлетворительно, что в последней песне аккомпаниатор на рояле должен был вследствие сильного понижения и нестройности хора, остановиться. Дирижёру хора следовало бы позаняться с хором, а потом уже выходить с ним на сцену. Вероятно г. дирижёр думает, что в Омске всё сойдет; здесь ведь Сибирь, никто ничего порядочного не слышал, да и не разберёт... Спешим его разочаровать в подобном мнении; здесь и до проведения железной дороги были люди, сведущие в музыке; теперь же, когда дорога проводится, контингент музыкальных сил увеличился...» (РМГ. 1897. № 3. Стб. 507).

¹¹ Сибирский вестник. 1888. № 6.

¹² «Своеобразное отношение к публике можно было наблюдать со стороны дирекции музыкального общества во время последнего камерного вечера. <...> Желающих послушать музыку набралось гораздо больше, чем мог вместить малый зал общественного собрания, так что многим пришлось стоять у двери на ногах. Но этого мало, во время антракта г-н директор классов распорядился, чтобы двери в зал не стояли открытыми, предоставляя, таким образом, стоявшей у двери и в дверях публике право слушать музыку через запертые двери» (Сибирская жизнь. 1905. № 36. 14 февр. С. 2).

¹³ В частности, в Петербургской консерватории получили образование А. Звягина, А. Ферштер, оперными солистами стали В. Беспалов, В. Лосев.

¹⁴ «Томск заметно отличался большей активностью музыкальной жизни... <...> Этому, безусловно, способствовала деятельность Томского отделения ИРМО (ТО ИРМО) и его музыкальных классов» [2, 172].

¹⁵ Восточное обозрение. 1892. № 8. 23 февр.

¹⁶ «Преподаватели музыкальных классов В.А. Бажаева и В.И. Розеноэр устраивают во второй половине апреля интересный ученический концерт с оперным отделением. В концерте примут участие, кроме учениц и учеников двух названных преподавателей, директор музыкальных классов и преподаватели классов. В числе учеников и учениц – в концерте примут участие и некоторые частные ученицы В.А. Бажаевой. Цель концерта двойная: предполагается, во-первых, собрать необходимые средства на отправку в С.-Петербургскую консерваторию двух учеников томских классов и, во-вторых, положить основание специальному фонду для постройки собственного дома музыкальных классов» (Томский листок. 1896. № 78. 12 апр. С. 2).

¹⁷ Томский листок. 1896. №197. 13 сент. С. 2.

¹⁸ «Музыкальные классы приглашают лиц, желающих принять участие в организуемом хоре Общества, заявить о том лично (от 5 до 7 веч.) или письменно. Участвующие в хоре пользуются правом бесплатно обучаться теории и сольфеджио, и посещения симфонических концертов Общества» (Сибирская жизнь. 1905. № 29. 6 февр. С. 1).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Музыкально-просветительская деятельность профессора Н.А. Александрова (1858–1936) в Томске // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3(23). С. 24–32.
2. Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Оперные постановки томичей в 1900–1920-х гг. // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 172–179.
3. Зима Т.Ю. Томское отделение Императорского русского музыкального общества как социокультурный феномен Сибири конца XIX – начала XX века // Вестн. Томск. гос. ун-та. История. 2014. № 2(28). С. 74–79.
4. История музыкальной культуры Сибири. В 3 т. Т. 2, кн. 2. Новосибирск, 1997. 510 с.
5. Крылова А.В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
6. Радченко С.Е. Симфонические собрания отделений Императорского Русского музыкального общества в губернских городах Центрального Черноземья в конце XIX – начале XX века // Манускрипт. 2017. № 12, ч. 3. С. 152–156.
7. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances // Osterreichische musikzeitschrift. 2012. Vol. 67, iss. 6. P. 70–71.
8. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British women composers and instrumental chamber music in the early twentieth century.* Ashgate publishing ltd, England, 2013. 229 p.

REFERENCES

1. Vavilov S.P., Tkalenko Ya.V. Muzy`kal`no-prosvetitel`skaya deyatel`nost` professora N.A. Aleksandrova (1858–1936) v Tomске [Musical and educational activity of professor N.A. Alexandrov (1858–1936) in Tomsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]. 2016. No. 3(23), pp. 24–32.
2. Vavilov S.P., Tkalenko Ya.V. Operny`e postanovki tomichej v 1900–1920-x gg. [Opera statements of residents of Tomsk in 1900 – the 1920th]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]. 2018. No. 29, pp. 172–179.
3. Zima T.Yu. Tomskoe otdelenie Imperatorskogo russkogo muzy`kal`nogo obshhestva kak sociokul`turny`j fenomen Sibiri koncza XIX – nachala XX veka [The Tomsk office of Imperial Russian musical society as a sociocultural phenomenon of Siberia of the end of XIX – the beginning of the XX century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Tomsk State University Journal of History]. 2014. No. 2(28), pp. 74–79.
4. *Istoriya muzy`kal`noj kul`tury` Sibiri* [History of musical culture of Siberia. In 3 vols. Vol. 2., pt. 2]. Novosibirsk, 1997. 510 p.
5. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo russkogo muzyikalnogo obshchestva v formirovanii muzyikalnoy infrastrukturyi Rostova-na-Donu [Role of the Imperial Russian Music Society in the Formation of the Music Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89.
6. Radchenko S.E. Simfonicheskie sobraniya otdelenij Imperatorskogo Russkogo muzy`kal`nogo obshhestva v gubernskix gorodax Central`nogo Chernozem`ya v konce XIX – nachale XX veka [Symphonic meetings of offices of Imperial Russian musical society in the provincial cities of the Central Black Earth at the end of XIX – the beginning of the XX century]. *Manuscript*. 2017. No. 12. Pt. 3, pp. 152–156.
7. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances. *Osterreichische musikzeitschrift*. 2012. Vol. 67. Iss. 6, pp. 70–71.
8. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British women composers and instrumental chamber music in the early twentieth century.* Ashgate publishing ltd, England, 2013. 229 p.



ОТЧЁТЫ ТОБОЛЬСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

В последней четверти XIX века концертная жизнь Тобольска – административного центра одноимённой Сибирской губернии – была достаточно разнообразна. В город приезжали гастролирующие музыканты и театральные труппы; гимназисты и их учителя, а также музыканты-любители устраивали спектакли, концерты и музыкальные вечера.

20 мая 1878 года по инициативе местной интеллигенции, поддержанной западносибирским губернатором М.Г. Казнаковым, в Тобольске было открыто отделение Императорского Русского музыкального общества. Последующая более чем двадцатипятилетняя работа отделения значительно обогатила музыкальную жизнь города, дала возможность повысить качество музыкального образования.

Основные сведения о работе Тобольского отделения ИРМО можно получить из ежегодных отчётов этой организации. На рассмотрении их как исторического источника сосредоточено внимание данной статьи.

Отчёт как форма документации российских учреждений получил в XIX веке широкое распространение. В ИРМО обязанность составления отчётов о проделанной за концертный сезон работе возлагалась на дирекцию того или иного отделения.

Современный сибирский историк и книговед Е.Н. Коновалова в монографии «Книга Тобольской губернии. 1790–1917 гг. Сводный каталог местных изданий» [3] приводит информацию о восемнадцати отчётах Тобольского отделения, изданных в различных типографиях¹. Их оригиналы в настоящее время хранятся в Научной библиотеке Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника. В ходе исследования были проработаны все 18 документов. Также был изучен второй экземпляр отчёта за первый год работы отделения, хранящийся в Тобольском государственном архиве. Каким образом отчёты оказались в нынешних местах хранения – неизвестно.

До 30-х годов XX века инвентарные книги в данных организациях не велись, а их карточные каталоги не сохранились.

Отчёты за 1880/81, 1889/90, и еще за несколько концертных сезонов, а также после 1906 года пока не обнаружены. Неясно существовали ли они вообще. Также остаётся загадкой, когда и при каких обстоятельствах Тобольское отделение ИРМО прекратило свою деятельность. Некоторые исследователи напрямую связывают факт отсутствия отчётов отделения после 1906 года с прекращением его работы. Но две афиши концертов РМО, обнаруженные в архивах Тобольска, свидетельствуют об активности организации и после 1906 года.

Перейдём к более детальному рассмотрению документа. Все отчёты представляют собой тетради с прошитыми листами. Общее количество листов в отчёте могло составлять от 5 до 18. Размер самих тетрадей незначительно варьируется. Отчёты до 1893 года, в отличие от более поздних, имеют твёрдый переплёт. Степень сохранности документов хорошая.

Хронологически каждый отчёт Тобольского отделения охватывал годовой период с 1 по 1 сентября и печатался, чаще всего, в октябре концертного сезона, следующего за отчётным. Исключением является отчёт, изданный в 1893 году, куда включены совокупные сведения за два сезона.

По структуре содержания отчёты отделения отличаются между собой несущественно. Во всех документах присутствуют три основных раздела:

1. Личный состав отделения;
2. Кассовый (денежный) отчёт;
3. Программы концертов и вечеров.

Второй и третий разделы могли меняться местами. В трёх последних отчётах в финансовый раздел включены протоколы Ревизионных комиссий с результатами проверок расходования средств. В некоторых отчётах присутствуют развёрнутые по содержанию

пояснительные тексты, где в свободной форме рассказывается о достижениях и трудностях, сопровождавших работу отделения. Но, в большинстве своём, отчёты Тобольского отделения ИРМО всё-таки сводятся к сухому перечню определённых статистических данных.

Раскроем подробнее содержание разделов.

Личный состав включал в себя членов дирекции и отделения. Каждый отчёт содержит пофамильные списки всех лиц, участвовавших в работе организации. В состав дирекции входили председатель, помощник председателя, 3–4 директора и несколько «кандидатов в директора». Люди, занимавшие должности в дирекции, часто менялись. В отчётах также могли указываться уполномоченный от дирекции Петербурга (им неизменно был тайный советник В.А. Арцимович), почётные члены и члены-соперникователи Императорского русского музыкального общества.

Из отчётов следует, что с 1878 по 1905 год Тобольское отделение возглавляло семь председателей². Примечательно, что дважды и достаточно продолжительное время организацией руководили женщины.

Согласно отчётам, члены Тобольского отделения ИРМО подразделялись на почётных членов³, действительных членов, членов-исполнителей и членов-посетителей. Общее количество членов было непостоянным.

Следующий раздел назывался составителями отчётов двойко – или **кассовый**, или **денежный** отчёт. Он включает в себя финансовый и имущественный подразделы.

Основная прибыль отделения складывалась из ежегодных членских взносов и выручки от продажи билетов на различные музыкальные мероприятия. По суммам вторая из указанных статей доходов существенно превышала первую. Небольшой денежный приток давали пожертвования в счёт отделения⁴. Скромный доход также поступал от продажи нот, старых инструментов и неких «лишних вещей». Для поправки своего материального положения отделением трижды проводилась лотерея.

Большинство расходов организации было связано с устройением музыкальных мероприятий. Крупные суммы уходили на аренду здания Тобольского общественного собрания, где была сосредоточена вся музыкальная деятельность отделения. Деньги тратились на оплату

освещения, печать программ, афиш и билетов, вознаграждение прислуги и др. В трёх последних отчётах организации появляется графа о вознаграждении для музыкантов. Весьма затратным было приобретение нот и музыкальных инструментов, которые, к тому же, требовали постоянного обслуживания⁵.

Тобольское отделение ИРМО занималось благотворительной деятельностью. Цель сборов значится лишь в нескольких случаях: в 1899–1900 концертном сезоне было произведено пожертвование в Тобольское общество трезвости; трижды в период с 1902 по 1905 год проводились сборы в пользу ведомства учреждений имп. Марии. В большинстве же случаев адресаты пожертвований в отчётах не указаны.

Отделением устраивались благотворительные концерты. Например, 21 мая 1879 года прошел концерт в пользу погорельцев г. Оренбурга, 21 мая 1880 года – в пользу детей Тобольского воспитательного дома и др.

В отчётах за концертные сезоны 1902–1905 годов появляется финансовая информация, связанная с деятельностью музыкальных классов. Идея их открытия принадлежала основателю отделения Рудакову, но воплотить её в реальность удалось только в начале XX века. Из отчётов видно, что в течение нескольких лет отделение систематически откладывало средства в форме вспомогательного капитала. Эти деньги и были использованы на организацию музыкальных классов и поддержание их работы.

Тобольское отделение ИРМО владело и некоторым имуществом. В отчётах постоянно приводится информация о его стоимости. И лишь в двух случаях составители перечисляют конкретное имущество⁶.

Финансовый раздел ежегодных отчётов отделения достаточно подробен. Здесь можно найти, помимо уже названного, сведения о размере членских взносов и цене билетов, стоимости обучения в музыкальных классах и многом другом. Ежегодно приводилась таблица с детальным перечислением всех расходов и доходов организации.

Чаще всего самым объёмным в отчётах был раздел, посвящённый концертной работе отделения. В большинстве случаев составители озаглавливали его как **Программы концертов и вечеров**. Тем не менее, формы музыкальных мероприятий, проводимых организаци-

ей, не ограничивались двумя названными. За 19 концертных сезонов, нашедших отражение в отчётах, Тобольским отделением ИРМО было дано 26 концертов, проведено 50 музыкальных вечеров и 24 музыкальных собрания, устроено 2 так называемых «спектакля» и 1 музыкальное представление. По каждому из подобных мероприятий в отчётах приводятся сведения о дате проведения, авторах и названиях прозвучавших сочинений. Что же предлагалось вниманию слушателей?

«Музыкальное представление» состоялось единственный раз в первом концертном сезоне отделения. Публике были представлены сцены из опер А.Н. Верстовского «Аскольдова могила» и М.И. Глинки «Жизнь за Царя».

В отчётах Отделения дважды фигурируют театральные постановки. В обоих случаях программа имела общий заголовок: «Спектакль». 6 мая 1903 года были сыграны «Уголок Москвы» и «Дайте мне старуху». 20 февраля 1904 года в 5 отделениях исполнили народный гимн «Боже, Царя храни», сцены из оперы Глинки «Жизнь за Царя», «Сон», два романса, «Медведя» и «Дамскую болтовню». Авторы пьес в отчётах не указаны.

Одним из самых ярких в истории отделения стал концертный сезон 1896/97. Помимо трёх музыкальных вечеров, ставших уже привычными для публики, в Тобольске прошло два симфонических и три квартетных собрания. Внимание горожан были представлены симфонические и камерно-инструментальные сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера и других композиторов. Столь серьёзный репертуар был для местных слушателей в

винку. Из материалов отчёта следует, что симфоническая музыка воспринималась публикой с большим восторгом, а вот одно из квартетных собраний с программой из сочинений Л.В. Бетховена слушателей несколько утомила.

Количественное распределение музыкальных мероприятий отделения по годам было неравномерным. Причиной тому, видимо, послужило нестабильное положение дел в организации. Первый концертный сезон (16 музыкальных собраний, 3 концерта и 1 музыкальное представление) стал прекрасной отправной точкой для дальнейшего развития отделения. Но из отчётов видно, что этот сезон в последующем так и не удалось превзойти. Случались в истории отделения и кризисы. К таковым можно отнести концертный сезон 1895/96, когда из-за членских усобиц⁸ за весь год удалось организовать лишь один музыкальный вечер (Рис. 1).

Численный анализ программ всех концертных сезонов отделения показал, что за весь исследуемый период прозвучали произведения 196 композиторов. По количеству сочинений и по частоте исполнения преобладала зарубежная музыка. В 19 концертных сезонах тобольской публике было представлено 1043 номера. Из них 607 – это сочинения для голоса, 436 – инструментальные (Рис. 2).

На музыкальных мероприятиях Тобольского отделения звучала камерно-вокальная музыка А.С. Даргомыжского, М.И. Глинки, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилева, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта и др. Она исполнялась сольно, в дуэтах и трио. Голосу могли аккомпанировать как отдельно фортепиано, так и дуэт фор-



Рис. 1. Количество музыкальных мероприятий, проведённых в период 1878–1905 гг.

тепиано и струнного инструмента (скрипка, альт, виолончель). Оперное творчество было представлено ариями, сценами и хорами из сочинений В.А. Моцарта, Ш. Гуно, Дж. Верди, В. Беллини, А.С. Даргомыжского, М.И. Глинки, А.Н. Верстовского, А.П. Бородина, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского и др. Полностью оперы ни разу не ставились. Более или менее полное представление об оперных сочинениях слушатели получали, видимо, из номеров, которые в программах отделения именовались как «попурри из оперы». Они служили своего рода дайджестом произведения. Оперная музыка часто исполнялась и в переложении для фортепиано (сольно и в 4 руки) или ансамбля фортепиано и скрипки.

Неотъемлемой частью мероприятий Тобольского отделения ИРМО являлась инструментальная музыка. Звучали сочинения для фортепиано (Л.В. Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, А. Розелен, А. Гора), скрипки (Ш.О. де Берио, Ж.Б. Сенжеле, А. Вьётан), виолончели (Ф. Шуберт, Б. Ромберг, Г. Эрнст), флейты (К.М. Вебер). Не обойдены были вниманием и такие инструменты как цитра, корнет-а-пистон, мандолина и гудок⁸.

Камерная музыка включала в себя произведения для фортепиано в 4 и в 6 рук (И. Ашер, Ф. Флотов), дуэты для струнного инструмента (скрипки, альты, виолончели) и фортепиано (де Берио, Л. Шлёссер, К. Райссигер), трио (Г. Лихнер), квартеты (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен, Ш.О. де Берио) и квинтеты (И. Гуммель).

Симфоническая музыка – в оркестровом виде и в переложениях – исполнялась значительно реже. Заметно выделяются здесь концертные сезоны рубежа веков, когда при отделении функционировал собственный оркестр⁹. Для жителей Тобольска прозвучали «Эгмонт», «Кориолан», а также около десятка оперных увертюр. В сезон 1896–1897 удалось исполнить даже две симфонии: G-dur Й. Гайдна и g-moll В.А. Моцарта¹⁰.

Как известно, XIX век стал для Тобольска периодом испытаний. В связи с перемещением торговых путей, а затем строительством железной дороги в стороне от города экономическая значимость Тобольска значительно уменьшилась, уровень жизни его населения стал стремительно понижаться. Местная интеллигенция всячески сопротивлялась упадническим тенденциям. Поэтому вклад Тобольского отделения ИРМО в культуру города трудно переоценить. Достаточно продолжительная деятельность организации, безусловно, заслуживает пристального внимания со стороны исследователей. Помимо ежегодных отчётов о работе отделения, сохранившихся достаточно полно, в архивах Тобольска содержится и другая документация организации. Например, ведомости, списки преподавателей, приходно-расходные счета, квитанции. Определённые сведения можно почерпнуть из местной прессы того времени. Таким образом, обширная источниковая база весьма способствует глубокому и разностороннему изучению творческой деятельности Тобольского отделения ИРМО.



Рис. 2. Количественное соотношение вокальных и инструментальных сочинений, исполненных на музыкальных мероприятиях Тобольского отделения ИРМО в период 1878–1905 гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Большинство отчётов (9) издано в Типографии Тобольского губернского правления (за 1882–1884, 1887–1889, 1890–1893, 1896–1897 годы). Три отчёта опубликовано в Тобольской губернской типографии (1884–1887). По одному отчёту вышли в Тобольской лито-типографии А.Г. Калининой (1878/79), Типографии Ф.И. Декова (1899/1900), Типографии Тобольского епархиального братства (1902/1903). Место издания еще трех отчётов не установлено (1879/80, 1881/82, 1885/86).

² В должности председателя в разные годы были Ф.В. Рудаков (1878), Н.Н. Петухов (1879–1880), С.Н. Зубовская (1881–1882, 1885–1891), В.В. фон Плотто (1883–1885), И.И. Корнилов (1891–1893), С.П. Матвеев (1895–1900), М.И. Касинова (1902–1905).

³ К числу почётных членов относятся Генерал Западносибирской губернии Н.Г. Казнаков (1878–1885), Ф.В. Рудаков (1884–1885), действительный статский советник Н.М. Богданович (1899–1903), баронесса О.В. Фредерикс, В.А. Троицкий, С.П. Матвеев (1899–1905).

⁴ В пользу ТО было внесено 7 пожертвований. Согласно отчёту 1878/79 года, одно из них было сделано членом общества А.А. Сыромятниковым. Ещё одно, в 1903 году, – Главной Дирекцией ИРМО в пользу музыкальных классов. В остальных случаях, кем были сделаны пожертвования – неизвестно.

⁵ Известно, что к концертному году 1896/97 в собственности отделения были рояль, 2 флейты, флейта-пикколо, альт, виолончель, 3 контрабаса, 5 кларнетов, труба, тромбон, 2 валторны, металлофон, бубен, кастаньеты, а также 2 палочки для литавр. Интересно, что сами литавры в отчётах не упоминаются [4 (1896/97), 9].

⁶ В концертном сезоне 1878/79 перечислено следующее имущество ТО ИРМО: декорации, эстрада, помещение для декораций и эстрады, портрет Великого князя Константина Николаевича, разные хозяйственные вещи [4 (1878/79), 7]. В отчёте за сезон 1896/97 перечень расширился, это: портрет Великого князя Константина Николаевича, эстрада, 27 пюпитров, 2 табурета, печать и каучуковый штампелль отделения, самовар медный, поднос, бронзовый подсвечник, 2 шкафа для хранения нот и прочее имущество, сарай (без земли), бронзовые канделябры, чехол на рояль, 5 чайных полотенец, чайная скатерть, чайный прибор, деревянный щит, 2 деревянных барьера [4 (1896/97), 10].

⁷ 6 января С.Н. Матвеев сложил с себя обязанности председателя и директора Отделения по причине «несолидарности с остальными членами Дирекции по вопросу о пользовании помещением в Общественном собрании для музыкальных занятий Отделения и условий пользования этим помещением» [4 (1895/96), 1–3]. После выхода Матвеева из состава дирекции многие из членов отделения отказались принимать активное участие в подготовке к концертам.

⁸ Основу репертуара названных инструментов составляют переложения симфонических и вокальных сочинений. Например, «Полонез» из оперы «Графиня» С. Монюшко, исполненный в переложении для цитры, «Соловей» Ф. Мендельсона и «Серенада» Ф. Шуберга в переложении для корнета-а-пистона.

⁹ В имеющихся отчётах сведения об организации оркестра отсутствуют. Первые упоминания о нём можно найти в отчёте за 1895/96 год [4 (1895/96), 3]. Возможно, начало становления оркестра пришлось на 1893–1895 года, но судить об этом сложно, так как отчёты за этот период не найдены. Оркестр действовал до 1904 и, согласно отчёту за 1904/1905 год прекратил своё существование «с уходом полка из г. Тобольска на театр военных действий, и кроме того многие из местных жителей, принимавших активное участие в музыкальных вечерах, устраиваемых отделением, также выбыли за призывом на военную службу из запаса или в дружины ополчения» [4 (1904/05), 3].

¹⁰ Номера симфоний в отчётах не приводятся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархатова С. Музыкальная культура Урало-Сибирского региона : учеб. пособие. Тюмень : Тюмен. гос. ин-т культуры, 2009. 96 с.
2. Валитов А. Тобольское отделение Императорского русского музыкального общества: страницы истории // Культурное наследие России. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tobolskoe-otdelenie-imperatorskogo-russkogo-muzykalnogo-obschestva-stranitsy-istorii> (02.10.2018).
3. Коновалова Е. Книга Тобольской губернии. 1790–1917 гг. : Сводный каталог местных изданий. Новосибирск : Изд-во ГПНТБ : СО РАН, 2006. 532 с.
4. Отчёты о деятельности Тобольского отделения Императорского русского музыкального общества за разные годы.
5. Устав Императорского Русского Музыкального Общества. СПб. : Тип. Э. Арнгольда, 1873. 20 с.

REFERENCES

1. Barkhatova S. *Muzykal'naya kul'tura Uralo-Sibirskogo regiona : ucheb. posobiye* [Musical Culture of the Ural-Siberian Region: Study Guide]. Tyumen: RITS TGAKI, 2009. 96 p.
2. Valitov A. Tobol'skoye otdeleniye Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva: stranitsy istorii [Tobolsk Branch of the Imperial Russian Musical Society: pages of history]. *Kul'turnoye naslediyе Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tobolskoe-otdelenie-imperatorskogo-russkogo-muzykal'nogo-obshchestva-stranitsy-istorii> (02.10.2018).
3. Konovalova E. *Kniga Tobol'skoy gubernii. 1790–1917 gg. Svodnyy katalog mestnykh izdaniy* [Book Tobolsk province. 1790–1917 Summary catalog of local publications]. Novosibirsk: GPNTB: SO RAN, 2006. 532 p.
4. *Otchoty o deyatel'nosti Tobol'skogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva za raznyye gody* [Reports on the activities of the Tobolsk branch of the Imperial Russian Musical Society for different years].
5. *Ustav Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva* [The Charter of the Imperial Russian Musical Society]. St. Petersburg: Printing house by E. Arngold, 1873. 20 p.



ИСТОРИЧЕСКИЕ ПУТИ ОДЕССКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА*

Одесское Отделение Императорского Русского музыкального общества возникает в 1884 году (реальная дата начала его активной деятельности – 1886 год, что связано прежде всего с финансовыми и организационными проблемами).

Отмечу стремительное развитие событий в связи с деятельностью Одесского отделения, удивительный энтузиазм его дирекции и сочувствующих одесситов, а также веское слово одесских меценатов, которые в самые сложные моменты истории Одесского отделения ИРМО способствовали продвижению идей музыкального просвещения и образования. В совокупности, да ещё и с учетом врождённой музыкальности одесситов-южан, которую отмечало большинство гостей Одессы, в том числе А.С. Пушкин, и активностью музыкальной жизни предшествующего этапа в истории музыкальной жизни города (см. Приложение), дают блестящий результат. За период с момента образования Одесского отделения ИРМО (1884) до рождения сперва среднего (музыкальное училище – 1897), а затем и высшего учебно-

го музыкального заведения (консерватории – 1913) прошло 29 лет. За это непродолжительное по общеевропейским меркам время в Одессе не только формируются и достигают высокого профессионального уровня концертно-исполнительская и музыкально-просветительская стороны творческой жизни южной Пальмиры, но и складывается одесская композиторская школа в лице П. Сокальского, В. Малишевского, В. Золотарёва и др.

Рамки статьи не позволяют раскрыть всё многообразие форм музыкально-просветительской и музыкально-образовательной жизни Одессы XIX – начала XX веков, потому коснусь лишь некоторых, наиболее ярких, страниц музыкальной жизни города.

Об Одесском отделении ИРМО, с одной стороны, говорить легко, поскольку ряд одесских музыковедов (прежде всего, Р.М. Розенберг, С.В. Мирошниченко – см. [5; 7; 8]) по крупным восстановили в общих чертах историю его возникновения и постепенного роста, а с другой стороны, сложно, поскольку в разговоре затрагивается иной пласт значимости мест-



Ил. 1. Пётр Петрович Сокальский



Ил. 2. Директор Одесской консерватории Витольд Осипович (Иосифович) Малишевский (второй слева) с коллегами

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Kaplun Tatiana M. The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society: Formation and Summation // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 127–132. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.127-132.*

ного отделения в музыкальной и культурной жизни Одессы второй половины XIX – начала XX веков. Это пласт отражения специфики, той особенности в формировании одного из провинциальных отделений РМО, которую принято называть одесским духом и душой. Они присутствуют во всех фактах истории и культуры Одессы, в том числе и в значимости музыкальной культуры в городе в целом и Одесского отделения в частности.

Если вспомнить о первых годах жизни Одессы и о той роли, которую ей надлежало исполнить, то становятся очевидны причины рождения особого духа города. Прежде всего, отмечу, что изначально Одесса мыслилась как южная сестра Санкт-Петербургу. Это были южные торговые ворота Российской империи, на которую возлагались большие надежды Екатериной Великой, что и породило определение города как Южной Пальмиры в соотнесённости с Северной Пальмирой, столицей государства. Весьма специфичен и первоначальный состав жителей города, который, с одной стороны, включал представителей высшей русской аристократии, сыгравшей большую роль в истории государства Российского (Воронцовы, Толстые, др.)¹, а с другой стороны, это были беглые украинские и крепостные русские крестьяне, черноморские казаки, немецкие колонисты, болгарские, сербские, валашские и гагаузские переселенцы, старообрядцы-некрасовцы и липоване и другие², устремлённые к широкой вольнице черноморских степей, обладавшие, тем не менее, пассионарной активностью, разнообразными талантами, большой волей к жизни и творческому преобразованию на первых порах не очень привлекательной действительности³. Такой пёстрый во всех отношениях культурный и этнический состав первопоселенцев Одессы и её близлежащих земель сохранялся и в последующие десятилетия истории города, когда историки насчитывали свыше 130 национальностей, этнических групп и подгрупп, проживавших на территории Одесчины ещё до 90-х годов прошлого века.

На музыкальной жизни Одессы такое многообразие этнических и социальных групп первопоселенцев сказалось в формировании особой музыкальной среды, которая включала богатый спектр народной песенно-инструментальной культуры украинцев, русских, евреев,

немцев, греков, итальянцев, французов, караимов, молдаван и гагаузов и др. народностей, который причудливым образом сочетается с разнообразием религиозно-конфессиональных музыкальных традиций (русская православная никонианская и старообрядческая, греческая и молдово-румынская православная, католическая и протестантская, иудейская и караимская, армянская и др.).

Предыстория создания в Одессе отделения Императорского Русского музыкального общества богата фактами и событиями, а главное яркими личностями – одесситами, без активного участия которых сей знаменательный факт не мог бы состояться. Прежде всего, отмечу большое значение для одесситов музыкальной стороны их жизни. В первой половине XIX столетия в музыкальной жизни Одессы наблюдается очень активная музыкально-театральная жизнь. В частности, предметом гордости одесситов была постоянно действующая итальянская антреприза первой четверти века, при том, что итальянская опера существовала, кроме Одессы, только в Петербурге и Москве. Причём, в Одессе она играла иную роль в сравнении со столичными, поскольку «в Одессе работали частные антрепризы, заключавшие договоры с театральным комитетом Городской Думы. Итальянской антрепризе была предоставлена субсидия, а в первые десятилетия – и монополия. Функционирование в первой четверти XIX века в городском театре итальянских оперных трупп поставило Одессу в особое положение по сравнению с другими провинциальными городами», где «музыкально-театральная жизнь ограничивалась постановками в частных домах и на сценах драмтеатров русских комических опер и водевилей силами крепостных актёров или гастролёров», а итальянские труппы, выступавшие периодически, появились лишь к середине века (Киев – 1847, Тифлис и Казань – 1851, Саратов – 1860-е) [7, 16–17].

В 1821 году начала работать первая одесская фабрика по производству роялей и пианино (К. Гааза), а в 30-е годы XIX века вышло несколько номеров музыкального журнала «Одесский Трубадур» [там же].

Не менее активной в первые десятилетия того же столетия была музыкально-просветительская деятельность собраний и аристо-

кратических салонов знатнейших фамилий Одессы – супругов Воронцовых, Толстых, П.Г. Родзянко, И.Д. Аргутинского-Долгорукова, П.И. Гагарина, и других, где звучала вокальная и инструментальная музыка зарубежных, прежде всего, итальянских и немецких, композиторов. Важную роль играли многочисленные музыкальные кружки с участием крупных чиновников, видных ученых, профессуры и преподавателей лицеев (в том числе второго в Российской империи – после Царскосельско-

го – Ришельевского лицея, позже преобразованного в Новороссийский университет), гимназий, Института благородных девиц, частных пансионатов и музыкальных курсов, в которых на достаточно высоком уровне преподавалась игра на музыкальных инструментах.

Выделю также активную деятельность трёх музыкальных обществ, сыгравших ключевую роль в создании почвы для открытия Одесского отделения ИРМО. Это «Общество любителей музыки» (1864), «Общество изящных искусств» (1865), «Одесское музыкальное общество» (1870) и музыкальные классы при них, активная просветительно-музыкальная и концертная деятельность которых заслуживает отдельного разговора.

Таким образом, разнообразные формы музыкальной жизни Одессы 1810 – начала 1880-х годов XIX столетия подготовили почву для зарождения потребности в формировании профессионального уровня исполнительской и музыкально-педагогической системы, что явно ощущалось передовыми музыкантами Одессы ещё с середины века.

Переход музыкальной жизни Одессы на новый уровень произошёл с открытием в 1884 году Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества. В отделении полностью воплотилась та цель, которую ставило перед собой ИРМО – согласно Уставу ИРМО в редакции 1885 г., общество должно «содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов. Для достижения означенной цели общество имеет право: учреждать в разных городах России музыкальные классы, музыкальные училища и консерватории» (Цит. по: [3, 77]). Замечательным является тот факт, что местные дирекции, соотносившиеся с Главной дирекцией, были достаточно самостоятельны и действовали в соответствии с местными условиями [10, 82].

Должна отметить, что значительным препятствием в более раннем создании баз профессионального музыкального образования в Одессе, при всей их крайней необходимости, было отсутствие средств для их содержания, что отмечалось как большая проблема



Ил. 3. Выпускница частных музыкальных курсов Лангера



Ил. 4. Титул программы концерта учеников музыкальных курсов Лангера (публикуется впервые)

и в других провинциальных городах Российской империи⁴. И лишь постоянная меценатская помощь обеспеченных и просвещённых одесситов (Д.С. Щербицкий, В.А. Орлов, многие члены Одесского отделения и др.) способствовала формированию системы музыкального образования.

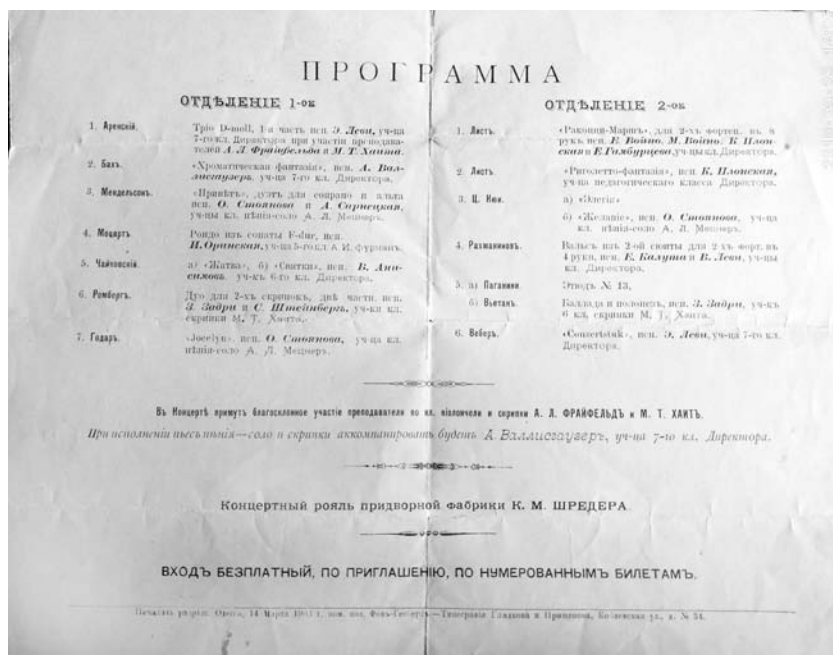
Одесское отделение ИРМО достаточно рано приобретает статус и уровень профессионального музыкального сообщества, явно востребованного в одесском обществе как южно-русского организационного центра концертной деятельности во всём её разнообразии форм и высокопрофессионального музыкального образования на уровне исполнительских и теоретико-композиторского отделений. Итоги активной работы ИРМО в Одессе более чем впечатляющие: на базе музыкальных классов Одесского отделения формируется высокопрофессиональная база музыкального образования города – сперва музыкальное училище (1894 год), а затем – и консерватория (8 сентября 1913 года), – замечу, что это была первая консерватория Украины (Киевская была открыта на два месяца позже) и четвёртая – всей Российской империи (после Санкт-Петербургской, Московской, Саратовской).

Потребность в специализированных музыкальных учебных учреждениях среднего и высшего уровня была очень высокой. На про-

тяжении менее 10 лет после создания Одесского отделения складывается музыкально-теоретическая педагогика в лице П.П. Сокальского, П.И. Молчанова, Ф.В. Мироновича, И.В. Лабинского, В.И. Малишевского и других. В большинстве своём – это воспитанники Санкт-Петербургской консерватории. Также в качестве преподавателей приглашались выпускники других европейских консерваторий (Лейпцигской, Венской, Берлинской, Пражской).

В энергичном поле творческой деятельности Одесского отделения были возвращены такие яркие фигуры мирового искусства как А. Нежданова, В. Сапельников, С. Столярский, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, К. Данькевич и многие другие. Таким образом, указанное творческое сообщество сыграло весьма значительную роль в становлении музыкального профессионального образования в Украине.

В диссертационном исследовании Т.Ю. Зимы особо «выделен гендерный фактор в организации деятельности РМО и определена роль женщин в концертном менеджменте Российской империи и особенно в отечественной педагогике» [3, 28–29]. Относительно одесской женской линии в деятельности Одесского отделения ИРМО выделим имена Н.М. Зеленой, с 1886 по 1897 годы возглавлявшей отделение, А.И. Чарновой, входившей в состав дирекции с момента его создания – с 1884 года (рабо-



Ил. 5. Содержание программы концерта учеников музыкальных курсов Ланглера (публикуется впервые)



Ил. 6. Здание Одесского музыкального училища – позже Одесской консерватории, ныне – Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой



Ил. 7. Витольд Малишевский и первые выпускники Одесской консерватории



Ил. 8. Софья Григорьевна Рубинштейн

тая безвозмездно преподавателем фортепиано, отказалась возглавить дирекцию в 1886) [5, 119–120], С.Г. Рубинштейн, сестры Антона и Николая Рубинштейнов, бывшей одно время членом Одесского отделения, работавшей в Одесском музыкальном училище и консерватории, а также давшей первоначальное вокальное образование А.В. Неждановой [4]⁵.

«Формула триединства» в деятельности столичного и провинциальных отделений ИРМО, выведенная Т. Зимой в диссертационном исследовании и включающая три компонента – «носитель идеи – соцзаказ – финансы» [3, 13], в полной мере проявилась в деятельности Одесского отделения.

Итак, деятельность Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества, начавшаяся в 1884 году, составляет особую страницу в музыкальной истории Одессы. Аккумулировав в себе положительные стороны предшествующего периода развития музыкальных традиций одесской культуры XIX столетия (многонациональный фольклорно-музыкальный быт, обучение игре на музыкальных инструментах и пению в учебных заведениях, а также создание при них хоровых и оркестровых коллективов, постоянно действующая итальянская антреприза первой четверти века; концертная жизнь одесских музыкально-театральных заведений, гастрольные отечественных и иностранных исполнителей, музыкально-просветительская деятельность музыкальных салонов, клубов, кружков и собраний любителей музыки, активность членов «Общества любителей музыки», «Общества изящных искусств», «Одесского музыкального общества» и создание при них музыкальных классов, музыкальной школы и многие другие составляющие пестрой культуры южной Пальмиры), Одесское отделение сумело за короткий срок вывести музыкальную жизнь города на высокий уровень как в отношении музыкально-образовательной системы, так и относительно разнообразных концертных и театрально-музыкальных форм творчества, что позволило Одессе и в области музыкальной культуры занять значимое положение в общественно-культурной жизни страны (по количеству населения и экономическому положению Одесса к концу XIX века была четвертым городом Российской

империи после Санкт-Петербурга, Москвы и Варшавы).

В результате активной деятельности Одесское отделение ИРМО и открытых при нём музыкальных классов (наиболее яркие представители – В.А. Орлов, Д.Д. Климов, В.И. Малишевский и многие другие) была активизирована концертная жизнь города, открыты музыкальное училище (1897) и консерватория (1913), первая на Украине. Открытию Одесского отделения и учебных музыкальных заведений немало поспособствовали крупнейшие музыканты Санкт-Петербурга и Москвы (Рубинштейны, Римский-Корсаков, Чайковский, Направник, Глазунов). Традиции, заложенные деятельностью отделения, активно развиваются в дальнейшем (учебные музыкальные заведения,

филармония, оперный театр, Международный фестиваль современной музыки «Два дня и две ночи», см. [11], и прочее).

Одесский дух, соединивший в себе природную музыкальность, украинско-итальянскую певучесть, русскую широту души, французскую легкость бытия и изящество, греческий темперамент, еврейскую предприимчивость, а также союз аристократической целеустремлённости одесской знати и бескорыстия меценатов с замечательной помощью деятелей столичного и провинциальных отделений ИРМО, крупнейших русских музыкантов, позволили на рубеже XIX–XX веков поднять уровень музыкальной жизни Южной Пальмиры на один уровень с крупнейшими городами Европы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Это были семьи известнейших аристократических фамилий России, которые и внесли в одесскую жизнь своё понимание образованности, аристократизма, культуры, салонности, музыкальных склонностей» [5, 5].

² О разнообразии этнического состава одесских земель см. статью: Каплун Т.М. К проблеме изучения фольклорных традиций Одесской области на современном этапе // Музыкальный фольклор и этномузыкалогия: век XXI / ред.-сост. Н.Н. Гилярова, Е.В. Битерякова. М., 2016. Вып. 82. С. 189–196.

³ Поселение Хаджибей, на основе которого затем строилась Одесса, была небольшой по масштабам турецкой крепостью на высоком и пустынном берегу Чёрного моря, который летом изнывает от жары и зноя, а зимой страдает от зябкости из-за повышенной влажности.

⁴ Эта проблема, например, отмечается в связи с Ростовским отделением ИРМО [9, 90].

⁵ Каждая из данных женщин, так же как замечательные женщины-просветительницы Одессы предшествующего периода, достойна отдельных публикаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дерибас А.М. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания. Одесса, 1913. 379 с.
2. Зима Т.Ю. Русское Музыкальное Общество как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Москва, 2015. 39 с.
3. Куперт Т. Музыкальное прошлое Томска (в письмах к А.Г. Рубинштейну). Томск, 2006. 787 с.
4. Максименко В. Семья Рубинштейн и Одесса. С. 253–259. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_51/alm_51-252-259.PDF (09.06.2019).
5. Мирошниченко С.В. Становление музыкального профессионализма в Одессе (доконсерваторский период) : монография. Одесса : Астропринт, 2013. 228 с.
6. Орфеев С.Д. История Одесской консерватории : (ист. очерк). Рукопись машинописная. Одесса, 1963. 67 с.
7. Розенберг Р.М. Музыкальная Одесса. Одесса: Редакционно-издательский отдел Областного Управления по печати, 1995. 160 с.
8. Розенберг Р.М. Роль ИРМО в музыкальной жизни Одессы // Русское Музыкальное Общество. 1859–1917. История отделений / ред.-сост. О.Р. Глушкова. М., 2012. С. 319–336.
9. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1(18). С. 89–94.
10. Юдина В.И. Из истории культурной политики в дореволюционной России: Русское музыкальное общество во второй половине XIX в. // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2011. С. 81–84. URL: <http://journals.tsu.ru/uploads/import/864/files/351-081.pdf>.
11. Rovner A.A. Contemporary music in Odessa: The festival “Two days and two nights of New music” in April 2017 // Проблемы муз. науки. 2017. № 2. С. 72–77.

12. Polotskaya E. E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Проблемы муз. науки. 2017. № 4. С. 100–107.

REFERENCES

1. Deribas A. M. *Staraya Odessa. Istoricheskie ocherki i vospominaniya* [Old Odessa. Historical essays and memories]. Odessa, 1913. 379 p.
2. Zima T. Yu. *Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo kak sociokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroj poloviny XIX – nachala XX vekov : avto-ref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Russian Musical Society as a sociocultural phenomenon in Russia in the second half of the XIX – early XX centuries: abstr. of diss.]. Moscow, 2015. 39 p.
3. Kupert T. *Muzykal'noe proshloe Tomsk (v pis'mah k A. G. Rubinshtejnu)* [Tomsk's musical past (in letters to A. G. Rubinstein)]. Tomsk, 2006. 787 p.
4. Maksimenko V. *Sem'ya Rubinshtejn i Odessa* [Family Rubinstein and Odessa], pp. 253–259. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_51/alm_51-252-259.PDF (09.06.2019).
5. Miroshnichenko S. V. *Stanovlenie muzykal'nogo professionalizma v Odesse (dokonservatorskij period) : monografiya* [The formation of musical professionalism in Odessa (pre-conservative period): monograph]. Odessa: Astroprint, 2013. 228 p.
6. Orfeev S. D. *Istoriya Odesskoj konservatorii (istoricheskij ocherk). Rukopis' mashinopisnaya* [History of the Odessa Conservatory (historical sketch), ms]. Odessa, 1963. 67 p.
7. Rozenberg R. M. *Muzykal'naya Odessa* [Odessa Music]. Odessa: Editorial and Publishing Department of the Regional Press Department, 1995. 160 p.
8. Rozenberg R. M. Rol' IRMO v muzykal'noj zhizni Odessy [The role of IRMO in the musical life of Odessa]. *Russkoye Muzykal'noye Obshchestvo. 1859–1917. Istoriya otdeleniy* [Russian Musical Society. 1859–1917. The History of Branches]. Moscow, 2012, pp. 319–336.
9. Smetannikova A. Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [Rostov Branch IRMO: the first decade of work]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1(18), pp. 89–94.
10. Yudina V. I. Iz istorii kul'turnoj politiki v dorevolucionnoj Rossii: Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo v vtoroj polovine XIX v. [From the history of cultural policy in pre-revolutionary Russia: Russian Musical Society in the second half of the XIX century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2011. pp. 81–84. URL: <http://journals.tsu.ru/uploads/import/864/files/351-081.pdf> (09.06.2019).
11. Rovner A. A. Contemporary music in Odessa: The festival “Two days and two nights of New music” in April 2017. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 2, pp. 72–77.
12. Polotskaya E. E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 100–107.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Уже в начале 30-х годов XIX века русский поэт Иван Бороздна писал:

«Одесса – город музыкальный,
И редкий из его граждán
Не страстно-пылкий меломан!
В веселый час или печальный,
Там в мир Моцарта идеальный
Слух, жадный звуков, увлечен –
Там мнится воздух напоен
Какой-то негой музыкальной!
И мы блаженствовали там»

[Одесса в русской поэзии: поэтическая антология / сост. А. М. Рапопорт. М.: Арт Хаус медиа, 2009. С. 13].



**ПРАКТИЧЕСКОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ
В КОНТЕКСТЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛАССОВ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
РОСТОВА И НОВОЧЕРКАССКА***

Становление музыкального образования в южных провинциальных городах России было, как известно, связано с деятельностью Императорского Русского музыкального общества¹, с учреждаемыми им музыкальными классами, которые затем трансформировались в средние специальные учебные заведения. Так было и в Ростове, и в Новочеркасске. В соответствии с единым для такого рода учебных заведений Уставом, все предметы делились на художественные и научные. К первым относились игра на оркестровых инструментах: струнных, духовых и ударных, игра на фортепиано, на органе, пение, а также теория и история музыки. К научным – закон Божий, русский язык, арифметика, география, всеобщая и русская история, иностранные языки (немецкий, французский, итальянский – один по выбору), а также чистописание. Уровень прохождения научных дисциплин планировался не ниже первых 4 классов мужских гимназий ведомства Министерства народного просвещения. Параграф 3 Устава гласил, что художественные предметы преподаются по программе и учебному плану, которые составляются Советом училища, рассматриваются в одной из консерваторий и утверждаются Председателем ИРМО².

Обратим внимание на музыкально-теоретический цикл, который находился в ряду обязательных предметов на 4 исполнительских отделениях Музыкальных классов. Газета «Приазовский край», регулярно печатавшая объявления о наборе в музыкальные классы, непременно сообщала о педагогическом составе, привлекая внимание потенциальных учеников именами музыкантов, известных в городе. Поэтому доподлинно известно, что, начиная с 1896 года, класс сольфеджио и те-

рии музыки вёл Матвей Леонтьевич Пресман – первый директор училища (1896–1911 годы), выпускник Московской консерватории, ученик А.И. Зилоти, блестящий музыкант, пианист. С 1899 года он же вёл и класс гармонии. Затем, в разные годы, видимо, в силу занятости М.Л. Пресмана, теоретические предметы – сольфеджио и элементарную теорию музыки (кроме гармонии) преподавали высокообразованные педагоги исполнительских классов – И.К. Горский (педагог по классу виолончели, участник квартета), П.П. Федоров (также класс виолончели) – 1905 г., К.В. Вагнер (класс медных духовых и фагота) – 1907 г. Историю музыки с 1898 года читал В.А. Хавкин. Позднее – с 1917–1918 учебного года теоретические предметы вела талантливая скрипачка Любовь Львовна Штрейхер-Бихтер – свободный художник, окончившая Петроградскую консерваторию по классу скрипки профессора Л.С. Ауэра и по классу композиции профессора А.К. Лядова, а класс истории музыки – композитор Михаил Фабианович Гнесин (здесь комментарии излишни).

В открывшихся в 1911 году музыкальных классах Новочеркасска сольфеджио, элементарную теорию и гармонию вёл скрипач Роман Исаакович Каминский, а с третьего года существования классов – 1913–1914 – была введена история музыки, которую преподавала пианистка Мария Давидовна Немировская. Позднее, в первом Новочеркасском музыкальном училище, учреждённом в 1917–1918 годах, историю музыки читал М.Ф. Гнесин. Какова была содержательная составляющая этих курсов, в частности, истории музыки, как проявлялась в них авторская индивидуальность педагогов в то время – ответить на эти вопро-

* Статья впервые опубликована на английском языке: Krylova Alexandra V. Practical Music-Making in the Context of the Educational Process of the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in the South of Russia // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 120–126. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.120-126.

сы на данный момент не представляется возможным. Очевидно иное: значительную роль в обретении знаний о музыкальной литературе учащиеся получали благодаря широко развитой системе практического музицирования, составляющего существенную часть образовательного цикла.

Были ли для этого у молодых учебных заведений материальные и человеческие ресурсы? Ответим на этот вопрос на примере Ростовского отделения. Рост его от скромных музыкальных классов – через училище ИРМО – до лоббирования идеи реорганизации училища в консерваторию свидетельствует об их накоплении. Основательность и фундаментальность предлагаемых учебным заведением знаний, спровоцировавшая проект преобразования Ростовского училища в консерваторию, к 1913 году казавшийся вполне реальным при соответствующей материальной поддержке властей, заставила Дирекцию Ростовского отделения ИРМО обратиться в Нахичеванскую на Дону Городскую Думу. В этом обращении, датированном 6 сентября 1913 года, сказано: «...В настоящее время в училище обучаются музыке более 420 учеников. Преподают уроки музыки на разных инструментах, пение (соло), оперный курс, хоровое пение: светское и духовное и открыт специальный регентский класс, учреждён класс ансамбля: ученический оркестр и квартет»³. В процитированном фрагменте документа важно то, что исполнительский ресурс учебного заведения был весьма мощным для освоения широкого мирового музыкального репертуара. Важно подчеркнуть, что к 1913 году работа в оркестровом и квартетном классах, наряду с сольной практикой, была уже образовательной традицией, закладываемой с первых дней его жизнедеятельности. Очевидно, что освоение теории и истории музыки пропускалось сквозь реально осваиваемый учащимися корпус музыкальных текстов, поскольку параллельно с постижением азов теории, гармонии и истории музыки в рамках учебной программы львиная доля изучения музыкальной литературы на исполнительских отделениях приходилась на работу, связанную с концертной ученической практикой. Показательно, что в период с 1896 по 1916 годы в Ростове состоялось 157 ученических концертов. Для сравнения приведём и другие цифры: кон-

цертов с участием приглашённых музыкантов в этот период было 52, а с участием педагогов и членов общества – 105⁴. То есть число взрослых концертов равнялось числу ученических.

Ученические концерты проводились отделением систематически в количестве от 5 до 15 представлений в сезон. Как правило, это были ученические вечера, оперные ученические спектакли, а также тематические концерты, посвящённые знаменательным датам и событиям. Иногда они позиционировались как благотворительные. До 1914 года все эти музыкальные события были общедоступными и составляли значительную часть общего контента концертной жизни города. С 1914 года вводятся закрытые ученические вечера, присутствовать на которых могли только педагоги и учащиеся музыкального училища. Но число общедоступных ученических концертов оставалось на прежнем уровне. Следующая таблица демонстрирует количество ученических концертов Ростовского отделения ИРМО по годам – от первого, в 1897 году, до последнего 6 закрытого ученического вечера, состоявшегося 15 февраля 1916 года.

В открытых в 1911 году музыкальных классах Новочеркаска концертная жизнь учащихся также забурлила сразу. В отчете 1911–1912 годов сказано, что в этот период «состоялось 5 ученических музыкальных собраний: 2 закрытых, 2 открытых, один ученический концерт в пользу недостаточных учащихся. Кроме того, в городском театре в пользу голодающих был устроен оперный спектакль при участии исключительно учащихся музыкальных классов – солистов, хористов и оркестрантов»⁵. Динамика эта неуклонно возрастала, как и численность обучающихся (в первый год их было 212 человек).

Приведённая статистика позволяет сделать вывод о том, что главной особенностью музыкальных классов при ИРМО, унаследованной училищем, была практическая ориентированность обучения. Уже с первого курса ученики включались в систему концертирования, это позволяло им нарабатывать определённый опыт, растить слуховой багаж, осваивать тексты множества произведений, принадлежащих к разным стилям, а также непосредственно развивать навыки исполнительского мастерства. Наиболее успешным ученикам даже было предоставлено право участвовать

в камерных концертах педагогов отделения в составе струнного квартета.

Характерной особенностью педагогической школы ИРМО была нацеленность на разные формы музицирования. Ученики выступали в концертах как в составе ансамблей и симфонического оркестра, так и сольно. В репертуар ученических концертов входили преимущественно произведения композиторов классико-романтического периода. Наиболее часто исполнялись сочинения Г. Доницетти, Л. Бетховена, В. Моцарта, М. Глинки, А. Рубинштейна, Ш. Гуно, И. Баха, С. Рахманинова, П. Чайковского, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Г. Гольтермана⁶.

Программы камерных ученических утренников или вечеров были весьма разнообразны, судя по их жанрово-стилевой пестроте, они составлялись из выученных учащимися сочинений. Многие афиши иллюстрируют данный принцип. Так, в Первом ученическом

вечере от 27 октября 1899 года этюды Лешгорна и Раффа соседствуют с сонатой Бетховена и сонатой Спиндлера, чередуясь с ариями из опер Доницетти, Россини, Галеви, сценой из балета Берио и Вариациями Падеревского (Рис. 1). Аналогичны концертные программы ученических вечеров от 25 октября и 8 ноября 1908 года. В таких концертах, сформированных по принципу всего понемногу, были свои плюсы: их познавательная составляющая, как правило, связана с панорамой имён, жанров и форм.

Более органичны программы симфонических ученических концертов. Они также нередко составлены по принципу контраста. Но если в начальный период деятельности музыкальных классов и училища их программа включала не только симфоническую музыку, но и ансамблевые или сольные номера, как указано, например, на афише симфонического концерта от 3 марта 1903 года (Рис. 2),

Дата	Название концерта
1 ноября 1897 г.	1-й ученический вечер, посвящённый памяти Ф. Мендельсона-Бартольди
6 декабря 1897 г.	2-й ученический вечер
20 декабря 1897 г.	3-й ученический вечер
2 марта 1898 г.	4-й ученический вечер
21 марта 1898 г.	5-й ученический вечер
23 апреля 1898 г.	1-й ученический экзаменационный Оперный спектакль, учащихся в музыкальных классах Е.К. Ряднова, под управлением директора классов М.Л. Пресмана
26 апреля 1898 г.	2-й ученический оперный спектакль
31 октября 1898 г.	1-й ученический вечер
21 ноября 1898 г.	2-й ученический вечер
4 декабря 1898 г.	3-й ученический вечер
30 января 1899 г.	4-й ученический вечер
17 марта 1899 г.	5-й ученический вечер
7 апреля 1899 г.	6-й ученический вечер
16 мая 1899 г.	Экстренное музыкально утро (по случаю столетия со дня рождения великого русского поэта А.С. Пушкина)
13 февраля 1899 г.	1-й оперный спектакль
20 февраля 1899 г.	2-й оперный спектакль
27 октября 1899 г.	1-й ученический вечер
24 ноября 1899 г.	2-й ученический вечер
20 декабря 1899 г.	3-й ученический вечер
25 января 1900 г.	4-й ученический вечер
29 марта 1900 г.	5-й ученический вечер
1 марта 1900 г.	1-й оперный спектакль учащихся в музыкальных классах Е.К. Ряднова
10 марта 1900 г.	2-й оперный спектакль учащихся в музыкальных классах Е.К. Ряднова
16 марта 1900 г.	3-й оперный спектакль учащихся в музыкальных классах Е.К. Ряднова На усиление средств Новочеркасского сиропитательного дома
21 марта 1900 г.	4-й оперный спектакль учащихся в музыкальных классах Е.К. Ряднова

то постепенно программы таких симфонических вечеров становились всё более цельными и включали преимущественно или исключительно симфоническую музыку, о чем свидетельствуют афиши 1915 года от 2 марта или 18 апреля (Рис. 3).

Отдельно следует сказать об оперных учебных постановках в Ростовском отделении ИРМО. Конечно, отделение могло себе позволить лишь концертное исполнение оперных произведений с постановочными элементами, однако оперные спектакли всё же пользовались спросом у публики, нередко они даже проходили под эгидой благотворительных. Всего же за период с 1896 по 1916 год Ростовским отделением был поставлен 21 оперный учебнический спектакль.

Репертуарное наполнение оперных концертов было весьма разнообразным. В 1898 году был дан первый учебнический оперный спектакль. В нём прозвучала опера в одном действии «Рафаэль» А. Аренского, и отдельные сцены из опер «Жизнь за Царя» М. Глинки и «Севильский Цирюльник» Д. Россини. Впервые на ростовской сцене в 1899 году в кон-

цертном исполнении была поставлена опера в 4 действиях «Свадьба Фигаро» В. Моцарта. Ещё одна опера Моцарта, ставившаяся в рамках учебной деятельности, произвела неизгладимое впечатление на ростовскую публику – это был «Дон Жуан», реализованный в трёх оперных спектаклях сезона 1900–1901 годов. Назовём и иные известные оперы, поставленные силами оперного класса в Ростове: «Жидовка» Ф. Галеви, «Искатели Жемчуга» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно (Рис. 4). Впечатляет уровень сложности сочинений, вовлечённых в учебную практику студентов. В 1902 году ростовский слушатель знакомится с первой оперой С. Рахманинова – «Алеко». Оперное творчество русских композиторов было представлено также сочинениями А. Рубинштейна («Демон»), П. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), Н. Римского-Корсакова («Снегурочка», «Царская невеста») и А. Серова («Рогнеда»).

Показательно, что уже в первый год деятельности силами музыкальных классов Новочеркасского отделения в городском театре был осуществлен благотворительный оперный спектакль-концерт, в программу которого

Въ среду, 27 Октября 1899 года

1-й Учебнический вечеръ.

ПРОГРАММА:

1. Spindler. Сонатина ор. 157 исп. уч-ца Гутерманъ (кл. пр. В. П. Малевичкой-Чабанъ).
2. Вольфъ. Une histoire Rohde. Fleurs mélodique. № 5 исп. уч-ца Цейтанъ (кл. пр. А. С. Филоновой).
3. Лешгоръ. Ор. 80. № 8 и 9 исп. уч-ца Натусъ (кл. пр. М. А. Пресмана).
4. Conté. Berseuse исп. уч-къ Генно-Огуевъ (кл. пр. О. И. Чабана).
5. Вольфъ. Miniatures. № 1. 2 исп. уч-ца Файзуновичъ (кл. пр. Э. Н. Гартмута).
6. Dancla. Дуэтъ исп. уч-ки Абрамовичъ и Бородовскій (кл. пр. О. И. Чабана).
7. Egghard. Nocturne Вольфъ. Tarantelle (la min) исп. уч-ца Х. Абрамовичъ (кл. пр. А. С. Филоновой).
8. Попль. Hommage à la Russie ор. 499 исп. уч-къ Гладкиъ (кл. пр. Г. Борсенко).
9. Лешгоръ. Тарантелла исп. уч-ца Маргулина (кл. пр. В. П. Малевичкой-Чабанъ).
10. Аяра. Ор. 43 Canzonetta исп. уч-къ Чаковъ (кл. пр. О. И. Чабана).
11. Вольфъ. Espièlerie исп. уч-ца Рубановичъ (кл. пр. А. С. Филоновой).
12. Гольтерманъ. Nocturne. № 1 исп. уч-къ Шендеровичъ (кл. пр. И. К. Горского).
13. Бетховенъ. Вариации G-dur исп. уч-ца Гиршова (кл. пр. М. А. Пресмана).
14. Берга. Villanelle ор. 49. № 1 исп. уч-къ Маллеръ (кл. пр. О. И. Чабана).
15. Раевъ. Etude do-mag.) исп. уч-ца Якубовичъ. Oesten. La source (кл. пр. В. М. Михайловой).
16. Бетховенъ. Соната ор. 14. № 1 E-dur исп. уч-ца С. Абрамовичъ (кл. пр. М. А. Пресмана).
17. Галеви. Ария изъ оп. «Жидовка» исп. уч-къ Честныйй (кл. пр. О. И. Чабана).
18. Берга. Scene de Ballet исп. уч-къ Цимбалстъ (кл. пр. О. И. Чабана).
19. Раевъ. Fileuse исп. у-ца Заславская (кл. пр. М. А. Пресмана).
20. Донцетти. Ария изъ оп. «Фаворитка» исп. уч-ца Деменбергъ (кл. пр. Е. К. Ряднова).
21. Россини. Ария изъ оп. «Севильскій Цирюльникъ» исп. уч-къ Фрумсонъ (кл. пр. Е. К. Ряднова).
22. Падеревскій. Вариации ор. 16. № 3 исп. уч-ца Бирбуцуйъ (кл. пр. М. А. Пресмана).

Рис. 1

52

Въ Понедѣльникъ, 3-го Марта 1903 года,

СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНАГО УЧИЛИЩА

подъ управленіемъ Директора училища
М. Л. Пресмана.

ПРОГРАММА:

1. Гайднъ: Симфонія D—dur № 2 исп. оркестръ учащихся подъ управл. М. Л. Пресмана.
2. Вьетанъ: Баллада и вальсъ для скрипки, исп. уч-къ Хорозьянъ (кл. пр. А. Г. Мець).
3. Чайковскій: Серенада «Донъ-Жуанъ», исп. уч-къ Абраманъ (кл. пр. Е. К. Ряднова).
4. Шопенъ: Концертъ е—mol для ф-но. (1-я часть), исп. уч-ца Емисова (кл. пр. Э. Н. Гартмута).
5. Делибъ: Дуэтъ изъ оп. «Лявко», исп. уч-ца Осипова и Тамаркина (кл. пр. І. І. Дюбуалини-Рядновой).
6. Серва: Fantasia caractéristique для виолончели, исп. уч-къ Штримеръ (кл. пр. П. П. Федорова).
7. Глинка: Романсъ, исп. уч-ца Швейцеръ (кл. пр. Е. К. Ряднова).
8. Шопенъ: Баллада A—dur для ф-но, исп. уч-къ Луций (кл. пр. М. Л. Пресмана).
9. Делибъ: Ария изъ оп. «Лявко», исп. уч-ца Адлеръ (кл. пр. Е. К. Ряднова).
10. Верди: Баллада изъ Реквиема, исп. уч-ца Шендерова и Швейцеръ и уч-ки Дубининъ и Жандаръ (кл. пр. Е. К. Ряднова).

Хоръ и оркестръ подъ управленіемъ М. Л. Пресмана.

Акомпанировать будутъ уч-ца Шашъ и уч-ки Каневскій и Луций.

Рис. 2

вошли первый акт «Фауста» Ш. Гуно, 2 сцена 1 акта «Евгения Онегина» и 2 картина 1 акта «Пиковой дамы» П.И. Чайковского (Рис. 5).

Таким образом, благодаря активной работе оперного класса РО ИРМО, учащимися был практически освоен большой пласт оперной западноевропейской и русской классики. Оперные спектакли на базе музыкальных классов Новочеркасска и музыкального училища Ростова были немаловажной частью концертной деятельности ИРМО и, несомненно, служили просветительским целям, подготавливая провинциального зрителя к восприятию сложных по содержанию монументальных жанров классической музыки.

Но не только прямая исполнительская деятельность существенно влияла на образовательный процесс. Во взрослой части концертов были программы, прямо направленные на формирование целостного представления о творчестве великих мастеров композиции. Прежде всего, в их ряду следует указать на концерты монографического плана, приуроченные к тем или иным знаменательным датам. Практически в каждом из концертных

сезонов Ростовского отделения ИРМО такие программы были. Например, концерт, посвященный памяти Ф. Шуберта от 3 февраля 1897 года или концерт к 100-летию со дня рождения Г. Доницетти – 22 декабря 1897 года, а также 2 квартетное собрание, посвященное памяти П.И. Чайковского, при участии М.Л. Пресмана, О.И. Чабана и струнного квартета от 24 октября 1898 года, как и 5 квартетное собрание, посвященное произведениям Бетховена, при участии М.Л. Пресмана, О.И. Чабана, И.К. Горского, Л.Л. Деджиролламо от 21 марта 1899 года и т. д. Вообще квартетные собрания весьма часто носили монографический характер. А на афише 1903 года от 25 февраля указывалось: «Исторический концерт (к истории развития русского романса) при участии известного исполнителя романсов русских авторов А.В. Риензи».

Аналогичная практика была присуща и деятельности Новочеркасского отделения. Так, третий камерный вечер, состоявшийся 16 ноября 1913 года, был посвящен творчеству Л. Бетховена, а концерт от 1 декабря 1913 года, как было указано в афише, «памяти великаго

— 37 —

19

Въ Понедѣльникъ 2 Марта 1915 года

СОСТОЯЛСЯ

СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНАГО УЧИЛИЩА.

ПРОГРАММА:

I-е Отдѣленіе

1. Шубертъ: Симфонія H-moll
исполнилъ Ученическій Оркестръ
подъ управленіемъ Директора Музыкальнаго Училища Н. Н. Авьерино.
2. а) Аренскій: { Дуэты исполнили уч-щы
в) Рубинштейнъ: {
Сафронова и Файнъ (кл. А. А. Политовой)

II-е Отдѣленіе

3. Бетховенъ: Концертъ № 2 для фортепiano съ аккомпаниментомъ Оркестра исп. уч-ца Нахимовичъ (кл. Л. А. Барабейчина)
4. Веберъ: Увертюра: „Оберонъ“ исполнилъ Ученическій Оркестръ.

Рис. 3

Во вторникъ, 21 Марта 1900 года.

4-й Оперный Спектакль

УЧАЩИХСЯ ВЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ КЛАССАХЪ „ОТДѢЛЕНІЯ“ КЛАССА ПѢНІЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ Е. Н. РЯДНОВА, ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ ДИРЕКТОРА КЛАССОВЪ М. А. ПРЕСМАНА.

I-е.

Исполнены были 3-й и 4-й акты оперы:

Ф А У С Т Ъ

МУЗЫКА ГУНО.

Дѣйствующія лица:

Докторъ Фаустъ	уч-къ Фрумсонъ
Мефистофель	уч-къ Честнѣйшій
Валентинъ	уч-къ Плаксинъ
Маргарита	уч-ца Долгопольская
Зибель	уч-ца Берберова
Марта	уч-ца Мартынъ

II-е.

ВИНДЗОРСКІЯ КУМУШКИ

Музыка Отто Николая, опера въ 3-хъ дѣйств. и 6-ти картинахъ.

Дѣйствующія лица:

Сэръ Джонъ Фальстафъ	уч-къ Честнѣйшій
Фордъ	уч-къ Плаксинъ
Пажъ	уч-ца Лохвицкій
Фентонъ	уч-къ Фрумсонъ
Слендеръ	уч-къ Рекунчакъ
Докторъ Каюсъ	уч-къ Геропольскій
Г-жа Фордъ	уч-ца Долгопольская
Г-жа Пажъ	уч-ца Каялова
Анна, дочь ея	уч-ца Березинская
Слуга въ Тавернѣ	уч-къ Павловъ

Рис. 4

русского композитора П.И. Чайковского, по случаю исполнившегося 20-лѣтія со дня смерти». Просветительскую и образовательную сущность события подчёркивала его программа, которую открывало прочтение биографии

композитора. Только после этого звучало Трио ор. 50, первая часть Первого фортепианного концерта и романсы.

Ещё одна форма музыкального события, о которой нельзя не сказать в связи с вовлечением учащихся в концертную практику, направленную на глубокое познание истории музыки, – это лекции-концерты. Данная практика относится ко второму десятиетию XX века, что не умаляет её значения. Так, 9 ноября 1910 года в Ростове состоялась лекция Николая Фёдоровича Финдейзена «Рихард Вагнер – драма его жизни и его музыкальная драма». Дважды с лекциями-концертами выступал перед ростовской публикой директор Екатеринодарского Императорского музыкального училища Анатолий Дроздов. 19 марта 1914 года состоялась его лекция-концерт на тему: «Музыка в хороводе современного искусства», а 14 ноября 1915 года – лекция-концерт, посвящённая памяти А.Н. Скрябина. В 1916 году 28 апреля М.Ф. Гнесин, при участии певицы М.И. Рамм, прочитал лекцию «Римский-Корсаков и пантеизм в музыке».

Аналогична практика подобных мероприятий, проводимых Новочеркасским отделением. Интересно, что нередко в качестве иллюстраторов привлекались сами учащиеся. Так 28 октября 1912 года в Новочеркасске прошла лекция Финдейзена на тему «Чайковский и Римский-Корсаковъ, какъ крупнѣйшіе совре-



Рис. 5

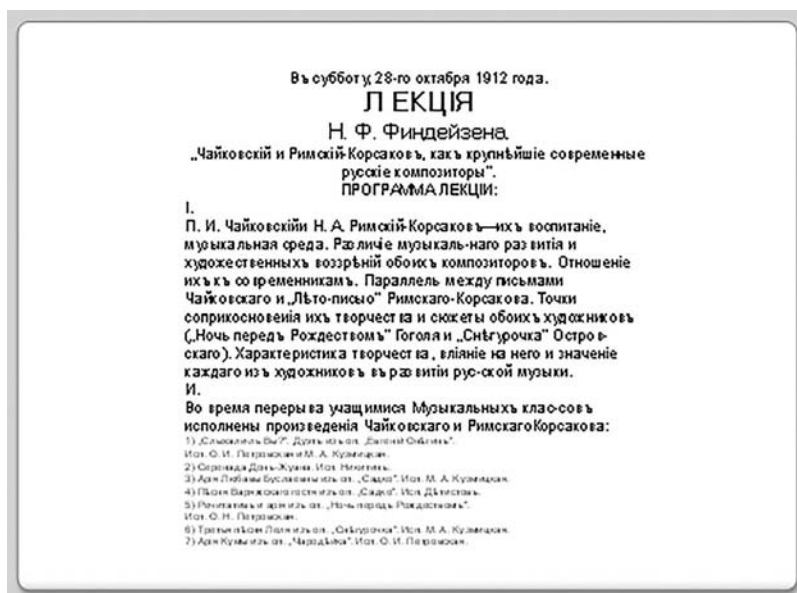


Рис. 6

менные русские композиторы». Афиша сообщала план лекции, а также то, что «Во время перерыва учащимися Музыкальных классов будут исполнены произведения Чайковского и Римского-Корсакова» (Рис. 6).

В заключение необходимо подчеркнуть, что качество образовательной концепции, осуществляемой ИРМО как в центре, так и в его периферийных отделениях, прямо связано с погружением в мир музыки, с постоянной необходимостью, переходящей в потребность музицировать и пропускать через

слуховое сознание большие объёмы информации. Доминирование практических форм обучения музыкальному искусству создавало для освоения теоретической и историко-культурной информации мощную базу знаний музыкального материала. Унаследованная советской системой образования, эта практика дала свои плоды, обеспечив высочайшие результаты, ещё раз подтвердившие качество музыкально-образовательной системы, заложенной Императорским Русским музыкальным обществом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Интерес к деятельности музыкальных обществ, влиявших на развитие музыкальной культуры и образования в разных странах – характерная черта современной науки (См.: [4–7]).

² Устав Русского музыкального общества : проект. СПб., ценз. 1869. 22 с.; Устав Русского музыкального общества : [Выс. утв. 4 (16) июля 1873 г.]. СПб., ценз. 1873. 18 с.

³ Отчёт РО ИРМО и стоящего при нём музыкального училища за 1913/14 год // ГАРО. Справочно-информ. фонд. № 7135.

⁴ Данные на основе отчётов о деятельности Ростовского отделения ИРМО (1896–1916 гг.), обнаруженных в ГАРО. Следует отметить, что отчёт о деятельности Ростовского отделения ИРМО за 1903–1904 годы в ГАРО отсутствует, однако данный факт существенно не повлиял на составление целостной картины деятельности общества. Также обширную информацию о концертах Ростовского отделения ИРМО см.: [2].

⁵ Отчёт Новочеркасского отделения Императорского Русского музыкального общества и его Музыкальных классов за 1911–1912 год / сост. Ф.И Попов. Год 1-й. Новочеркасск : Тип. Ф.М. Туникова, 1913. 99 с.

⁶ Георг Эдуард Гольтерман (19 августа 1824, Ганновер – 29 декабря 1898, Франкфурт-на-Майне) – немецкий виолончелист, композитор и дирижёр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1(22). С. 83–89.
2. Сметанникова А.Ю. Деятельность Императорского русского музыкального общества и первых творческих союзов в Ростове-на-Дону рубежа XIX–XX веков : монография. Ростов н/Д. : Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2017. 296 с.
3. Сметанникова А.Ю. Рабис и его роль в управлении музыкально-художественной практикой в Ростове-на-Дону (1919–1924 гг.) // Южно-Российский муз. альм. 2015. № 2. С. 89–94.
4. Glushkova O.N. P. Troubetskoy-an Outstanding Leader of the Moscow Branch of the Russian Musical Society // Advances in Social Science Education and Humanities Research. 2016. Vol. 64. P. 227–233.
5. Ferris C. The Management of Nineteenth-Century Dublin Music Societies in the Public and Private Spheres: The Philharmonic Society and the Dublin Musical Society // Music in Nineteenth-Century Britain. 2012. P. 13–31.
6. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances // Osterreichische musikzeitschrift. 2012. Vol. 67, iss. 6. P. 70–71.
7. Seddon L. The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British women composers and instrumental chamber music in the early twentieth century. Ashgate publishing Ltd, England, 2013. 229 p.

REFERENCES

1. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noj infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Music Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No 1(22), pp. 83–89.
2. Smetannikova A.Yu. *Deyatel'nost imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva i pervykh tvorcheskikh soyuzov v Rostove-na-Donu rubezha XIX–XX vekov : monografiya* [The activities of the Imperial Russian Musical Society and the

first creative unions in Rostov-on-Don at the turn of the 19th and 20th centuries]. Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff, 2017. 296 p.

3. Smetannikova A.Yu. Rabis i ego rol v upravlenii muzykalno-khudozhestvennoj praktikoj v Rostove-na-Donu (1919–1924 gg.) [Rabis and its role in administration of music artistic practice in Rostov-on-Don (1919–1924)]. *Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj almanakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 2, pp. 89–94.

4. Glushkova O. N. P. Troubetskoy-an Outstanding Leader of the Moscow Branch of the Russian Musical Society. *Advances in Social Science Education and Humanities Research*. 2016. Vol. 64, pp. 227–233.

5. Ferris C. The Management of Nineteenth-Century Dublin Music Societies in the Public and Private Spheres: The Philharmonic Society and the Dublin Musical Society. *Music in Nineteenth-Century Britain*. 2012, pp. 13–31.

6. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances. *Osterreichische musikzeitschrift*. 2012. Vol. 67. Iss. 6, pp. 70–71.

7. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British women composers and instrumental chamber music in the early twentieth century*. Ashgate publishing ltd, England, 2013. 229 p.



К ИЗУЧЕНИЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В КРЫМУ*

Не прекращающийся процесс познания отечественными учёными вех дореволюционной истории Императорского Русского музыкального общества, определившего динамичное формирование профессиональной традиции академического музыкального образования, исполнительства и просветительства в России, к настоящему времени породил внушительный массив исследований и публикаций. Наряду с фундаментальными работами в сфере музыковедения, музыкальной культурологии и музыкального краеведения, основательно исследованы исторические процессы становления ИРМО в столицах государства [4; 7], а также его отделений в европейской части Российской империи [4; 5; 8; 12; 13], на Юге России [1], на Урале [15], в Сибири [2] и на Дальнем Востоке [3]. Многие важные исследования выполнены в последнее время [3; 5; 8; 13], что актуализирует проблему. В изданных в последнее десятилетие трудах российских ученых вскрыты причины и методы тщательного утаивания в советский период фактов беспрецедентного личного участия членов августейшей семьи в формировании, функционировании и финансировании ИРМО.

Вместе с тем, анализ существующей научной литературы позволяет полагать, что, несмотря на явное оживление изысканий в сфере истории и развития деятельности ИРМО на бескрайних просторах царской России, осталось ещё немало лакун в познании этого явления, судьбоносного не только для подъёма российской музыкальной культуры второй половины XIX – начала XX веков, но и всего дальнейшего её бытия. Погружение в проблематику изучения предмета выявило, что ещё не все грани, обстоятельства и результаты исторической миссии ИРМО досконально изучены и осмыслены, особенно в региональном аспекте.

Так, к числу недостаточно подробно исследованных и описанных в наши дни конкретных форм деятельности этого музыкального института следует отнести его функционирование в той части территории Таврической губернии России, которую занимал Крым. В связи с этим показательно содержание краткой статьи краснодарского музыковеда С.В. Аникиенко «Крым – Кубань: из истории Императорского русского музыкального общества», опубликованной в 2017 году [2]. В ней автор, исследователь многогранной музыкально-общественной и творческой деятельности М.Ф. Гнесина в Екатеринодаре, собственно о контактах последнего с местным отделением ИРМО и пишет. При этом крымский Севастополь упоминается лишь единожды в контексте описания плодотворной деятельности П.М. Татарчевского, который был не только инженером-строителем трамвая, но и директором Екатеринодарского отделения ИРМО с 1908 по 1912 годы [1, 15].

Стоит обратить внимание на показательный факт истории открытия 54 отделений ИРМО в дореволюционной России: в сравнении с Екатеринодарским отделением, возникшим в 1900 году, крымские отделения ИРМО в городах Ялте Ялтинского уезда и Керчи Керчь-Еникальского градоначальства были основаны значительно позднее – в 1905 году. И только три года спустя, в 1908, возникает отделение ИРМО в городе Симферополе (Симферопольский уезд), что, учитывая его в четыре раза превосходившее Ялту народонаселение, представляется ещё более специфичным. Причины сравнительно позднего возникновения в Крыму отделений ИРМО до настоящего времени не нашли отражения, а тем более обобщения в исследовательской литературе. А ведь перед нами историко-культурный парадокс! Все опубликованные источники сви-

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Dubrovskaya Marina Yu. The Imperial Russian Musical Society in Crimea. Towards Researching its Activities // Art. Culture. Education. Scientific research. 2019. No. 1. P. 83–91. DOI 10.33779/2658-4824.2019.1.083-091.*

детельствуют о том, что уровень музыкального образования и исполнительства в крупных крымских городах уже со второй половины XIX века был сравнительно весьма высок – великолепные климатические условия манили крупнейших деятелей столичного искусства.

В этой связи нелишне вспомнить позицию отечественной науки относительно механизмов результативности решения глобальных задач ИРМО. Так, содействовать распространению музыкального образования в России и способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства возможно было лишь вследствие наличия на местах объективных параметров развития общественного сознания, кадров образованных музыкантов и меценатства. Именно они обуславливали эффективность распространения на территории Российской империи этой грандиозной новации музыкальной культуры.

Необходимая для достижения её успеха «формула триединства» была, в частности, выведена в докторской диссертации Т.Ю. Зимы (2015), в которой доказывается следующее: «...социокультурная реалья (РМО) могла появиться и развиваться лишь при трёх обязательных условиях: 1. Когда имелся *носитель идеи* (подвижник); 2. Когда был налицо *соцзаказ* и 3. Когда идея и потребность в ней со стороны социума подкреплялась *финансами*» (курсив автора. – М. Д.) [3, 15]. К аналогичным выводам приходит и С.С. Радченко, вскрывая проблемы популяризации симфонической музыки в губернских городах Центрального Черноземья, которая, по её мнению, «зависела от ряда факторов: профессионализма и организаторских способностей руководителей отделений и учебных заведений ИРМО, финансовой состоятельности этих организаций, уровня развития слушательской аудитории» [8, 156].

Предложенные данными авторами аналитические подходы к целостному рассмотрению феноменов внедрения ИРМО (до 1873 года, как известно, обозначавшегося РМО) в столицах и ряде регионов России безусловно могут способствовать определению и систематизации специфических обстоятельств возникновения и аспектов деятельности отделений ИРМО в Крыму. Это особенно актуально, ибо приходится констатировать отсутствие специального рассмотрения

данного предмета в трудах российских музыковедов.

Вместе с тем, следует отметить, что в ходе изучения музыкальной культуры России конца XIX – начала XX веков представителями отечественного музыкознания всё же были зафиксированы многие значительные события становления ИРМО в Крыму: они, в частности, представлены в хронографе одного из томов фундаментальной «Истории русской музыки» (2011) [4]. Здесь в разделе «Концертная жизнь провинции», подготовленном коллективом авторов (А.В. Комаров, О.П. Кузина, С.К. Лащенко, А.А. Наумов, В.И. Сорокин, Н.Ю. Тартаковская, Л.Л. Тумаринсон), в числе других культуртрегеров той эпохи обозначены некоторые имена энтузиастов профессионализации музыкальной жизни Крыма. Их истовое служение любимому искусству способствовало реализации данного проекта в уездных городах. Здесь же упомянуты и концертные акции, проводившиеся под эгидой ИРМО в названных ранее центрах новой музыкальной культуры Крыма [там же].

В данном хронографе обращает на себя тот факт, что среди состоявшихся в Крыму выступлений преобладают концерты, прозвучавшие в Ялте¹, правомерно считающейся центром музыкальной жизни полуострова ещё с конца XIX в. Некоторые подтверждения этой закономерности можно почерпнуть из недавних российских публикаций, посвящённых корифеям отечественного музыкального исполнительства рассматриваемого периода. Например, в сборнике «„Наш Старик“: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория» (2015) [7] впервые представлен хронограф жизни и творчества великого пианиста, педагога и просветителя, в котором, в частности, фигурируют ценные сведения о концертах Гольденвейзера в Крыму: Ялте, Керчи, Феодосии, Симферополе. Так, в декабре 1912 года пианист дал в ялтинском Курортном зале (Курзале) два сонатных вечера с известным московским скрипачом Б.О. Сибором, а 3 января 1913 года сыграл в ялтинском зале Общественного собрания уже сольный концерт [7, 476]. В марте того же года в Феодосии и Ялте даются ещё два совместных сонатных вечера в том же составе, а с 19 по 21 августа 1913 года музыканты выступают в Феодосии, Керчи и Симферополе [7, 477].

Активная концертная жизнь Гольденвейзера охватывала большинство крупных культурных центров Европейской части и Юга России (в том числе Украины), но в те годы явно прослеживается его особая симпатия к Ялте.

Немало важных суждений о музыкальной жизни дореволюционного Крыма можно почерпнуть также из публикаций симферопольских культурологов, которые в последнее десятилетие стали активно обращаться к данной теме. Однако судя по имеющимся в свободном доступе статьям, авторов в первую очередь интересуют вопросы культурологического регионоведения, а не влияния ИРМО на музыкальную жизнь полуострова. В качестве примеров из недавних по времени публикаций приведём статьи А.В. Яцкова (2010) [9] и К. Рикман (2014) [15].

Александр Яцков справедливо констатирует, что если в аспекте музыкальной фольклористики региональная характерность музыкального наследия народов Крыма в определённой степени разрабатывается, то «своеобразной незаполненной лакуной» предстаёт «музыкальное образование и становление музыкального профессионализма в Крыму, функционирование на его территории традиции концертного исполнительства» [15, 190]. Ставя задачу прослеживания «равномерности протекания академизма на всём Крымском полуострове», автор уточняет, что решение её затруднено, поскольку «процесс формирования музыкальной культуры крымского полуострова, учитывая его географическую „привлекательность“ и широту „горизонта“, изначально не был „однолинейным“, для него более характерным оказался феномен своеобразной *бицентричности*» [там же] (курсив автора. – М. Д.).

Поскольку в горниле зарождения «бурной культурной жизни в Крыму», начавшейся со второй половины XIX века, «в первую очередь, своеобразными „богемными“ центрами полуострова проявили себя Ялта и Симферополь», Яцков сосредоточивает своё внимание именно на двух названных центрах. Он фиксирует, что «Ялта к этому времени стала одним из крупных населённых пунктов на Южном берегу Крыма, летней резиденцией царской семьи Романовых и самым модным курортом всей Российской империи» [там же], а также перечисляет имена знаменитых

концертирующих музыкантов, выступавших в этом городе.

Открытию отделения ИРМО в Ялте автор посвящает лишь несколько строк: «Особую роль в музыкальной жизни города играло также Русское музыкальное общество, основанное благодаря инициативе и хлопотам А.Г. Рубинштейна. Впоследствии его долгое время опекал Ц.А. Кюи, нередким гостем здесь бывал и А. Аренский. Главной целью общества была пропаганда отечественного музыкального искусства, что позволяло проводить масштабные концертные программы, приглашать гастролёров и т. д.» [15, 191]. Следом А.В. Яцков переходит к Симферопольскому отделению ИРМО. Указывая, что «на его базе функционируют ранее основанные музыкальные классы», он акцентирует внимание на том, что «стремительное развитие музыкального образования в этих первых заведениях профильного назначения достигает за краткие сроки такого уровня, что вскоре на их основе возникает Симферопольское музыкальное училище», а «с появлением целенаправленных образовательных музыкальных классов центр академической, чисто профессиональной традиции постепенно начинает смещаться в сторону Симферополя» [там же]. «Именно с этого периода, – констатирует автор, – Симферополь становится главным носителем идеи музыкального академизма» [там же]. И далее: «Отсюда, фактически, начинается и некая точка отсчёта в возникновении бицентричности в зоне региональной культуры Крыма, где Ялта и Симферополь становятся главенствующими центрами и носителями высокой традиции музыкального академического искусства» [15, 192]. Итак, в упомянутой работе подтверждается, что именно Ялта первоначально была главным феноменом музыкальной жизни Крыма, и кроме того содержится обоснование высокого музыкально-образовательного статуса Симферополя, сохранившегося до наших дней².

Рассматривая в своей статье музыкально-событийные процессы современного композиторского искусства Крыма, Карина Рикман так же, как и Александр Яцков, считает, что «на сегодняшний день история и современность музыкальной культуры Крыма освещена достаточно скромно, несмотря на то, что Крым является одним из узловых в историко-куль-

турном и художественном смыслах регионов» [9, 98]. Весьма точное суждение!

В статье А.Е. Семилет (2014) [11] автор, делая попытку вскрыть проблематику становления и развития музыкального образования в Крыму в обозначенный период, также указывает на то, что данная ситуация «в Таврической губернии, в частных учебных заведениях в том числе, не была предметом специального исследования» [11, 185]. И хотя вопросы возникновения на Крымском полуострове отделений ИРМО ею не затрагиваются, Семилет в ходе анализа существа и принципов деятельности данных музыкальных учебных заведений в Симферополе, Керчи, Ливадии и др. рассматривает все учреждения, находившиеся под патронатом аристократии, в том числе членов императорской семьи. В качестве обобщения она предлагает следующие выводы: «в частных учебных заведениях Таврической губернии, а также в учреждениях ведомства императорского двора, ведомства учреждений императрицы Марии, в Керченском кушниковском девичьем институте музыкальное образование и воспитание занимало важное место и отличалось значительно лучшей организацией и финансированием по сравнению с государственными учебными заведениями. Значительное место в учебном процессе уделялось воспитанию патриотизма, национального сознания и достоинства» [11, 188].

Свою лепту в описание сложившейся в начале XX века в Крыму музыкальной ситуации вносят популярные издания, принадлежащие также крымским авторам. В качестве примера можно привести книгу Л.Г. Розановой-Свердловской «Ялта музыкальная. 1888–1920» (2011) [10]. Автор просветительских очерков, собранных в этом издании, предлагает известное объяснение особой роли Ялты и значения в крымской музыкальной жизни той эпохи: сюда, в «летнюю столицу империи», приезжали ради поправки здоровья отнюдь не только члены императорской семьи, но и все заметные фигуры российского музыкального олимпа.

Обозначая достаточно известные факты, перечисляя имена крупнейших русских композиторов той эпохи, приехавших и живавших в Ялте³, Розанова-Свердловская описывает также менее известные подробности: «среди

приезжих можно было встретить... Н.Н. Амали, В.И. Поля» и резюмирует: «Ялта не могла не очаровать, и многие деятели музыкальной культуры оставались здесь надолго, а кто-то и на всю оставшуюся жизнь. Например, такой выбор сделали композиторы А.А. Спендиаров, К.Д. Агрениев-Славянский, Ф.М. Блуменфельд, певцы Д.А. Усатов, Е.К. Мравина, а также руководитель „Славянской капеллы“ Д.А. Агрениев-Славянский» [10, 4]. На страницах этой книги находим и портреты самых ярких деятелей ялтинской музыкальной культуры.

При этом более достоверные сведения о многих из них можно почерпнуть и в других источниках. Например, в фундаментальной книге воспоминаний С.К. Маковского «На Парнасе Серебряного века» (2000). Здесь крупному пианисту, композитору и общественному деятелю В.И. Полю посвящена отдельная глава [6]. Так, автор сообщает о начале работы Поля в Ялтинском отделении ИРМО в 1904 году: «...от преутомления заболел легкими и по настоянию врачей перебрался в Крым, где познакомился с подругой дальнейшей своей жизни, Анной Михайловной Петрункевич, – она училась пению, проживая у своих друзей Всеволожских, в Ялте. К тому же времени относится его знакомство, а вскоре и дружба с Цезарем Кюи. Оценив даровитость Владимира Ивановича, Кюи выхлопотал ему место директора „Крымского отделения“ Имп. Русского музыкального общества. Лечась и давая уроки, В.И. совершенствовался в игре на фортепиано, сочинял романсы» [6, 367]. Не забыты и последние его деяния: «Вскоре по приезде (в Париж. – М. Д.) В.И. организовал вместе с группой музыкантов и любителей музыки „Русское музыкальное общество“⁴, которое и приютило „Русскую консерваторию в Париже“. „Почётным директором“ её был избран Рахманинов, а когда его не стало – В.И. Поль» [6, 384].

Итак, поскольку в известной нам литературе авторы не ставят целью своих трудов прослеживание исторических судеб и функционирования ИРМО на крымской земле, соответственно, они и не задаются большинством назревших задач, в частности, выяснением причин позднего открытия в Ялте и Керчи отделений ИРМО и ещё более позднего – в Симферополе. Не хватает подробного погружения в сферу музыкального испол-

нительства в Симферополе начала XX века. Однако наиболее проблемным и неизученным, если судить по изданным материалам, осталось Керченское отделение ИРМО. Все попытки автора по обнаружению и воссозданию путей становления Керченского отделе-

ния ИРМО и его последующей деятельности оказались тщетными.

Таким образом, ещё немалое число аспектов региональной деятельности ИРМО в Крыму начала XX столетия сохраняют исследовательскую перспективу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Не случайно в числе опубликованных тогда документов – Отчётов отделений ИРМО – из крымских отделений отчёты представило только Ялтинское [8, 20].

² Учитывая собственный опыт изысканий в сфере музыкального наследия одного из коренных народов Крыма, караимов, автор настоящей статьи готов согласиться также с ещё одним проницательным наблюдением В.А. Яцкова, который, хотя и замечает, что приоритетная позиция Ялты и Симферополя «отодвигала на задний план становление академизма в других городах Крыма, в частности, Евпатории, Феодосии, Бахчисарая и т. д.», но высказывает продуктивную гипотезу: «... в то же время, в силу сложившихся обстоятельств, там сохранялась аутентичская манера игры и пения фольклорной традиции» [15, 191–192].

³ Это В.С. Калинин, В.И. Ребиков, Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский, С.В. Рахманинов, А.С. Аренский, А.К. Глазунов; упоминается о гастрольях Д.М. Леоновой, Ф.И. Шаляпина, А.П. Шереметьева, Л.В. Собинова; солисток Мариинского театра Е.И. Збруевой, М.И. Долиной, А.К. Рунге-Семеновы, М.Б. Черкасской, Н.С. Южиной и Д.Х. Южина; артистки театра С.И. Зиминой М.Д. Турчаниновой; солиста императорских театров Д.А. Смирнова; исполнительницы цыганских романсов Н.И. Тамары, В.В. Паниной, М.А. Зориной, В.А. Каринской, русских романсов – А.Д. Вяльцевой, народных песен – Н.В. Плевичкой. «Ялта на сезон превращалась в главную сценическую площадку России, – отмечает Л.Г. Розанова-Свердловская. – в городском саду играли симфонические оркестры под управлением А.И. Орлова, А.А. Эйхенвальда, Д.А. Шмукловского и Ф.В. Кучеры; струнный оркестр под руководством Фредерико и Винченцо Палладино; оркестр Вилли Ферреро» [10, 4].

⁴ Вот как описывает С.К. Маковский его состав: «В первое правление Р.М.О-ва вошли: Н.А. Коновалов (бывший министр торговли «Временного Правительства» и ученик Рахманинова), Е.Л. Рубинштейн (юрисконсульт по русским делам в «Лиге Наций»), Н.А. Черепнин, Ф.А. Гартман, П.Я. Штример (композитор-педагог) и В.И. Поль. Первым председателем Общества был избран И.А. Коновалов, затем – принцесса Елена Алтгенбургская и, наконец, В.С. Нарышкина (рожд. Лисаневич). Первым директором Консерватории был приглашен кн. Сергей Михайлович Волконский. За ним избирались поочередно – Н.И. Черепнин, И.А. Ковалев, А.К. Терebinский (композитор) и В.И. Поль» [6, 284].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникиенко С.В. Крым – Кубань: Из истории Императорского русского Музыкального Общества // Черноморские чтения : тр. 3 Междунар. науч. ист. конф., г. Симферополь, 5 апр. 2016 г. / Крым. федерал. ун-т им. В.И. Вернадского. Симферополь, 2017. С. 12–15.
2. Валитов А.А. Тобольское отделение Императорского русского музыкального общества: Страницы истории // Культурное наследие России. 2017. № 1. С. 54–59.
3. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX в. – начала XX в. : автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 39 с.
4. Концертная жизнь провинции // История русской музыки : в 10 т. / под общ. науч. ред. Е.М. Левашова. М., 2011. Т. 10-В. Хронограф. Кн. 2. С. 185–533.
5. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1(22). С. 83–89.
6. Маковский С.К. Владимир Поль // На Парнасе Серебряного века. М. ; Екатеринбург, 2000. С. 365–386.
7. «Наш Старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. М. ; СПб. : Центр гуманитар. инициатив ; Университет. кн., 2015. 704 с.
8. Радченко С.С. Симфонические собрания отделений Императорского русского музыкального общества в губернских городах Центрального Черноземья в конце XIX – начале XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12, ч. 3. С. 152–156.

9. Рикман К. Музыкально-событийные процессы современного академического искусства Крыма в аспекте культурологической регионики // Культура народов Причерноморья. 2014. № 276. С. 98–102.
10. Розанова-Свердловская Л.Г. Ялта музыкальная: 1888–1920. Симферополь : Н. Орианда. 2011. 119 с. URL.: <http://krimoved-library.ru/books/yalta-muzikalnaya1.html> (01.09.2018).
11. Семилет А.Е. Развитие музыкального образования в частных учебных заведениях Таврической губернии (конец XIX – начало XX века) // Вестн. ТГПУ. 2014. № 3. С. 185–189.
12. Сиксимова М.В. Деятельность Царицынского отделения Императорского русского музыкального общества и становление системы музыкального образования в Царицыне // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. 2011. Т. 3. С. 79–82.
13. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: Первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1. С. 89–94.
14. Шабалина Л.К. Отделения Императорского русского музыкального общества на Урале // Проблемы муз. науки. 2010. № 2. С. 84–88.
15. Яцков А.В. Специфика формирования музыкальной культуры Крыма на рубеже XIX – XX столетий в аспекте регионально-культурологической проблематики // Культура народов Причерноморья. Симферополь, 2010. Вып. 177. С. 188–193.
16. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864 // Journal of the American Musicological Society. 2014. Vol. 67, № 3. Fall. P. 685–734.

REFERENCES

1. Anikienko S.V. Krym – Kuban': Izistorii Imperatorskogo russkogo Muzykal'nogo obshchestva [Crimea – Kuban: from the history of the Imperial Russian Music Society]. *Chernomorskie chteniya: tr. 3 Mezhdunar. nauch. ist. konf., g. Simferopol', 5 apr. 2016 g.* [Blackseareadings: Proceedings of the III International scientific historical conference, Simferopol, April 5, 2016]. Simferopol, 2017, pp. 12–15.
2. Valitov A.A. Tobol'skoe otdelenie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva: Stranitsy istorii [Tobolsk branch of the Imperial Russian musical society: Pages of history]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural heritage of Russia]. 2017. No. 1, pp. 54–59.
3. Zima T.Yu. *Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo kak sociokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroj poloviny XIX – nachala XX vekov: avto-ref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Russian Musical Society as a sociocultural phenomenon in Russia in the second half of the XIX – early XX centuries: abstr. of diss.]. Moscow, 2015. 39 p.
4. Kontsertnaya zhizn' provintsii [Concert life of the province]. *Istoriya russkoj muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 vols. Ed. by E.M. Levashov]. Moscow, 2011. Vol. 10-B. Chronograph. B. 2, pp. 185–533.
5. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noj infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Music Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1(22), pp. 83–89.
6. Makovskij S.K. Vladimir Pol' [Vladimir Paul]. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On Parnassus of the Silver age]. Moscow; Ekaterinburg, 2000, pp. 365–386.
7. «Nash Starik»: Aleksandr Gol'denvejzer i Moskovskaya konservatoriya [“Our old Man”: Alexander Goldenweiser and Moscow Conservatory]. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives: University book, 2015. 704 p.
8. Radchenko S.S. Simfonicheskie sobraniya otdelenij Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v gubernskikh gorodakh Tsentral'nogo Chernozem'ya v kontse XIX – nachale XX veka [Symphonic collections of branches of the Imperial Russian musical society in the provincial cities of the Central Chernozem region in the late XIX – early XX century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice]. 2017. No. 12. Pt. 3, pp. 152–156.
9. Rikman K. Muzykal'no-sobytiynyt protsessy sovremennogo akademicheskogo iskusstva Kryma v aspekte kul'turologicheskoy regioniki [Musical-event processes of modern academic art of the Crimea in the aspect of culturological regionic]. *Kul'tura narodov Prichermor'ya* [Culture of the black sea peoples]. 2014. No. 276, pp. 98–102.
10. Rozanova-Sverdlovskaya L.G. *Yalta muzykal'naya: 1888–1920* [Musical Yalta: 1888–1920]. URL: <http://krimoved-library.ru/books/yalta-muzikalnaya1.html> (01.09.2018).
11. Semilet A.E. Razvitiye muzykal'nogo obrazovaniya v chastnykh uchebnykh zavedeniyakh Tavricheskoy gubernii (konets XIX – nachalo XX veka) [The development of musical education in private schools of Taurian province (end of XIX – beginning of XX century)]. *Vestnik TGPU* [TSPU Bulletin]. 2014. No. 3, pp. 185–189.
12. Siksimoval M.V. Deyatel'nost' Tsaritsynskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva i stanovlenie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v Tsaritsyne [Activities of the Tsaritsyn branch of the Imperial

Russian music society and the formation of the system of music education in Tsaritsyn]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of Volgograd state pedagogical University]. 2011. Vol. 3, pp. 79–82.

13. Smetannikova A.Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: Pervoe desyateletie raboty [Rostov branch of IRMO: the First decade of work]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1, pp. 89–94.

14. Shabalina L.K. Otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva na Urale [Departments of the Imperial Russian music society in the Urals]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 2, pp. 84–88.

15. Yatskov A.V. Spetsifika formirovaniya muzykal'noj kul'tury Kryma na rubezhe XIX–XX stoletij v aspekte regional'no-kul'turologicheskoy problematiki [Specificity of formation of musical culture of Crimea at the turn of XIX–XX centuries in the aspect of regional-cultural problems]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [Culture of the black sea peoples]. Smferopol, 2010. Iss. 177, pp. 188–193.

16. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. Vol. 67. No. 3. Fall, pp. 685–734.



**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВЛАДИВОСТОКА
И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЕСТНОГО ОТДЕЛЕНИЯ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА (1909–1920 гг.)***

В год образования Русского музыкального общества города Владивостока ещё не было на карте России, он был основан спустя два года. Тем более удивительно, что через полстолетия на далёкой окраине страны было открыто Владивостокское отделение этой важнейшей музыкально-культурной организации. Местные филиалы становились органичной частью духовных ориентиров провинции, играли огромную роль в целенаправленной работе ИРМО по формированию в российском обществе потребности в академической музыке, в воспитании отечественных музыкальных кадров и аудитории «с необходимым уровнем художественного восприятия, способную ценить высокое искусство» [2, 158].

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы, проанализировав свод сохранившихся источников, связанных с культурой Владивостока в начале XX века, составить целостное представление о деятельности местного отделения Императорского русского музыкального общества (ВО ИРМО) вплоть до его самоликвидации, определить предпосылки его возникновения и влияние на музыкальную среду города.

Культурная жизнь Владивостока активизировалась к концу XIX века в связи с переносом сюда в 1871 году из Николаевска-на-Амуре главной морской базы Сибирской военной флотилии и ставки генерал-губернатора. Назначение города опорным портом Российской империи на Дальнем Востоке во многом повлияло на культурогенез исследуемого региона. Вместе с переездом военно-морской базы во Владивосток был переведён сформированный в 1872 г. «хор музыкантов портов Восточного океана», который долгое время оставался единственным профессиональным оркестром столицы Приморья [9, 7]. Самобытность города-гарнизона, в котором военные моряки

первоначально составляли основную часть населения, определило и то, что первое учебное музыкальное заведение на Дальнем Востоке было учреждено в 1889 году при Сибирском флотском экипаже. Речь идет о специальном центре изучения музыки – школе музыкантских воспитанников для мальчиков 12–15 лет с государственной финансовой поддержкой.

В конце XIX века именно флотские музыканты инициировали появление новых видов культурно-досуговой деятельности, благодаря имеющимся у них музыкально-исполнительским силам организовали первый театр и музыкально-хоровой кружок ([См. об этом: [11]). Стараниями капельмейстера Сибирского флотского экипажа К.Ф. Лунда в 1892 году основано Общество любителей оркестровой музыки и хорового пения, из членов которого «были образованы любительский хор, струнный квартет и первый в городе любительский симфонический оркестр» [9, 12]. Тем самым историко-ситуационные особенности становления Владивостока обусловили зарождение музыкальной практики в военно-морской среде.

Освоение культурной почвы определялось уникальным геополитическим положением форпоста российского Дальнего Востока. Географическая удалённость края от центра страны, усиленная отсутствием магистральных путей, способствовала обособленности региона. Постоянный приток во Владивосток переселенцев, стремление интеллигенции идентифицировать культурную обстановку, в которой она оказалась, привели к возникновению творческих любительских обществ. Первый благотворительный музыкальный кружок, созданный в 1883 году¹, объединил горожан «для общения, совместного и сольного музицирования, обмена мнениями, участия

* Первые статья опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2018. № 4. С. 187–192. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.187-192).

в общественной жизни своего города через организацию концертной деятельности, а также введение традиции профессионального музыкального образования – музыкальных классов и школы» [4]. Эту дату можно считать своеобразным рубежом, с которого ведёт начало интенсивное формирование музыкальной культуры в регионе.

По инициативе местной интеллигенции было создано единственное на Дальнем Востоке Общество поощрения изящных искусств (ВОПИИ). При нём в 1900 г. было открыто первое в регионе музыкальное учебное заведение для гражданского населения – музыкальная школа, размещавшаяся по Пушкинской улице, дом 24 [1, 49]. Первоначально развиваясь для общественного начинания, культурные проекты нуждались в поддержке официальных властей. 20 августа 1909 г. состоялось общее собрание Общества поощрения изящных искусств, постановившее переименовать его во Владивостокское отделение ИРМО. Тем самым в регионе была создана новая музыкальная инфраструктура с государственным финансированием – это событие расценивалось современниками как начало «новой музыкальной эры целого края»². Председателем дирекции Владивостокского отделения ИРМО был избран З.П. Панафидин³. В. Королёва подчеркивает, что Владивосток «попал в число сорока одного города России, в которых деятельность отделений открывшегося Императорского Русского Музыкального Общества сыграла свою чрезвычайно важную и благородную роль» [5].

Отделение ИРМО сразу заняло лидирующее положение в музыкальной жизни Владивостока и Приморской области, положило начало развитию музыкального образования и исполнительства. Координационная и материальная поддержка центра способствовала целенаправленной подготовке музыкальных кадров для преподавательской и концертной деятельности. Ежегодная субсидия владивостокской музыкальной школе от ИРМО в 2000 рублей предоставила возможность пригласить квалифицированных специалистов из европейской части России.

В первой четверти XX века систематическую работу по музыкальному воспитанию молодёжи осуществляла плеяда педагогов-профессионалов, прибывших из центральных регионов. Так,

набор в класс фортепиано проводился активно концертирующими пианистами Л.Н. Панафидиной, О.К. Глезер, Е.Р. Кушцевской, И.Г. Бронштейном. Класс скрипки вели Я.А. Плошка, Г.Г. Кюммель, Н. Таберио. Вокалистов обучали Ш. Гельфенштейн, Е.П. Заваливская и С.Н. Лугарти, окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию (класс профессора К. Эверарди) и учившийся в Вене у Рахитанского. В разные годы в классах ВО ИРМО преподавали профессиональные музыканты, выпускники Санкт-Петербургской (П.Д. Добросмыслов, И.Н. Устюжанинов, О.М. Гезехус-Кучерова, Е.Г. Хуциева, А.А. Епинатьев), Московской (Н.С. Лысенко, В.А. Пудов), Парижской (Ф. Гендон, В. Мергаут) и Дрезденской (К. Шуберт) консерваторий. В музыкальных классах была введена практика открытых концертных выступлений и выпускных экзаменов. А. Шаванда отмечает, что «подобная форма сочетания обучения с концертированием широко практиковалась в Петербурге, Москве, Томске, Иркутске» [12, 68].

Обучение во владивостокской музыкальной школе осуществлялось по программе начального звена (1 ступени) образования, разработанной ИРМО. Во многом благодаря первому директору Лидии Николаевне Панафидиной перестраивается учебный процесс, ставится вопрос о земельном участке для строительства здания музыкальных классов. Улучшение финансовых возможностей позволило также ввести льготы для малообеспеченных учеников.

Преподаватели вместе со своими воспитанниками активно занимались исполнительской деятельностью. Концерты, устраиваемые Владивостокским отделением ИРМО, были содержательны и разнообразны, они включали камерную, симфоническую, вокальную, хоровую музыку. Так, вокалисты поставили в 1910 г. отдельные сцены из «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина». В 1911 и 1912 гг. местная пресса отмечала успех двух больших вечеров с участием педагогов музыкальной школы и любительского симфонического оркестра. Анализ концертных программ показывает, что дирекция держала курс на подлинные образцы музыкального искусства русских и зарубежных композиторов. Например, в 1914/15 учебном году «были исполнены Сонаты для фортепиано № 1, 5 (первые части) Л. Бетховена; „Времена года“ П. Чайковского; Рапсодия № 6 Ф. Листа; Концерт для

фортепиано № 3 (I часть) С. Рахманинова» [6, 244]. Художественные достижения собраний отделения были отмечены и столичной прессой, в частности, журналом «Театр и музыка».

Несомненно, имелись и некоторые различия в выборе репертуара, что объяснялось пристрастиями как самих музыкантов, так и вкусами владивостокской публики. Специфической чертой, присущей местной концертной практике, было включение сочинений местных военных капельмейстеров, например, вальсов «Берёзка» Е. Дрейзина, «Амурские волны» М. Кюсса, «На сопках Маньчжурии» И. Шатрова, которые и сегодня являются своеобразными музыкальными эмблемами дальневосточного региона России.

Деятельность Владивостокского отделения ИРМО отразилась на активном росте профессиональных исполнителей и расширении хорошо подготовленной слушательской аудитории. Большую роль в музыкальной культуре Владивостока играли и концерты гастролировавших музыкантов. Горожане первыми на Дальнем Востоке имели возможность принимать приезжих артистов через отлаженный морской путь (См.: [11]). Благодаря формированию систематической музыкально-концертной практики, Владивосток «включается в общероссийскую гастрольно-концертную сеть» [10, 20].

Существенное влияние на эффективную работу местного отделения ИРМО оказывало руководство музыкального общества, во многом определявшее социокультурное поле Владивостока тех лет. Такой яркой творческой личностью был Петр Дмитриевич Добросмыслов, возглавлявший музыкальные классы и местное отделение ИРМО с 1911 г. Он способствовал открытию камерного класса, организовал первые камерные вечера для широкой публики, «с его участием в составе струнного квартета на базе музыкальных классов воссоздаётся городской симфонический оркестр» [12, 69].

Значимый период в деятельности общества был связан с переездом во Владивосток в 1913 г. А.В. Орлова, талантливого администратора и хозяйственника, имевшего за плечами десятилетний опыт работы в системе музыкального образования г. Царицына. Активный член ИРМО, он способствовал финансовому и хозяйственному благополучию отделения, при его содействии руководством города было

предоставлено здание по улице Ботанической, дом 10.

Став к 1914 г. одним из крупнейших экономических центров Азиатско-Тихоокеанского региона, население которого превысило сто тысяч жителей, Владивосток отличался большим национальным разнообразием. Несмотря на сложившиеся в городе крупные китайские, корейские и японские общины, во многом благодаря просветительской работе ВО ИРМО можно говорить об интеграции и ведущем положении русской профессиональной музыкальной культуры.

В сложный период военных и политических потрясений 1914–1920 годов ВО ИРМО оставался главным очагом творческой жизни. В 1917 г. местное отделение «представляло собой мощную творческую организацию в составе одного почётного, 33 действительных и более 80 членов Русского музыкального общества» [12, 73]. Среди дальневосточных городов Владивосток располагал наиболее развитой и разнообразной организационной структурой в области музыкального просвещения. Значительные успехи деятельности местного отделения подтверждаются данными о росте числа учащихся школы: с 97 учеников (1909/1910 уч. г.) до 172 (1916/1917 уч. г.).

После октябрьских событий 1917 года динамика развития музыкальной жизни Владивостока отмечена концентрацией «мощного потенциала творческих сил» [8, 17]. Значительное количество музыкантов прибыло на окраину России из центральных районов, надеясь укрыться здесь от потрясений революции и гражданской войны. В. Королёва полагает, что в истории музыкальной культуры Дальнего Востока России не было периода, «в котором с такой интенсивностью, полнотой и разнообразием отразился бы в концертной деятельности весь спектр, всё богатство отечественной музыкальной культуры» [4].

О значительной координирующей роли Владивостокского отделения ИРМО в музыкальной жизни города свидетельствует новая инициатива. В январе 1917 года руководство ходатайствовало перед Главной дирекцией ИРМО в Петрограде об организации во Владивостоке учебного заведения, по уровню соответствующего российскому консерваторскому образованию. Спустя год в городе открылось

новое учебное заведение – музыкальное училище (техникум) Владивостокского отделения РМО. «Невероятная уникальность такого события подчёркивается сравнением с драматической судьбой центрального отделения РМО, гонениями на него и его насильственным закрытием», – пишет В. Королёва [там же].

С 1918 г. во Владивостоке складывается сложная политическая обстановка, связанная с нестабильностью власти. На смену иностранной военной интервенции (в первую очередь, Японии, США и Британии) приходили колчаковцы, их свергло Временное правительство автономной Сибири, а затем устанавливалась Дальневосточная республика. Весь край был охвачен партизанской войной. В сложившейся кризисной ситуации при отсутствии финансирования и децентрализации системы РМО в России, Владивостокское отделение в феврале 1920 года было вынуждено обратиться за поддержкой в Приморскую земскую управу. На общем собрании было принято решение о слиянии местного отделения РМО с Отделом народного просвещения, или Пролеткультом. Это стало возможно в более благоприятных условиях установившейся в тот период либерально-демократической Дальневосточной республики и создало необходимые условия для последующей модификации музыкально-образовательного процесса.

Подводя итоги, отметим, что динамика социокультурного прогресса Владивостока в первые десятилетия XX века во многом была обусловлена активной педагогической и концертной деятельностью отделения Императорского русского музыкального общества. Все тенденции в развитии музыкальной культуры, характерные для центра России, переносились на дальневосточную землю, провинциальные

филиалы «удачно встраивались в систему ценностных координат местной культуры» [3, 9]. Деятельность Владивостокского отделения осуществлялась в результате синтеза социокультурных процессов Российской империи и региональных характеристик, сложившихся под влиянием определённых факторов.

Во-первых, культурное пространство города складывалось в короткий временной отрезок в условиях оторванности дальневосточной территории от центра страны. Во-вторых, представляется существенным вклад военных в формирование музыкальной культуры региона. Административный и экономический статус приморской столицы в начале XX столетия позволил накопить культурный потенциал, необходимый для формирования художественной среды. Немаловажно, что специфика музыкальной культуры Владивостока отмеченного периода во многом обуславливалась личными качествами исполнителей и преподавателей, выбравших по собственной воле или стечению обстоятельств для проживания дальневосточную окраину России. Трансляция достижений российской культуры на восток империи в сочетании с отмеченными факторами обусловила создание «дальневосточного культурного колорита» [7, 182].

Обширная просветительская и образовательная деятельность Императорского Русского музыкального общества составила особый пласт музыкальной жизни Владивостока в начале XX века. В годы своего «золотого десятилетия» работа местного отделения способствовала повышению общего художественного уровня дальневосточного региона и послужила фундаментом для музыкально-образовательной и культурно-просветительской системы в СССР, во многом востребованной и сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Местная газета «Дальний Восток» от 28 сентября 1901 года сообщает, что кружок к своему восьмилетию насчитывал 51 участника.

² Дальний Восток. 1909. 21 авг.

³ Документы Владивостокского отделения Императорского Русского Музыкального Общества // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 616. Л. 26–29.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайман Л.А. Развитие музыкальной культуры во Владивостоке в начале XX века // Культура народов Дальнего Востока: Традиции и современность. Владивосток, 1984. С. 48–52.

2. Гармаш О.А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления : монография. М. : Сам Полиграфист, 2016. 212 с.
3. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX в. – начала XX в. : автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 39 с.
4. Королёва В.А. Императорское Русское Музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация? // Худож. культура. 2013. № 2(7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (24.08.2018).
5. Королёва В.А. История развития музыкальной культуры Приморья. URL: <http://dvmusic.ru/index/history/full/6> (24.08.2018).
6. Королёва В.А. Музыкальная культура Дальнего Востока России: На рубеже эпох (1880–1917) – (1917–1920-е). Владивосток : Дальнаука, 2004. 272 с.
7. Ланкина Ю.С. Социокультурное развитие городов юга Приамурского генерал-губернаторства в 1884–1913 гг. : дис. ... канд. ист. наук. Иркутск, 2016. 290 с.
8. Марчишина Т.В. История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2004. 26 с.
9. Матвейчук В.П. Военные оркестры на Тихоокеанском флоте и развитие музыкальной культуры Дальнего Востока (1860–1990) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 27 с.
10. Монахова С.А. Гастрольно-концертная жизнь юга Дальнего Востока России (1895–февраль 1917 г.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Владивосток, 1999. 26 с.
11. Чулкова С.Б. Формирование хоровой инфраструктуры в культурном пространстве юга Дальнего Востока России : дис. ... канд. культурологии. Владивосток, 2003. 49 с.
12. Шаванда А.Р., Шаванда С.А. К 100-летию образования на Дальнем Востоке России отделения Русского музыкального общества // Россия и АТР. 2009. № 1. С. 67–75.
13. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. Vol. 10, № 3. P. 200–205.
14. Sargeant L.M. A new class of people: The conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861–1917 // Music & Letters. 2004. Vol. 85, № 1. P. 41–61.

REFERENCES

1. Vayman L.A. Razvitie muzykal'noy kul'tury vo Vladivostoke v nachale XX veka [The development of musical culture in Vladivostok in the early 20th century]. *Kul'tura narodov Dal'nego Vostoka: Traditsii i sovremennost'* [Culture of the peoples of the Far East: Traditions and modernity]. Vladivostok, 1984, pp. 48–52.
2. Garmash O.A. *Menedzhment akademicheskoy muzyki v Rossii: genezis yavleniya* [Management of academic music in Russia: the genesis of the phenomenon]. Moscow: Sam Poligrafist, 2016. 212 p.
3. Zima T.Yu. *Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo kak sociokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov : avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Russian Musical Society as a sociocultural phenomenon in Russia in the second half of the XIX – early XX centuries: abstr. of diss.]. Moscow, 2015. 39 p.
4. Koroleva V.A. *Imperatorskoe Russkoe Muzykal'noe obshchestvo i Proletkul't na Dal'nem Vostoke Rossii: soyuz ili konfrontatsiya?* [Imperial Russian Musical Society and Proletkult in the Russian Far East: Union or Confrontation?]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2013. N. 2(7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (24.08.2018).
5. Koroleva V.A. *Istoriya razvitiya muzykal'noy kul'tury Primor'ya* [History of development of musical culture of Primorye]. URL: <http://dvmusic.ru/index/history/full/6> (24.08.2018).
6. Koroleva V.A. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii. Na rubezhe epokh (1880–1917) – (1917–1920) Kn. 1* [Musical Culture of the Far East of Russia. At the turn of the ages (1880–1917) – (1917–1920). B. 1]. Vladivostok: Dal'nauka, 2004. 272 p.
7. Lankina Yu.S. *Sotsiokul'turnoe razvitie gorodov yuga Priamurskogo general-gubernatorstva v 1884–1913 gg. : dis. ... kand. istorich. nauk* [Sociocultural development of cities of the south of the Amur governor general in 1884–1913: dissertation]. Irkutsk, 2016. 290 p.
8. Marchishina T.V. *Istoriya professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya na yuge Dal'nego Vostoka Rossii : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The history of professional music education in the south of the Far East of Russia: abstr. of diss.]. Vladivostok, 2004. 26 p.
9. Matveychuk V.P. *Voennyye orkestры na Tikhookeanskom flote i razvitie muzykal'noy kul'tury Dal'nego Vostoka (1860–1990) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Military bands in the Pacific Fleet and the development of the musical culture of the Far East (1860–1990): abstr. of diss.]. Moscow, 1996. 27 p.

10. Monakhova S.A. *Gastrol'no-kontsertnaya zhizn' yuga Dal'nego Vostoka Rossii (1895 – fevral' 1917 g.) : avtoref. dis. ... kand. istorich. nauk* [Touring and concert life of the south of the Far East of Russia (1895 – February 1917): absrt. of diss.]. Vladivostok, 1999. 26 p.
11. Chulkova S.B. *Formirovanie khorovoy infrastruktury v kul'turnom prostranstve yuga Dal'nego Vostoka Rossii : dis. ... kand. kul'turologii* [Formation of choral infrastructure in the cultural space of the south of the Russian Far East: dissertation]. Vladivostok, 2003. 249 p.
12. Shavanda A.R., Shavanda S.A. K 100-letiyu obrazovaniya na Dal'nem Vostoke Rossii otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva [To the 100th anniversary of the formation in the Russian Far East of the Russian Music Society]. *Rossiya i ATR* [Russia and Pacific RIM]. 2009. No. 1, pp. 67–75.
13. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2016. Vol. 10. No. 3, pp. 200–205.
14. Sargeant L.M. A new class of people: The conservatoire and musical professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85. No. 1, pp. 41–61.



**ЦАРИЦЫНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА:
К ВОПРОСУ О «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ЦАРИЦЫНЕ***

Царицынское отделение Императорского Русского музыкального общества (далее – ИРМО) возникло в 1910 году, спустя более полувека после учреждения в 1859 году Русского музыкального общества – первой в России «управленческой системы общественно-государственного строительства в области академической музыки, координирующей образовательную и концертно-просветительскую жизнь в стране» [2].

Думается, что историческая оценка достижений отделения, появившегося в провинциальном городе на юге России одним из последних в разветвлённой структуре ИРМО, не может быть дана однозначно. В общероссийском масштабе они выглядят довольно скромно, особенно если сопоставить их с результатами организационно-творческой работы ряда других периферийных отделений ИРМО. В связи с этим приведём лишь два примера. Так, деятельность Саратовского отделения, учреждённого в 1873 году, привела к открытию в Саратове в 1912 году консерватории. А в Ростове-на-Дону, где отделение ИРМО начало функционировать с 1896 года, усилиями его деятелей была сформирована развитая музыкальная инфраструктура города и заложены основы музыкальной индустрии, о чём пишет А. В. Крылова [3, 87].

Анализируя итоги деятельности Царицынского отделения ИРМО, отметим, что на региональном уровне их трудно переоценить. Воздействие инициированных им творческих начинаний и образовательных проектов на общественную жизнь и духовную среду уездного Царицына 1910 годов, входящего в рассматриваемое время в состав Саратовской губернии, по нашему мнению, вполне может быть сравнимо с неким революционным переворотом.

Не вдаваясь в подробности его сложного, во многом драматичного исторического пути (сторожевого пункта на южных окраинных рубежах Руси – России в XVI–XVIII столетиях; ничем не примечательного провинциального города в первой половине XIX века, население которого занималось мелкой торговлей), заметим, что на протяжении едва ли не трёх столетий культуру Царицына характеризует глубокий застой. Но в последней трети XIX века в экономическом развитии города в связи со строительством сразу двух железных дорог (Волго-Донской – 1862 и Грязе-Царицынской – 1870) произошёл резкий скачок, и к началу XX века Царицын превратился в крупный торгово-промышленный центр России, в котором социальное и экономическое лидерство принадлежало купечеству. При этом важно подчеркнуть, что некоторые, наиболее просвещённые из царицынских купцов, имея, наряду с многомиллионным состоянием, благородное стремление быть полезными Отечеству, стали носителями идеи кардинальных культурных преобразований в родном городе.

На свои средства они начали строить не только заводы и фабрики, но также церкви и гимназии, театры и кинотеатры, создавать оперные антрепризы, а также приглашать в Царицын знаменитых артистов (к примеру, Ф. Шаляпина, Л. Собинова, солистов Императорской Мариинской оперы Н. и М. Фигнер).

С именами царицынских купцов связано и такое значительное явление в культурной жизни города как создание в 1910 году местного отделения ИРМО; оно возникло на базе кружка любителей музыки, действовавшего с начала 1900 годов. Учредителями и активными участниками кружка являлись видные представители царицынского купечества

* Первые статья опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки» (2018. № 4. С. 193–198. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.193–198).

и городской интеллигенции. Особо выделим фигуру Александра Васильевича Лапшина. Именно он, потомственный почётный гражданин Царицына, сын купца-миллионера и наследник крупнейшего состояния, любитель и знаток музыки, стал одним из инициаторов идеи преобразования кружка в Царицынское отделение ИРМО [1, 5]. В ознаменование заслуг А.В. Лапшина в 1913 году он был избран Почётным членом отделения.

Указ о преобразовании отделения Главная дирекция ИРМО приняла 28 марта 1910 года, назначив первыми его директорами, наряду с уже упомянутым Александром Лапшиным, Матвея Бондарчука и Григория Серебрякова (представителей царицынского купечества), а также пианистку Веру Егереву [там же].

В дирекцию Царицынского отделения как её председатель в 1912 году (до 1917) вошёл и Александр Александрович Репников, один из богатейших представителей местного купечества¹. Купец-миллионер, надворный статский советник, владелец одной из самых крупных гостиниц в городе и ряда мануфактурных магазинов, дважды потомственный почётный гражданин уезда (городов Дубовка и Царицын), почётный мировой судья и попечитель ряда учебных заведений города, он был большим любителем искусств. Участвуя в организации любительских спектаклей и концертов, в том числе множества благотворительных, он нередко выступал в них как вокалист: отлично исполнял ряд романсов и теноровых оперных арий, срывая аплодисменты публики². Взяв под своё покровительство Общество любителей музыки и пения, которое в будущем хотел превратить в Народную консерваторию, Репников совместно с городской Думой выстроил в Царицыне величественный Дом науки и искусства³.

Характеризуя деятельность Царицынского отделения, подчеркнём, что в целом она велась в рамках нормативов и форм, заложенных в Уставе ИРМО и отражающих единую общероссийскую модель его функционирования.

В 1911 году при Царицынском отделении были открыты музыкальные классы. Чтобы оценить историческую значимость этого события, отметим, что первые музыкально-образовательные учреждения в городе и уезде, в отличие от многих российских губерний, где

они активно возникали уже в 1860–1870 годы, стали появляться сравнительно поздно – лишь в начале 1900 годов. Так, в 1903 году пианист Л.И. Вальтер открыл первые частные музыкально-вокальные классы; в 1906 году в городе впервые появилась музыкальная школа, основанная «свободным художником» И.И. Розинным. Подчеркнём при этом, что в культурном пространстве города с очень скромным слоем дворянства практически отсутствовали столь ценные для национальной музыки традиции дворянской культуры XIX века с характерной для неё практикой домашнего музыкального воспитания, распространением музыкальных салонов, помещичьих театров.

Директором Царицынских музыкальных классов был назначен Анатолий Васильевич Орлов, уроженец Саратова, преподаватель Саратовского музыкального училища, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, скрипач (помимо скрипки, вёл также музыкально-теоретические дисциплины, руководил струнным оркестром).

К преподаванию был привлечён ряд высокопрофессиональных музыкантов. Назовём имена лишь некоторых из них: в частности, К.И. Маковского, «лауреата Варшавской консерватории» (классы фортепиано, гармонии и сольфеджио); Я.С. Яковлева-Стрельцова, в прошлом артиста русской и итальянской оперы (класс сольного пения и хорового пения). В числе преподавателей музыкальных классов особо выделим фигуру Алексея Андриановича Серебрякова⁴, который пользовался большой популярностью у царицынской публики не только как вокалист, но и как концертмейстер (в 1914 году был признан лучшим концертмейстером Царицына)⁵. В 1916 году в качестве преподавателя музыкальных классов был приглашен бывший регент царицынской Покровской церкви Иван Михайлович Перегудов. В том же году он стал дирижёром Художественной капеллы, организованной при Царицынском отделении ИРМО⁶.

В первый же учебный год в музыкальных классах появилась библиотека, хор в составе 25 человек (создан по инициативе А.А. Репникова), струнный оркестр (из 15 человек).

Большую популярность в Царицыне приобрели организуемые отделением общедоступные концерты, в которых, наряду с приглашён-

ными музыкантами, принимали участие преподаватели и учащиеся музыкальных классов. Как правило, в них преобладал камерный репертуар. Нередко они назывались «экстренными музыкальными собраниями ИРМО в пользу музыкального искусства»⁷.

Концертно-просветительская деятельность отделения заложила новые для царицынской культуры традиции – общедоступных симфонических концертов. Так 27 апреля 1910 года в зале мужской Александровской гимназии, пристроенном к зданию купцом В.М. Миллером (антрепренёром, певцом, меценатом) специально для проведения концертных мероприятий, состоялось первое выступление царицынского симфонического оркестра, исполнившего весьма разнообразную программу. Она включала две первые части Пятой симфонии Л. Бетховена, концерт для фортепьяно с оркестром Э. Грига (в переложении для двух роялей), ноктюрн Ф. Шопена, полонез Г. Венявского для скрипки, гавот для виолончели Иопперта, серенаду для виолончели, контрабаса и литавр Швенке, а также два вокальных номера: «Ave Maria» И.С. Баха – Ш. Гуно и арию из оперы Д. Верди «Бал-маскарад»⁸. Примечательно, что за дирижёрским пультом стоял ранее упомянутый А.В. Лапшин.

Другим заметным явлением в царицынской музыкальной жизни 1910 годов стали концертные постановки оперных сцен. Известно, что учащиеся музыкальных классов, в обучение которых были включены занятия по хоровому и сольному пению, при поддержке своих преподавателей выступали, в частности, на сцене главного городского театра – «Конкордии», принадлежавшей В.М. Миллеру⁹.

Так, 14 февраля 1912 года царицынской публике в их исполнении были представлены две сцены из «Демона» А. Рубинштейна (у обители и в келье) и четыре сцены из «Фауста» Ш. Гуно (у Фауста, в храме, в саду, в тюрьме). На следующий (!) день, 15 февраля – четыре сцены из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского (у Лизы, в спальне графини, в казарме, у канавки), а также третий акт «Аиды» Д. Верди¹⁰. Заметим, что речь идет о выступлении учащихся первого года работы музыкальных классов.

Думается, что уровень их профессиональной подготовки в Царицынских музыкальных классах, которые в начале 1917 года по реше-

нию Главной Дирекции ИРМО были переименованы в училище, был достаточно высок, что позволяло некоторым из выпускников продолжать своё дальнейшее обучение в самых престижных учебных заведениях России и Европы. В частности, в Московской консерватории училась Марта Мискарьянц, Мюнхенской консерватории – Раиса Ратнер и Аделаида Тараховская. Среди учащихся царицынских музыкальных классов, окончивших обучение в 1917 году, выделим имена Константина Листова, будущего известного советского композитора, и талантливого сына ранее названного А.А. Серебрякова – Павла Алексеевича, известного всему миру пианиста, народного артиста СССР, в советское время ректора Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Подводя итоги сказанному выше, подчеркнём, что деятельность Царицынского отделения ИРМО в рамках его возможностей была нацелена на решение главных задач учредителя: профессионализацию музыкального образования и развитие всех отраслей музыкального искусства в России.

Усилиями деятелей отделения в рекордно короткий срок был совершён подлинно революционный сдвиг в развитии музыкальной культуры Царицына: в течение семи лет сформированы основы профессионального музыкального образования, воспитаны десятки высококультурных представителей музыкантского сообщества, заложены традиции камерного, симфонического и хорового исполнительства.

Бесспорно, в своей деятельности Царицынское отделение уступает целому ряду провинциальных отделений ИРМО по масштабам и темпу преобразований на ниве музыкальной культуры. Но, по нашему глубокому убеждению, оно может быть вполне объективно с ними сопоставлено по активности преобразующего начала. Сумев облагородить духовное пространство города, наполнить его новыми – высокими идеалами и ценностями, Царицынское отделение стало не только культурно-просветительским центром уезда. По сути, оно явило собой ту исторически необходимую силу, которая «вывела» Царицын из отмеченного ранее состояния застоя и кардинально преобразила его социокультурный облик.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заметим, что включение меценатов и покровителей в состав отделений ИРМО в качестве членов их дирекции либо почётных членов является характерным моментом для деятельности общества. Вспомним, к примеру, почётных членов Московского отделения ИРМО – сахарозаводчика П.И. Харитоненко, графа С.В. Орлова-Давыдова, о которых пишет исследователь Е.М. Шабшаевич [5, 156–157].

² Политическая, экономическая и литературная газета «Царицынский вестник» от 14.11.1909 г. (ГАВО).

³ Зрительный зал Дома науки и искусства (некий предшественник современных российских многофункциональных культурных центров, открытый в 1915 году) вмещал 1100 человек; в нём работали театральная студия, художественные и музыкальные классы Царицынского отделения ИРМО, библиотека, метеолaborатория.

⁴ А.А. Серебряков (1869, Тамбов – 1920, Царицын) – оперный певец и вокальный педагог. По окончании Московской консерватории (1892, класс вокала Э. Тальябуэ) выступал на оперных сценах Саратова, Екатеринбургa, Житомира, Харбина, Владивостока, Царицына (с 1907). Получил известность как первый исполнитель в Екатеринбурге партии Владимира Дубровского в одноименной опере Э. Направника (1900). Среди наиболее известных учеников-вокалистов Серебрякова – В.М. Политковский (бас-баритон), один из ведущих солистов Государственного академического Большого театра (с 1920 по 1948 годы).

⁵ Газета «Волго-Донской край» от 29.11.1914 г. (ГАВО).

⁶ Судьба талантливого музыканта, церковного регента И.М. Перегудова сложилась поистине удивительно. Певчий в хоре царицынской Вознесенской церкви, регент, преподаватель музыкальных классов, дирижёр Красного хора Десятой армии, защищавшей Царицын от белогвардейцев, впоследствии (в 1940 годы) Перегудов стал дирижёром главного военного оркестра Советского Союза – Московского Кремля, орденоносцем (награждён орденами Ленина, Красного Знамени, Красной звезды).

⁷ Одно из таких «экстренных собраний» – «Большой концерт-презентация рояля с хрустальной крыш-кой» состоялся в конце марта 1913 года, о чём сообщила газета «Царицынский вестник» от 29.03.1913 года (ГАВО).

⁸ Газета «Царицынский вестник» от 27.04.1910 г. (ГАВО).

⁹ Подчёркивая распространённость данного вида концертно-просветительской деятельности отделений ИРМО, отметим, что в ряде случаев силами учащихся музыкальных классов (или училищ), к примеру, как в Ростове-на-Дону, ставились не только отдельные сцены, но и оперные спектакли целиком [4, 91].

¹⁰ Отчёт Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества и учреждённых при нем музыкальных классов (1911–1912 гг.) // Весь Царицын: справочник-календарь. Царицын : Изд. Ф.А. Виноградов и М.З. Пушкарёв, 1912. 67 с. (ГАВО).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев-Борецкий А.А. Из истории Царицынского отделения РМО // Musicus (Музыкальный) : Вестн. С.-Петербург. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2009. № 6 (19). С. 4–10.
2. Гармаш О.А., Ефимова Н.И. Генезис менеджмента академической музыки в России // Человек и культура : электрон. журн. 2016. № 1 (26). С. 121–138. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000.html (06.09.2018).
3. Крылова А.В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы муз. науки. 2016. № 1. С. 83–89.
4. Сметанникова А.Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы муз. науки. 2015. № 1 (18). С. 89–94.
5. Шабшаевич Е.М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // Проблемы муз. науки. 2017. № 2. С. 153–159.
6. Alekseev A. «Wenn Ihre Gesellschaftliche Stellung und Ihre natürliche Scheu es erlaubt hätten...» Prinzessin Helene zu Mecklenburg – Sängerin, Bach-Enthusiastin und langjährige Vorsitzende der Russischen Musikgesellschaft // Musiker und Mäzene. St.-Petersburg ; Leipzig, 2012. S. 101–111.
7. Finney J. Music education as aesthetic education: a rethink // British Journal of Music Education. 2002. Vol. 19, iss. 2, July. P. 119–134.
8. Jazeps Vitols – pirmās studiju gads Peterburgas konservatorijā // Jazeps Vitols – 150 Referātu kopsavilkumi. Rīga : Jazeps Vitols Latvijas Muzikasakademija, 2013. С. 30–33.
9. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Проблемы муз. науки. 2017. № 4. С. 100–107.

REFERENCES

1. Alekseev-Boreckiy A.A. Iz istorii Caricynskogo otdeleniya RMO [Excerpts on the history of Tsaritsyn branch of Russian Musical society]. *Musicus (Muzykalnyy). Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova* [N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory Herald]. 2009. No. 6 (19), pp. 4–10.
2. Garmash O.A., Efimova N.I. Genезis menedzhmenta akademicheskoy muzyki v Rossii [Origins of academic music management in Russia]. *Chelovek i kultura : Elektronnyy zhurnal* [Man and culture : online magazine]. 2016. No. 1 (26, pp. 121–138. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000.html (06.09.2018).
3. Krylova A.V. Rol Imperatorskogo Russkogo muzykalnogo obshchestva v formirovaniі muzykalnoy infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of Russian Musical Society in development of musical infrastructure in Rostov-on-Don]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89.
4. Smetannikova A.Yu. Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty [Rostov branch of Imperial Russian Musical Society: the first decade of operation]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1 (18), pp. 89–94.
5. Shabshaevich E.M. Stranicy dorevolucionnoy istorii Moskovskoy konservatorii: imennye stipendii professorov [Shabshaevich E.M. Chapters of imperial times history of the Moscow Conservatory: name scholarships of professors]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 2, pp. 153–159.
6. Alekseev A. «Wenn Ihre Gesellschaftliche Stellung und Ihre natürliche Scheu es erlaubt hätten...» Prinzessin Helene zu Mecklenburg – Sängerin, Bach-Enthusiastin und langjährige Vorsitzende der Russischen Musikgesellschaft. *Musiker und Mäzene*. St.-Petersburg; Leipzig, 2012, pp. 101–111.
7. Finney J. Music education as aesthetic education: a rethink. *British Journal of Music Education*. 2002. Vol. 19, iss. 2, July, pp. 119–134.
8. Jazeps Vitols – pirmais studiju gads Peterburgas konservatorija. *JazepsVitols – 150 Referatu kopsavilkumi*. Riga: Jazepa Vitola Latvijas Muzikasakademija, 2013, pp. 30–33.
9. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 100–107.



**ЕКАТЕРИНБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА /
РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИЙ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1917–1919)***

Второе десятилетие XXI века началось в Екатеринбурге с празднования юбилеев культурных центров, появившихся в последние годы существования Российской империи: в 2012 году отмечалось столетие Оперного театра и отделения Императорского Русского музыкального общества (Ил. 1). Театр в городе успешно функционирует и в наше время, а отделение ИРМО / РМО исчезло вскоре после крушения империи. Закономерно возникают вопросы: сумело ли оно внести свой вклад в музыкальное образование и культуру горной столицы Урала, и если «да», то какой именно и благодаря чьим заслугам? Ответам на эти вопросы посвящена настоящая статья.

Ключевую роль в открытии Екатеринбургского отделения ИРМО / РМО сыграл его председатель Дмитрий Павлович Соломирский, юрист и музыкант-любитель¹ (Ил. 2). О приобретении и передаче им в дар отделению концертного зала, выстроенного в 1900 году для прежнего музыкального кружка дирек-

тором Сибирского банка Ильёй Захаровичем Маклецким, стало известно только в постсоветское время². Ныне зал носит имя Маклецкого [5].

Участие Соломирского в открытии отделения ИРМО в Екатеринбурге выразилось не только в приобретении здания. Имели значение и его личные связи с императорской фамилией, о которых и сейчас мало кто знает. Они были обусловлены его высоким происхождением и бескорыстной помощью, оказываемой им раненым российским воинам, начиная со времен Русско-турецкой войны. Служба Красного Креста возникла в России на основе Крестовоздвиженской общины сестёр милосердия, созданной по инициативе вел. кнг. Елены Павловны – той самой, с именем которой связано рождение Русского музыкального общества. Позже эта организация была под покровительством императрицы Марии Фёдоровны (вдовы императора Александра III и матери Николая II), и она неоднократно вы-



Ил. 1. Дом отделения ИРМО / РМО в Екатеринбурге (1912–1919 гг.). Здание выстроено по заказу И. З. Маклецкого в 1900 году (архитектор Ю. Дютель). В настоящее время Концертный зал Свердловского музыкального училища им. П. И. Чайковского

* Статья впервые опубликована на английском языке: *Shabalina Lyudmila K. The Yekaterinburg Section of the Imperial Musical Society / Russian Musical Society (1912–1919) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 133–139. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.133-139.* В настоящем издании статья публикуется в новой авторской редакции.



Ил. 2. Дмитрий Павлович Соломирский (1838 – ок. 1923), председатель Екатеринбургского отделения ИРМО, выпускник Московского университета, юрист, действительный статский советник, орнитолог, музыкант-любитель, меценат. Кавалер орденов Св. Станислава 2 степени (1879), Св. Анны 2 степени (1892), Владимира 4 степени (1895) и 3 степени (1913)

ражала Дмитрию Павловичу признательность за участие в делах этой службы [013]. Доверие к его гарантиям по обеспечению будущего отделения ИРМО материальной поддержкой явилось веским доводом для открытия в 1912 году нового отделения. В Отчётах Екатеринбургского отделения подтверждаются щедрые вклады Соломирского в фонд общества [009, 22; 010, 3–4]. (Ил. 3).

Помощником председателя местного отделения стал Евгений Иванович Иванов: представитель известной в уральском регионе дворянской семьи, сын начальника горных заводов И.П. Иванова. Виолончелист-любитель, с 1880-х годов старшина Екатеринбургского музыкального кружка, Евгений Иванович вместе с женой открыл в городе в 1893 году один из первых музыкальных магазинов. В нём предлагались музыкальные инструменты, билеты на музыкальные мероприятия и ноты: сохранился обширный каталог за 1907 год [011]. При магазине им было основано Нотное издательство, публиковавшее сочинения местных авторов – В.С. Цветикова, Л. Гойера, К. Муликовского

(печатались ноты в петербургской типографии В. Бесселя).

Директором Музыкальных классов ИРМО был приглашен выпускник Петербургской консерватории, пианист Василий Степанович Цветиков³. Он обучался у Карла Фан-Арка, консерваторского соученика П.И. Чайковского. В 1887 году в Екатеринбурге стал первооткрывателем музыкальной школы, где наряду с игрой на инструменте, изучались музыкально-теоретические предметы. Постоянно сотрудничал с Екатеринбургским музыкальным кружком. В ноябре 1893 года Цветиков горячо откликнулся на смерть Чайковского: им был создан похоронный марш «Памяти незабвенного П.И. Чайковского» (это сочинение стало первым изданием Е.И. Иванова).

Рождение множества содружеств общественно-просветительского плана оказалось возможным в Российской империи в результате реформаторской деятельности императора Александра II, способствовавшей демократизации жизни в стране с 1860-х годов⁴. В Екатеринбурге первым из разрешённых просветительских объединений возникло «Уральское общество любителей естествознания» (1870), а начало художественно-просветительской работы было положено кружком любителей музыки, сложившимся в 1870-х годах в доме Маклецких. После утверждения в Министерстве внутренних дел его устава, музыкальный кружок получил статус муниципального (1880 год). Несмотря на скромное название, к концу столетия он объединял около 200 участников, основные интересы которых была сосредоточена на постановках оперных спектаклей (в кружке имелось и драматическое отделение) [6]. Рождение Оперного театра в Екатеринбурге в 1912 году во многом является результатом созидательной деятельности данного сообщества.

Подъём хорового дела в городе был связан с «Попечительством о народной трезвости» – государственно-общественной структурой, возникшей по предложению министра финансов С.Ю. Витте. Подготовка руководителей народных хоров началась в Пермской губернии с 1895 года и имела свои центры в Перми и Екатеринбурге. Во главе проекта стоял оперный певец А.Д. Городцов⁵. К 1917 году в губернии было создано около 400 хоров [1].



ОТЧЕТЪ
ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО ОТДѢЛЕНІЯ
ИМПЕРАТОРСКАГО
РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА

И СОСТОЯЩИХЪ ПРИ НЕМЪ

Музыкальныхъ Классовъ

за 1912—1913 г.



ЕКАТЕРИНБУРГЪ
Типографія Л. В. Шаравъевой
1913 г.

*Ил. 3. Титульный лист Отчёта
Екатеринбургского отделения ИРМО
за первый год существования*

С 1895 года в Екатеринбурге функционировало «Общество любителей изящных искусств», объединявшее художников, архитекторов, писателей, музыкантов. Оно способствовало открытию центральной библиотеки имени В. Белинского (1899) и Художественно-промышленной школы (1902) [7, 211].

Многолетняя работа интеллигенции по эстетическому воспитанию жителей города подготовила почву для появления отделения Императорского Русского музыкального общества. В отличие от любительских, досугово-просветительских объединений, ИРМО опиралось на профессиональный фундамент

как в постановке концертной деятельности, так и в организации музыкального образования (классов, училищ, консерваторий). Жизнь отделения ИРМО в Екатеринбурге пришлось на годы революций и гражданской войны и прекратилась в 1919 году. Эти трудные годы стали «испытанием на прочность» уровня культуры и эстетического воспитания горожан, достигнутого усилиями общественности Екатеринбурга.

Поначалу судьба Екатеринбургского отделения ИРМО складывалась удачно. Штат его преподавателей составляли воспитанники консерваторий и музыкальных училищ ИРМО. Преобладали выпускники Петербургской консерватории: пианистки М.И. Хирина, Л.Я. Перна, О.И. Сахарова, скрипач Г.М. Гофман, певица А.А. Крамская и другие. Некоторое время обучение на струнных инструментах вели скрипач Я. Симон (Пражская консерватория) и виолончелист Б. Сикора (Лейпцигская консерватория).

Уже в 1915 году встал вопрос о переводе классов ИРМО в статус училища, и Д.П. Соломирский вновь выразил свою готовность поддержать работу отделения. Об этом он сообщил в письме в местную Дирекцию: «Разделяя вполне мысль о целесообразности такого ходатайства, я со своей стороны буду просить довести до сведения Главной дирекции, что для обеспечения расходов на ведение дела, в случае, если по нашей просьбе в Екатеринбурге будет открыто музыкальное училище взамен школы, я буду при жизни выдавать по две тысячи рублей ежегодно на это дело» [014].

Заместителем председателя отделения с 1914 года стал банкир Готлиб Готлибович Шварте, из прибалтийских немцев. С 1915 года он управлял Екатеринбургским отделением Русского для внешней торговли банка, что являлось немаловажным для финансовой поддержки будущего училища.

В Петербурге Главной дирекцией ИРМО с 1909 года руководила внучка вел. кнг. Елены Павловны принцесса Елена Георгиевна, по мужу Саксен-Альтенбургская⁶. В 1916 году, когда классы Екатеринбургского отделения после оценки их работы членом Главной дирекции, пианистом Леонидом Владимировичем Николаевым были преобразованы в училище, она

пожелала ему «успешного развития и процветания» [001].

Для руководства училищем был приглашён молодой пианист Борис Матвеевич Лазарев⁷. Местные газеты представили его профессиональную биографию: «Учителем г. Лазарева в течение восьми лет состоял Александр Зилоти, являющийся в свою очередь любимейшим учеником Франца Листа... в Петроградской консерватории г. Лазарев проходил как специальный предмет теорию композиции у профессора Максимилиана Штейнберга (лучший ученик и один из достойнейших преемников Римского-Корсакова), у профессора Витоля и у Соколова» [002].

Торжества, посвящённые преобразованию классов ИРМО в училище, состоялись в Екатеринбурге 16 октября 1916 года. Следующим годом был 1917-й, переломивший ход русской истории и уничтоживший многие её культурные ценности. Однако в Екатеринбурге уцелели и Оперный театр, и училище, хотя в гражданскую войну город оказался в центре ожесточённых столкновений и неоднократно переходил от «красных» к «белым».

Хроника событий такова:

– 1917 год, 27 октября – власть в Екатеринбурге захватывает совет рабочих и солдатских депутатов (по составу, в основном, большевистский);

– 1918 год, 30 апреля – в город тайно перевозят из Тобольска императора Николая II, его семью и приближённых, помещая их под стражей в дом инженера Ипатьева (хозяин был выселен из собственного дома);

– 1918 год, в ночь с 16 на 17 июля – перед отступлением из города под натиском «белых», «красные» расстреливают царскую семью;

– 1918 год, 25 июля – в город (с помощью чехословацкого корпуса) входят «белые» и пытаются вернуть жизнь Екатеринбурга в прежнее русло;

– 1919 год, 14 июля – войска «красных» отвоёвывают Екатеринбург, и советская власть, утвердившаяся в стране на 70 лет, выстраивает жизнь всего государства по новым политическим и экономическим законам.

В феврале 1917 года в зале училища ИРМО Б.М. Лазарев сыграл Четвёртый фортепианный концерт А. Рубинштейна. Сочинение основателя РМО оказалось последним, прозвучавшим

перед началом революционных волнений. Перемены в судьбе ИРМО начались вскоре после Февральской революции 1917 года, принятой екатеринбуржцами с большим энтузиазмом. После отречения императора Николая II (2/15 марта 1917 года), перестав быть «Императорским», Русское музыкальное общество вернулось к своему исходному наименованию. В Екатеринбурге сразу изменилась аббревиатура общества. Под знаком «РМО» 19 марта 1917 года был анонсирован концерт отделения с участием хора: им руководил преподаватель Михаил Ефимович Кусков, выпускник училища Томского отделения ИРМО [015].

Февральская революция вызвала всплеск деятельности политических партий и профессиональных союзов. Весной 1917 года в Екатеринбурге возникают новые музыкальные объединения. В марте заявило о себе «Уральское музыкально-певческое общество» (председатель Кусков). Дебют его прошёл в Оперном театре в виде концерта соединённых хоров, который открылся гимном А. Гречанинова, сочинённым на слова К. Бальмонта в марте 1917 года, «Да здравствует, свободная Россия!». Это было сделано по примеру исполнения гимна в Большом театре в Москве [003].

Тогда же в Екатеринбурге сформировалось отделение Всероссийского союза оркестрантов. Сам союз был организован в 1915 году по инициативе тромбониста, профессора Саратовской консерватории И.В. Липаева, который в 1914–1915 годах приезжал в Екатеринбург, чтобы дирижировать летними симфоническими концертами. Екатеринбургское отделение союза возглавили музыканты оркестра Оперного театра. Двое из них (скрипач Б.Я. Виткин и гобоист П.Д. Краскин) преподавали в музыкальном училище РМО.

В апреле 1917 года местные газеты призывали: «Приглашаются все музыкальные деятели, как-то: пианисты, оркестранты, сценические, хоровые деятели и теоретики, не исключая и частных преподавателей всех отраслей музыки, – пожаловать на Учредительное собрание Союза музыкальных деятелей, имеющее быть в здании Музыкального училища» [016]. Собрание состоялось, и новый музыкальный союз сумел сформироваться.

В Петрограде в это время на уровне руководства РМО обсуждались вопросы об Уставе

общества и об изменении положения консерваторий. Главной дирекцией 27 марта 1917 года была образована комиссия по пересмотру устава РМО под председательством Л. В. Николаева, но его мнение о передаче музыкальных учебных заведений государству члены комиссии не поддержали [012]. В мае 1917 года директор Екатеринбургского училища Б. Лазарев и преподаватель-хоровик М. Кусков были делегированы в Петроград на «Съезд представителей РМО», занявшийся разработкой Нового Устава РМО и временного устава консерваторий и училищ. «Съезд признал необходимой реорганизацию РМО на началах выборности и выразил пожелание о переходе музыкально-учебных заведений общества в ведение государства» [там же]. Однако воздержался от принятия этого решения. «Проект устава государственной консерватории», выработанный к съезду руководителями пяти консерваторий Российской империи (Петроградской, Московской, Киевской, Саратовской, Одесской) тоже не был утверждён. «На последнем заседании тт. (товарищами. – Л. Ш.) М.И. Трескиным (Вильно), М.Ф. Гнесиным (Ростов-на-Дону), М.Е. Кусковым (Екатеринбург) и В.М. Белявым (Петроград) были сделаны доклады, посвящённые вопросам демократизации музыки и учреждения Академии музыки» [там же].

В октябре 1917 года грянула революция, которая привела к глобальным изменениям всей общественно-политической структуры государства. Встал вопрос о самом существовании Русского музыкального общества. В Екатеринбурге у власти находились большевики, и началась национализация имущества. Стремясь сохранить хотя бы учебное заведение, «коллектив учащихся и преподавателей Екатеринбургского музыкального училища сообщил отделу Народного образования при Совете рабочих и солдатских депутатов, что училище Постановлением общего собрания учащихся и педагогов реорганизовано. Училище объявлено автономным и всё движимое и недвижимое имущество РМО переходит в собственность училища» [017].

Следующий предпринятый шаг был направлен на демократизацию внутренней жизни учебного заведения. Для его управления создали Совет из преподавателей и учащихся. Кроме Б.М. Лазарева, в Совет вошли педагог

по классу скрипки Б.Я. Виткин и представитель студентов Б.П. Кушелевский. Казначеем был назначен учащийся Е.К. Киселёв, и это было опрометчивым решением. Наиболее активную позицию занимал М.Е. Кусков, инициатор всех перемен. Сам он получил от новой власти широкие полномочия как «комиссар» Оперного театра, где действовал властно и категорично.

Город начали переполнять беженцы из европейской части империи и тысячи солдат-дезертиров с фронтов затянувшейся Первой мировой войны. Нарастали голод, разруха, эпидемии. Всё больше разгоралась гражданская война. В июле 1918 года, когда в Москве появилось распоряжение Ленина о передаче Московской и Петроградской консерваторий в ведение Наркомпроса, на Урале одержали победу «белые» войска. За десять дней до отступления из Екатеринбургa «красные», после телеграфных переговоров с Лениным и Свердловым о необходимости суда над царём, в ночь с 16 на 17 июля 1918 года внезапно расстреляли всю императорскую семью. Было ли это решение центра или местная инициатива – осталось неясным.

«Белые» занимают город, и с конца июля 1918 года Екатеринбург входит в подчинение Временному Правительству Урала с центром в Уфе. Екатеринбургское отделение и музыкальное училище вновь объявляют себя принадлежащими Русскому музыкальному обществу, а накануне учебного года выясняется, что материальное положение училища находится в критическом состоянии из-за «полного истощения кассы» [004]. Дирекция решает пойти на непопулярные меры, сократив десять преподавателей, у которых занималось более двухсот учеников. Подобная акция вызывает вмешательство извне. Возмущение общественности находит отражение в прессе, опубликовавшей обращение к учащимся прийти на «чрезвычайное общее собрание» [018]. Министерствами просвещения, внутренних дел и труда Временного Правительства Урала создаётся комиссия по урегулированию создавшегося положения, и проводятся совместные заседания с членами Екатеринбургского отделения РМО. Некоторые средства для учебного заведения удаётся найти и училище сохранить.

Группа педагогов, оставшихся без педагогической работы (солисты оперы и музыканты

из оркестра театра), решают объединиться и открывают (при меценатской поддержке) «Екатеринбургскую музыкальную школу общества преподавателей». Помещение ей было предоставлено в «Художественно-промышленной школе» [005]. Новое объединение вскоре преобразуется в Филармоническое общество, «наподобие имеющихся таких же обществ в Москве, Омске и других городах» [006]. В результате в городе появляется «Екатеринбургское Филармоническое общество». Выступления педагогов и учащихся оно устраивало в Оперном театре, и одно из них в ноябре 1918 года посвятило 25-летию со дня смерти П.И. Чайковского [019].

В день кончины музыканта Екатеринбург почтил память композитора и исполнением в храме «Большой Златоуст» его «Литургии Иоанна Златоуста» под управлением выпускника Придворной певческой капеллы, регента Михаила Васильевича Баталова (1878–1948), неоднократно принимавшего участие в концертных мероприятиях Екатеринбургского отделения ИРМО (Ил. 4).

Все годы гражданской войны в Оперном театре и в зале Музыкального училища, в чередовании с постоянными митингами, продолжали идти и охотно посещались спектакли и концерты. Наиболее активно (как при

«красных», так и при «белых») выступал оркестр Екатеринбургского отделения Союза оркестрантов (дирижёр Виткин). В городе в то время сосредоточилось много музыкантов-беженцев, выступавших на концертах и предлагавших свои услуги в качестве преподавателей; некоторые из них пополнили педагогический коллектив музыкального училища РМО⁸. В выступлениях стали участвовать военные оркестры войск «интервентов»: духовые оркестры английского полка и польской части, духовой и симфонический оркестры чехословацкого корпуса. Концерты в зале РМО шли почти непрерывно, а об их репертуаре свидетельствует идеологическая направленность рекламных наименований: «Патриотические концерты», «Концерты славянской музыки» и т. п. Никогда на Урале не звучало столько чешской и польской музыки [10, 533–534]. На польском вечере наряду с выступлением чешского симфонического оркестра полонезы и мазурки Шопена играла преподаватель местного училища РМО и Филармонического общества Ванда Бернгард-Тшаска, польская пианистка, обучавшаяся в Мюнхенской Академии музыки учеников Листа – Б. Келлермана и Б. Ставенхагена [5, 19].

Один из концертов открыл выпускник регентского курса Казанского училища ИРМО священник Алексей Алексеевич Игнатъев, говоривший о родстве русской, чехословацкой и польской народной музыкальной культуры. Пребывание в Екатеринбурге Игнатъева, выпускника Казанской духовной академии и магистра богословия, автора монографии по богослужебному пению в России (книга была подарена им Екатеринбургскому отделению РМО), родило мысль о введении подготовки регентов на хоровом отделении училища⁹. Но время уже отсчитывало последние дни и часы истории регентского воспитания в учебных заведениях империи, и Екатеринбург не успел подключиться к этой традиции.

В октябре 1918 года вся полнота власти в крае перешла к «Омской директории». В жизни Екатеринбургского отделения РМО зима 1918 года была отмечена значительными музыкальными событиями. Одним из них стало открытие цикла «исторических концертов», на которых прозвучали сочинения Генделя, Рамо, Люлли, Куперена, Глюка, Леклера, Моцарта, Гайдна. Вто-



Илл. 4. Выдающиеся хоровые деятели Урала начала XX века. Слева направо: А.Д. Городцов, М.В. Баталов, Ф.С. Узких. Екатеринбург, 1918

рое событие – постановка с учащимися сцен из «Юдифи» Серова и полностью оперы «Паяцы» Леонкавалло с участием солистов театра. Руководителем постановки и исполнителем партии Тонио стал Максимилиан Карлович Максаков, в будущем профессор ГИТИС^а. Парадный концерт с участием оркестра и оперной труппы был дан в театре 17 февраля 1919 года в честь Верховного правителя «Омской директории» А.В. Колчака [021].

Самый насыщенный музыкой сезон Екатеринбургского отделения РМО оказался для него последним. С первых месяцев 1919 года, понимая прочность закрепления советской власти в Москве и Петрограде, руководство Екатеринбургского отделения РМО переходит к формированию автономной организации – «Екатеринбургское музыкальное общество». Училище входит в его структуру, и в газетах вновь изменяется наименование его постоянной рубрики: «Музыкальное училище Екатеринбургского музыкального общества» [008].

Весной ситуация на фронтах гражданской войны резко меняется в пользу «красных». Дав прощальный симфонический концерт, Урал покидает чехословацкий корпус. Б.М. Лазарев и некоторые другие преподаватели уезжают в Сибирь, где ещё держится прежняя власть. Оставшиеся в городе педагоги-музыканты, продолжая сохранять профессиональную солидарность, проводят собрание и избирают на должность председателя Художественного совета училища 26-летнюю пианистку Нину Андреевну Иванову [022]. Племянница помощника председателя отделения Е.И. Иванова, она окончила Петроградскую консерваторию по классу Николая Степановича Лаврова в 1916 году и, вернувшись в Екатеринбург, преподавала в училище¹⁰. Вспоминая о критическом положении учебного заведения

в 1919 году, говорила: «У нас была одна цель – не прекращать занятия» [007].

«Красные» прочно заняли Екатеринбург 14 июля 1919 года. Реакция состоятельного населения и значительной части екатеринбургской интеллигенции (следовательно, и музыкантов, членов местных музыкальных обществ) вылилась в массовый исход из города. В большевистской газете «Уральский рабочий» по этому поводу появилась заметка «Бегство музыкантов»: «Рассказы о мнимых зверствах красных не остались без внимания музыкантов и оперных артистов <...> Почти все преподаватели-музыканты, которым не было никакой надобности „спасаться“, бежали не только из Екатеринбурга, но и за пределы России» [023].

На этом окончательно прервалась в Екатеринбурге короткая жизнь отделения ИРМО / РМО. «С середины 1919 года, после установления на Урале власти Советов, упоминания об отделении ИРМО и о других городских музыкальных обществах XIX – начала XX исчезают» [11, 300].

В музыкальную историю России рубеж XIX–XX столетий вошёл как период качественного скачка в процессе профессионализации музыкального искусства и образования. «Решающую роль в этом движении сыграла деятельность Императорского Русского Музыкального Общества. К 1917 году почти в 60 российских городах работали отделения ИРМО и при многих из них имелись музыкальные классы, училища и уже было открыто несколько консерваторий» [9, 278]. В это профессиональное музыкальное содружество вошёл и Екатеринбург. Училище, созданное при отделении ИРМО, осталось жить и развиваться, став необходимой ступенью для открытия в городе в 1934 году первой в Урало-Сибирском регионе консерватории [14].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дмитрий Павлович Соломирский (1838–1923) родился в семье генерал-майора Павла Дмитриевича Соломирского (1798–1870), сына Натальи Алексеевны Турчаниновой (1773–1834), владелицы Сысертских заводов под Екатеринбургом. Сын Павел родился в её гражданском браке с дипломатом Дмитрием Павловичем Татищевым и был записан на фамилию предков отца, Соломирских. Существует версия, что отцом Павла являлся император Павел I [13]. Павел Соломирский в 1835 женился на Екатерине Александровне Булгаковой (1811–1880), мать которой происходила из известного рода князей Хованских. Первым сыном в этом браке был Дмитрий Павлович: ему Екатеринбург и был обязан появлением отделения ИРМО. Он окончил юридический факультет Московского университета и с 1861 служил мировым посредником в Перми. После женитьбы (его супругой стала дочь Витебского губернатора) и рождения дочери в 1870-е жил в Петербурге.

В 1878 вернулся на Урал, вошёл в состав Екатеринбургского окружного суда. Став членом Уральского общества любителей естествознания, оказывал ему всестороннюю поддержку, как и учебным заведениям города, наиболее значительную – отделению ИРМО [5, 10].

² Илья Захарович Маклецкий (1840–1902), активный участник общественной жизни Екатеринбурга. Образование получил в Петербурге, в коммерческом училище. С 1872 служил в Сибирском торговом банке (Екатеринбург), к 1880 стал его директором и членом правления. В постановках музыкального кружка, сложившегося в его доме, участвовал как художник-декоратор. В 1900, к 20-летию Екатеринбургского музыкального кружка, выстроил в городе концертный зал (архитектор Ю. Дютель, первый председатель «Общества изящных искусств»). Здание, в котором, благодаря Соломирскому, разместилось отделение ИРМО, в настоящее время составляет один из корпусов Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского [5, 10].

³ Василий Степанович Цветиков (1863–1924), выпускник Петербургской консерватории по классу фортепиано Карла Фан-Арка (консерваторского соученика П.И. Чайковского). С 1885 Цветиков трудился в Екатеринбурге. Директором музыкальных классов был до 1916. Преподавал также в Самарском, Томском, Вятском отделениях ИРМО. В 1921 вернулся в Екатеринбург [3; 5, 12].

⁴ На Главной площади Екатеринбурга до 1917 стоял памятник Александру II. Сбор средств на памятник начался в 1886 по инициативе бывшего крепостного, швейцара окружного суда О. Клевакина. Это была копия памятника, стоявшего в зале Московского окружного суда (суд присяжный был введён в России указом Александра II). Открытие памятника в Екатеринбурге состоялось 5 октября 1906. На постаменте была надпись: «Царю Освободителю в память о 19 февраля 1861 года от городского общества и горнозаводских мастеровых. Осени себя крестным знамением, православный народ, и призови с нами Божие благословение на твой свободный труд» [4, 423].

⁵ Александр Дмитриевич Городцов (1857–1918) выпускник духовной семинарии в Рязани и юридического факультета Московского университета (1883). Пел в церковных хорах и хоровых обществах, с 1888 – как солист в Казанском и Пермском оперных театрах. С 1895 в «Попечительстве о народной трезвости» Пермской губернии создал бесплатные классы и курсы руководителей народных хоров, издавал репертуарные сборники [1].

⁶ Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская (1857–1936), принцесса, дочь вел. кнг. Екатерины Михайловны Романовой (1827–1894) и Георга-Августа Мекленбург-Стрелицкого, внучка вел. кнг. Елены Павловны. Под её опекой в Петербурге находилось много благотворительных организаций. Как председательница ИРМО в 1909–1917 она образовала специальный фонд для оплаты обучения талантливых детей. В истории ИРМО Елена Георгиевна оказалась последней его председательницей. С 1919 года жила в имении Ремплин в Мекленбурге [8, 116–122; 13].

⁷ Борис Матвеевич Лазарев (1888–1982), ученик А.И. Зилоти (двоюродного брата С.В. Рахманинова) и муж его дочери Кириены Александровны, внучки П.М. Третьякова. Пианистка, выпускница Петроградской консерватории она приехал на Урал вместе с мужем, но в училище не работала. В 1919 супруги переехали в Иркутск, затем в Читку. С 1922 осели в Харбине, где Лазарев преподавал в музыкальной школе и в студии «Лотос». В 1926–1927 переезжают в Нью-Йорк, и он ассистирует в классе А. Зилоти в Джульярдской школе. В 1933 Лазарев вернулся в Китай. С.В. Рахманинов содействовал ему своими рекомендательными письмами. В Шанхае, Чунцине, Нанкине, Пекине Лазарев вёл педагогическую деятельность, о которой с благодарностью пишут китайские музыканты. Среди его учеников лауреат Первого международного конкурса им. П.И. Чайковского Лю Шикунь. Незадолго до установления в Китае коммунистического режима Лазарев вернулся в США [2].

⁸ Среди приезжих музыкантов, преподававших в музыкальном училище в 1917–1920, были пианисты Л.А. Голубкин (Петроградская консерватория), Э.Э. Петерсен (Лейпцигская консерватория), М.Н. Хованская (Московская консерватория), В.И. Войтехова (Парижская Schola cantorum), виолончелист Л.М. Сейдель (Петроградская консерватория), теоретик Н.П. Долгушин (Придворная певческая капелла) и другие [5].

⁹ Алексей Алексеевич Игнатьев (1879–1937), сын пермского священника, окончил Казанскую духовную академию (1910) и регентский курс училища Казанского отделения ИРМО (1909). В 1915 состоял в дирекции Вятского отделения ИРМО. На основе книги «Богослужбное пение Русской Православной Церкви с конца XVI до начала XVIII веков по крюковым и нотолинейным певчим рукописям Соловецкой библиотеки», написанной им по совету С.В. Смоленского, защитил диссертацию на звание магистра богословия (1916). В Екатеринбурге был избран в 1917 делегатом на Московский съезд духовенства и мирян. В 1918 покинул город. С 1922 преподавал в Томском музыкальном училище, заведовал учебной частью. В 1937 был арестован и расстрелян [12, 16–26].

¹⁰ Иванова (Иванова-Кулибина) Нина Андреевна (1893–1980) в год окончания фортепианного факультета Петроградской консерватории получила от директора консерватории А.К. Глазунова фотопортрет с напут-

ственным словом: «Будущей распространительнице заветов Петроградской консерватории на ближнем востоке, талантливой и исключительно музыкальной Нине Андреевне Ивановой от возлагающего на ее (ее) предстоящую артистическую, а также и педагогическую деятельность большие надежды, от искренне преданного ей бывшего руководителя. 7 мая 1916. А. Глазунов». (Наименование «ближний восток» означало, по представлениям Глазунова, Урал). В 1916–1922 преподавала в музыкальном училище, в 1919–1920 возглавляла его. В 1925–1929 жила с мужем В.А. Кулибиным (потомком изобретателя) на Южном Урале. Вернувшись в Екатеринбург/Свердловск, работала как концертмейстер, с 1939 в консерватории: в 1946–1951 декан фортепианного факультета, в 1954–1956 руководитель объединения концертмейстеров [4, 18].

¹¹ В Москве в 1919 была решена судьба прежних музыкальных обществ: проведен Первый Всероссийский съезд работников искусств, от которого исчисляется история РАВИС`а. В одну структуру в нём были объединены представители всех искусств, а задачей профсоюза явилась организация их трудовой и общественной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адищев В.И. А.Д. Городцов – хормейстер и методист музыкального воспитания // Русская музыкальная педагогика конца XIX – начала XX века и современные проблемы музыкального образования : межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1984. С. 29–36.
2. Айзенштадт С.А. Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 8 (58) : в 3 ч. Тамбов, 2015. Ч. 2. С. 15–20.
3. Беляев С.Е. Свободный художник Цветиков: дни и годы в Екатеринбурге // Урал : лит.-худож. журн. 2014. № 11. С. 188–202.
4. Беркович А.В. Памятник императору Александру II, освободителю // Екатеринбург : энциклопедия / гл. ред. В.В. Маслаков. Екатеринбург, 2000. С. 423.
5. Винкевич И.В., Иванчук Н.Н., Полоцкая Е.Е., Шабалина Л.К. Первое музыкальное училище Урала / под общ. ред. Л. Шабалиной. Екатеринбург : Сократ, 2012. 264 с.
6. Лазаркевич О.Ю., Шабалина Л.К. Екатеринбургский музыкальный кружок и его роль в культурной жизни города // Актуальные проблемы культурологии : сб. тез. регион. конф. Екатеринбург, 1997. С. 121–123.
7. Микитюк В.П. Екатеринбургское общество изящных искусств // Екатеринбург : энциклопедия / гл. ред. В.В. Маслаков. Екатеринбург, 2000. С. 211.
8. Шабалина Л.К. ИРМО и его роль в развитии отечественной музыкальной культуры и образования // Династия Романовых в истории и культуре России : материалы Всерос. конф. / гл. ред. В.В. Алексеев. Екатеринбург, 2002. С. 116–122.
9. Шабалина Л.К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX – начала XX века в России // Изв. Урал. гос. ун-та. Серия 2. Гуманит. науки. 2008. Вып. 16. С. 269–279.
10. Шабалина Л.К. Отделения ИРМО в Сибири и на Урале. Екатеринбургское отделение: к 100-летию образования // Русское музыкальное общество. 1859–1917. История отделений / авт. идеи и ред.-сост. О.Р. Глушкова. М., 2012. С. 517–535.
11. Шабалина Л.К., Засорина Н.П. Музыкальный курс на Урал // Союз творцов и просветителей : к 150-летию Московского музыкального общества / ред.-сост. Е.Д. Кривицкая, В.В. Хабаров. М., 2012. С. 287–301.
12. Шелудякова О.Е. Вятский период деятельности А.А. Игнатъева – преподавателя музыкально-теоретических дисциплин Томского музыкального училища // Музыкальное искусство: из глубины столетий в XXI век : материалы Всерос. науч.-практ. конф. 5–6 нояб. 2004 г. Томск, 2005. С. 16–26.
13. Елена Мекленбург-Стрелицкая (Саксен-Альтенбургская). URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1490812> (21.01.2019).
14. Соломирский Павел Дмитриевич. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (21.01.2019).
15. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSE 2017) January 2018. P. 345–349. DOI 10.2991/icassee-17.2018.78 URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-17/25888491> (21.01.2019).

REFERENCES

1. Adishchev V.I. A.D. Gorodcov – hornejster i metodist muzykal'nogo vospitaniya [Gorodtsov A.D. – Choir-master and Methodist of the Musical Education]. *Russkaya muzykal'naya pedagogika konca XIX – nachala*

XX veka i sovremennye problemy muzykal'nogo obrazovaniya: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Russian Musical Pedagogy in late XIX – beginning of the XX cent. and modern problems of musical education. Collected articles book]. Perm, 1984, pp. 29–36.

2. Aizenstadt S.A. Boris Matveevich Lazarev i muzykal'naya kul'tura rossijskoj eh migracii v Kitae [Boris Matveevich Lazarev and Musical Culture of the Russian Emigration in China. Fareast Institute of Arts]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvoznanie. Voprosy teorii i praktiki.* № 8 (58): v 3 ch. [Historical, philosophical, political and juridical sciences, art learning. Problems of theory and practice. No. 8(58), in 3 pts.]. Tambov, 2015. Pt. 2, pp. 15–20.

3. Belyaev S.E. Svobodnyj hudozhnik Cvetikov: dni i gody v Ekaterinburge [Free Arist Tsvetikov: days and years in Ekaterinburg]. *Ural: literaturno-hudozhestvennyj zhurnal* [Ural: Art and Literature Journal]. 2014. No. 11, pp. 188–202.

4. Berkovich A.V. Pamyatnik imperatoru Aleksandru II, osvoboditelyu [The Monument to the Emperor-Liberator]. *Ekaterinburg. Ehnciklopediya* [Ekaterinburg Encyclopaedia. Ed. by V.V. Maslakov]. Ekaterinburg, 2000, pp. 423.

5. Vinkevich I.V., Ivanchuk N.N., Polockaya E.E., Shabalina L.K. *Pervoe muzykal'noe uchilishche Urala* [The first musical college in the Ural. Ed. by L. Shabalina]. Ekaterinburg: Socrates, 2012. 264 p.

6. Lazarkevich O.Yu., Shabalina L.K. Ekaterinburgskij muzykal'nyj kruzhok i ego rol' v kul'turnoj zhizni goroda [Ekaterinburg music circle and its role in the cultural life of the city]. *Aktual'nye problemy kul'turologii: sb. tezisov region. konferencii* [Actual problems of cultural science: a collection of abstracts of the regional conference]. Ekaterinburg, 1997, pp. 121–123.

7. Mikityuk V.P. Ekaterinburgskoe obshchestvo izyashchnyh iskusstv [Ekaterinburg Society of Fine Arts]. *Ekaterinburg. Ehnciklopediya* [Ekaterinburg Encyclopaedia. Ed. by V.V. Maslakov]. Ekaterinburg, 2000, pp. 211.

8. Shabalina L.K. IRMO i ego rol' v razvitii otechestvennoj muzykal'noj kul'tury i obrazovaniya [IRMS and its role in the development of national musical culture and education]. *Dinastiya Romanovyh v istorii i kul'ture Rossii: Materialy Vseros. konferencii* [The Romanovs Dystany in the Russian history and culture: National conference materials. Resp. ed. V.V. Alekseev]. Ekaterinburg, 2002, pp. 116–122.

9. Shabalina L.K. Stolichnye i provincial'nye muzykal'nye obshchestva XIX – nachala XX veka v Rossii [Metropolitan and Provincial Musical Societies XIX – Beginning of the XX cent. in Russia]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnie nauki* [The News of the Ural State Univrsity. Seria 2. Sciences of Arts]. 2008. Iss. 16, pp. 269–279.

10. Shabalina L.K. Otdeleniya IRMO v Sibiri i na Urale. Ekaterinburgskoe otdelenie: k 100-letiyu obrazovaniya [IRMS departments in Siberia and the Urals. Ekaterinburg department: to the 100 anniversary of its establishment]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. 1859–1917. Istoriya otdelenij* [Russian Musical Society. 1859–1917. Department history. Ed. -comp. O.R. Glushkova]. Moscow, 2012, pp. 517–535.

11. Shabalina L.K., Zazorina N.P. Muzykal'nyj kurs na Ural [Musical Course in the Urals]. *Soyuz tvorcov i prosvetitelej: k 150-letiyu Moskovskogo muzykal'nogo obshchestva* [The Union of Creators and Enlightenment workers. Eds. -comps. E.D. Krivickaya, V.V. Habarov]. Moscow: Kompozitor, 2012. S. 287–301.

12. Sheludyakova O.E. Vyatskij period deyatel'nosti A.A. Ignat'eva – prepodavatelya muzykal'no-teoreticheskikh disciplin Tomskogo muzykal'nogo uchilishcha [Vyatka period of A.A. Ignatiev – teacher of musical-theoretical disciplines of the Tomsk Music College]. *Muzykal'noe iskusstvo: iz glubiny stoletij v XXI vek: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. 5–6 noyab. 2004 goda* [Musical Art: from the Depth of centuries to the XX century. National scientific conference. Nov. 5–6, 2004]. Tomsk, 2005, pp. 16–26.

13. *Elena Meklenburg-Strelitskaya (Saksen-Al'tenburgsкая)* [Elena Meklenburg-Strelitskaya (Saksen-Altenburgskaya)]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1490812> (21.01.2019).

14. *Solomirskij Pavel Dmitrievich* [Solomirsky Pavel Dmitrievich]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (21.01.2019).

15. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education. *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017) January 2018*, pp. 345–349. DOI 10.2991/icassee-17.2018.78 URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-17/25888491> (21.01.2019).

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

001. Зауральский край. 1916. 16 окт.

002. Зауральский край. 1916. 06 сент.

003. Зауральский край. 1917. 28 мая.

004. Зауральский край. 1918. 06 сент.

- 005. Зауральский край. 1918. 03 сент.
- 006. Зауральский край. 1918. 03 окт.
- 007. Иванова Н.А. Тезисы выступления в телевизионной передаче «Свердловск музыкальный: прошлое и настоящее. 14.12.1977. Личный архив Н.А. Ивановой.
- 008. Наш Урал. 1919. 01 февр.
- 009. Отчёт Екатеринбургского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при нём Музыкальных классов за 1912–1913 гг. Екатеринбург : Тип. Л.В. Шаравьевой, 1913.
- 010. Отчёт Екатеринбургского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при нём музыкальных классов за 1914–1915 гг. Екатеринбург : Худож. печать, 1916.
- 011. Полный каталог нот Музыкального магазина Е.И. Иванова в Екатеринбурге и Перми. Екатеринбург, 1907. 97 с.
- 012. РМГ. 1917. № 25–26. 01 июля. С. 444.
- 013. ГАСО. Ф. 128. Оп. 1. Д. 2. Л. 1–15.
- 014. Соломирский Д.П. Письмо «В Дирекцию Екатеринбургского отделения ИРМО» от 28 октября 1915 года / Екатеринбургское отделение ИРМО // ГАСО. Ф. 71. Оп. 1 Д. 1. Л. 2–3.
- 015. Уральская жизнь. 1917. 22 марта.
- 016. Уральская жизнь. 1917. 08 апр.
- 017. Уральская жизнь. 1918. 07 марта (22 апр.).
- 018. Уральская жизнь. 1918. 08 сент.
- 019. Уральская жизнь. 1918. 06 нояб.
- 020. Уральская жизнь. 1918. 07 нояб.
- 021. Уральская жизнь. 1919. 19 февр.
- 022. Уральская жизнь. 1919. 25 марта.
- 023. Уральский рабочий. 1919. 07 авг.



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: АЛЬТЕРНАТИВЫ В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА. НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ РМО



Владимир АДИЩЕВ

«...ПЕРЕДАЮТСЯ В ВЕДЕНИЕ НАРКОМПРОСА...»: К СТОЛЕТИЮ «ДЕКРЕТА О МОСКОВСКОЙ И ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИЯХ»*

Истории Московской консерватории посвящено немало исследований¹. В последние годы (особенно в период подготовки к 150-летию вуза) издан ряд новых работ, в которых рассмотрены многие ранее не изучавшиеся вопросы исторического развития этого учебного заведения [6–9; 12]. Вместе с тем, значительное число тем и сюжетов консерваторской истории до сего времени остаются мало или совсем неисследованными. К числу недостаточно изученных относится, в частности, жизнедеятельность Московской консерватории в один из самых сложных периодов её существования – первые послереволюционные годы. Ученым ещё предстоит немало поработать с тем, чтобы детально, полно, без недоговоренностей, освободившись от штампов, разобраться в происходивших в этот период в консерватории и вокруг неё событиях и процессах.

Одним из центральных событий для столичных консерваторий послеоктябрьского времени явилось принятие Советом Народных Комиссаров РСФСР «Декрета о Московской и Петроградской консерваториях», по которому названные учебные заведения передавались от Русского музыкального общества в ведение Народного комиссариата просвещения. Этот факт, как правило, отмечается в литературе по истории отечественной музыки и музыкаль-

ного образования, но сколь-либо подробно не рассматривается.

В данной статье, подготовленной на основе архивных источников, ставится задача восполнить в определённой мере указанный пробел, раскрыть некоторые аспекты принятия названного декрета и процесса передачи Московской консерватории из одного ведомства в другое.

Декрет Совнаркома о консерваториях

После Октября 1917 года в стране стала проводиться национализация (передача в собственность государства) предприятий, различных отраслей хозяйства, в том числе учреждений сферы культуры и образования. Одним из первых документов по национализации учебных заведений явилось принятое в декабре 1917 года постановление Народного комиссариата просвещения о передаче данному наркомату начальных, средних и высших школ духовного ведомства [2, 210–211]. Полгода спустя (в мае 1918 года) был принят «Декрет Совета Народных Комиссаров об объединении учебных и образовательных учреждений всех ведомств в ведомстве Народного комиссариата по просвещению» [3, 358–359].

После выхода названного декрета в Наркомпросе был подготовлен проект отдельного

* Статья впервые опубликована на английском языке: Adishchev Vladimir I. The Moscow Conservatory: From the Russian Musical Society to the People's Commissariat of Enlightenment // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 148–153. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.148-153.

декрета о переходе столичных консерваторий под начало Наркомпроса [1, 700]. Необходимость создания этого документа, очевидно, была вызвана тем обстоятельством, что данные учебные заведения в дооктябрьскую пору находились в подчинении негосударственной структуры – Русского музыкального общества, а их деятельность как образовательных учреждений имела выраженную специфику.

Указанный проект декрета был рассмотрен на заседании правительства – Совета Народных Комиссаров – 12 июля 1918 года. Заседание началось в девятом часу вечера и проходило под председательством В.И. Ленина. Одиннадцатым пунктом в повестке для заседания значился вопрос о консерваториях. Его докладывал А.В. Луначарский. В протоколе данного заседания, хранящемся в Российском государственном архиве социально-политической истории, содержится следующая запись по рассматривавшемуся вопросу: «Слушали: 11. Проект декрета о переходе Петроградской и Московской консерваторий в ведение Народного Комиссариата по Просвещению с уничтожением их зависимости от Русского Музыкального Общества /Луначарский/. Постановили: 11. Декрет утвердить»².

Находящийся в архиве утверждённый подлинник декрета представляет собой машинописный текст с правкой рукой А.В. Луначарского. В первоначальный вариант декрета были внесены следующие изменения: снята фраза о том, что консерватории переходят в Наркомпрос «на началах автономного самоуправления» и вписана фраза, что данные учебные заведения переходят в ведение указанного наркомата на «равных со всеми высшими учебными заведениями правах»³.

В окончательном виде утверждённый Совнаркомом «Декрет о Московской и Петроградской консерваториях» гласил: «Совет Народных Комиссаров постановляет: Петроградская и Московская консерватории переходят в ведение Народного комиссариата по просвещению на равных со всеми высшими учебными заведениями правах с уничтожением их зависимости от Русского музыкального общества. Всё имущество и инвентарь этих консерваторий, необходимые и приспособленные для целей государственного музыкального строительства, объявляются народной государственной

собственностью» [4, 11–12]. Декрет подписали Председатель Совнаркома В.И. Ленин, Нарком просвещения А.В. Луначарский, Управляющий делами Совнаркома В.Д. Бонч-Бруевич и секретарь Совнаркома Н.П. Горбунов.

В декрете получили законодательное оформление три важных положения. Первое. Был чётко зафиксирован новый статус консерваторий: из неправительственных учебных заведений, находившихся прежде в лоне общественной организации, каким являлось Русское музыкальное общество, они становились государственными образовательными учреждениями. О необходимости получения именно такого статуса представители обеих консерваторий неоднократно ставили перед властями вопрос в дореволюционное время. Второе. Документ свидетельствует, что Советское правительство предполагало проводить в стране работу по государственному музыкальному строительству и рассматривало консерватории как участников этого процесса. И, наконец, третье. Обе консерватории, как вид образовательного учреждения, ставились в один ряд с высшими учебными заведениями. И хотя консерваториям ещё предстояло стать вузами в их подлинном смысле, они определённо ориентировались на движение именно в этом направлении.

Принятый Совнаркомом декрет был опубликован 18 июля 1918 года в газете «Известия ВЦИК» (№ 150), затем напечатан в ряде других изданий [10, 4; 11, 597]. На следующий день после газетной публикации декрета, Музыкальный отдел (МУЗО) Народного комиссариата просвещения направил извещение руководителям указанных в декрете консерваторий. В нём предлагалось довести до сведения всех преподавателей и сотрудников факт об отделении консерваторий от Русского музыкального общества и переходе их в ведение Наркомпроса, рекомендовалось выработать и представить в МУЗО нормы содержания профессорско-преподавательского и административно-хозяйственного персонала, а также смету расходов на наступающий 1918/1919 учебный год. В извещении содержалась просьба уведомить МУЗО о предложениях работников консерваторий по поводу дальнейшей деятельности этих учебных заведений [5, 217–218].

Передача Московской консерватории Наркомпросу

О том, как проходил процесс передачи Московской консерватории из одного ведомства в другое, свидетельствуют подлинные документы (протоколы, акты, приложения к ним), хранящиеся в Государственном архиве Российской Федерации. Данные документы показывают, что для осуществления этой миссии была создана специальная комиссия, которую возглавил сотрудник Отдела переходящих учебных заведений Наркомпроса Л.Ф. Фаворский. В состав комиссии вошли представители от Московского отделения Русского музыкального общества (Б.П. Юргенсон), Музыкального отдела Наркомпроса (Н.М. Овсянников) и Московской консерватории (М.М. Ипполитов-Иванов). При проведении передачи присутствовал представитель Государственного контроля, помощник контроля по музыкальным делам Э.Г. Гельман.

Комиссия работала в течение месяца – с 24 октября по 26 ноября 1918 года. Состоялось девять заседаний, в ходе которых последовательно осуществлялись приём-передача недвижимости, имущества, финансовых средств и другое. Была установлена определённая этапность в этом деле: от РМО средства и имущество передавались сначала Наркомпросу, от него Музыкальному отделу данного наркомата, затем от МУЗО консерватории. Всё это фиксировалось в протоколах и актах, которые утверждались и подписывались всеми перечисленными выше лицами.

На первом заседании комиссии были приняты от РМО по описи все дела консерватории, хранившиеся в её канцелярии. На последующих заседаниях состоялась передача финансовой части дел Московского отделения РМО⁴ и принадлежавшего ему недвижимого имущества – здания № 13 по Большой Никитской улице «со всеми службами, пристройками и землёй»⁵.

Отдельное заседание было посвящено приёму-передаче библиотеки и музея. В протоколе комиссии отмечалось: «Потребовав в библиотеке на выдержку (проверку. – В. А.) номера нот и книг, присутствующие нашли их в полном порядке»⁶. В рассматриваемое время в библиотеке насчитывалось свыше 18 тысяч номеров нотных изданий – партитур, клавиров, партий

симфонических и оперных сочинений, произведений для различных музыкальных инструментов. Наиболее полно была представлена фортепианная литература. Имелись полные собрания сочинений (за исключением отдельных томов) И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф. Листа и других композиторов. Библиотечный фонд включал свыше 2 тысяч номеров книг по различным отраслям музыкального искусства (более половины из них на иностранных языках), а также периодические и справочные издания. Одной из ценностей этого книжного собрания являлась личная библиотека В.Ф. Одоевского⁷.

Что касается музея, то в протоколе содержится следующая запись: «Перейдя в музей, члены комиссии проверили номера вещей, инструментов, партитур, находящихся в витринах музея, где всё оказалось в полном порядке. Установлено, что часть вещей музея, повреждённых в Октябрьскую революцию, из витрин вынуты и помещены в более безопасное место»⁸.

Состоялась также передача музыкальных инструментов⁹. В описи, представленной комиссии, указывалось, что в 29 учебных классах консерватории и кабинете её директора находилось 37 роялей. Большинство из них было производства известных петербургских фирм – «К.М. Шрёдер» (19 роялей) и «Я. Беккер» (13 роялей). Техническое состояние инструментов было различным: 6 из них находились в хорошем состоянии, состояние 15 роялей оценивалось как «сносное», а 16 роялей как плохое, требующих основательного ремонта¹⁰. Наряду с роялями стали собственностью Республики и передавались консерватории находившиеся в ней свыше 150 струнных, духовых и ударных инструментов¹¹.

В течение ещё двух заседаний комиссия осуществляла процедуру приёма-передачи Малого и Большого залов консерватории со всем имуществом и инвентарем. Особенно тщательно был обследован Большой зал, результаты обследования достаточно подробно были зафиксированы в акте комиссии. В этом документе, в частности, говорилось: «Весь инвентарь Большого Зала находится в сложенном виде, сбранный в некоторых помещениях Зала... Что касается органа, то по детальному его осмотру внутри и снаружи он оказался вполне целым

и невредимым. В залах находится в большом количестве в беспорядке оставленное имущество бывшего здесь в течение 4 лет Виленского Военного Госпиталя, для нужд которого было сделано много приспособлений (кухни, уборные и т. п.), в настоящее время находящихся в разрушенном состоянии. Кроме того, в помещениях зала устроено много отделённых перегородками комнат, где хранится и теперь ещё имущество Госпиталя (бельё и др. вещи). В вестибюле и зале есть также имущество, в таком же беспорядке оставленное, принадлежащее Инструкторским Курсам Народного Комиссариата земледелия. Во многих местах потолки зала значительно промокли. Штукатурка стен и колонн отбита и попорчена, стёкла в окнах

разбиты. Вообще в настоящем виде и особенно в связи с засоренностью и загрязнённой отопительных и вентиляционных ходов и камер, использование Зала для культурно-просветительных целей без капитального ремонта не представляет возможности»¹³.

В конце ноября 2018 года, проведя последнее заседание, комиссия завершила свою работу. Очередной 1918/19 учебный год (53-й год со дня основания) Московская консерватория начала в новом статусе как государственное учебное заведение. Впереди предстояла большая работа по перестройке многих сторон деятельности консерватории в изменившихся политических, экономических и социокультурных условиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: Московская консерватория. 1866–1966 / редкол.: А.С. Гинзбург, А.И. Кандинский и др. М.: Музыка, 1966. 726 с.; *Келдыш Ю.В.* 100 лет Московской консерватории. 1866–1966: краткий ист. очерк. М.: Музыка, 1966. 208 с.; *Миронова Н.А.* Московская консерватория. Истоки. (Воспоминания и документы. Факты и комментарии) / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 1995. 96 с.; Московская консерватория: материалы и документы из фондов МГК имени П.И. Чайковского и ГЦММК имени М.И. Глинки: в 2 т. / отв. ред. Е.Г. Сорокина, Е.Л. Гуревич. М.: Прогресс-Традиция, 2006. Т. 1. 128 с. Т. 2. 392 с. и др.

² Протокол № 155 заседания Совета Народных Комиссаров от 12-го июля 1918 года // РГАСПИ. Ф. 19. Оп. 1. Д. 155. Л. 8.

³ Декрет о Московской и Петроградской консерваториях // РГАСПИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 6567. Л. 1.

⁴ Протокол № 2 заседания Комиссии по передаче Московской консерватории в ведение Народного комиссариата по просвещению 29-го октября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 1–10б. (Далее – Протокол №... заседания комиссии...).

⁵ Протокол № 3 заседания Комиссии... 1-го ноября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 2–20б.

⁶ Протокол № 4 заседания Комиссии... 5-го ноября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 3.

⁷ Краткий перечень и приблизительная стоимость нот, находящихся в библиотеке Московской государственной консерватории. Общий список книг государственной библиотеки Московской консерватории // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 658. Оп. 6. Д. 6. Л. 11–12 [21 сентября 1918 г.].

⁸ Протокол № 4 заседания Комиссии... 5-го ноября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 2. Д. 28. Л. 3.

⁹ Акт 12-го ноября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 11.

¹⁰ Опись роялей, находящихся в Московской консерватории // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 19–190б.

¹¹ Опись музыкальных инструментов, находящихся в Московской консерватории, составляющих собственность Российской Республики и состоящих в ведении Музыкального отдела Народного комиссариата по просвещению // РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 6. Д. 6. Л. 19–21.

¹² Протоколы № 6, 7 заседания Комиссии... 5-го и 19-го ноября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 5–6.

¹³ Акт 19-го ноября 1918 года // ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 28. Л. 14–140б.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив новейшей истории России. Серия «Публикации». Т. 12. Культура, наука и образование. Октябрь 1917–1920 гг. Протоколы и постановления Наркомпроса РСФСР: в 3 кн. Кн. 1. Октябрь 1917–1918. М.: РОССПЭН, 2012. 1176 с.

2. Декреты Советской власти. Т. I. 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1957. 626 с.

3. Декреты Советской власти. Т. II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1959. 699 с.

4. Декреты Советской власти. Т. III. 11 июля – 9 ноября 1918 г. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1964. 676 с.

5. Из истории советского музыкального образования : сб. материалов и док. 1917–1927 / отв. ред. П.А. Вульфius. Л. : Музыка, 1969. 306 с.
6. Московская консерватория в её историческом развитии (к 150-летию со дня основания) : материалы Всерос. науч. конф. Пятой сессии Науч. совета по проблемам истории муз. образования / ред.-сост. В.И. Адисhev, К.В. Зенкин. М. : Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2016. 192 с.
7. Московская государственная консерватория. 1866–2016 : энциклопедия. В 2 т. М. : Прогресс-Традиция, 2016. Т. 1. 672 с. Т. 2. 816 с.
8. Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. к 150-летию Моск. консерватории / ред.-сост. К.В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М. : Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2018. 720 с.
9. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Проблемы муз. науки. 2017. Вып. 4. С. 100–107.
10. Сборник декретов, постановлений и распоряжений по Музыкальному отделу Народного комиссариата по просвещению. Вып. 1 / Изд. Муз. отдела НКП. Петроград, 1919. 74 с.
11. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства. № 50. от 19 июля 1918 г. Отдел первый.
12. Шабшаевич Е.М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // Проблемы муз. науки. 2017. № 2. С. 153–159.

PEFERENCES

1. *Arhiv novejshej istorii Rossii. T.XII: Kul'tura, nauka i obrazovanie. Oktyabr' 1917–1920 gg. Protokoly i postanovleniya Narkomprosa RSFSR: v 3-h knigah. Kn.1. Oktyabr' 1917–1918* [Archive of the newest history of Russia. The “Publications” series. V.XII: Culture, Science and Education. October 1917–1920. Protocols and resolutions of the People’s Commissariat of Education of the RSFSR: in 3 books. Book 1. October 1917–1918]. Moscow: ROSSPEN, 2012. 1176 p.
2. *Dekrety Sovetskoj vlasti. T. 1. 25 oktyabrya 1917 g. – 16 marta 1918 g.* [The decrees of Soviet Government. Vol. 1. 25 October 1917 – 16 March, 1918]. Moscow: State Publishing House of Political Literature, 1957. 626 p.
3. *Dekrety Sovetskoj vlasti. T. 2. 17 marta – 10 iyulya 1918 g.* [The decrees of Soviet Government. Vol. 2. March 17 – July 10, 1918]. Moscow: State Publishing House of Political Literature, 1959. 699 p.
4. *Dekrety Sovetskoj vlasti. T. 3. 11 iyulya – 9 noyabrya 1918 g.* [The decrees of Soviet Government. Vol. 3. July 11 – November 9, 1918]. Moscow: State Publishing House of Political Literature, 1964. 676 p.
5. *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: sb. materialov i dok. 1917–1927* [From the history of Soviet music education: Collection of materials and documents. 1917–1927. Ed. P.A. Vul'fius]. Leningrad: Music, 1969. 306 p.
6. *Moskovskaya konservatoriya v eyo istoricheskom razvitii (k 150-letiyu so dnya osnovaniya): materialy Vseros. nauch. konf. Pyatoy sessii nauch. soveta po problemam istorii muz. obrazovaniya* [Moscow Conservatory’s historical development (for the 150th anniversary of its foundation): materials of the all-Russian scientific conference of the fifth session of the Scientific Council on the Problems of the History of Music Education. Eds.-comps. V.I. Adishchev, K.V. Zenkin]. Moscow: Moscow Conservatory, 2016. 192 p.
7. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Ehnciklopediya. V 2 t.* [Moscow State Conservatory. 1866–2016. Encyclopedia: in 2 vols.]. Moscow: Progress-Traditions, 2016. Vol. 1. 672 p. Vol. 2. 816 p.
8. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sb. statej po materialam mezhdunar. nauch. konf. k 150-letiyu Mosk. konservatorii* [Moscow Conservatory in the past, present and future: Collection of articles on the materials of the international scientific conference for the 150th anniversary of the Moscow Conservatory. Eds.-comps. K.V. Zenkin, N.O. Vlasova, G.A. Moiseev]. Moscow: Moscow Conservatory, 2018. 720 p.
9. Polotskaya E.E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 100–107.
10. *Sbornik dekretov, postanovlenij i rasporyazhenij po Muzykal'nomu otdelu Narodnogo komissariata po prosveshcheniyu. Vyp. 1. (Izdanie Muzykal'nogo otdela NKP)* [Collection of decrees, resolutions and orders considering the Music Department of the People’s Commissariat for Education. Issue I. (Edition of the Music Department of ICP). Petrograd, 1919. 74 p.
11. *Sobranie uzakonenij i rasporyazhenij rabocheho i krest'yanskogo pravitel'stva* [Collection of laws and orders of the workers and peasants government]. No. 50. 1918. 19 July. Otdel pervyj.
12. Shabshaevich E.M. Stranicy dorevolucionnoj istorii Moskovskoj konservatorii: imennye stipendii profesorov [The pages of the pre-revolutionary history of the Moscow Conservatory: nominal scholarships of professors]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship] 2017. No. 2, pp. 153–159.

**РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО /
ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО:
ИННОВАЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
В ПРОЕКЦИИ ДИАЛОГА ВЛАСТИ И МУЗЫКАЛЬНОГО СООБЩЕСТВА***

История РМО / ИРМО, взявшая старт в пореформенную эпоху¹ и осмысливаемая сегодня в категориях социально-ориентированного проекта [1; 2; 3], интересна по многим причинам. В сумме своей, расширяясь до уровня междисциплинарных пересечений в аксиологическом, историко-культурном, историко-музыкальном, международном, управленческом, социологическом измерениях, все они раскрывают уникальный первоначальный опыт работы по «развитию музыкального образования и вкуса к музыке в России», обозначенной в § 1 Устава Русского музыкального общества 1859 года².

Среди множества узкоспециальных и общеметодологических проблем современного изучения опыта РМО / ИРМО выделим вопросы, которые попадают в опцию новейших характеристик инновационной деятельности³. Той деятельности, конечным результатом которой ныне мыслятся «инновации»⁴. В трактовке настоящего времени они получили воплощение в виде внедрённого нового или усовершенствованного продукта или услуг, нового или усовершенствованного технологического процесса, используемого в практической деятельности, либо в новом подходе к социальным услугам.

Хорошо понимая, что «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России» в тех исторических реалиях не мыслилось в категориях товара и услуг, и скорее понималось как социально-общественное благо, обратим внимание именно на ту часть современной формулировки, которая связана с внедрением нового, усовершенствованием технологического процесса, используемого в практической деятельности, и разработкой всего комплекса мероприятий, приведших к инновации.

Именно это позволяет переместить инновации РМО / ИРМО в виде конкретики практической деятельности в хронологические рамки пореформенной эпохи.

Обращение к фактам истории РМО / ИРМО убедительно доказывает, что

- формирование «музыкальной инфраструктуры» России второй половины XIX века с её необычайно разветвлённой «сетью отраслей, учреждений и служб, удовлетворяющих потребности населения в музыкальном искусстве» [4, 83],

- формирование первой в России управленческой системы, целенаправленно ориентированной на продвижение академической музыки [1],

- организация музыкального образования в России как массового, так и профессионального [8; 12],

- формирование частно-государственной модели партнёрства в решении выдвинутых эпохой задач [1; 2],

- продвижение русской музыки в Европе [1] – всё это безусловные инновации того времени, которые существенно модернизировали музыкальную жизнь дооктябрьской России, преобразили её не только в крупных российских городах, но и в провинции. Инновации дали эпохальный результат – первую в истории России национальную модель музыкального развития страны. Эта модель, обладая адаптивным потенциалом, сохранила определённую устойчивость в советской и современной России.

Сегодня историческая наука в своём стремлении «охватить весь спектр социокультурных особенностей российской цивилизации» [7, 4] вместе с отказом от марксистско-ленинской методологии и снятием некогда имеющегося

* Впервые статья опубликована на английском языке: *Efimova Natalia I. The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 154–160. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.154-160.*

запрета на разработку тем, объективно раскрывающих роль венценосных особ в развитии Российского государства, всё активнее обращает внимание на Императорский двор как на государственный институт [7]. Наше обращение к диалогу, умело выстроенному между этим институтом власти и музыкальным сообществом, представленным активными музыкантами-подвижниками, профессионалами и любителями, призвано рассмотреть состоявшийся диалог как важнейшее звено в решении поставленного временем социокультурного запроса.

Инициированный вел. кнг. Еленой Павловной [10; 11] и выдающимся музыкантом А.Г. Рубинштейном, диалог послужил надёжной опорой в продвижении изначально не претендующей на общегосударственный охват локальной инновационной идеи⁵, которая с течением времени совершенствовалась и разрослась до масштабного общероссийского проекта. К началу 1913 года он включал 44 Отделения ИРМО. Внедрённый в практику на общегосударственном уровне, этот проект стал своего рода сегментом зарождающейся культурной политики, обеспечив историческую преемственность апробированных на практике моделей, форм и методов организации музыкально-управленческого, образовательного, информационно-просветительского векторов работы.

Формируясь и развиваясь под стягом Царствующего дома, РМО / ИРМО стало частью тех исторических преобразований, которые качественно меняли не только музыкальную инфраструктуру страны, но и прежние взаимоотношения власти и общества. Последние находят отражение в уставных документах РМО/ИРМО, где содержатся пункты, предусматривающие участие августейших особ в числе руководителей и почётных членов музыкального общества. Проект Устава Русского музыкального общества, подписанный 5 марта 1869 года его директорами В. Кологривовым, Д. Стасовым, Д. Каншиным, А. Рубинштейном в Ст. 26 указывает: «Президент Главной дирекции избирается членами Дирекции пожизненно. *Примечание:* в настоящее время соизволила принять на себя звание Президента Покровительница Общества Её Императорское Высочество Государыня Вел. кнг. Елена Павловна⁶» [9, 7]. Устав 1873 года в Ст. 26 пишет: «Председа-

тель общества избирается главной дирекцией на 5 лет. Председатель есть в то же время и покровитель консерватории и прочих учреждённых общества. *Примечание:* Если член Императорской Фамилии удостоил общество принять на себя звание Председателя, то он сохраняет сие звание пожизненно»⁷.

Из дооктябрьской истории РМО / ИРМО известно, что на протяжении всей его деятельности его постоянными Председателями были представители августейшей фамилии – вел. кн. Константин Николаевич (1873–1892), вел. кнг. Александра Иосифовна (1892–1909), Её высочество принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская (1909–1917)⁸.

Отчёты РМО / ИРМО раскрывают параметры состоявшегося взаимодействия, которое осуществлялось не только на уровне организационных структур, но и на уровне активного участия Императорского дома, государственных и финансовых институтов в финансово-хозяйственной деятельности. Наряду с первой покровительницей вел. кнг. Еленой Павловной в числе почётных членов РМО были Её Императорское Высочество вел. кнг. Екатерина Михайловна, Её Велико-Герцогское Высочество Герцог Георг Мекленбург-Стрелицкий, Её Императорское высочество Принц Петр Георгиевич Ольденбургский. Позднее в отчётах ИРМО почётными членами названы Её Императорское Высочество вел. кн. Константин Константинович, Её Велико-Герцогское Высочество Принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская Герцогиня Саксонская, Её Велико-Герцогское Высочество Герцог Михаил Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий.

Отечественные архивы хранят много качественного материала о содержании диалога, характеристикой которого стали, с одной стороны, патронатные отношения и благотворительная деятельность венценосных особ, аристократов, деловых элит в столицах и провинции, с другой – встречная мотивированная активность художественного сообщества, ревнителей, подвижников и сочувствующих – всех тех, кто понимал музыкальное развитие не как коммерцию, а как служение общественному делу.

Информационная открытость РМО / ИРМО, восстанавливаемая по ежегодным отчётам отделений музыкального общества, отражённая

в многочисленных справочниках⁹ и публикациях центральных и региональных журналов и газет¹⁰, позволяет в штрихах конкретизировать это обоюдно встречное движение.

К примеру, обращаясь к итоговому документу А.И. Пузыревского, написанному к 50-летию Музыкального общества, читаем о вел. кнг. Елене Павловне: «...не жалела своих личных средств к поддержанию возникшего при Её содействии и покровительстве Русского Музыкального Общества, которым руководила в течение 14 лет. Из собственных средств Она ежегодно выдавала значительные суммы на разные потребности Общества. Петербургская и Московская Консерватории получали по 1000 руб. ежегодно; на дополнительные жалования некоторым профессорам Петербургской Консерватории Ею было назначено 4 200 руб. В год; за 34 стипендиата Она платила 3 400 руб, в пособие учащимся выдавалось от 2-х до 3-х тысяч, на содержание столовой для бедных учеников – 630 руб. и пр. Не оставляла Она без денежной помощи и провинциальные Отделения» [10, 14]. Из отчёта Санкт-Петербургского отделения Музыкального общества за 1872/73 узнаём, что для нужд ИРМО назначено «ежегодное пособие от Государя Императора 500 руб., от Государыни Императрицы – 150 руб.»¹¹.

Из отчёта Харьковского отделения ИРМО узнаём о пособиях для музыкального училища от Министерства внутренних дел, от города Харькова, о стипендиях от Общества Попечения о нуждающихся учащихся в музыкальном училище¹². В отчёте Херсонского отделения за 1910/11 читаем: «Поступило от Херсонского Губернского Комитета Попечительства и народной трезвости 2000 руб., от Товарища Председателя Херсонского отделения ИРМО О.Д. Пуголовко 4500 руб.»¹³. В этом же отчёте указаны суммы пожертвований от города Херсона, от Херсонской Губернской Земской Управы, Херсонской Уездной Земской Управы, от Торгового Дома Ц.Г. Каминский и С-я, от Председателя Дирекции, Князя Б.Н. Аргунтинского-Долгорукова¹⁴.

В «Музыкальном словаре» П. Перепелицына имеются указания: с момента пожалования РМО статуса Императорского «правительство стало ежегодно отпускать дирекции 88 тыс. руб., обязав её при этом выделять в счёт Пе-

тербургской консерватории 15 тыс. руб., в счёт Московской консерватории 20 тыс. руб., 3 тыс. руб. предназначалось для ведения дел самой главной дирекции, а остальные 50 тыс. руб. она могла распределять по своему усмотрению»¹⁵.

Хорошо известно, что Московская консерватория помимо официальных петербургских покровителей в период с 1891–1905 годов обрела сочувствующего в лице генерал-губернатора Москвы, вел. кн. Сергея Александровича [5], а общение П.И. Чайковского с семьёй вел. кн. Константина Николаевича, августейшего покровителя композитора, положило начало творческому союзу П.И. Чайковского с вел. кн. Константином Константиновичем, известным как К. Р. [6].

Многочисленные документы эпохи убедительно свидетельствуют, что участие власти и деловых кругов в финансово-хозяйственной деятельности отделений ИРМО и учебных заведений при них стало своего рода социальной нормой, обеспечивающей общую включённость всех слоёв российского общества в созидательный процесс.

Что касается мотивированности и вовлечённости музыкального сообщества в реализацию общественно полезной идеи, вспомним интенсивную концертную (в том числе благотворительную) деятельность РМО / ИРМО, первые бесплатные уроки лучших преподавателей (г-жи Ниссен-Саломан, гг. Пиччиоли и Лодий (пение), Лешетицкого и Бегрова (фортепиано), Венявского (скрипка)) [10, 9], результативный опыт массового обучения игре в Детском оркестре Анатолия Эрарского¹⁶.

Специальное изучение историографии РМО / ИРМО помогает реконструировать любопытный «механизм», устроенный по принципу кинематической пары. В этом механизме оказались задействованы и высокий профессионализм музыкантов, и патронатные отношения, держащиеся на идейном родстве, и протектирование, и конструирование репутации, – словом, всё то, что наблюдалось в системе неформальных отношений в Европе 80-х годов XIX века. Однако уникальность этого механизма в мире пореформенной России в том, что он смог на уровне гражданского сознания объединить и мотивировать музыкантов, композиторов, чиновников, аристократов, представителей художественного мира

на конкретные действия, внося тем самым в салонную систему неформальных отношений государственный акцент.

Сегодня можно констатировать: инновации второй половины XIX века, внедрённые в практику самого масштабного сетевого творческого объединения, каким стало к началу XX века РМО / ИРМО, не только обладали удивительной жизнестойкостью, но и имели устойчивый потенциал адаптироваться к реалиям жизни. В общем процессе становления региональных отделений, вовлекающих в свои ряды разные слои гражданского общества, в процессе увеличения числа образованных людей из нижних страт общества, продвижение академической музыки приобрело черты всеословности, державности, интернационализма, социокультурной синтетичности и традиционализма.

Целенаправленная работа РМО / ИРМО помогла сформировать в российском обществе потребность в академическом музыкальном искусстве, помогла воспитать аудиторию с художественным восприятием, способную ценить высокое искусство. Но главное, она явила удивительный образец гражданского служения.

Сегодня, когда в международном пространстве подняты вопросы о «деградации общественного сознания» (civic recession) и трансформации роли гражданина до уровня простого потребителя товаров и услуг, когда возрастающей потребностью высшего образования становится формирование активной позиции в жизни профессиональных сообществ [15, 24], с общими установками на модели социально-ориентированного образования [16, 217], особенно важным представляется инициировать всестороннее и детальное междисциплинарное изучение этого апробированного временем диалога. Оно помогает сквозь призму документов эпохи увидеть типологическую общность исторического момента, актуализировать историческую преемственность отечественного опыта социокультурной работы, увидеть перспективы развития. Решая новейшие задачи музыкального развития российского общества, обойти эффективный опыт продвижения и распространения академической музыки в дорыночной России нельзя, ведь в контексте цивилизационных ценностей русского мира он является ключевым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эпоха пяти реформ (крестьянской, земской, судебной, городской и военной), связанная с преобразовательной деятельностью Александра II (годы правления 1855–1881). «Эти реформы, – по мнению Е. Шмурло, – совершенно заново перестроили жизнь русского народа, создали новые отношения между общественными классами, внесли новые представления о взаимоотношениях между обществом и государством. Отношения эти строились на началах свободы и демократизма и выделили царствование имп. Александра II, как новую эпоху в русской жизни» [13, 542].

² См.: Устав Русского Музыкального Общества 1859 г. // РГАЛИ. Ф. 1286. Оп. 27. Д. 267. 4 с.

³ «Инновационная деятельность (innovative activity) – вид деятельности, связанный с трансформацией идей (обычно результатов научных исследований и разработок либо иных научно-технических достижений) в технологически новые или усовершенствованные продукты или услуги, внедрённые на рынке, в новые или усовершенствованные технологические процессы или способы производства (передачи) услуг, используемые в практической деятельности. Инновационная деятельность *предполагает целый комплекс* (курсив мой. – Н. Е.) научных, технологических, организационных, финансовых и коммерческих мероприятий, и именно в совокупности они приводят к инновациям» [14, 46–47].

⁴ Термин введён в научный обиход в 1912 году экономистом Йозефом Шумпетером. Ныне, переступив рамки экономической категории, понятие «инновации» стало «ответственным» за развитие практически всех сфер жизни общества.

⁵ Идея учреждения на европейский манер РМО в Санкт Петербурге.

⁶ Председатель и покровитель РМО в 1859–1873 годах.

⁷ См.: Устав Императорского Русского Музыкального Общества (Высочайше утвержден 4-го (16-го) июля 1873 г.). СПб. : Тип. Э. Арнольда, 1885. 19 с.

⁸ Интересно, что в постоктябрьской истории Русского музыкального общества за границей (РМОЗ) административный Совет общества в Париже возглавляла так же, как в ИРМО, принцесса Елена Саксен-Альтенбургская.

⁹ См.: Музыкальный календарь-альманах и справочная книжка на 1890 г. / сост. Н.М. Лисовский. СПб., 1889. 128 с.; Музыкальный словарь / сост. П.Д. Перепелицын. М., 1884. 396 с.; Императорское русское музыкальное общество: Ист. справка. СПб., 1889. 38 с.

¹⁰ Основными из них были: музыкальный календарь-альманах «Вся театрально-музыкальная Россия», общедоступный журнал «Голос и речь», музыкально-театральный журнал «Нувеллист» под редакцией Н. Бернарда, ежемесячный журнал «Музыка и пение», «Музыкальный современник» под редакцией Н.А. Римского-Корсакова, «Русская Музыкальная Газета» под редакцией Н. Финдейзена.

¹¹ Отчёт С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденной при оном консерватории за 1872/1873 1873/1874 гг. С. 15.

¹² Отчёт Харьковского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящего при нем Музыкального училища за 1889/1890 гг. С. 28.

¹³ Отчёт Херсонского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящего при нем Музыкального училища... Херсон, 1910/1911. С. 90.

¹⁴ Там же. С. 94.

¹⁵ Музыкальный словарь / сост. П.Д. Перепелицын. М., 1884. С. 173.

¹⁶ Снискав уважение и поддержку выдающихся музыкантов своего времени – С. Танеева, П. Чайковского, А. Рубинштейна, С. Аренского, Н. Римского-Корсакова – А. Эраровский, по общему мнению, создал авторскую систему группового обучения детей в оркестре, которая «стала превосходной школой ансамбля и музыкального вкуса для детей» (См.: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о России. М., 2005. С. 114; РМГ. 1897 № 12. Стб. 1653).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гармаш О.А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления. М., 2016. 212 с.
2. Гармаш О.А., Ефимова Н.И. Генезис менеджмента академической музыки в России // *Человек и культура*. 2016. № 1. С. 121–138. DOI 10.7256/2409-8744.2016.1.18000 URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000.html (26.02.2019).
3. Зима Т.Ю. Русское музыкальное общества как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX века: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. М., 2015. 332 с.
4. Крылова А.В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // *Проблемы муз. науки*. 2016. № 1. С. 83–89.
5. Моисеев Г.А. В.И. Сафонов и августейшие покровители Московской консерватории Императорского Русского музыкального общества // *Науч. вестн. Моск. консерватории*. 2014. № 4. С. 62–91.
6. Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений // *Науч. вестн. Моск. консерватории*. 2013. № 3. С. 136–167.
7. Несмеянова И.И. Российский императорский двор первой половины XIX века: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Челябинск, 2002. 314 с.
8. Полоцкая Е.Е. К истории теоретико-композиторского образования в первых русских консерваториях // *Проблемы муз. науки*. 2017. № 4. С. 100–107.
9. Проект Устава Русского музыкального общества 1869 г. // РГИА. Ф. 1286. Оп. 27. Д. 267. 8 с.
10. Пузыревский А.И. Императорское русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности [1859–1909]. СПб.: Тип. В.Я. Мильштейна, 1909. 185 с.
11. Резникова Е.Е. Великая княгиня Елена Павловна в политической и культурной жизни России 1824–1873 г.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. М., 2002. 317 с.
12. Шабшаевич Е.М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // *Проблемы муз. науки*. 2017. № 2. С. 153–159.
13. Шмурло Е.Ф. История России 862–1917 гг. М., 2001. 624 с.
14. Экономика знаний в терминах статистики: наука, технологии, инновации, образование, информационное общество: [словарь / Г.И. Абдрахманова, Н.В. Городникова, Л.М. Гохберг и др.; науч. ред. Л.М. Гохберг]. М., 2012. 240 с.
15. Djupe P.A, Christie L.D., O'Rourke S.P., Smith E.S. Whose Job Is It, Anyway? The Place of Public Engagement in the Liberal Arts College // *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2017. Vol. 21, № 4. P. 23–49.
16. Nancy F. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship // *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2016. Vol. 20, № 1. P. 217–221.

REFERENCES

1. Garmash O.A. *Menedzhment akademicheskoy muzyki v Rossii: genesis yavleniya* [Management of academic Music in Russia: it's origins]. Moscow, 2016. 212 p.
2. Garmash O.A., Efimova N.I. Genesis Menedzhmenta akademicheskoy muzyki v Rossii [Genesis of Management of academic Music in Russia]. *Chelovek i kultura* [Man and Culture]. 2016. No. 1, pp. 121–138. DOI 10.7256/2409-8744.2016.1.18000. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000.html (26.02.2019).
3. Zima T.Y. *Russkoye muzykalnoye obshchestvo kak soziokul'turnoye yavleniye v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka* [Russian Musical Society as the social and cultural milestone in Russia of the second half of the XIXth – the beginning of the XXth century: dissertation]. Moscow, 2015. 332 p.
4. Krylova A.V. Rol' Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva v formirovanii muzykal'noy infrastruktury Rostova-na-Donu [The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 1, pp. 83–89. DOI 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
5. Moiseev G.A. V.I. Safonov I avgusteyshii pokroviteli Moskovskoy konservatorii Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva [V.I. Safonov and the eminent protectors of Moscow conservatory Imperial Russian Musical Society]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014. No. 4, pp. 62–91.
6. Moiseev G.A. P.I. Chaykovskiy I velikiy knyaz' Konstantin Nilolayevich. K istorii vzaimootnosheniy [P.I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Konstantinovich. The history of the cooperation]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. Moscow. 2013. No. 3, pp. 136–167.
7. Nesmeyanova I.I. *Rossiyskiy Imperatorskiy dvor pervoy poloviny XIX veka* [Russian Emperor's court of the first half of the XIXth century: dissertation]. Chelyabinsk, 2002. 314 p.
8. Polotskaya E.E. K istorii teoretiko-kompozitorskogo obrazovaniya v pervykh russkikh konservatoriyakh [Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 4, pp. 100–107.
9. Projekt Ustava Russkogo muzykal'nogo obshchestva 1869 god [The Project of the Charter of Russian music society in 1869]. *Rossiyskiy gosudarstvenniy istoricheskiy Arhiv* [Russian State Historical Archive]. Coll. 1286. Reg. 27. Dossier 267. 8 p.
10. Puzirevskiy A.I. *Imperatorskoye russkoe muzykal'noe obshchestvo v perviye 50 let ego deyatel'nosti (1859–1909)* [Imperial Russian Musical Society in the first 50 years of their functioning (1859–1909)]. St. Petersburg : V.Y. Milstein Printing house, 1909. 185 p.
11. Reznikova E.E. *Velikaya knyaginya Elene Pavlovna v politicheskoy i kulturnoy zhizni Rossii 1824–1873 g.* [Grand Duchess Elena Pavlovna in political and cultural life of Russia 1824–1873: dissertation]. Moscow, 2002. 317 p.
12. Shabshaevich E.M. Stranitsy dorevolyutsionnoy istorii Moskovskoy konservatorii: imennye stipendii professorov [Pages of the Pre-Revolutionary History of the Moscow Conservatory: Honorary Stipends of Professors]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 2, pp. 153–159. DOI 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.
13. Shmurlo E.F. *Istoriya Rossii 862–1917 gg.* [The history of Russia 862–1917]. Moscow, 2001. 624 p.
14. *Ekonomika znaniy v terminakh statistiki: nauka, tehnologii, innovatzii, obrazovzniye, informazionnoye obshchestvo* [Economical knowledge in terms of statistics: science, technology, innovation, education, information society: dictionary. G.I. Abdeachmanova, N.V. Gorodnikova, L.M. Gohberg et ai., ed. L.M. Gohberg]. Moscow, 2012. 240 p.
15. Djupe P.A, Christie L.D., O'Rourke S.P., Smith E.S. Whose Job Is It, Anyway? The Place of Public Engagement in the Liberal Arts College. *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2017. Vol. 21. No. 4, pp. 23–49.
16. Nancy F. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship. *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2016. Vol. 20. No. 1, pp. 217–221.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



АДИЩЕВ Владимир Ильич – доктор педагогических наук, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (614990, г. Пермь, Россия), ORCID: 0000-0003-4458-5963, e-mail: nsimo2010@yandex.ru

ВАЛЬКОВА Вера Борисовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных (161069, Москва, Россия), ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (125009, г. Москва, Россия), ORCID: 0000-0002-5858-0613, e-mail: veraval@yandex.ru

ГАРМАШ Ольга Анатольевна – канд. искусствоведения (г. Амстердам, Нидерланды)

ГЛУШКОВА Ольга Рейнгольдовна – музыковед, соискатель Государственного института искусствознания (125009, г. Москва, Россия), ORCID: 0000-0002-0624-3834, e-mail: olga_rein@mail.ru

ДАБАЕВА Ирина Прокопьевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), ORCID: 0000-0003-2462-7038, e-mail: dabaeva-music@mail.ru

ДУБРОВСКАЯ Марина Юзефовна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой этномызыковедения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), ORCID: 0000-0002-2001-2805, e-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

ЕФИМОВА Наталья Ильинична – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Академии хорового искусства им. В.С. Попова (125565, г. Москва, Россия), ORCID: 0000-0002-0672-657X, e-mail: efimova_natalia@list.ru

ЖЕУРОВА Виолетта Константиновна – магистр по направлению подготовки «Вокальное искусство», аспирантка кафедры истории и теории музыки. Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства» (121357, г. Москва, Россия). Член НП «ИРМО», e-mail: newworld14.94@mail.ru

ЗИНЬКЕВИЧ Елена Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского, Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского (02000, г. Киев, Украина), ORCID: 0000-0002-8080-6068, e-mail: maiburova.e@gmail.com

КАПЛУН Татьяна Михайловна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой (65023, г. Одесса, Украина), ORCID: 0000-0003-0367-5559, e-mail: tat_kap@i.ua

КОЛАРОВА-ГИДИШКА Эмилия Крыстева – PhD, профессор кафедры истории музыки и этномызыкологии, заместитель декана теоретико-композиторского и дирижёрского факультета, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (г. София, Болгария), ORCID: 0000-0003-0065-2415, e-mail: 2018emiko54@hotmail.com

КОМАРОВ Александр Викторович – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского национального музея музыки (125047, г. Москва, Россия), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (125009, г. Москва, Россия), ORCID: 0000-0002-9613-2213, e-mail: komlivi@mail.ru

КРКОТИЧ Клаудия – магистр искусств, заведующая кафедрой сольного пения Университета в Восточном Сараево (г. Сараево, Босния и Герцеговина, Республика Сербская), e-mail: klaudijakrkotic@yahoo.com

КРЫЛОВА Александра Владимировна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой продюсирования Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

КУЗЁННАЯ Ольга Сергеевна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Колледж искусств Тюменского государственного института культуры (625000, г. Тюмень, Россия).

КУКЛЕВ Андрей Владимирович – заместитель директора по учебно-производственной работе, председатель ПЦК «Вокальное искусство» Нижегородского музыкального училища им М.А. Балакирева (603057, г. Нижний Новгород, Россия); старший преподаватель кафедры сольного пения Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (603005, г. Нижний Новгород, Россия), ORCID: 0000-0003-4088-734X, e-mail: cantor.kuklev@yandex.ru

МОИСЕЕВ Григорий Анатольевич – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), ORCID: 0000-0003-2361-7997, e-mail: gmoiseev@yandex.ru

ПОЛОЗОВА Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (410028, г. Саратов, Россия), ORCID: 0000-0001-5519-4381, e-mail: i.v.polozova@mail.ru

ПОЛОЦКАЯ Елена Евгеньевна – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), ORCID: 0000-0003-1473-8367, e-mail: eepol@mail.ru

ПОРФИРЬЕВА Елена Васьяновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова (420111, г. Казань, Россия), ORCID: 0000-0002-4329-3435, evporfirieva@yandex.ru

ПЫЛЬНЕВА Лада Леонидовна – доктор искусствоведения, доцент. Кафедра теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), ORCID: 0000-0001-8126-1285, e-mail: pylneva@mail.ru

СИДНЕВА Татьяна Борисовна – доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (603005, г. Нижний Новгород, Россия), ORCID: 0000-0001-7411-6477, e-mail: tbsidneva@yandex.ru

СМАГИНА Елена Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры (400001, г. Волгоград, Россия), ORCID: 0000-0003-3090-3510, e-mail: evsmagina@yandex.ru

ФИДЕНКО Юлия Леонидовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, и. о. декана музыкального факультета Дальневосточного государственного института искусств (690091, г. Владивосток, Россия), ORCID: 0000-0003-1380-158X, e-mail: jufid@mail.ru

ШАБАЛИНА Людмила Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), ORCID: 0000-0001-8547-0738, e-mail: lyudmila@convex.ru

ШАБШАЕВИЧ Елена Марковна – доктор искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (123060, г. Москва, Россия), ORCID: 0000-0003-4608-5081, e-mail: shabsh@yandex.ru

ШАРМА Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство». Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства», руководитель образовательных проектов НП «ИРМО» (121357, г. Москва, Россия), ORCID 0000-0002-9296-811X, e-mail: el.sharma@yandex.ru

ШЕЛУДЯКОВА Оксана Евгеньевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской консерватории им. М.П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), ORCID: 0000-0001-5862-536X, e-mail: ko46421@yandex.ru

ЩАПОВА Елена – кандидат искусствоведения, преподаватель, Russische Schule Bern HSK (Heimatsprache und Kultur) (г. Берн, Швейцария), e-mail: e.v.shchapova@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS



ADISCHEV, Vladimir I. – Doctor of pedagogical sciences, Professor of the Department of Cultural Studies, Musicology and Music Education of the Perm State Humanitarian Pedagogical University (614990, Perm, Russia), ORCID: 0000-0003-4458-5963, e-mail: nsimo2010@yandex.ru

VALKOVA, Vera B. – Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History of the Russian Academy of Music named after the Gnesins (161069, Moscow, Russia), Leading Researcher at the State Institute of Art Studies (125009, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0002-5858-0613, e-mail: veraval@yandex.ru

GARMASH, Olga A. – PhD in Art History (Amsterdam, the Netherlands)

GLUSHKOVA, Olga R. – Musicologist, Applicant for the State Institute of Art Studies (125009, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0002-0624-3834, e-mail: ol-ga_rein@mail.ru

DABAEVA, Irina P. – Doctor of Art History, Professor, Head of the Music Theory and Composition at the Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov (344002, Rostov-on-Don, Russia), ORCID: 0000-0003-2462-7038, dabaeva-music@mail.ru

DUBROVSKAYA, Marina Yu. – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Ethnic Music Studies at the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka (630099, Novosibirsk, Russia), ORCID: 0000-0002-2001-2805, e-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

EFIMOVA, Natalya I. – Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research at the V. Popov Choir Academy (125565, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0002-0672-657X, e-mail: efimova_natalia@list.ru

ZHEUROVA, Violetta K. – Master in Vocal Art, Post-Graduate Student of the Department of History and Theory of Music, Institute of Contemporary Arts, Member of the Imperial Russian Musical Society (121357, Moscow, Russia), e-mail: newworld14.94@mail.ru

ZINKEVICH, Elena S. – Doctor of Art History, Professor at the Department of the History of World Music at the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, National Music Academy of Ukraine. P.I. Tchaikovsky (02000, Kiev, Ukraine), ORCID: 0000-0002-8080-6068, e-mail: maiburova.e@gmail.com

KAPLUN, Tatiana M. – PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies at the Odessa A. Nezhdanova National Music Academy (65023, Odessa, Ukraine), ORCID: 0000-0003-0367-5559, e-mail: tat_kap@i.ua

KOLAROVA-GIDISHKA, Emilia K. – PhD, Professor at the Department of Music History and Ethnic Physics, Deputy Dean of the Theoretical Composing and Conducting Faculty at National Music Academy named after Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria), ORCID: 0000-0003-0065-2415, e-mail: 2018emiko54@hotmail.com

KOMAROV, Alexander V. – PhD in Musicology, leading researcher at the Russian National Museum of Music (125047, Moscow, Russia), senior researcher at the State Institute for Art Research (125009, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0002-9613-2213, e-mail: komlivi@mail.ru

KRKOTIĆ, Claudia – Master of Arts, Head of the Department of Solo Singing at the University of Eastern Sarajevo (Bosnia and Herzegovina – Republika Srpska), e-mail: klaudijakrkotic@yahoo.com

KRYLOVA, Alexandra V. – Dr. Sci. (Culturology), PhD (Arts), Professor, Vice-rector for Research, Head of Department of Musical Management, Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

KUZIENNAYA, Olga S. – Teacher of musical and theoretical disciplines, Tyumen State Institute of Culture, College of Arts (625000, Tyumen, Russia), e-mail: kuzennaya.olga@mail.ru

KUKLEV, Andrey V. – Deputy Director for educational and production work, Chairman of the Cyclic the Board «Vocal art» at Nizhny Novgorod musical College named after M.A. Balakirev (603057, Nizhny Novgorod, Russia); senior lecturer of the Department of solo singing of Nizhny Novgorod state Conservatory named After M.I. Glinka (603005, Nizhny Novgorod, Russia), ORCID: 0000-0003-4088-734X, e-mail: cantor.kuklev@yandex.ru

MOISEEV, Grigoriy A. – PhD in Art History, Senior Researcher at the Moscow P. Tchaikovsky Conservatory (129001, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0003-2361-7997, e-mail: gmoiseev@yandex.ru

POLOZOVA, Irina V. – Doctor of Art History, Professor, Vice-rector on scientific and international activities, Saratov, State Conservatory named after L.V. Sobinov (410028, Saratov, Russia), ORCID: 0000-0001-5519-4381, e-mail: i.v.polozova@mail.ru

POLOTSKAYA, Elena E. – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-rector for Research, Professor of the Music Theory Department at the Ural State M. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), ORCID: 0000-0003-1473-8367, e-mail: eepol@mail.ru

PORFIRYEVA, Elena V. – PhD in Art History, Professor at the Department of History of Music at the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (420111, Kazan, Russia), ORCID: 0000-0002-4329-3435, e-mail: evporfirieva@yandex.ru

PYLNEVA, Lada L. – Doctor of Arts, Associate Professor. The Chair of Theory of Music at the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka (630099, Novosibirsk, Russia), ORCID: 0000-0001-8126-1285, e-mail: pylneva@mail.ru

SIDNEVA, Tatyana B. – PhD in Culturology, Professor, Vice-rector for research, head of the Department of philosophy and aesthetics of the Nizhny Novgorod state Conservatory named After M.I. Glinka (603005, Nizhny Novgorod, Russia), ORCID: 0000-0001-7411-6477, e-mail: tbsidneva@yandex.ru

SMAGINA, Elena V. – Doctor of Art History, Professor, Department of History and Theory of Music, Volgograd State Institute of Arts and Culture (400001, Volgograd, Russia), ORCID: 0000-0003-3090-3510, e-mail: evsmagina@yandex.ru

FIDENKO, Julia L. – Doctor of Arts, Professor of the Department of Music History, Deputy Dean of the Faculty of Music, Far Eastern State Institute of Arts (690091, Vladivostok, Russia), ORCID: 0000-0003-1380-158X, e-mail: jufid@mail.ru

SHABALINA, Lyudmila K. – PhD, Professor of the Department of Music Theory at the Ural State M. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), ORCID: 0000-0001-8547-0738, e-mail: lyudmila@convex.ru

SHABSHAEVICH, Elena M. – Doctor of Art History, Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Arts at the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke (123060, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0003-4608-5081, e-mail: shabsh@yandex.ru

SHARMA, Elena Yu. – PhD in Fine Art, Associate Professor of the Department of Academic Singing, Head of the Master's Degree Programmes in Vocal Art, Institute of Contemporary Arts, Head of Educational Projects of the Imperial Russian Musical Society (121357, Moscow, Russia), ORCID: 0000-0002-9296-811X, e-mail: el.sharma@yandex.ru

SHELDYAKOVA, Oksana E. – Doctor of Arts, Professor of the Music Theory Department at the Ural State M. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), ORCID: 0000-0001-5862-536X, e-mail: ko46421@yandex.ru

SHCHAPOVA, Elena – PhD in History of Arts, Teacher, Russische Schule Bern HSK (Heimatsprache und Kultur) / Russian School Bern HSK (native language and culture), (Bern, Switzerland), e-mail: e.v.shchapova@gmail.com

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА К СТАТЬЯМ



Полоцкая Е.Е. РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: ПРЕДЫСТОРИЯ, ОРГАНИЗАЦИОННОЕ УСТРОЙСТВО, СФЕРЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье изложена информация справочно-фактологического характера, которая в той или иной мере коррелирует с содержанием ряда публикуемых статей, затрагивающих вопросы истории, организационного устройства, сфер деятельности Русского музыкального общества (РМО, 1859–1918), в том числе и в статусе Императорского (1873–1917).

Рассматриваются истоки, организационное устройство, два главных направления деятельности Русского музыкального общества: музыкальное образование и концертная практика. Достижение уставной цели РМО – создание профессионального музыкального образования в России – рассмотрено с точки зрения предыстории, в том числе, причин неудач проектов, которые предшествовали организации первых русских консерваторий. В предыстории концертной деятельности РМО назван ряд организаций, среди которых непосредственным предшественником РМО является Симфоническое общество. Его Устав был взят за основу Устава РМО. Представлены история уставов РМО и консерватории, бюджет РМО, система членства. Рассмотрены репертуарная политика, виды концертов по составу исполнителей, типы концертов по социокультурному назначению. В контексте общекультурных тенденций времени проанализированы причины постепенного ухода РМО со сцены истории.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество (РМО), Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), концерты Русского музыкального общества, первые русские консерватории.

Ефимова Н.И. ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Статья рассматривает деятельность РМО / ИРМО в контексте инновационных преобразований пореформенной России. Частно-государственная сетевая модель ИРМО, сформированная во многом благодаря тесному взаимодействию власти (Императорского дома) и музыкального сообщества, стала первой в истории России национальной моделью, заложившей основы музыкальной инфраструктуры страны. Диалог власти и общества мотивировал и объединил на решение актуальной задачи столицу и провинции, венценосных особ, аристократов и деловые элиты, музыкантов-профессионалов и любителей, ревнителей, подвижников и сочувствующих, то есть всех тех, кто понимал музыкальное развитие не как коммерцию, а как служение общественному делу. Апробированный РМО / ИРМО механизм взаимодействия власти и творческого сообщества привёл к эффективному результату. Между тем, его ресурсы и потенциал до конца не изучены.

Сегодня деятельность РМО / ИРМО справедливо оценивают в категориях социально-ориентированного проекта. В условиях, когда в международном пространстве активно подняты вопросы о «деградации общественного сознания» и трансформации роли гражданина до уровня простого потребителя товаров и услуг, особенно важным представляется инициировать всестороннее и детальное междисциплинарное изучение этого апробированного временем механизма взаимодействия, с тем, чтобы актуализировать историческую преемственность опыта социокультурной работы в направлении академической музыки.

Ключевые слова: факты истории РМО / ИРМО, инновационная деятельность, венценосные покровители, диалог власти и музыкального сообщества историческая преемственность.

Моисеев Г.А. РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ПОД АВГУСТЕЙШИМ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ

Патронат Русского музыкального общества со стороны императорской фамилии Романовых – важный, но недостаточно изученный культурно-исторический феномен. В дореволюционной историографии картина августейшего покровительства преподносилась как идеализированная. Отрицательные стороны замалчивались. В советский период в силу идеологических установок отношение к нему было негативно-предвзятым. Как фактор поддержки и развития профессионального музыкального образования в России оно игнорировалось. В настоящее время с открытием ранее недоступных архивных первоисточников появилась возможность по-новому осветить роль августейших покровителей в становлении и развитии РМО, его концертной и музыкально-образовательной деятельности, персональной помощи отдельным

исполнителям и композиторам, музыкальным коллективам. Основная задача предлагаемой статьи состоит в комплексной характеристике деятельности представителей великокняжеской семьи Константиновичей, которые на протяжении тридцати шести лет выполняли функции покровителей и занимали председательский пост в РМО. В статье проанализированы механизмы передачи властных полномочий от одного члена семьи к другому, рассмотрены разные управленческие стили. В статье использованы методы сравнительного источниковедения. Делается вывод о том, что в зависимости от состояния дел в ИРМО и консерваториях, покровительство приобретало неожиданные выражения.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество, августейшее покровительство, Санкт-Петербургская консерватория, Московская консерватории, великий князь Константин Николаевич, великая княгиня Александра Иосифовна, великий князь Константин Константинович.

Шелудякова О.Е. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ АРХИВОВ СВЯТЫХ ЦАРСТВЕННЫХ СТРАСТОТЕРПЦЕВ

В статье анализируются произведения, посвящённые императору Николаю II, его семье и приуроченные ко дню его Коронации, 300-летию юбилею династии Романовых, а также рождению Царевича Алексея. Источниками для данной публикации стали архивные материалы из фондов ГА РФ, до сих пор не попадавшие в поле зрения учёных.

Предложена рабочая типология архивного материала. Предметом рассмотрения становятся авторы сочинений (духовные и светские, профессионалы и любители); вид фиксации сочинения (публикация или рукопись); привлекаемые средства финансирования (авторские, издательские). Сделан вывод о преобладании любительских светских произведений, опубликованных на средства издательства. Анализируется жанр сочинений и состав исполнителей. Отмечается, что наибольшее распространение получили вокально-хоровые и инструментальные сочинения, чаще всего кантаты и марши, в исполнении хора а cappella, хора с сопровождением, военного оркестра или ансамбля различных инструментов.

В статье содержатся краткие биографические сведения о некоторых музыкантах, а также аналитические примеры из различных произведений.

Сделаны выводы о смысловой насыщенности и символичности музыкального языка сочинений, когда слово, интонация, жанр хранят многовековые напластования смыслов и требуют не простого восприятия, а разгадывания, расшифровки. Анализируется знаковость, присутствующая на текстовом, интонационном, композиционном, жанровом, стилевом уровнях сочинения. Рассмотрены примеры цитат в их различной художественной функции.

Ключевые слова: архивный фонд ГАРФ, император Николай II, коронационные кантаты, церемониальные сочинения.

Коларова-Гидишка Э.К. РОЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В СТАНОВЛЕНИИ БОЛГАРСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.: К ИСТОРИИ ИНТЕРКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

В годы своего формирования в конце XIX – начале XX века молодая болгарская профессиональная музыкальная школа находилась в процессе активного общения с другими национальными культурами. Диалогичность фактически формирует европейский образ новой болгарской музыкальной культуры, становясь устойчивой базой её существования и развития. Формы диалога в болгарской музыкальной культуре, хотя и с разной динамикой, проявляются практически на всех уровнях – институциональных и творческих. Эти чрезвычайно важные для болгарской музыкальной школы взаимодействия конца XIX – начала XX века были значительным стимулом для музыкальных и культурных процессов в стране. Особенно значительна роль России, в которой тогда учились и работали многие болгарские музыканты. Косвенное или прямое участие в деятельности такой авторитетной организации как ИРМО формирует не только их профессиональные качества, весьма необходимые для молодой балканской культуры, но и широту творческого мышления. Подобная практика интеркультурного диалога воспитывает уверенность в европейской, а не локальной принадлежности болгарской музыки.

Ключевые слова: болгарская музыка, молодая культура, интеркультурный диалог, ИРМО.

Кркотич К., Ефимова Н.И. СЕРБСКО-РУССКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В ЗЕРКАЛЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНТАКТОВ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА / ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Статья раскрывает пути сотрудничества сербских и русских музыкантов во второй половине XIX века. В ней представлены проекты, совместные работы произведения музыкального искусства, созданные в этот период. Отмечено, что развитие сербской музыки ускорилось в 30-х годах XIX века. Творческие союзы,

организации, выставки, концерты мотивируют развитие национальной музыкальной традиции, служат основой для установления прочных международных связей. Происходит всё, что могло бы крепко связать славянские страны и Россию. Основанный в 1858 году Московский славянский благотворительный комитет (Устав утверждён Александром II) содействует обучению славян в России, взаимодействует с общественными организациями, а также с меценатами. Известно, что работа Санкт-Петербургского отделения этого комитета в 1876–1900 годы проходила в здании ИРМО, и что во время сербско-турецкой войны Киевское отделение этого комитета оказывало помощь пострадавшим в Сербии, Боснии и Герцеговине.

Благодаря новейшим исследованиям сербских учёных, посвящённых вопросам сербско-русского культурного сотрудничества тема музыкальных контактов приобрела особый интерес. Сегодня можно констатировать, что влияние России на развитие музыкального искусства в Сербии имело свои глубокие корни (в том числе в православной культуре), и сербское народное творчество было достаточно представлено в произведениях русских композиторов.

Знаковыми в сербско-русском сотрудничестве являются: организация Н.Г. Рубинштейном концерта в поддержку Славянского благотворительного фонда, концерты Белградского певческого общества, под управлением Стевана Мокраньца в России и созданные в годы сербско-турецкого конфликта (1875–1876) «Фантазия на сербские темы» Н.А. Римского-Корсакова (1867), «Сербский марш» (1876), заказанный П.И. Чайковскому дирекцией ИРМО. Вписанные в историческую канву, данные события отвечали общим идеям панславянского движения того времени, но, главное, через духовное единство народов они формировали прочные основы творческих контактов.

Ключевые слова: сербская музыкальная культура XIX века, певческая традиция Церкви, сербско-русское музыкальное сотрудничество, международные контакты РМО / ИРМО.

Щапова Е. ОТРАЖЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ НАЧАЛА XX ВВ.

Продвижение отечественной музыки за рубежом – одна из ярких составляющих работы ИРМО. Основной задачей для автора стал специальный анализ публикаций немецкоязычных изданий рубежа XIX–XX веков. Что помогло составить представление о характеристике концертно-организационной деятельности ИРМО, понять отношение к русской музыке, её исполнителям в зарубежной музыкально-критической прессе.

Зарубежные публикации – это аутентичное звено, отражающее понимание и толкование феномена ИРМО в культурном контексте эпохи. Европейская пресса, публицистика, справочные издания формировали общественное мнение, подогревая интерес западной публики к достижениям русской культуры. В них раскрывается роль ИРМО в популяризации русской музыки и организации гастролей отечественных и зарубежных исполнителей, фигурируют имена композиторов, музыкантов, авторов-критиков, а также затрагиваются вопросы, касающиеся крупных музыкальных событий, подобных празднованию пятидесятилетия ИРМО.

Основная цель статьи – восстановить историческую память, расширить представления об истории ИРМО и наиболее полно оценить его вклад в создание международной инфраструктуры, в качестве консолидирующего и организационного центра, синтезирующего в своей деятельности творческие и просветительские функции.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО, музыкальная критика.

Шабшаевич Е.М. МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА И ЗАРУБЕЖНЫЕ КОНЦЕРТНЫЕ АГЕНТСТВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Статья ставит научную проблему, которая ещё не нашла отражение в отечественном и зарубежном музыковедении: взаимодействие русской и западноевропейской музыкальной культуры в фокусе сотрудничества Московского отделения ИРМО и зарубежных концертных агентств. Предлагается обзорный охват данного явления, основанный на изучении печатных и рукописных документов из фондов Российского национального музея музыки (РНММ) и Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Само возникновение феномена специализированных концертных агентств в Европе относится к 1870–1880 годам. Период наиболее плодотворного взаимодействия МО ИРМО с иностранными концертными дирекциями, в особенности с самым крупным концертным агентством последней четверти XIX – первой трети XX веков, Концертной дирекцией Вольфа, приходится на 1890–1913 годы. В связи с усилившейся конкуренцией между симфоническими собраниями РМО в Москве и концертами других филармонических организаций Глава Московской дирекции В.И. Сафонов устанавливает регулярные деловые отношения с зарубежными партнерами по концертному менеджменту, которые в дальнейшем расширяются и усиливаются, способствуя интенсификации связей между русскими и иностранными му-

зыкантами. Обозначенное научное направление открывает новые перспективы для изучения феномена музыкальной культуры Серебряного века.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество, музыкальная жизнь Москвы, концертный менеджмент, В.И. Сафонов, Концертная дирекция Г. Вольфа.

Гармаш О.А. ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО В ДЕЛЕ УЧРЕЖДЕНИЯ ВСПОМОГАТЕЛЬНОЙ КАССЫ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ (СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

Анализ развития менеджмента академической музыки в России второй половины XIX века показал, что первой отечественной функциональной моделью сетевого продвижения высокого искусства стал управленческий опыт Императорского Русского музыкального общества. Тезис о том, что эффективность управления определяется способностью реализовать поставленные задачи, подтвердил обновленный Устав ИРМО 1873 года. Здесь не просто закреплена повсеместное создание сети учреждений для музыкального образования и продвижения высокой музыки на периферии Российской Империи, но изначально учтены в своих положениях те аспекты, которые позволили управлять ИРМО своим будущим, осмысливаемым, в том числе, в категориях социальной системы, социального организма.

Результатом стремления к социальной целостности явилось отношение к членам ИРМО как к активным человеческим ресурсам. Социально-ориентированное управление Обществом подтверждает создание вспомогательной кассы для служащих ИРМО. Устав Вспомогательной кассы музыкальных художников и лиц, состоящих на службе по ведомству ИРМО в Санкт-Петербурге, утверждённый в 1876 году, закрепили её основные положения. Они носят комплексный характер. Предложенная система широкой поддержки отечественных художников явилась той формой социальной гарантии, которая способствовала достижению глобальной цели ИРМО – развитию вкуса к музыке в России и созданию сети музыкальных учреждений разного уровня.

Интересно, что базовые принципы современного социального менеджмента, его социологизация, нашли отражение в Уставе Вспомогательной кассы 1876 года.

Устав Вспомогательной кассы фактически закрепили за музыкальными работниками статус государственных служащих (выплата пенсий), обозначив в России новую профессиональную категорию – профессию музыканта, музыкального педагога.

Ключевые слова: Вспомогательная касса ИРМО, управленческая структура Вспомогательной кассы, Устав ИРМО, опыт назначения пенсий для артистов и музыкантов.

Дабаева И.П. РОЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В РАЗВИТИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В XIX–XX ВЕКАХ

Статья посвящена выявлению роли Императорского Русского музыкального общества в расцвете хоровой культуры в России на рубеже XIX–XX веков. Отмечается, что внимание исследователей направлено на осмысление значения ИРМО в организации симфонических и камерно-инструментальных концертов, в то время, как его участие в подъёме хоровой культуры остаётся малоизученным. В отличие от инструментальной культуры, получившей значительное развитие в России в XIX веке, русское хоровое исполнительство имеет многовековую историю, сложившиеся традиции, связанные с церковным пением. В процессе эволюции в деятельности русских хоров сформировалась светская, концертная ветвь, которая ярко проявилась в XIX веке. На примере Придворной Певческой капеллы в статье рассматривается организация концертов Филармоническим обществом, начиная с 1802 года, а также создание Концертного общества в 1850 году. Перечисляются программы, в которых большую роль играют крупные сочинения, а также произведения современных композиторов, и, таким образом, определяется преемственность в деятельности указанных обществ и ИРМО. Заслуга ИРМО в расцвете русской хоровой культуры определяется в связи с совершенствованием концертных программ, формированием исторического концерта, активным распространением музыкальной культуры не только в столицах, но и на территории всей страны, совершенствованием музыкального образования, открытием музыкальных училищ. Характеризуются тенденции в развитии хорового искусства на современном этапе. Определяются музыкальные общества, продолжившие традиции ИРМО в советской России и на современном этапе.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, хоровая культура, русские духовные концерты, программы хоровых концертов, хоровое образование

Шарма Е.Ю. ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО В ДЕЛЕ СТАНОВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Статья посвящена роли Императорского Русского музыкального общества в деле становления отечественного вокального образования. Благодаря ИРМО, российское певческое искусство быстро встало на

прочную системную основу и обрело высокие профессиональные ориентиры, намеченные ещё при братьях Рубинштейн. Определённые результаты этой деятельности обозначились уже в первое десятилетие существования консерваторий в Петербурге и Москве. Но особенно отчетливо они проявились на рубеже XIX–XX веков, когда средняя планка в академическом пении была достаточно высока. Причём это касалось не только оперы, но и камерно-вокального жанра, что находило свое подтверждение на официальном уровне. Очевидно, что одна из ключевых ролей в этом смысле принадлежит ИРМО. Благодаря развитой региональной инфраструктуре оно сделало доступным музыкальное и, в частности, вокальное образование для самых широких слоев населения. Это в конечном итоге не могло не сказаться на постепенном повышении общего уровня профессиональной певческой культуры, достигшего своего апогея на рубеже XIX–XX веков. В подобном контексте значение ИРМО в деле становления отечественного вокального образования трудно переоценить.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество, вокальное образование, вокальное искусство, музыкальные классы, опера.

Полоцкая Е.Е. ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В статье рассматриваются многогранные отношения между П.И. Чайковским и РМО в аспекте их взаимодействия и взаимовлияния. Эти отношения начались в период учебы Чайковского в Музыкальных классах при РМО, затем – в Санкт-Петербургской консерватории, являющейся структурным компонентом РМО. Именно в дирекцию РМО Чайковский писал в 1862 году прошение о зачислении его в консерваторию, именно концерты РМО формировали фундамент его композиторства. Став профессором теории музыки в Московской консерватории, Чайковский вступил в должностные отношения с РМО как вышестоящей организацией: заключал служебные договоры, представлялся к награде, получал материальное вспомоществование. В качестве музыкального критика Чайковский почти 10 лет освещал концертную деятельность Общества в прессе. Теснейшим образом связан с РМО творческий путь Чайковского-композитора: он получал от Общества заказы на создание сочинений; местные отделения Общества (прежде всего, Московское и Петербургское) предоставляли ему концертные площадки; многие премьеры произведений Чайковского прошли в симфонических и камерных собраниях РМО. Рост количества концертов РМО с музыкой Чайковского ко 2-й половине 1880-х годов, а затем утрата этого первенства указывают на тенденцию снижения престижа РМО и возрастания авторитета прочих концертных организаций в начале 1890-х. Стремлением остановить регресс РМО во многом обусловлена деятельность Чайковского, как директора Московского отделения РМО, по приглашению выдающихся зарубежных музыкантов для участия в концертах Общества, а также деятельность Чайковского-дирижёра в период директорства. Столь же исторически значимые предприятия Чайковского-директора связаны со стремлением к поддержанию высокого уровня Московской консерватории, в свете которых рассматриваются его инициативы по утверждению на пост директора консерватории С.И. Танеева и приглашению В.И. Сафонова. Таким образом, в статье прослеживается обоюдная значимость взаимодействия Чайковского и РМО в историко-культурном масштабе.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, Русское музыкальное общество, первые консерватории в России, концертная жизнь России 2-й половины XIX века, прижизненные исполнения музыки Чайковского.

Комаров А.В. ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО. ТВОРЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Предлагаемая работа посвящена малоизученному влиянию Русского музыкального общества на творческую деятельность П.И. Чайковского. Оригинальные музыкальные произведения композитора, исполнявшиеся в концертах РМО, а также его инструментовки впервые рассматриваются в контексте исторических реалий жизни Общества и художественных приоритетов этой организации.

Самый факт регулярного исполнения сочинений композитора в концертах Общества представлен как реализация одного из ключевых положений Устава РМО. Другим положением этого документа обоснованы денежные выплаты П.И. Чайковскому за первые исполнения его сочинений в концертах Общества. Отмечается и объясняется особое внимание, которое РМО уделяло произведениям композитора в симфоническом жанре.

В статье подробно освещаются четыре работы П.И. Чайковского, связанные с инструментовками сочинений других композиторов. На основании анализа этих работ показано, что посредством выбора определённого состава оркестра и использования характерных приёмов инструментовки, в каждом из четырёх случаев П.И. Чайковский делал попытки реконструировать отсутствующие партитуры.

Статья завершается кратким обобщением вклада П.И. Чайковского в деятельность РМО и роли Общества в творческом развитии композитора.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, музыкальное образование, концертная жизнь, инструментовка, редакция, П.И. Чайковский.

Жеурова В.К., Шарма Е.Ю. ДИНАСТИЯ ПЕВЦОВ ЛОДИЙ В ИСТОРИИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Статья посвящена малоизученным страницам истории ИРМО, связанным с династией певцов Лодий. Известно, что у истоков создания музыкальных классов ИРМО стоял Андрей Лодий. Его последователем был сын Пётр. Наиболее весомый вклад в развитие дела ИРМО внесла Зоя Лодий, которую принято относить к одному из основателей профессиональной советской школы камерного пения. Практически забыта сегодня пианистка Елена Лодий-Елисеева, тоже имеющая непосредственное отношение к Обществу. Целью данной публикации является освещение роли членов династии Лодий в деятельности ИРМО. В статье использованы материалы Фонда семьи Лодий, периодика тех лет, мемуары. Специальное изучение документальных материалов, позволяет сделать вывод – династия Лодий внесла заметный вклад в дело ИРМО, а концепция, изначально заложенная отцами-основателями ИРМО, имела свое достойное продолжение в советское время в лице Зои Лодий, деятельность которой включала не только исполнительский, но и просветительский аспекты. Высокое служение семьи Лодий на благо распространения в Отечестве вкуса и любви к серьёзной музыке – пример реализации базовых положений, сформулированных в Уставе РМО / ИРМО.

Ключевые слова: Лодий, певец, династия, Императорское Русское музыкальное общество, вокальные традиции.

Валькова В.Б. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ КОНФЛИКТЫ: К ПРОБЛЕМЕ «ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ» В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

В статье рассматриваются два особенно показательных эпизода в развитии отношений центра и периферии Императорского Русского музыкального общества на рубеже XIX–XX веков – конфликты вокруг личностей директоров Тамбовского и Ростовского-на-Дону музыкальных училищ ИРМО: С.М. Старикова и М.Л. Пресмана. На основе архивных источников прослеживаются сходства и различия этих конфликтных ситуаций, а также роль в них петербургской Главной дирекции ИРМО. Специальное внимание уделено еврейскому вопросу, оказавшемуся важным в обоих конфликтах. Делается вывод о том, что взаимоотношения Главной дирекции и представителей местных властей (в том числе и отделений ИРМО) обнажают глубокий ментально-нравственный разлом: справедливость и деликатность со стороны просвещённой столичной дирекции и мелкие, далёкие от подлинных творческих целей интересы провинциального общества. Предполагается, что причиной этого был характерный для русской культуры разрыв в уровне культурного развития между столицами и провинцией, а также недостаточно эффективная организационная структура ИРМО.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество, Тамбов, Ростов-на-Дону, С.М. Стариков, М.Л. Пресман, еврейский вопрос.

Глушкова О.Р. ОБ УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Русское музыкальное общество (РМО) сыграло ведущую роль в становлении музыкальной образовательной системы Российской империи во второй половине XIX века. Обществом были открыты десятки учебных заведений, позволивших многим одарённым молодым людям развить в себе музыкальный талант и получить профессию.

В статье сделана попытка кратко обрисовать процесс формирования структуры русского профессионального музыкального образования, которая объединяла три типа учебных заведений (музыкальные классы, музыкальное училище и консерватория), а также конкретизировать некоторые факты истории первых высших учебных заведений РМО, в частности, появление названия «консерватория», ставшего их обозначением.

В работе предложен опыт рассмотрения новой для России образовательной институции – консерватории РМО, на примере Московской. Так, внимание автора обращено на своеобразие её структуры, сочетавшей признаки учебных заведений различного образовательного ценза (начальных, средних и высших). Основное внимание уделено освещению устройства учебно-педагогической работы консерватории Московского отделения РМО: особенностям административного аппарата и педагогического контингента (совмещение административными лицами и профессорами различных видов деятельности: управленческой, педагогической, творческой), специфике учебного плана, имевшего составную структуру.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, Московская консерватория, учебно-педагогическая работа.

Зинькевич Е.С. «ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР» – АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВИНОГРАДСКИЙ (1855–1912)

В широком спектре мнений современников представлена личность выдающегося музыканта – председателя (1888–1912) и бессменного дирижёра симфонических концертов Киевского отделения РМО. Именно в эти годы по содержанию и размаху концертной деятельности Киев можно сравнить с такими музыкальными центрами как Москва и Петербург. Рассмотрен состав концертных программ Виноградского, включавших музыку самых разных эпох и школ. Подчеркнута его роль в популяризации творчества Бетховена и Чайковского. Под управлением Виноградского прозвучали все симфонии Бетховена, впервые в Киеве он исполнил Первую, Третью, Четвертую и Шестую симфонии, «Манфред», «Франческа да Римини» и другие произведения Чайковского. Впервые рассмотрены особенности дирижёрского стиля Виноградского не только в интерпретационном аспекте, но и в плане визуальной манеры его выступлений. Приведены мнения разных критиков – как отечественных (Петербург, Москва, Киев, Одесса, Харьков), так и зарубежья, где Виноградский неоднократно гастролировал (Германия, Франция). Подчеркнута роль Виноградского в становлении музыкального образования в Киеве, в частности – в организации Киевской консерватории. В основе работы – российская пресса 1880–1912 годов.

Ключевые слова: А.Н. Виноградский, дирижёр, симфонический, Киев, Бетховен, Чайковский.

Порфирьева Е.В. КАЗАНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВОЛЖСКО-КАМСКОГО РЕГИОНА

Автор анализирует роль Казанского отделения Императорского Русского музыкального общества в музыкальном образовании и музыкальной жизни Волжско-Камского региона в первые десятилетия XX века. Ставится вопрос о влиянии Казанского отделения Общества на музыкальную жизнь уездных городов региона, музыкальное просвещение коренных народов Среднего Поволжья. Освещается вклад в организацию музыкальных учебных заведений, работавших под эгидой ИРМО, крупного музыкального деятеля России Р.А. Гуммерта, который не только был координатором всех событий, происходящих в концертной жизни, музыкальном образовании и просвещении Казани, но и стремился к расширению границ влияния ИРМО на близлежащее культурное пространство прежде всего путём создания музыкальных учебных заведений академического типа. На материале архивных документов изучается деятельность учебных заведений, открытых при Казанском отделении ИРМО: музыкальных классов в Сарепуле и Бесплатного регентского класса в Казани, а также история открытия Сарепульского отделения ИРМО. Приведённые данные свидетельствуют о серьёзном вкладе Казанского отделения в развитие музыкальной жизни в регионе и в закладывание фундамента профессиональных музыкальных культур в национальных республиках Поволжья.

Ключевые слова: Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества, музыкальное образование, Сарепульские музыкальные классы, Бесплатный регентский класс при Казанском отделении ИРМО, Р.А. Гуммерт.

Полозова И.В. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ САРАТОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Статья посвящена истории открытия Императорского русского музыкального общества в провинциальных городах России во второй половине XIX века. На примере изучения становления и развития музыкального профессионального искусства в Саратовской губернии автор рассматривает общекультурные процессы, характерные для начального этапа музыкального образования и просветительства в России. В работе анализируются предпосылки развития музыкальной культуры в Саратове (создание театров, симфонических и камерных оркестров, закрытых концертов и т. п.), которые, на взгляд автора, обусловлены культурными традициями, заложенными в дворянской среде. Сложившиеся традиции домашнего музицирования и концертной практики были активно развиты в период создания Саратовского отделения ИРМО, когда в губернии 1) происходит формирование основ профессионального музыкального образования (Музыкальные классы – Музыкальное училище – Саратовская консерватория); 2) концертная практика приобретает систематический характер; 3) существенно расширяется и обогащается репертуар исполняемых музыкальных произведений. В статье показано значение крупных деятелей культуры Саратовской губернии, активно способствующих созданию Саратовского отделения ИРМО (М. Галкин-Враской, Ю. Оболенский, Н. Бахметев) и, следовательно, развитию и процветанию музыкальной культуры в регионе и в стране в целом.

Ключевые слова: Саратовское отделение Императорского Русского музыкального общества, провинциальная музыкальная культура, М.Н. Галкин-Враской, Н.И. Бахметев, XIX век.

Сиднева Т.Б., Куклев А.В. ОТ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА К КОНСЕРВАТОРИИ: СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ

Статья посвящена изучению основных этапов формирования традиции профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде. Определяются ключевые факторы, обусловившие учреждение в 1873 году Нижегородского отделения Императорского Русского музыкального общества и обозначившие направления его деятельности. Освещены принципиальные особенности создания в 1907 году музыкального училища в городе, просветительской деятельности его сотрудников и учащихся. Выявлены наиболее значимые предпосылки, а также аргументация необходимости открытия в 1946 году консерватории, ставшей современным центром академической музыкальной культуры в регионе.

Опираясь на архивные источники, а также публикации последних лет, авторы приходят к выводам о соединении закономерных и случайных факторов, определившем особенности становления нижегородского музыкального просветительства. Аргументируется решающее значение в данном процессе сотрудничества профессиональных музыкантов, музыкально одаренных нижегородцев, а также меценатов. Данное единство оказалось определяющим не только в укреплении позиций в образовании, но также в активизации концертно-просветительской, музыкально-критической и музыкально-научной сфер. В заключение обосновывается необходимость дальнейшего поиска исторических свидетельств и их описания с целью реконструкции целостной модели развития нижегородского музыкального образования.

Ключевые слова: Нижегородское отделение ИРМО, музыкальное училище, консерватория, профессиональное музыкальное образование, музыкальное просветительство.

Пыльнева Л.Л. ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО В ГОРОДАХ СИБИРИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ

В статье приводится информация о работе Императорского Русского музыкального общества в городах Сибири. Освещены два основных направления деятельности членов ИРМО – исполнительство и образование. Успехи концертной работы связаны с Томском, Тобольском, Омском и Иркутском, где выступали профессиональные музыканты, предпринимались усилия по созданию оркестровых и хоровых коллективов, организовывались гастроли европейских музыкантов. В программы включались произведения зарубежных и отечественных классиков, современные сочинения, в том числе и малоизвестные опусы. Также силами членов организации проводились тематические концерты, посвящённые творчеству русских композиторов (М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского). Жанровый охват сочинений был весьма широк: от песен и романсов – до квартетов и симфоний. В концертах принимали участие выдающиеся исполнители. Выпускники музыкальных классов ИРМО имели возможность продолжать образование в консерваториях, некоторые становились профессиональными артистами. Работа Общества широко освещалась в сибирской прессе, в том числе в изданиях: «Сибирская жизнь», «Томский листок», «Восточное обозрение», «Сибирский вестник».

Ключевые слова: Русское музыкальное общество; музыкальная культура Сибири; музыкальные классы; сибирская пресса; музыкальное исполнительство.

Кузённая О.С. ОТЧЁТЫ ТОБОЛЬСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Статья представляет собой анализ отчётов Тобольского отделения Императорского Русского музыкального общества в период с 1878 по 1905 год, на основе которого ставится вопрос об информативной ценности отчётов как исторического источника.

В статье приведены сведения о месте хранения, состоянии отчётов и о структуре документов разных лет. Особое внимание уделено содержательной части отчётов. Автором анализируется состав Дирекции и членство Тобольского отделения. Прослеживается влияние конкретных представителей на деятельность общества. В исследовании дана характеристика финансовой деятельности отделения, рассмотрены основные статьи доходов и расходов. Данные отчётов позволяют познакомиться с информацией о концертной деятельности отделения, выявить различные особенности репертуара концертов и степень их систематичности. Согласно отчётам, различного рода музыкальные мероприятия проводились ежегодно, а их программы объединяли произведения разных жанров, стилей, композиторов.

Автор приходит к выводу, что отчёты Тобольского отделения Императорского Русского музыкального общества обладают высоким уровнем информативности и, как исторические документы, являются важнейшим источником для изучения музыкальной жизни Тобольска на рубеже веков.

Ключевые слова: Тобольское отделение Императорского Русского музыкального общества, Тобольск, отчёты о деятельности, исторический источник, музыкальная культура.

Каплун Т.М. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПУТИ ОДЕССКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Деятельность Одесского отделения ИРМО (1884–1917) составляет особую страницу в музыкальной истории Одессы. Опираясь на предшествующий опыт одесских музыкальных традиций первой половины XIX ст., Одесское отделение за короткий срок выводит музыкальную жизнь города на высокий уровень на всех уровнях (концертно-просветительском и образовательном), что позволило Одессе и в области музыкальной культуры занять значимое положение в общественно-культурной жизни Российской империи.

В результате активной деятельности Одесского отделения ИРМО и открытых при нём музыкальных классов была активизирована концертная жизнь города, открыты музыкальное училище (1897) и консерватория (1913), четвёртая в Российской империи, первая на Украине. Бескорыстная помощь, энтузиазм, самоотверженность одесских деятелей культуры, аристократии и меценатов, а также помощь столичного отделения ИРМО и крупнейших музыкантов Петербурга и Москвы (братья Рубинштейны, Римский-Корсаков, Чайковский, Направник, Глазунов, др.) позволили создать высокопрофессиональный уровень музыкальной жизни города.

Традиции, заложенные деятельностью Одесского отделения, активно развиваются в дальнейшем (школа-десятилетка им. С. Столярского, концертная жизнь филармонии и оперного театра, Международный фестиваль современной музыки «Два дня и две ночи»).

Ключевые слова: Одесское отделение ИРМО, Одесское Музыкальное училище, Одесская консерватория, Музыкальные классы, Петр Сокальский, одесские меценаты.

Крылова А.В. ПРАКТИЧЕСКОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛАССОВ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА РОСТОВА И НОВОЧЕРКАССКА

В статье рассмотрена деятельность музыкальных классов Ростовского и Новочеркасского отделений ИРМО с точки зрения роли практического музицирования в обретении знаний о музыкальном искусстве. Приведена статистика ученических концертов, отмечена системность в их организации, на основе чего сделан вывод о том, что главной особенностью музыкальных классов при ИРМО была практическая ориентированность обучения. Рассмотрены разные формы музицирования: сольные выступления, а также в составе ансамблей и с симфоническим оркестром. В репертуар ученических концертов входили преимущественно произведения композиторов классико-романтического периода. Программы камерных ученических утренников или вечеров были весьма разнообразны, их познавательная составляющая, как правило, была связана с панорамой имен, жанров и форм. Более органичными были программы симфонических ученических концертов. Они также нередко составлялись по принципу контраста. Велико значение и оперных ученических постановок. Благодаря активной работе оперных классов ИРМО, учащимися был практически освоен большой пласт оперной западноевропейской и русской классики. «Взрослые» концерты также играли в общем образовательном процессе значимую роль, особенно такие форматы как монографические, исторические концерты и концерты-лекции.

Ключевые слова: музыкальное образование, музыкальная жизнь Ростова, музыкальная жизнь Новочеркасска, студенческие концерты.

Дубровская М.Ю. К ИЗУЧЕНИЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В КРЫМУ

В статье рассматривается ситуация, сложившаяся к настоящему времени в изучении возникновения и развития отделений Императорского Русского музыкального общества в дореволюционный период в Крыму: Ялте (1905), Керчи (1905) и Симферополе (1908). Доказывается актуальность постановки проблемы вследствие отсутствия в России специальных исследований крымских отделений ИРМО, тогда как становление столичных и других региональных отделений Общества уже достаточно подробно изучено российскими музыковедами, культурологами и краеведами. Российскими учёными создана методология исследования подобных феноменов, выработаны подходы к целостному познанию таких знаковых явлений музыкальной культуры прошлого, как динамичный переход к профессиональной академической музыкальной жизни и образованию в рамках всей Российской империи. На конкретных примерах показаны имеющиеся наработки, особенно в сфере изучения деятельности ИРМО в Ялте. Однако недостаточное описание музыкально-исполнительской жизни Симферополя и полное отсутствие научной информации о Керченском отделении ИРМО требуют активизации исследований представителями гуманитарного знания. Кроме того, не выявлены причины позднего открытия в Крыму отделений ИРМО.

Ключевые слова: ИРМО, дореволюционная музыкальная жизнь Крыма, Ялта, Симферополь, Керчь.

Фиденко Ю.Л. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВЛАДИВОСТОКА И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЕСТНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА (1909–1920 гг.)

В статье представлена десятилетняя деятельность Владивостокского отделения Императорского русского музыкального общества (ВО ИРМО) в контексте культурной жизни города. Административный и экономический статус главного форпоста российского Дальнего Востока позволил накопить к началу XX столетия культурный потенциал, необходимый для формирования художественной среды. В 1909 году в регионе по инициативе местной интеллигенции создаётся новая музыкальная инфраструктура с государственным финансированием – филиал ИРМО.

Отделение сразу заняло лидирующее положение в музыкальной жизни Владивостока и Приморской области, координационная и материальная поддержка центра способствовала целенаправленной подготовке музыкальных кадров для преподавательской и концертной деятельности. Подчёркивается, что среди дальневосточных городов Владивосток располагал наиболее развитой и разнообразной организационной структурой в области музыкального просвещения и исполнительства. Существенное влияние на эффективную работу местного отделения ИРМО оказывало руководство музыкального Общества, во многом определявшее социокультурное поле приморской столицы тех лет.

Отмечается, что деятельность Владивостокского отделения осуществлялась в результате синтеза социокультурных процессов Российской империи и региональных характеристик и послужила фундаментом для музыкально-образовательной и культурно-просветительской системы в стране вплоть до сегодняшнего дня.

Ключевые слова: Музыкальная культура России, ИРМО, профессиональное музыкальное образование, просветительство, музыкальная жизнь Владивостока.

Смагина Е.В. ЦАРИЦЫНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА: К ВОПРОСУ О «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ» В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ЦАРИЦЫНЕ

Статья посвящена анализу деятельности Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества и оценке её влияния на музыкальную культуру дореволюционного Царицына. Автор рассматривает историю возникновения отделения (кружок любителей музыки – местное отделение ИРМО – музыкальные классы при нём – музыкальное училище), а также основные направления его образовательной, концертно-просветительской работы (выделены камерные и симфонические концерты, концертные постановки оперных сцен). Представлены также некоторые из видных деятелей Царицынского отделения: просвещённые купцы-меценаты (А.А. Репников, А.В. Лапшин), преподаватели музыкальных классов (А.В. Орлов – первый директор, А.А. Серебряков, И.М. Перегудов), наиболее талантливые выпускники классов (П.А. Серебряков); отмечены их заслуги.

Достижения отделения впервые в музыкальном краеведении охарактеризованы в контексте сложного исторического пути Царицына, длительное время (около трех столетий: XVII – первая половина XIX века) находившегося в ситуации экономического и культурного застоя.

На основании приведённых в статье данных (в том числе из архивных источников) автор формулирует вывод об исторической роли Царицынского отделения ИРМО как общественной силы, осуществившей подлинно революционный переворот в музыкальной культуре дореволюционного Царицына.

Ключевые слова: музыкальная культура в Царицыне, Царицынское отделение Императорского Русского музыкального общества, купцы-меценаты А.В. Лапшин и А.А. Репников, Павел Серебряков.

Шабалина Л.К. ЕКАТЕРИНБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА / РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

В статье поставлена задача выяснение результатов деятельности отделения Императорского Русского музыкального общества в Екатеринбурге, существовавшего в городе семь лет, часть которых пришлось на годы революций и гражданской войны. Описаны благоприятные обстоятельства, сопутствующие появлению отделения ИРМО, обусловленные многолетней деятельностью в Екатеринбурге любительских музыкально-просветительских обществ. Открытие первого на Урале профессионального музыкального учебного – училища при отделении ИРМО – выделено как главное достижение деятельности общества. Трудности его работы в переломный период русской истории в 1917–1919 годах и моменты критических ситуаций, грозили музыкальному училищу закрытием. Выявлены заслуги местных членов общества, сумевших создать и сохранить музыкальное училище в Екатеринбурге, и музыкантов-профессионалов, выпускников консерваторий, выступавших на концертах, возглавлявших учебное заведение и занимавшихся педагогической работой. В заключении оценено значение училища, созданного при отделении ИРМО, в качестве фундамента для организации в Екатеринбурге (Свердловске советского времени) высшего музыкального учебного заведения – Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского.

Ключевые слова: Урал, Екатеринбургское отделение ИРМО, революция и гражданская война, деятели ИРМО.

**АДИЩЕВ В.И. «...ПЕРЕДАЮТСЯ В ВЕДЕНИЕ НАРКОМПРОСА...»:
К СТОЛЕТИЮ «ДЕКРЕТА О МОСКОВСКОЙ И ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИЯХ»**

Несмотря на то, что история Московской консерватории активно изучается, многие темы и сюжеты её прошлого до сего времени остаются недостаточно исследованными. Среди них – жизнедеятельность консерватории в первые послереволюционные годы, в частности, процедура её национализации, перехода из подчинения Русского музыкального общества в ведение Народного комиссариата просвещения. Обращение к архивным источникам позволяет восполнить указанный пробел. Эти источники свидетельствуют, что в середине 1918 года Наркомпрос подготовил проект специального декрета об отделении столичных консерваторий от РМО и передачи их Наркомпросу. Данный проект был рассмотрен и с небольшими изменениями утверждён на заседании Совета Народных Комиссаров РСФСР 12 июля 1918 года. «Декрет о Московской и Петроградской консерваториях» провозглашал эти образовательные учреждения государственными, равными по своему статусу высшим учебным заведениям. После выхода декрета специально созданная комиссия из представителей РМО, Наркомпроса, его Музыкального отдела и Московской консерватории осуществила приём-передачу консерватории из одного ведомства в другое. От РМО были преданы Наркомпросу и от него консерватории финансовые средства, здание с концертными залами, находившимися в нём музыкальными инструментами, библиотекой, музеем, различным имуществом и инвентарем. С 1918/19 учебного года в консерватории постепенно стали осуществляться преобразования в русле установок культурной и образовательной политики Советской власти.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, Народный комиссариат просвещения, Московская консерватория.

**Ефимова Н.И. РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО / ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: ИННОВАЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
В ПРОЕКЦИИ ДИАЛОГА ВЛАСТИ И МУЗЫКАЛЬНОГО СООБЩЕСТВА**

Статья рассматривает деятельность РМО / ИРМО в контексте инновационных преобразований пореформенной России. Частно-государственная сетевая модель ИРМО, сформированная во многом благодаря тесному взаимодействию власти (Императорского Дома) и музыкального сообщества, стала первой в истории России национальной моделью, заложившей основы музыкальной инфраструктуры страны. Диалог власти и общества мотивировал и объединил на решение актуальной задачи столицу и провинции, венценосных особ, аристократов и деловые элиты, музыкантов-профессионалов и любителей, ревнителей, подвижников и сочувствующих, то есть всех тех, кто понимал музыкальное развитие не как коммерцию, а как служение общественному делу. Апробированный РМО / ИРМО механизм взаимодействия власти и творческого сообщества привёл к эффективному результату. Между тем, его ресурсы и потенциал до конца не изучены.

Сегодня деятельность РМО / ИРМО справедливо оценивают в категориях социально-ориентированного проекта. В условиях, когда в международном пространстве активно подняты вопросы о «деградации общественного сознания» и трансформации роли гражданина до уровня простого потребителя товаров и услуг, особенно важным представляется инициировать всестороннее и детальное междисциплинарное изучение этого апробированного временем механизма взаимодействия, с тем, чтобы актуализировать историческую преемственность опыта социокультурной работы в направлении академической музыки.

Ключевые слова: факты истории РМО / ИРМО, инновационная деятельность, венценосные покровители, диалог власти и музыкального сообщества историческая преемственность.

ABSTRACTS



Polotskaya E. RUSSIAN MUSICAL SOCIETY: BACKGROUND, ORGANIZATIONAL DEVICE, SCOPE OF ACTIVITY

The article presents information of reference and factual nature, which to varying degrees corresponds with the content of a number of published articles dealing with the issues of history, organizational structure, spheres of activity of the Russian musical society (RMS, 1859–1918), including the status of the Imperial (1873–1917).

The article discusses the origins, organizational structure, two main activities of the Russian musical society: music education and concert practice. The achievement of the statutory goal of RMS, namely the creation of professional music education in Russia, is considered from the point of view of the prehistory, including, of the reasons for the failure of projects that preceded the organization of the first Russian conservatories. The prehistory of RMS's concert activity includes a number of organizations, among which the direct predecessor of RMS, the Symphonic society. Its charter was taken as the basis of the RMS Charter. The history of statutes of the RMS and Conservatory, the budget of RMS, the system of membership are presented in the article. The article considers the policy or repertoires, the types of concerts the performers, the types of concerts in the socio-cultural purpose. The reasons for the gradual retreat of RMS from the scene of history are analyzed in the context of general cultural trends of the time.

Keywords: Russian musical society (RMS), Imperial Russian Musical Society (IRMS), concerts of the Russian musical society, the first Russian Conservatories.

Efimova N. THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY: THE PAST AND THE PRESENT

The article depicts the activity of Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS / IRMS) in the context of innovative changes in reformatory Russia. Private and state model of RMS that had been formed mostly due to the close interrelation between the authority (Imperial Court) and the musical community became the first national model in the Russian history that laid the basis to the musical structure in the country. The dialogue between authority and society gave reasons and united the goals of people in the capital and in the province, sovereigns, aristocrats, business elite, professional and amateur musicians, adherents, devotees, that is everybody who realized musical development not simply as commerce but as the devotion to the cause of social duty. Approved mechanism of RMS, the mechanism of authority-creative community interrelation had a good result. Nevertheless its resource and potentiality have not been studied properly.

Nowadays RMS / IRMS are really appreciated as a social-oriented project. In the conditions when the problems of social degradation and transformation of citizens's role have been actively discussed, it seems very important to begin thorough and detailed studies of this tested by the time mechanism in order to actualize the historical succession of the social-cultural experience in work with the academic music.

Keywords: historical facts of RMS / IRMS, innovative activity, sovereign patrons, the dialogue between authority and musical community, historical succession.

Moiseev G. RUSSIAN MUSICAL SOCIETY UNDER THE AUGUST PATRONAGE

The patronage of the Russian Musical Society from the Romanov imperial family presents an important but insufficiently studied cultural-historical phenomenon. In pre-revolutionary historiography the picture of august patronage was demonstrated in an idealized vein, while all the negative sides were suppressed. During the Soviet period as the result of the ideological orientations the attitudes toward this phenomenon were entirely negative and biased: its role in the support and development of professional musical education in Russia was totally ignored. At the present time, along with the disclosure of previously inaccessible archival sources, there appeared the opportunity to reveal in new light the role of the august patrons in the formation and development of the Russian Musical Society, its concert and musical enlightening activities, personal aid to separate performers and composers and to musical ensembles. The main aim of the present article consists in a complex characterization of the activities of the representatives of the grand ducal family of the Konstantinoviches, who during the course of thirty-six years fulfilled the functions of patrons and took up the post of chairmen at the Russian Musical Society. The author analyzes the mechanisms of transmission of the full commanding powers from one member of the family to the other, and examines various administrative styles. Methods of comparative source study are applied. The conclusion is

arrived at that, depending on the situation and on the conditions of affairs at the Russian Musical Society and the conservatories, the patronage tended to acquire unexpected means of inactivation.

Keywords: Imperial Russian Musical Society (IRMS), august patronage, St. Petersburg Conservatory, Moscow Conservatory, Grand Duke Konstantin Nikolayevich, Grand Duchess Alexandra Iosifovna, Grand Duke Konstantin Konstantinovich.

Sheludyakova O. MUSIC PAGES OF THE ARCHIVES OF THE HOLY ROYAL MARTYRS

The article analyzes musical compositions dedicated to Emperor Nicholas II and his family and dated towards the day of his coronation the 300th jubilee of the Romanov dynasty, as well as the birth of Tsarevich Alexei. The sources for the present publication are formed by materials from the funds of the State Archive of the Russian Federation (the funds of Emperor Nicholas II, Empress Alexandra Feodorovna, Tsesarevich Alexei and others), which up till now have not come into the view of scholars. A working typology of the archival material is proposed. The object of study is: the composers of the musical works (sacred and secular, professional and amateur); the type of documentation of the composition (publication or manuscript); the means of financing engaged (by the composer or by the publisher). The conclusion is arrived at about the predominance of amateur secular compositions, which were published at the expense of the publishing house. Analysis is made of the genres of the compositions and the ensembles of the works. It is noted that the compositions that were popularized the most were the vocal-choral and instrumental oeuvres, most frequently, cantatas and marches, performed by choruses a cappella, accompanied choruses, military bands or ensembles of various instruments. The article contains brief biographical information about some of the musicians, as well as analytical examples from various compositions. Conclusions are arrived at the saturating and symbolic character of the musical language of the compositions, where the words, intonation and genre preserve the centuries-old stratification of meanings and demand not merely simple perception, but solutions and deciphering. Analysis is made of the availability of signs present on the textual, intonational, compositional, genre-related and stylistic levels of the compositions. Examples of quotations in their various artistic functions are applied.

Keywords: funds of the State Archive of the Russian Federation Emperor Nicholas II, coronation cantatas, ceremonial compositions.

Kolarova-Gidishka E. THE ROLE OF IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE FORMATION OF THE BULGARIAN MUSIC SCHOOL THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY: TO THE HISTORY OF INTERCULTURAL DIALOGUE

In the years of its formation at the end of the 19th – beginning of the 20th century, the young Bulgarian professional music school was in the process of active communication with other national cultures. Dialogue actually forms the European image of the new Bulgarian musical culture, becoming a stable base of its existence and development. Forms of dialogue in the Bulgarian musical culture, although with different dynamics, manifest themselves at almost all levels – institutional and creative. These extremely important for the Bulgarian school of music interactions of the late XIX – early XX century were an considerable stimulus for the musical and cultural processes in the country. Particularly significant is the role of Russia, in which many Bulgarian musicians then studied and worked. Indirect or direct participation in the activities of such an authoritative organization as IRMO forms not only their professional qualities, which are very necessary for the young Balkan culture, but also the breadth of creative thinking. This practice of intercultural dialogue fosters confidence in the European rather than the local affiliation of Bulgarian music.

Keywords: bulgarian music, young culture, intercultural dialogue, IRMS.

Crkotić K., Efimova N. SERBIAN-RUSSIAN COOPERATION IN THE MIRROR OF INTERNATIONAL CONTACTS OF THE RUSSIAN MUSICAL SOCIETY / IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

The article describes the ways of cooperation between Serbian and Russian musicians in the second half of the XIX century. It presents projects, collaborations and works of musical art created during that period. It is noted that the development of Serbian music accelerated in the 30s of the 19th century. Creative unions, organizations, exhibitions, concerts motivate the development of the national musical tradition, serve as the basis for establishing strong international relations. It is happening all that could firmly bind the Slavic countries and Russia. Founded in 1858, the Moscow Slavic Charity Committee (its Charter approved by Alexander the II) assists in the training of Slavs in Russia, interacts with public organizations, as well as with patrons of art. It is known that the activity of the St. Petersburg branch of this committee in the years of 1876–1900 took place in the building of the IRMO, and that during the Serbo-Turkish war, the Kiev branch of this committee provided assistance to victims in Serbia, Bosnia and Herzegovina.

Thanks to the latest researches by Serbian scholars on Serbian-Russian cultural cooperation, the topic of musical contacts has gained a particular interest. Today we can state that the influence of Russia on the development of musical art in Serbia had its deep roots (including in Orthodox culture), and Serbian folk art was sufficiently represented in the works of Russian composers.

Important in the Serbian-Russian cooperation are: the organization by N.G. Rubinstein concert in support of the Slavic Charitable Fund, concerts of the Belgrade Singing Society, under the direction of Stevan Mokrantz in Russia and created during the years of the Serbian-Turkish conflict (1875–1876) “Fantasy on Serbian themes” of N.A. Rimsky-Korsakov (1867), “Serbian March” (1876), ordered to P.I. Tchaikovsky by Directorate IRMO. Incorporated into the historical outline, these events answered the general ideas of the Pan-Slavic movement of that time, but, most importantly, through the spiritual unity of the peoples, they formed solid foundations for creative contacts.

Keywords: Serbian musical culture of the XIX century, Church singing tradition, the Serbian-Russian musical cooperation, international contacts of the RMO / IRMO.

Shchapova E. REFLECTION OF THE ACTIVITIES OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE GERMAN-SPEAKING MUSICAL CRITICISM OF THE EARLY XX CENTURIES

The promotion of domestic music abroad is one of the highlights of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) work. The main task for the author was a special analysis of publications in German-language publications of the turn of the XIX–XX centuries. What helped to form an idea about the characteristics of the concert-organizational activity of the Imperial Russian Musical Society, understand the attitude to Russian music, its performers in the foreign music-critical press.

The foreign publications are an authentic element of the reflection of the understanding and the interpretation of the IRMS phenomenon in the cultural context of the era. The European press, journalism, reference formed a public opinion, fueling the interest of the Western public in the achievements of the Russian culture. They reveal the role of IRMS in popularizing Russian music and organizing concerts tours of domestic and foreign performers, the names of composers, musicians, critics, and issues relating to major musical events such as the celebration of the 50th anniversary of IRMS.

The main goal of the article is to restore the historical memory, expand ideas about the history of IRMS and most fully evaluate its contribution to the creation of an international infrastructure, as a consolidating and organizational center that synthesizes creative and educational functions in its activities.

Keywords: Imperial Russian Musical Society, IRMS, music criticism, music journalism c criticism, music journalism

Shabshaeovich E. THE MOSCOW SECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY AND THE CONCERT AGENCIES OUTSIDE OF RUSSIA

The article poses a scholarly issue, which has not yet found reflection in musicology in Russia and in other countries: the issue of the interaction of Russian and Western European musical culture in the focus of the collaboration of the Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) with concert agencies in other countries. Abroad overview of the present phenomenon, based on study of printed and manuscript documents from the funds of the Russian National Museum of Music and the Russian State Archive of Literature and Art is offered. The emergence of the phenomenon of specialized concert agencies in Europe dates back to the 1870s and the 1880s. The period of the most fruitful interaction between the Moscow Section of the IRMS and concert directorates in other countries, especially, the most large-scale concert agency of the final fourth of the 19th and the first third of the 20th centuries, the Concert Directorate of Hermann Wolff, occurred during the years 1890–1913. In connection with the toughening competition between the orchestral assemblies of the RMS in Moscow and concerts of other philharmonic organizations, the head of the Moscow directorate Vassily Safonov established a stable business relationship with his partners in concert management abroad, which subsequently expanded and solidified, which eventually led to the intensification of connections between Russian musicians and those of other countries. The outlined scholarly direction discloses new perspectives for study of the phenomenon of the musical culture of the Silver Age.

Keywords: Imperial Russian Musical Society (IRMS), the musical life of Moscow, concert management, Vassily Safonov, the Concert Direction of Hermann Wolff.

Garmash O. IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY FOR THE ESTABLISHMENT OF A SUBSIDIARY CASHIER FOR MUSIC ARTISTS (SOCIAL ASPECT)

The analysis of the management development of academic music in Russia in the second half of the XIX century showed that the first national working network model that promoted classical art was the managerial experience of the Royal (Imperial) Russian Musical Society (hereinafter IRMS).

The thesis that the effectiveness of management is determined by the ability to accomplish the tasks, confirmed the updated Charter of the IRMS of 1873. In this sense, not only is the ubiquitous creation of a network of institutions for music education and promotion on the periphery of the Russian Empire, but initially taken into account those aspects that made it possible for IRMS to manage its future, including the social system and the social categories.

The result of striving for the social integrity was the attitude towards the members of IRMS as the active human resources. Its socially oriented management confirms the establishment of a subsidiary cashier for employees of the IRMS. The Charter of the subsidiary cashier of musical artists and persons on duty of the Imperial Russian Musical Society in St. Petersburg, approved in 1876, consolidated its main provisions. They have complex attitude. The proposed system of wide support for domestic artists was a form of social guarantee that contributed to the achievement of the global goal of the IRMS – the development of the taste for music in Russia and the creation of a network of various music institutions. This is interesting, the basic principles of modern social management, its sociologization, are reflected in the Charter of the subsidiary cashier of 1876. The Charter of the subsidiary cashier secured the status of the governmental employees (payment of pensions) for music artists, denoting in Russia a new professional category – the profession of a musician, a music teacher.

Keywords: subsidiary cashier of IRMS, management structure of the subsidiary cashier, Charter of the IRMS, experience in assigning pensions for artists and musicians.

Dabayeva I. THE ROLE OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE DEVELOPMENT OF THE CHORAL CULTURE OF THE TURN OF THE 19TH AND 20th CENTURIES

The article is devoted to disclosing the role of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the apex of Russian choral culture at the turn of the 19th and the 20th centuries. Attention of the researchers is directed for the most part on comprehending the significance of the IRMS in organizing concerts of orchestral and chamber instrumental music, whereas its participation in the advancement of the choral culture has remained for the most part unstudied. Unlike the instrumental culture, which received substantial development in Russia in the 19th century, Russian choral performance has had a centuries-old history and established traditions connected with church singing. In the process of evolution of the activities of the Russian choruses, in the 19th a secular concert variety of it was formed. On the example of the Court Church Singers' Cappella, the author makes a study of the organization of concerts by the Philharmonic Society, starting from 1802, as well as the founding of the Concert Society in 1850. Characterization is given of the programs in which an immense role is played by large-scale compositions, as well as works by contemporary composers, and thereby this determines the succession in the activities of the indicated societies and the IRMS. The merit of the IRMS consists in its perfection of concert programs, the formation of the historical concert, its active advancement of musical culture, not only in the metropolitan cities, but on the territory of the entire country, perfection of musical education, and opening Music Colleges. Emphasis is made on the tendencies of development of choral art at the contemporary stage connected with musical societies which continue the traditions of the IRMS.

Keywords: Russian musical society, choir culture, Russian sacred concerts, programs of choir concerts, choirs education

Sharma E. THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY AND THE FORMATION OF RUSSIAN VOCAL EDUCATION

Article is devoted to a role of Imperial Russian musical society in formation of domestic vocal education. Thanks to IRMS, the Russian singing art quickly rose on a strong system basis and found the high professional reference points planned at brothers Rubenstein. Certain results of this activity were designated in the first decade of existence of conservatories in St. Petersburg and Moscow. But especially distinctly they were shown at a boundary of the XIX–XXth centuries when the average level in the academic singing was rather high. And it concerned not only operas, but also a chamber and vocal genre that was confirmed at the official level. It is obvious that one of key roles in this sense belongs to IRMS. Thanks to the developed regional infrastructure it made available musical and, in particular, vocal education for the general population. It finally could not but affect gradual increase in the general level of professional singing culture which reached the apogee at a boundary of the XIX–XXth centuries. In a similar context it is difficult to overestimate IRMS value in formation of domestic vocal education.

Keywords: Imperial Russian musical society, vocal education, vocal art, musical classes, opera.

Polotskaya E. PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY AND THE RUSSIAN MUSICAL SOCIETY. A SOCIOCULTURAL ASPECT OF INTERACTION

The article examines the multifaceted relations between Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society (RMS) in the aspect of their interaction and mutual influence. This relationship began during the period of Tchaikovsky's studies at the Musical Classes affiliated with the RMS, and then at the St. Petersburg

Conservatory, which presented a structural component of the RMS. It was particularly to the directorate of the RMS that in 1862 Tchaikovsky wrote his request about his enrollment at the Conservatory, and particularly the concerts organized by the RMS shaped the foundation of his compositional talent. Having become a professor of music theory at the Moscow Conservatory, Tchaikovsky entered into titular relations with the RMS as the superior organization: he signed official contracts, presented himself for rewards, and received material assistance. As a music critic Tchaikovsky illuminated the Society's activities in the press for almost ten years. The creative path of Tchaikovsky the composer is connected in the closest manner with the RMS: he received commissions from the Society to write compositions; various regional sections of the Society (primarily, the Moscow and St. Petersburg Sections) presented concert venues to him; many premieres of Tchaikovsky's works took place at the orchestral and chamber assemblies of the RMS.

The rise in the number of concerts of the RMS with Tchaikovsky's music towards the second half of the 1880s, and then the loss of this precedence indicates at the tendency of the decrease of the prestige of the RMS and the increase of the authority of other concert organizations in the early 1890s. An aspiration to halt the decline in the RMS was what in many ways stipulated Tchaikovsky's activities as the director of the Moscow Section of the RMS, his work on inviting outstanding musicians for participation in the Society's concerts, as well as the activities of Tchaikovsky the conductor during the period of his directorship. No less significant from the historical perspective the endeavors of Tchaikovsky the director were connected with his aspiration to uphold the high tradition of the Moscow Conservatory, in light of which we may view his initiatives of confirming Sergei Taneyev on the post of the director of the conservatory and inviting Vassily Safonov. In this manner the article traces the mutual advantage of Tchaikovsky's interactions with the RMS on a historical-cultural scale.

Keywords: Piotr I. Tchaikovsky, the Russian Musical Society, the first conservatories in Russia, concert life in Russia of the 2nd half of the 19th century, performances of Tchaikovsky's music during his lifetime.

Komarov A. PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY AND THE RUSSIAN MUSICAL SOCIETY. THE CREATIVE ASPECT OF INTERACTION

The present work is devoted to the little researched influence of the Russian Musical Society (RMS) on the artistic activities of Piotr Ilyich Tchaikovsky. Examination is made of composer's original musical works performed in the concerts of the Russian Musical Society, as well as his orchestrations, which are viewed for the first time in the historical realities of the life of the Society and the artistic priorities of this organization. The fact of regular performances of the composer's music in the Society's concerts is presented as a manifestation of the realization of one of the crucial positions of the Statute of the RMS. The other position of this document substantiates the monetary payments to Tchaikovsky for the first performances of his compositions in the Society's concerts. The special attention which the RMS gave to the composers' works in the orchestral genre is highlighted and explained. Four compositions by Tchaikovsky connected with orchestrations of works by other composers are illuminated in detail. It is demonstrated on the basis of analysis of these works that by means of the choice of a particular instrumental range of the orchestra and the use of particular techniques of orchestration, in each of the four cases the composer made attempts to reconstruct the absent scores. The article is concluded of a brief generalization of Tchaikovsky's contribution to the activities of the RMS and the role of the Society in the composer's creative development.

Keywords: Russian Musical Society (RMS), musical education, concert life, orchestration, Piotr Tchaikovsky.

Zheurova V., Sharma E. THE DYNASTY OF LODI SINGERS IN THE HISTORY OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

Article is devoted to the little-known pages of history of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), associated with a dynasty of singers of Lodi. It is known that Andrey Lody was at the forefront of creating music classes IRMS. His follower was a son Peter. The most significant contribution to the development of business of the IRMS was made by Zoya Lody, who is among the founders of the professional Soviet school of chamber singing. The pianist Elena Lody-Eliseeva, who is also directly related to the Society, is almost forgotten today. In this regard, the purpose of this publication is to identify and highlight the role of members of the Lody's dynasty in the history of the IRMS. The article uses materials from the Lody's Family Foundation, periodicals of those years and memoirs. Special studying of documentary materials, allows to draw a conclusion – the Lody's dynasty made a significant contribution to the IRMS, and the concept originally laid down by the founding fathers of the IRMS had its development in Soviet period in the person of Zoya Lody, whose activities included not only the performing, but also the educational aspects. Lody's family high service to the idea of the distribution for spreading taste and love to serious music is an example of implementation of the basic provisions formulated in the Charter of IRMS.

Keywords: Lody, singer, dynasty, Imperial Russian Musical Society, vocal traditions.

Valkova V. PROVINCIAL CONFLICTS: CONCERNING THE ISSUE OF “THE CENTER VS THE PERIPHERY” IN THE ACTIVITIES OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

The article examines two particularly exemplary episodes in the development of the relations between the center and the periphery of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) at the turn of the 19th and 20th centuries – the conflicts involving the personalities of the directors of the Musical Colleges of the Tambov and Rostov-on-Don affiliated with the IRMS: Solomon Starikov and Matvey Pressman. On the basis of archival sources, the similarities and differences of both conflicting situations, as well as the role in them of the St. Petersburg Main Directorate of the IRMS, are traced out. Special attention is allocated to the “Jewish question,” which turned out to be important in both of the conflicts.

The article comes to the conclusion that the mutual relations of the Main Directorate and the representatives of regional authorities (including the sections of the IRMS) uncover a deep mental and moral fissure: justice and delicacy on the part of the enlightened metropolitan directorate, as opposed to the petty interests of provincial society, remote from genuine creative goals. It is presumed that the reason for this was the gulf on the level of cultural development between the capital cities characteristic for Russian culture, as well as an insufficiently effectiveness of the organizational structure of the IRMS.

Keywords: The Imperial Russian Musical Society, Tambov, Rostov-on-Don, Solomon Starikov, Matvey Pressman.

Glushkova O. ABOUT THE EDUCATIONAL-PEDAGOGICAL WORK OF THE MOSCOW CONSERVATORY RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

The Russian Musical Society (RMS) played the main role in establishing the musical educational system in the Russian Empire in the second part of the XIX century. By the Society there were opened dozens of educational institutions, that gave the chance to many gifted young people to develop their musical talents as well as to get professions.

In the article there made an attempt to describe briefly the formation of structure of Russian professional musical education. The system united the three types of academic institutions (music-school, musical college and conservatoire) and to define concretely some historical facts about the first establishments of higher education RMS, in particular the appearance of the name “conservatoire”.

In the article there presented the method of considering the new for Russia educational institution – conservatoire RMS at the example of the Moscow one. So the author’s attention is paid to its distinctive structure that combined the features of different institutions (primary, secondary and higher). The main attention is given to description of the Moscow conservatoire academic and pedagogic work: to the administrative and pedagogical staffs (holding of different kinds of activity be it pedagogical or creative by administrators or professors). It is also described a specific curriculum that was compound.

Keywords: Russian Musical Society, august patronage, Moscow Conservatory, educational and pedagogical work.

Zinkevich E. “ONE-MAN-ORCHESTRA” ALEXANDER NIKOLAYEVICH VINOGRADSKY (1855–1912)

The personality of the outstanding musician Alexander Nikolayevich Vinogradsky, chairman (1888–1912) and irreplaceable conductor of orchestral concerts of the Kiev Section of the Russian Musical Society (RMS), is presented within the broad spectrum of opinions of his contemporaries. It was particularly during those years in the content and amplitude of its concert activities, Kiev could be compared with such musical centers as Moscow and St. Petersburg. Examination is made of the components of Vinogradsky’s concert programs, which included the music of the most diverse epochs and schools. His role in popularizing the musical legacy of Beethoven and Tchaikovsky is emphasized. All of Beethoven’s symphonies received performances under the direction of Vinogradsky: thus, in Kiev he performed the First, Third, Fourth and Sixth Symphony, as well as “Manfred,” “Francesco da Rimini,” and other works by Tchaikovsky. The peculiarities of the conducting style of Vinogradsky are examined in this article for the first time not only in the aspect of interpretation, but also in the plan of the visual manner of his performances. Numerous opinions of the critics are cited, both the Russian critics (St. Petersburg, Moscow, Kiev, Odessa, Kharkov) and those from other countries – including those in which Vinogradsky toured numerous times (Germany, France). Emphasis is made of Vinogradsky’s role in the formation of musical education in Kiev, particularly, the establishment of the Kiev Conservatory. The basis of the article is formed by the Russian press during the period of the years 1880–1912.

Keywords: Alexander Vinogradsky, orchestral conductor, Kiev, Beethoven, Tchaikovsky.

Porfirieva E. THE KAZAN SECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL CULTURE OF THE VOLGA-KAMA REGION

The author analyzes the significance of the Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) for the development of musical education and the musical life of the Volga-Kama region of the first decades of the 20th century. The question is set about the impact of the Kazan Section of the Society on the musical life of the provincial cities and towns and the musical enlightenment of the indigenous peoples of the Mid-Volga Region. The role of the significant musical public figure Rudolf Gummert in the organization of musical educational institutions under the aegis of the IRMS is highlighted. Not only was he the coordinator of all the events taking place in the concert life, musical education and enlightenment of Kazan, but he also aspired to the expansion of the boundaries of the influence of the IRMS on the adjacent cultural space, which was revealed first of all on the creation of musical educational institutions of the academic type. The examined material of archival documents demonstrates activities of the educational institutions opened under the auspices of the Kazan Section of the IRMS – the Musical Classes in Sarapul and the Gratuitous Church Choirmaster Class in Kazan – as well as the history of the founding of the Society's Sarapul Section. The cited data testify of the Kazan Section's serious contribution to the development of musical life in the region, and the formation of the basics of professional musical cultures of the Volga region's national republics.

Keywords: The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society, musical education, the Sarapul Musical Classes, the Gratuitous Church Choirmaster Class affiliated with the Kazan Section of the IRMS, Rudolf Gummert.

Polozova I. THE HISTORY OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE SARATOV SECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

The article is devoted to the functioning of the section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the Saratov Gubernia in the second half of the 19th century. On the basis of study of documental materials preserved in the funds of the State Archive of the Saratov Region, as well as the regional literature the history of the formation and development of the art of professional music in Saratov. The author characterizes the general cultural processes typical for the beginning stage of musical education and enlightenment in Russia. Analysis is made of the premises for the development of musical culture in Saratov (the creation of theaters, symphony and chamber orchestras, closed concerts, etc.), which are conditioned by the cultural traditions established in the aristocratic milieu. The traditions of household music-making and the practice of concert performance were actively developed during the period of creation of the Saratov Section of the IRMS. The gubernias witness the formation of the foundations of professional musical education (Musical Classes – the Musical College – the Saratov Conservatory); concert practice acquires a systematic character; the repertoire of performed musical compositions expands and enriches substantially. The significance is shown of the important cultural public figures of the Saratov gubernia actively aiding the establishment of the Saratov Section of the IRMS and, consequently, the development and flourishing of musical culture in the region and in the country, in general (Mikhail Galkin-Vraskoy, Yuri Obolensky, Nikolai Baklunetev).

Keywords: The Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society, provincial musical culture, Mikhail Galkin-Vraskoy, Nikolai Bakhmetev.

Sidneva T., Kuklev A. FROM THE REGIONAL SECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY TO THE CONSERVATORY: THE FORMATION OF PROFESSIONAL MUSICAL EDUCATION IN NIZHNY NOVGOROD

The article is devoted to the study of the main stages of the formation of the tradition of professional music education in Nizhny Novgorod. The author identifies the key factors that led to the establishment of the Nizhny Novgorod branch of the Imperial Russian music society in 1873 and outlined the directions of its activities. Highlights the fundamental features of the creation in 1907 of the music school in the city, educational activities of its staff and students. The most significant prerequisites are revealed, as well as the argumentation of the need to open a Conservatory in 1946, which has become a modern center of academic musical culture in the region.

Based on archival sources, as well as publications of recent years, the authors come to conclusions about the connection of natural and random factors that determined the peculiarities of the formation of Nizhny Novgorod musical enlightenment. The crucial importance in this process of cooperation of professional musicians, musically gifted Nizhny Novgorod citizens, as well as patrons is argued. This unity was decisive not only in strengthening the position in education, but also in the activation of concert and educational, music-critical and musical-scientific spheres. In conclusion, the necessity of further search of historical evidence and their description in order to reconstruct the integral model of the Nizhny Novgorod musical education development is substantiated.

Keywords: Nizhny Novgorod Department of IRMO, music school, Conservatory, professional music education, music education.

Pylyneva L. THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN SIBERIAN CITIES AT THE END OF THE 19TH AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: PROBLEMS AND ACHIEVEMENTS

The work of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the cities of Siberia is examined in the article. Two main directions of activity – performance and education. The success of the work on organizing concerts was connected with the cities of Tomsk, Tobolsk, Omsk and Irkutsk, where professional musicians performed, efforts were undertaken in creation of orchestral and choral ensembles, and tours were organized by European performers. The programs included compositions by European and Russian classics, contemporary works, including little known oeuvres. By the efforts of the members of the organization, numerous thematic concerts devoted to the musical legacy (Mikhail Glinka, Anton Rubinstein, Piotr Tchaikovsky) were arranged. The genre scope of the compositions was quite broad – from songs and art songs to string quartets and symphonies. Outstanding performers took part in the concerts. Graduates of the Musical Classes of the IRMS had the opportunity to continue their education in conservatories, some of them became professional artists. The work of the Society was widely covered in the Siberian press, including the publications “Sibirskaya zhizn” [“Siberian Life”], “Tomskiy listok” [“The Tomsk Leaf”], “Vostochnoe obozrenie” [“The Eastern Overview”], and “Sibirskiy vestnik” [“The Siberian Herald”].

Keywords: Russian Musical Society (RMO), the musical culture of Siberia, Musical Classes, the Siberian press, musical performance.

Kuziennaya O. REPORTS OF THE TOBOLSK BRANCH OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY AS A HISTORICAL SOURCE

This article is an analysis of the reports of the Tobolsk branch of the Imperial Russian Musical Society in the period from 1878 to 1905, on the basis of which the question of the informative value of reports as a historical source is raised.

The article provides information on the place of storage, the status of reports and the structure of documents from different years. Particular attention is paid to the substantive part of the reports. The author analyzes the composition of the Directorate and the membership of the Tobolsk Branch. The influence of specific representatives on the activities of society is traced. The study describes the financial activities of the department, considered the main items of income and expenses. These reports allow you to get acquainted with information about the concert activity of the department, to identify various features of the repertoire of concerts and the degree of their systematicity. According to reports, various kinds of musical events were held annually, and their programs combined works of various genres, styles, and composers.

The author concludes that the reports of the Tobolsk branch of the Imperial Russian Musical Society have a high level of information and, as historical documents are the most important source for studying the musical life of Tobolsk at the turn of the century.

Keywords: Tobolsk branch of the Imperial Russian Musical Society, Tobolsk, activity reports, historical source, musical culture.

Kaplun T. HISTORICAL PATHS OF THE ODESSA BRANCH OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

The activities of the Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) during the years 1884–1917 comprises a special page of the musical history of Odessa. Relying on anterior experience of the Odessa musical traditions of the first half of the 19th century, during a short period of time the Odessa Section brought out the musical life of the city onto a higher degree on all levels (the concert-enlightening and entertaining), which made it possible for Odessa to take up a significant position not only in the social-cultural life, but also in the sphere of musical culture. As the result of the active efforts of the Odessa Section of the IRMS and the Musical Classes opened under its auspices, the Musical College was opened (1897) and, later, the Conservatory (1913), – the latter being the fourth in Russia and the first in Ukraine. The altruistic help, enthusiasm and self-sacrifice of the Odessa cultural activists, aristocracy and patrons, as well as the help of the metropolitan section of the IRMS and the most significant musicians of St. Petersburg and Moscow (the brothers Anton and Nikolai Rubinstein, Nikolai Rimsky-Korsakov, Piotr Tchaikovsky, Eduard Napravnik, Alexander Glazunov and others) made it possible to create a highly professional level of the musical life of the city. The traditions laid by the activities of the Odessa Section have been actively developed since that time (the ten-year Piotr Stolyarsky School, the concert life of the Philharmonic Society and the Opera Theater, the “Two Days and Two Nights of New Music” International Festival for Contemporary Music).

Keywords: The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), the Odessa Musical College, the Odessa Conservatory, the Musical Classes, Piotr Sokalsky, Odessa patrons.

Krylova A. PRACTICAL MUSIC MAKING IN THE CONTEXT OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE MUSICAL CLASSES OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY IN THE SOUTH OF RUSSIA

The article examines the activities of the Musical Classes of the Rostov and Novocherkassk Sections of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) from the perspective of the role of practical music-making in acquiring knowledge of the art of music. The statistics of the student concerts is brought in, the consistency in their organization is marked, on the basis of which the conclusion is arrived at that the main particular feature of the Musical Classes affiliated with the IRMS was the practical orientation of the instruction. Various forms of music-making are examined: solo performances, as well as those as part of ensembles and symphony orchestras. The repertoires of the student concerts were comprised predominantly of works by the composers of the Classical-Romantic period. The program of the student chamber ensemble morning and evening concerts were distinguished by the diversity of their programming, their cognitive constituent, as a rule, was connected with a panorama of names, genres and forms. The programs of the student orchestral concerts are perceived to have been more organic in their constituency. They were also frequently comprised according to the principle of contrast. Of great significance were the student opera productions. As the result of active work of the Opera Classes of the IRMS, the students mastered in a practical way large strata of Western European and Russian opera classics. In the general educational process a significant role was also played by the “adult” concerts, especially in such formats as monographic and historical concerts, as well as concert-lectures.

Keywords: musical education, the musical life of Rostov, the musical life of Novocherkassk, student concerts.

Dubrovskaya M. TO STUDY THE ACTIVITIES OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSIC SOCIETY IN THE CRIMEA

The article deals with the situation that developed so far in the study of the emergence and development of the Imperial Russian Musical Society and its departments in the pre-revolutionary period in the Crimea: Yalta (1905), Kerch (1905) and Simferopol (1908). The article proves the urgency of posing the problem due to the lack of special studies of the Crimean branches of the Imperial Russian Musical Society, while the formation of the capital and other regional departments of the Society has already been studied in sufficient detail by Russian musicologists, workers of culture and local historians. Russian scientists have created a methodology for the study of such phenomena, developed approaches to the holistic knowledge of such iconic phenomena of the past musical culture as a dynamic transition to professional academic musical life and education throughout the Russian Empire. With concrete examples, the available developments are shown, especially in the field of studying the IRMS activities in Yalta. However, the description of the musical and performing life in Simferopol is insufficient and there is no full scientific information about the Kerch branch of the Russian Musical Society and that requires further research. In addition, there are no reasons described for the late opening Society branches in the Crimea.

Keywords: IRMS, pre-revolutionary musical life of the Crimea, Yalta, Simferopol, Kerch.

Fidenko Yu. THE MUSICAL LIFE OF VLADIVOSTOK AND THE REGIONAL SECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY (1909–1920)

The article examines the ten-year-long activities of the Vladivostok Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the context of the cultural life of the city. The administrative and economic status of the main outpost of the Russian Far East made it possible to accumulate towards the early 20th century a cultural potential necessary for the formation of a cultural milieu. In 1909 upon the initiative of the local intelligentsia a new musical infrastructure with governmental subsidy was created – a section of the IRMS. The local section immediately took the leading position in the musical life of Vladivostok and the Primorsky Region, while the coordinating and material assistance of the center were conducive to a purposeful preparation of musical personnel for teaching and concertizing activities. Emphasis is made that among the cities of the Russian Far East Vladivostok possessed the most developed and diverse organizational structure in the sphere of musical enlightenment and performance. A substantial influence on the effective work of the local section of the IRMS was exerted by the directorship of the musical Society, which in many ways determined the sociocultural field of the capital of the Primorsky Region of those years. The activities of the Vladivostok Section were carried out as the result of the synthesis of the socio-cultural processes of the Russian Empire and the regional characteristic features and served as a foundation for musical-educational and cultural-enlightening system within the country up to the present day.

Keywords: the musical culture of Russia, the Imperial Russian Musical Society (IRMS), professional musical education, the musical life of Vladivostok.

Smagina E. ABOUT THE ACTIVITIES OF THE TSARITSYN SECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY AND THE “CULTURAL REVOLUTION” IN PRE-REVOLUTIONARY TSARITSYN

The article is devoted to analysis of the activities of the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) and an evaluation of its influence on the musical culture of pre-revolutionary Tsaritsyn (presently Volgograd). The author examines the history of the emergence of this Section (a circle of music lovers – the local section of the IRMS – Musical Classes affiliated with it – a Musical College), as well as the main direction of its educational and concert-enlightening work (emphasis is made on chamber music and orchestral concerts, as well as concert performances of opera scenes). Some of the prominent public figures of the Tsaritsyn Section are also presented, including enlightened merchants-patrons (Alexander Repnikov, Alexander Lapshin), instructors of Musical Classes (Anatoly Orlov – the first director, Alexei Serebryakov, Ivan Peregudov), and the most talented graduates of the Classes (Pavel Serebryakov); their merits are highlighted. For the first time in regional music research the achievements of the Tsaritsyn Section are presented in the context of the complex historical path of Tsaritsyn, which for a lengthy time (for nearly three centuries: from the 17th to the first half of the 19th century) has been in a situation of economic and cultural stagnation. On the basis of the data brought in the article (including those from archival sources) the author formulates a conclusion about the historical role of Tsaritsyn Section of the IRMS as a social force, which carried out a truly revolutionary change in the musical culture of pre-revolutionary Tsaritsyn.

Keywords: musical culture of Tsaritsyn, the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society, the merchant patrons Alexander Lapshin and Alexander Repnikov, Pavel Serebryakov.

Shabalina L. EKATERINBURG DEPARTMENT OF IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY / RUSSIAN MUSICAL SOCIETY

In the article the activity of the Ural Department of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in Ekaterinburg is described. It has existed for seven years, part of which came to the years of revolutions and Civil war. There are also shown circumstances that attended the establishment of the department in the Ural. It was the main result – the opening of the first professional Music college. There were many difficulties in its activity in the hard period of the Russian history in 1917–1919 and there were critical situations that could have resulted in closing. There are named the people who were able to create and save the Music college in Ekaterinburg, the names of professional musicians and graduates who took part in the concerts, who headed the college and did the pedagogical work. In the conclusion there was appreciated the meaning of the college as a basis for the future establishment in Sverdlovsk (Soviet time name) of the Ural Mussorgsky State Conservatoire.

Keywords: The Ural, Ekaterinburg department of IRMS, revolution and Civil war, IRMS workers.

Adishchev V. “...ARE GIVEN TO NARKOMPROS...”: TO THE 100th ANNIVERSARY OF “THE DECREE ON MOSCOW AND PETROGRAD CONSERVATOIRES”

The history of the Moscow Conservatory has been actively researched, however, many themes and subjects from its past have remained insufficiently studied up to the present time. Among them are the activities of the Conservatory during its first post-revolutionary years, in particular, the procedure of its nationalization and transferal from subservience to the Russian Musical Society (RMS) to the jurisdiction of the People's Commissariat of Enlightenment (Narkompros). It becomes possible to fill in the indicated gap by means of turning to archival sources, which bear witness that in mid-1918 the Narkompros prepared the project of a special decree about the separation of the conservatories of the two capital cities from the RMS and their transferal to the Narkompros. This project was examined and affirmed with a few minor changes at the session of the Council of People's Commissars of the RSFSR on July 12, 1918. The “Decree Concerning the Moscow and Petrograd Conservatories” proclaimed these educational institutions as belonging to the state, equal in their status to institutions of higher education. After this decree was issued, a specially created commission of representatives of the RMS, the Narkompros, its Music Section and the Moscow Conservatory carried out the acceptance and transferal of the Conservatory from one department to the other. The Narkompros, and from it the Conservatory, received from the RMS financial means, the building with the concert halls, the musical instruments present in it, various other property and the inventory. From the 1918–1919 academic year the Conservatory gradually began to witness transformations taking place in it along the vein of establishment of the cultural and educational polity of the Soviet regime.

Keywords: Russian Musical Society (RMS), People's Commissariat of Enlightenment, the Moscow Conservatory.

**Efimova N. THE INNOVATIONS OF THE IMPERIAL RUSSIAN MUSICAL SOCIETY
OF THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY: THE DIALOGUE BETWEEN THE GOVERNMENT
AND THE MUSICAL COMMUNITY**

The article examines the activities of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS / IRMS) in the context of the innovational transformations in Russia after the reforms of Tsar Alexander II. The private- governmental networking model of the IRMS, formed in many ways due to the tight interaction of the government (the imperial house) and the musical community, became the first national model in Russia which lay the foundations for the country's musical infrastructure. The dialogue between the government and society motivated and united for the sake of solving a relevant problem the capital city and the provinces, the crowned persons, aristocrats and the business elite, professional musicians and amateurs, devotees, enthusiasts and sympathizers, i.e., all those who comprehended the development music not as a commercial affair, but as a service to the good of society. The mechanism of interaction between the government and the artistic community, tested out by the activities of the RMS / IRMS, was brought to an effective result. In the present day the activities of the RMS / IRMS are fairly evaluated in the categories of a socially oriented project. In the conditions when questions are actively raised in the international space about the "decline and degradation of social consciousness" and the transformation of the role of the citizen to the level of a simple consumer of goods and services, the actualization of the historical succession of the experience of the socio-cultural work in the direction of academic classical music becomes especially important.

Keywords: facts from the history of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS / IRMS), innovative activity, dialogue between the government and the musical community, historical succession.

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 17

ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО: НА ПЕРЕЛОМАХ ИСТОРИИ

Материалы Международной научно-практической конференции

ISSN 2658-7858



Редактор-корректор *Е.М. Олову*

Дизайн обложки *А.Г. Коробова*

Вёрстка *А.Ю. Тюменцева*

Редактура и частичная подготовка англоязычных текстов *Л.И. Кручинина*

Подписано в печать 25.09.19. Формат 70×90/16.

Бумага «Познак». Гарнитура Alegreya. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,32.

Тираж 100 экз. Заказ № ...

Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, пр. Ленина, 26

Типография ООО «ЮНИКА»

620027, Екатеринбург, ул. Московская 29.

Телефон: +7 (343) 371-16-12. E-mail: contact@yunikaprint.ru