И.П. Козловская

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКОГО КРАЯ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ»
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ
И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМУ ОБРАЗОВАНИЮ ПГИИК

КОЗЛОВСКАЯ И. П.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ

Пермь, 2008

УДК 379.8
ББК 77 (4Перм))
К 59

Козловская, И.П. Музыкальное прошлое Пермского края / И. П. Козловская. – Пермь.: Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2008. – 270 с.

ISBN 978-5-91201-029-3

Научный редактор – доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки Дрожжина Марина Николаевна.

Рецензенты:

кандидат философских наук, доцент, зав. кафедрой культурологии, первый проректор, проректор по научной и инновационной деятельности Пермского государственного института искусства и культуры Березина Елена Михайловна;

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой этномузыкознания, Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки Галицкая Савалина Паисьевна.

Рекомендовано к изданию НМЦ по художественному и культурологическому образованию ПГИИК

ISBN 978-5-91201-029-3

© Пермский государственный институт искусства и культуры, 2008
© И.П. Козловская, 2008

От автора

«И Пермь независтлива: она считает себя лучше всех городов и упорно стоит за своё. ...Пермь – настоящий русский Китай...», – П. И. Мельников-Печерский.

Данная монография адресует читателя к музыкальному прошлому Пермского края, тому историческому периоду (конца XIX – начала XX веков), когда его музыкальное развитие значительно опередило не только все остальные районы Урала – Оренбургскую, Уфимскую, Вятскую губернии, но и другие, более развитые в культурном отношении центральные регионы России. Этому во многом способствовали музыкальные традиции Строгановской империи, с которыми можно познакомиться в процессе чтения книги. Особенно важно отметить роль тех музыкантов – энтузиастов, которые стояли у истоков пермской музыкальной культуры и во многом определили успех описанных начинаний и свершений.

В процессе работы над монографией постепенно, шаг за шагом, с каждым новым источником (архивным или библиографическим), из глубины времени возникала та, былая Пермь, связанная с нашей действительностью множеством тонких, не всегда осознаваемых нитей. Ведь «новый», «европейский» город – «Петровский» форпост на краю Европы, «своеобразные ворота в Азию» (как писал П. И. Мельников-Печерский о Перми рубежа XIX – XX веков), продолжает развивать и укреплять уже существующие музыкальные традиции и в настоящее время. Эти традиции большей частью формировались именно в том далёком музыкально-историческом прошлом края, исследованию которого и посвящена данная книга.

Находясь в русле музыкального краеведения – нового направления отечественного музыкознания, монография органично вписывается в ряд культурологических исследований и предназначена для широкого круга читателей – как специалистов, так и тех, кто интересуется музыкальной историей Урала.

Автор исследования выражает искреннюю признательность проректору по научной работе, доктору искусствоведения, профессору Б. А. Шиндину и кандидату искусствоведения, доценту Г. А. Еременко за конструктивные советы, высказанные в процессе обсуждения работы на кафедре истории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, а также доктору искусствоведения, профессору М. Н. Дрожжиной за помощь и поддержку высказанных в работе идей. Автор благодарит также руководство Пермского государственного института искусства и культуры в лице ректора, профессора, кандидата исторических наук Е. А. Малянова и первого проректора, кандидата философских наук, доцента Е. М. Березину за оказанное содействие в публикации монографии.

ВВЕДЕНИЕ

В последнее десятилетие историческая наука всё чаще обращается к исследованию русской провинции с её самобытной культурой и богатым внутренним миром[1]. Подобный интерес не случаен. Огромные информационные духовно-ценностные ресурсы, открывающиеся в процессе изучения прошлого и настоящего отечественной провинциальной культуры, позволяют сохранить самобытность региональной культурно-художественной среды. Они воздействуют на научное, интеллектуальное и художественное сознание провинции, воспитывая любовь и уважение к «малой родине». Информация такого рода создаёт и открывает новые знания, включая их в современную социокультурную деятельность. Наконец, изучение процессов становления и развития самых разных сторон этой культурно-художественной среды имеет большое значение для понимания процессов развития культуры и искусства в целом.

В этом плане изучение музыкальной жизни Пермского края на рубеже XIX – XX веков представляется чрезвычайно актуальным. Пермь (под этим названием, в зависимости от контекста, подразумевается не только губернский центр, но и его периферия) издавна славилась своей интенсивной культурной жизнью, богатейшими музыкальными традициями. Являясь ядром «горнозаводской цивилизации»[2], она, с одной стороны, достойно представляет специфику этой цивилизации в палитре отечественной музыкальной жизни. С другой – демонстрирует универсальные черты, характерные не только для уральской, но и для российской провинции, обусловленные общими закономерностями процессов становления и развития музыкальной жизни России.

---

[1] Так, широкую известность получили ежегодно проводимые всероссийские и международные конференции в Костроме («Российская провинция и ее роль в истории государства, общества и развитии культуры народа» (1994), «Российская провинция и ее роль в защите отечества на различных этапах истории» (1995), «Провинция в системе российской государственности» (1997), «Провинция России: тенденции, факторы и перспективы социокультурной динамики (1998), «Российская провинция и ее роль в историческом развитии государственности и национальной культуры (1999), «Провинция как социокультурный феномен» (2000)), всероссийская конференция в Омске «Интеллектуальное пространство России: провинция и центр XX века» (2000) и др. Большой интерес в плане рассматриваемой проблематики представляют регулярно проводимые «Татищевские» чтения в Екатеринбурге, «Смышляевские» и «Дягилевские» чтения в Перми и др (См., например: «Периферия в культуре» [98]).

[2] Более подробно о понятии «горнозаводская цивилизация» см.: ч. 1, п. 1. 2 настоящего исследования.

Именно поэтому в контексте настоящего исследования интерес представляют труды, характеризующие музыкальную жизнь и культуру того или иного региона на определенном отрезке ее развития. Их авторы: В. Коллар (Нижний Новгород) [56]; Я. К. Евдокимов (Саратов) [34]; Н. Ф. Таубе (Казань) [119]; А. С. Розанов (Павловск) [105]; И. В. Белоносова (Чита) [8], М. И. Лознер (города Западной Сибири) [73], А. П. Мохонько (Кузбасс) [82], О. П. Новосёлова (города Восточной Сибири) [89], Н. Н. Емельянова (Тамбов) [38], В. И. Шиков (Верхневолжье) [131], И. Ю. Харкеевич (Иркутск) [126]; Б. Г. Кривошея, Л. Г. Лаврушева, Э. М. Прейсман (Красноярск) [62], Л. Н. Лебединский (Башкирия) [66], П. В. Сизов (Тула) [110], Н. К. Дроздецкая (Тверь) [32]. Особо отметим коллективное исследование «Музыкальная культура Сибири», в частности, том второй (авторы Т. А. Роменская и Б. В. Селиванов), проблематика которого связана с рассматриваемым в настоящей работе периодом [83]. Симптоматично, что лишь совсем недавно появился труд, на региональном материале характеризующий общероссийские тенденции в музыкальной жизни – История русской музыки Т. 10б [42]. Однако, нам не известны исследования, в которых в качестве основной цели был бы заявлен анализ музыкальной жизни конкретного региона в контексте общероссийских тенденций. Отсутствуют и масштабные труды, посвященные непосредственно выявлению принципов отношений между столицей и русской провинцией в обозначенной сфере[3]. Этим объясняется ***актуальность темы*** данного исследования: «Музыкальная жизнь уральской провинции конца XIX – начала XX веков (на примере Пермского края)».

Его ***основная цель*** состоит в том, чтобы представить целостную картину музыкальной жизни одной из уральских провинций – Пермского края в контексте основных тенденций музыкальной жизни России на рубеже XIX – XX веков. В связи с метаморфозами, происходившими в сфере обозначения и дифференциации региональных структур, необходимо предварительно уточнить: под

[3] Пожалуй, исключением является статья Е. Трембовельского [122], в которой культурное пространство России представлено сквозь призму отношений центров и периферии. При этом, однако, отметим, что самые различные аспекты проблемы «центр – периферия» все чаще привлекают внимание исследователей. См., например: [98]

«Пермским краем» (а также употребляемыми в настоящем исследовании понятиями «Прикамье», «губернская Пермь») подразумевается регион, который не равнозначен понятию «Пермская губерния». Это обусловлено тем, что с 1912 года из губернии выделился уездный город Екатеринбург, ставший поначалу губернским, а затем областным центром[4]. Таким образом, речь идет о территории современного Пермского края.

Поэтому музыкальная жизнь Екатеринбурга не является объектом настоящего исследования. Однако данные, её характеризующие, привлекаются из работ уральских краеведов для воссоздания целостной картины.

При этом подчеркнем, что изучение музыкальной жизни, протекающей в русле традиционной культуры, не входит в задачу настоящего исследования.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих ***задач***:

– всесторонне охарактеризовать музыкальную жизнь уральской провинции конца XIX – начала XX веков;

– раскрыть на примере Пермского края содержание основополагающего во взаимоотношениях центра и периферии принципа «ротации» – на уровне отношений столица – провинция и в масштабе отдельной провинции;

– представить максимально возможную (для данного этапа исследования проблематики) по своей полноте характеристику панорамы музыкальной жизни Пермского края.

В связи с изложенным возникает необходимость рассмотрения следующих ***вопросов:***

– дать разностороннюю характеристику понятия «провинция»;

– охарактеризовать социально-исторические и культурные особенности Пермского региона на рубеже XIX – XX веков;

– на основе сопоставления событий музыкальной жизни центра и провинции определить специфические черты этой сферы жизни как уральской провинции вообще, так и Пермского края, в частности, выявить алгоритмы её развития;

[4] В связи с этим музыкальная жизнь Екатеринбурга (к настоящему времени достаточно изученная (см. например: [75])) не является объектом настоящего исследования. Однако данные, ее характеризующие, привлекаются из работ уральских краеведов для воссоздания целостной картины.

– на примере формирования хоровых традиций в Пермском крае показать процесс становления провинциального «культурного гнезда», проследив действие принципа ротации в этом процессе.

Методология исследования базируется преимущественно на конкретно-историческом и сравнительно-типологическом методах с привлечением контекстного подхода. При этом используются синхронический и диахронический принципы анализа. Привлекается также сравнительно-статистический метод, позволяющий уточнить некоторые положения исследования и привести дополнительную аргументацию. Теоретическую основу работы составили научные труды отечественных авторов в области краеведческой культурологии и музыкально-исторического краеведения.

Основополагающим для исследования стало определение музыкальной жизни, изложенное в работе В. П. Фомина «Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания» [124]. Исследователь выделяет музыкальную жизнь как новый сложный объект в рамках музыкознания. Отталкиваясь от традиционного понимания музыкальной жизни как сферы социального бытия музыки, жизни музыки в обществе, он представляет музыкальную жизнь и музыкальную культуру как две стороны одного явления – музыкальной действительности. По В. П. Фомину, музыкальная действительность состоит из 2-х элементов: музыкальной жизни (деятельностной, динамичной) и музыкальной культуры (нормативной, относительно статичной – системы норм, эталонов, ценностей), объединённых по принципу дополнительности. В музыкальной жизни осуществляется становление и проявляется способ существования музыкальной культуры. В то время как в музыкальной культуре запечатлена «прожитая», откристаллизовавшаяся музыкальная жизнь. Таким образом, в настоящей работе музыкальная жизнь понимается именно как динамичное, развивающееся явление.

Опираясь (вслед за А. Сохором) на выдвинутую Б. Асафьевым идею о необходимости изучения музыкальной культуры городов, удаленных от российских столиц [5], мы рассматриваем музыкальную жизнь Пермского края в соот-

ветствии с определенными А. Сохором объектами изучения музыкального краеведения [114]. Речь идет не только о профессиональной музыке, но и о любительстве, организованной самодеятельности, восприятии музыки, музыкальном образовании, критике, деятельности всех музыкальных учреждений [114. С. 288][5].

Приняв за основу эстетические воззрения Д. С. Лихачёва, рассматривающего культуру как некое органическое целостное явление, как «сакральное поле», как среду со своими «общими тенденциями, законами, взаимопритяжениями и взаимоотталкиваниями» [72. С. 350], мы ориентируемся на разработанную им методологию историко-культурного исследования, научные оценки исторических эпох. Принципиальным моментом здесь является понимание механизмов развития культурных процессов, представленное в его трудах. Их суть заключается не столько в констатации происходящих изменений эволюции культуры, сколько в осознании, накоплении, усвоении (или неусвоении), создании (или утрачивании) её. Следуя данной теории, мы осознаем, что прошлое не уходит бесследно, не заменяется настоящим, а продолжается в нём, лишь трансформируясь, обновляясь, меняя формы. Отсюда вытекает важное для настоящего исследования представление об исторических закономерностях развития культуры с одной стороны – как о формировании «уникальных ликов», вступающих в своеобразное взаимодействие, с другой – через проявление «сквозных линий» в историческом движении [72].

Кроме того, в работе задействована теория И. М. Гревса о «целокупном знании», основанная на комплексном изучении «места» (locus), как ценнейшего объекта исследования. Она ориентирована на всестороннее подробное обследование узкого района, собирание фактов его истории и обязательное введение их в научный оборот [28].

Особое значение имеют труды ученика и друга И. М. Гревса – Н. П Анциферова, исследовавшего город не только как историю отдельных зданий и

[5] Напомним, что включенный А. Сохором в число перечисленных объектов фольклор, не входит в круг исследуемых в настоящей работе проблем.

мест, но и как образ города в целом, его «душу», формирующуюся в результате связи архитектурного облика с событиями в нём происходящими, с людьми в нём живущими и работающими [4]. На формирование ракурса настоящего исследования оказали влияние также труды П. С. Богословского, обосновавшего необходимость использования цивилизационного подхода («горнозаводская цивилизация») при изучении культуры уральского региона [15].

Важную роль здесь играет теория «культурных гнёзд» Н. К. Пиксанова, позволяющая отразить духовный аспект провинциальной культуры. Её суть заключается в рассмотрении пространства России с точки зрения возможности выделения очагов деятельности, имеющих общегосударственное культурное значение. Методика Пиксанова позволяет увидеть не только смысл местной культурной истории, но и существование «непрерывного обмена, двух постоянных встречных токов, сплошного массового движения между центром и периферией, столицей и провинцией», наличия в русской культуре борьбы столицы и провинции [101. С. 52]. Основные признаки местного «культурного гнезда» он видит в следующем:

– тесно связанный между собой круг деятелей, которые в совокупности охватывают все сферы культурной деятельности;

– выраженные черты местной культурной традиции, которая приобретает постоянно воспроизводимый облик;

– выдвижение питомцев в столичную культуру, появление в провинциальном мире людей, которых Н. Пиксанов называл «культурными героями».

Данная теория имеет общие моменты с установкой, сформулированной М. Этингером в отношении целесообразности включения в сферу краеведческих исследований вопросов, связанных с деятельностью в провинции представителей творческой интеллигенции, получивших общенародное признание [139].

В этом плане необходимо отметить и идею М. Н. Дрожжиной о действии принципа ротации в отношениях центр – периферия [149]. Впервые примененный в сфере краеведческой проблематики настоящего исследования, обозна-

ченный принцип, расширяющий возможности аналитического метода, позволил представить музыкальную жизнь как многомерное явление, включающее в себя два взаимосвязанных уровня: деятельность конкретных творческих личностей и формирование «звукового поля» региона.

Данная идея вписывается в контекст предложенного В. И. Лях и С. А. Чамчиян [171] подхода к исследованию региональной культуры, опирающегося на сформулированную Г. Голицыным и В. Петровым парадигму, в основе которой лежит тезис о стремлении любой системы повысить степень своей адаптации к среде, в которой данная система функционирует. В основе самой системы лежит принцип «максимума информации», которая описывается математически как максимизация «взаимной информации» [141].

В связи с этим важной представляется позиция Е. Трембовельского, не только рассматривающего провинцию как «живородящий источник», «подножие культуры», но и констатирующего факт наличия «обоюдополезного кровообращения» от провинции к центру и от центра к провинции [122. С. 22].

С точки зрения влияния на формирование ракурса настоящей работы, исследования о Перми и прилегающих к ней городах уральского региона можно сгруппировать следующим образом.

1. Труды, содержащие ценный фактологический материал по всему спектру социальной и культурной жизни региона. Среди них, прежде всего, работа «Город Пермь, его прошлое и настоящее» В. С. Верхоланцева [19], изданная в 1913 году и обозначенная им как «краткий историко-статистический очерк», а также «Летопись города Перми с 1890 по 1912 г. с приложением, вместо хронологического перечня событий г. Перми с основания города по 1889 г.». Представленная в них информация ценна для нас тем, что её автор – современник описываемых в настоящей работе событий. Как и исследования А. А. Дмитриева [29], труды В. С. Верхоланцева носят летописный характер. Работа Е. А. Спешиловой «Старая Пермь. Дома. Улицы. Люди. 1723 – 1917» [115] является своеобразным путеводителем по Перми, ориентированным на отмеченный выше подход Н. П. Анциферова, где комплексная характеристика элементов городского архи-

тектурного облика даётся во взаимосвязи с жизнью конкретных личностей. Это позволяет создать образ так называемой «души» города.

2. Исследования более специальной направленности, затрагивающие ту или иную сферу музыкальной культуры Уральского региона. Здесь в первую очередь необходимо отметить труды С. Е. Беляева [9; 10; 11; 12; 13], рассматривающего отдельные аспекты музыкальной культуры Урала. Особо важны публикации, посвященные исследованию музыкальной жизни прилегающих к Перми уральских городов на рубеже XIX – XX веков, то есть в период, совпадающий с рассматриваемым в настоящей монографии. Это работы Е. В. Майбуровой (Екатеринбург) [75]; В. А. Вольфовича (Челябинск) [22; 23]; Б. Г. Манжоры (Нижний Тагил) [78]; Р. М. Преснецова (Вятка) [104], Б. П. Хавротина (Оренбург) [125].

3. Следует выделить единственный на сегодняшний день специальный труд Е. В. Майбуровой [74], посвящённый музыкальной жизни дореволюционной Перми. Достаточно объёмный очерк даёт представление о многих сторонах музыкальной жизни города. При этом в нём практически не затрагивается не только музыкальная жизнь губернской периферии, но и такие важные сферы, как музыкальное образование и быт. Кроме того, в её работе не учитываются ни региональный, ни общероссийский контексты.

4. Назовём публикации, косвенно способствовавшие формированию панорамы данного исследования. Это работы В. А. Адищева [1; 2], Н. Н. Боголюбова [14], А. А. Введенского [17], А. Ф. Векслера [18], Ф. А. Волегова [21], Ф. С. Горового [26], В. Н. Долгих [31], Е. В. Дягилевой [33], Е. И. Егоровой [35], Т. П. Злобиной [40], А. Иванова [152], Т. В. Ивановой [40 а], Н. В. Казариновой [45], Т. А. Калининой [46; 47], И. И. Келлера [50], Н. М. Колмакова [58], Ю. М. Курочкина [64], В. В. Мухина [84], Н. А. Невоструева [87], М. Г. Нечаева [88], Н. Г. Павловского [93] и др.

Источниковедческую (информационную) базу исследования составили материалы областных архивов различного уровня (Государственный Архив Пермской области, архив Пермского государственного академического театра

оперы и балета им. П. И. Чайковского), законодательные и нормативные документы, сборники материалов, публикации в периодической печати (центральной и региональной), учебные пособия, методические рекомендации, руководства и учебные программы, определявшие учебные процессы того периода, мемуары и воспоминания музыкальных деятелей, энциклопедические издания, справочные и библиографические сборники дореволюционного и настоящего времени. К сожалению, солидная временная дистанция обусловила ограничение диапазона информации сведениями, так или иначе опубликованными или официально архивированными. Тем не менее, некоторые косвенные данные удалось почерпнуть из музеев (Пермского государственного академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, Дома-музея С. Дягилева) и иным образом сохраненных материалов в старейших музыкальных заведениях Перми – ДМШ (№1), Музыкального училища (в настоящее время – Пермского музыкального колледжа). В связи с этим выражаем особую благодарность работникам данных учреждений.

Научная новизна исследования обусловлена самим выбором темы и подхода к ней. Впервые в качестве основной цели на примере отдельного региона рассматриваются закономерности музыкальной жизни уральской провинции на рубеже XIX – XX столетий в контексте общероссийских тенденций. Для этого не только собран, классифицирован и введён в отечественное музыкальное краеведение широкий круг фактических сведений, но и адаптирован ряд методологических принципов, ранее в данной сфере не задействованных. Так, для выявления механизма взаимодействия в сфере музыкальной жизни метрополии (Москва, Санкт-Петербург) и провинции вводится многоуровневое понятие *«ротации»*. Наконец, предпринята попытка широко и максимально подробно представить музыкальную жизнь Пермского края, сделав её объектом целостного анализа.

ЧАСТЬ 1
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛЬСКОЙ ПРОВИНЦИИ И ОТНОШЕНИЯ ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ

Глава 1. Пермский край как уральская провинция конца XIX – начала XX столетий

1. 1 Характеристика содержания понятия «провинция»

В конце XIX века проблемы роли и места провинции в российской жизни становятся темой острых дискуссий. В центре этих дискуссий оказалась творческая личность и ее выбор: где жить, где самореализовываться – в провинции или столице? Автобиографические произведения, пресса того периода, а также современные культурологические и искусствоведческие исследования свидетельствуют о том, что российская провинция в конце XIX – начале XX века становится не только социокультурной средой, сформировавшей множество ярких личностей, но и активным участником процесса политико-экономического и культурного развития страны (об этом см.: [106 а]).

Именно поэтому задача формирования панорамы музыкальной жизни одного из провинциальных российских регионов на обозначенном рубеже веков не может быть решена вне представлений о провинции как социокультурном факторе. В связи с этим представляется необходимым охарактеризовать содержание понятия *«провинция»*.

Слово *провинция* происходит от лат. *pro* – по причине и *vincere* – побеждать. Латинское *provincia* означало «землю или область вне Италии, доставшуюся Римскому государству в результате завоевания, по наследству или любым другим путём и платившую ему дань как подвластная» [113. С. 626]. В контексте настоящего исследования необходимо отметить метаморфозы, происходящие с понятием «провинция», постепенно теряющим и географические, и семантические границы. В русский язык слово *провинция* попадает как «калька с польского provincia, т. е. воеводство, губерния» [39. С. 12]. В современном толковом словаре русского языка мы читаем: «отдалённая от столицы, центра местность; периферия / в России XVIII в. и некоторых современных государствах административно-территориальная единица. Часть губернии» [113. С. 234].

«Первое официальное употребление понятия «провинция» зафиксировано в договоре Петра I с маркизом Кармартеном от 16 апреля 1698 г., где ... бывшее Казанское царство он называет *Казанской провинцией*, используя слово в его исходном значении как геополитический термин» [цит. по 39. С. 12]. Уже в 1699 г. в своём указе Пётр I объявляет провинциями три области с центрами в Новгороде, Астрахани и Пскове. Главная задача Петра I – «обеспечение централизованного надзора за промышленностью и торговлей» [39. С. 12]. Таким образом, термином *провинция* закрепляется новый торгово-экономический статус областей. Слово *провинция* было официальным административным, иными словами, территориальным, термином, обозначающим звено между уездом и губернией. «*Губерния* (область) – административная единица, состоящая из губернского города (административного центра) и подчинённых ему (приписанных) городов. *Уезд* – подразделение губернии, район, складывающийся вокруг каждого города; город – его центр» [39. С. 14][6]. Так было до момента реформы 1775-го г., когда Екатерина II упразднила провинцию как административно-территориальное подразделение. «Издано было Учреждение для управления губерний, согласно которому помимо прочего, провинции упразднялись, зато наиболее значительные провинциальные города приобретали статус губернских» [51. С. 21].

В связи с упразднением официального статуса провинции понятие *провинция* лишается своего референтного значения и поэтому перестаёт быть термином, т. е. наряду с географическими теряет свои семантические границы. Л. О. Зайонц утверждает: «Продолжая оставаться в языке, слово "ложится" в семантический "дрейф", постепенно обрастая новым объёмом и трансформируясь в нечто близкое к метафоре». При этом подчеркивается, что оно обретает способность легко аккумулировать пограничные и пересекающиеся с ним понятия (не случайно вплоть до XX в. провинцией называют и губернию, и уезд, и деревню вообще) и, вследствие этого, использоваться в самом широком зна-

[6] Историки предполагают, что название происходит от представления об участке земли, который «уехан» или «заехан», т. е. примежеван к определённому месту. Административно приравнивался к городу [39. С. 14]

чении. Отмечает она и многосоставность понятия «провинция» в широком смысле слова, которое образуется суммой ряда относительно сходных, но, в то же время, во многом отличных друг от друга регионов. Последние, в свою очередь, тоже имеют право именоваться провинцией и обладают своей индивидуальностью, спецификой состояния социокультурной среды[7] (отмеченная специфика обусловлена географическими, историческими, экономическими и другими предпосылками, обеспечившими особенности формирования культурного потенциала). «Выйдя за пределы термина, слово попадает в иную стилистику, законы которой и позволяют ему в дальнейшем вместить в себя практически весь смысловой спектр, связанный с представлениями о культуре русской периферии. Что же касается понятия провинции, то здесь мы всегда будем иметь дело с вибрирующей, исторически подвижной смысловой тканью, которая требует к себе отношения деликатного и строгого» [39. С. 19].

Именно в период с конца XVIII века начала складываться культурная концепция русского провинциального города, актуальная по сей день своей включенностью в проблематику формирования менталитета как города, так и отдельных социальных групп провинции. Город, утверждает Е. А. Сайко, занимает особое место в иерархии типов провинции, являясь основой ее культурной среды. Здесь концентрируются различные направления в культуре – исконные, традиционные для данной местности и пришедшие извне – например, из столиц. С понятием «провинциальный город» связаны судьбы многих выдающихся личностей, внесших значительный вклад в отечественную и мировую науку и культуру. Для одних он означает начало биографии, для других – ее продолжение, новый виток [106 а. С. 37][8].

К середине XIX в. в формировании типа русского провинциального города «складывается устойчивая система интуиций, относящихся к государственно-бюрократической, торгово-промышленной, образовательной и рекреацион-

[7] При этом даже в узком смысле понятие «провинция» неоднородно. Оно, в свою очередь, имеет свой центр и периферию, отношения между которыми в принципе аналогичны отношениям столицы с регионами и могут быть рассмотрены с позиций принципа ротации.

[8] Не случайно, подчеркивает Е. А. Сайко, в центре споров о российской провинции в конце XIX – начале XX века оказалась творческая личность и ее выбор: где жить, где самореализовываться – в провинции или столице?

ной субкультурам. Провинциальный город осознаёт свою самодостаточность и обнаруживает в это время уже гораздо меньшую склонность к копированию столицы ...» [51. С. 28]. При сохранении сословных различий, городское провинциальное общество к концу XIX века воспринимается как всесословное. В то же время, говоря о культурном стереотипе провинции, мы понимаем, что означает выражение «типичный русский провинциальный город», и приведенная ниже образная, хотя и ироничная характеристика не вызывает протеста. Она всего лишь наглядно демонстрирует дуализм внешних проявлений: «Жизненный уклад провинции с её любопытством и невозмутимостью, ленью и благодушием, открытостью, церемонностью и бесцеремонностью, непосредственностью и чинностью, чопорностью и грубостью, ...театром, ежегодными ярмарками ...выглядел абсолютно устойчивым» [51. С. 28, 29].

Таким образом, в период с конца XVIII до начала XX веков формировалось «ядро культурного концепта» русской провинции, сохраняющее языковую и психологическую актуальность вплоть до наших дней, несмотря на полное изменение самого объекта [39. С. 12]. Подчеркнем при этом, что параллельно с появлением смысловых модификаций в отечественной научной мысли наблюдается стремление к осмыслению отношений центр – провинция, осознанию их отличий, и, соответственно, специфики провинциальной жизни во всех ее сферах: «Уходили в прошлое провинции и «открывались» губернии и наместничества. ... В 1776 г. в один день губернскими городами стали Тула и Смоленск, в 1776 г. – Калуга, в 1778 г. – Орёл. ... Именно в этот момент, видимо, складывается представление о *провинциальной отсталости*, связанное помимо прочего, с осознанием прогресса единого исторического процесса. ... Новые (передовые) губернские города сосуществовали со старыми (отсталыми), провинциальными» [51. С. 21, 22].

В связи с изложенным подчеркнем, что порой удаленность от центра определяют понятием «периферия», не вкладывая в него никакого уничижительного значения. Но опыт последнего времени показывает актуальность термина *провинция*. Его употребляют как в столицах, так и в отдалённых местностях. Ог-

ромное количество сборников, книг, названий периодической печати имеют в своём названии это слово. Оппозиция *столица – провинция* осмысляется, как правило, в плане их цивилизованности: столица характеризуется максимумом цивилизации, в то время как провинция – минимумом. Н. К. Пиксанов по этому поводу пишет: «В столице сосредотачиваются материальные богатства, технические средства, организационная власть, культурные силы, международное общение. Здесь создаются, берегутся, эксплуатируются лучшие достижения национальной и интернациональной культуры. Соотношение между столицей и провинцией обыкновенно мыслится как контраст богатства и скудости. При этом не всегда пропорции определяются точно и взаимоотношение представляется смутно, обычно – в ущерб провинции» [101. С. 52].

С понятием *«провинция»* тесно связаны и два производных от него. *Провинциальность*, по мнению М. В. Строганова, – это не ощущаемое и не осознаваемое самим жителем провинции отставание от жизни. Она «заметна только ''со стороны'' ''столицы'' и (если носителем оценки является не сам бывший житель провинции) вызывает то, что можно было бы назвать снисходительной иронией». В отличие от нее, *«провинциализм»* – это «точка зрения самого жителя провинции;... вызывает резко негативную оценку (сатира, гротеск – обличение) [118. С. 34]».

Неоднозначность и даже конфликтность понятия «провинциальность», констатирует Е. А. Сайко, проявляется в наличии двух типов провинциальных нравов. Первому присуща подражательность, стремление вырваться из провинциального бытия, копирование столичного образа жизни. Второй, преданный культуре провинции, не воспринимает столичные политико-экономические и культурные приоритеты[9]. Возможно, именно поэтому отношение к провинции как социокультурному феномену всегда было противоречивым и развивалось в

[9] Кроме того, оба типа конфликтуют со столичным социокультурным типом, что порождает не только миграционные процессы, при которых столичные жители покидают столицу, а провинциалы устремляются в нее. Думается, отмеченная ситуация в определенной степени проявляется и в действии принципа «культурной ротации», рассмотренного в одном из разделов настоящего исследования.

двух направлениях, условно обозначаемых исследователем как отчуждение и патриотизм [106 а. С. 42][10].

В контексте настоящей работы важно отметить, что именно второй тип обусловил такие особенности провинциального менталитета, которые определяются исследователями как традиционность, особое чувство «малой Родины»[11], определенная самодостаточность и самобытность. При этом не исключается их сочетание с тягой к столичным ориентирам [28].

Реальная же российская провинция, по мнению Е. А. Сайко, представляет собой определенную социокультурную среду, неоднородную по структуре и многообразную в своих видовых формах. Как многосоставное целое, она включает в себя города, «городки» («местечки»), соответствующие в российском контексте губернским городам и уездам рубежа XIX–XX вв[12]. Эти социогеографические формы составляют «большую провинцию». Ей противостоит «малая провинция» – деревни и поселки, а также поместья (усадьбы) – нечто промежуточное между большой и малой провинцией [106 а. С. 36 - 37][13]. Анализируя данную систему, Т. В. Клубкова утверждает: «Губернские города были в известном смысле уменьшенными, а уездные – миниатюрными копиями столицы. Установилась схема трансляции культурных новшеств: столица – губерния – уезд. ... Каждый город становился для своей губернии или для своего уезда ''окном в Европу''» [51. С. 27].

---

[10] Развивая свою мысль, исследователь пишет: «Приверженцы первого, по большей части обыватели, нередко выражают недовольство своим провинциальным происхождением, в их поведении просматриваются различные проявления «маргинального комплекса» - собственно «провинциализм». Личность же неординарная, талантливая практически лишена подобного комплекса. Скорее, наоборот - память о малой родине подпитывает ее художественное воображение и умножает креативный потенциал. Литераторы, художники, актеры, музыканты обычно идеализируют и поэтизируют образ провинции, где происходит какая-то своя, тихая, не большая жизнь с локальными проблемами, которая, на первый взгляд, крайне отличается от жизни двух российских столиц - почти «как мечта и мачта» (В. Набоков) [106 а. С. 41]).

[11] Под «малой Родиной» подразумевается все то, что входит в понятие «провинция» - город, деревня, усадьба.. Для личности эта «малая Родина» фактически является самым первым представлением об Отечестве и во многом предопределяет ее отношение к «Родине большой» [28].

[12] С точки зрения современного территориально-административного деления они соответствуют областным городам и городам - районным центрам.

[13] Поместье или усадьба, «дворянские гнезда» – более «камерный» по сравнению с городом тип провинции. «Несмотря на свою объективную территориально-социальную замкнутость, дворянская усадьба уже в начале XIX века символизировала в микроформах происходящие в российской культуре макропроцессы. Именно поэтому в границах поместий и усадеб в условиях согласия и противостояния формировались судьбы будущих талантов и гениев, которым предстояло созидать не только отечественную, но и мировую культуру» [106 а. С. 39].

Является ли представленная схема универсальной? Думается, что наличие культурного стереотипа провинции не предполагает однотипного проявления региональных систем. Индивидуальность облика каждого региона обусловлена различиями в протекании процессов формирования социально-экономических условий. А это, в свою очередь, в немалой степени связано с историко-географическими особенностями. К подобным особенностям, например, можно отнести факторы «горнозаводской цивилизации» и, «Строгановской империи», определяющие характер протекания социокультурных процессов в Пермском крае[14].

Таким образом, «провинция» в контексте настоящего исследования – это, в первую очередь, реальная многосоставная и многоуровневая социокультурная среда, расположенная за пределами метрополии, но объединенная с ней многочисленными (реальными и виртуальными) связями. Составные части этой среды обладают как чертами универсальности, так и индивидуальным обликом, обусловленным историко-географическими и социально-экономическими условиями. Кроме того, это жизнь, деятельность и судьбы людей, создающих данную среду, наполняющих обозначенную реальность неким надматериальным содержанием. Музыкальной составляющей этой жизни и деятельности является музыкальная жизнь, которая в диссертации понимается (в соответствии с установками В. П. Фомина) как динамичное, развивающееся явление. Это «живой», подвижный организм, диахронический план восприятия которого мы отождествляем с музыкальной историей.

1. 2 Историко-географические и социально-экономические особенности, образование и культура Пермского края в контексте уральского региона

Историко-географические особенности. Сегодняшний Пермский край – территория, которая в течение довольно длительного периода (советского и постсоветского времени) именовалась Пермской областью, издавна является важнейшей составляющей частью Урала[15]. Горный завод, с которого начина-

[14] О горнозаводской цивилизации Урала говорится в следующем разделе настоящего исследования.

[15] О происхождении слова «Урал» существуют 2 гипотезы: финно-угорская и тюркская. Первая основывается на том, что «Урал» – слово финно-угорского (мансийского) происхождения от слова «урр» (гора, возвышенность). Учёные – тюркологи связывают название «Урал» с татарским значением – «пояс». Самый длинный хребет южного Урала называется Урал-тау, что означает Урал-гора – опоясывающая гора. Изначально Уральские горы называли камень, пояс, земной пояс [43. С. 7].

лась Пермь (Егошихинский), находился на восточной окраине Русской равнины (Восточно-Европейской). Типичный для предгорий характер местности (горные породы, гидрографическая сеть) даёт основание называть данный край Прикамьем, Западным Уралом или Средним Уралом[16]. Не случайно, совсем недавно (с осени 2005 г.) в результате соединение Пермской области с Коми-Пермяцким национальным округом было восстановлено древнее название этой территории – «Пермский край». В процессе изучения исторических, экономических и культурных традиций края, выявляется ещё одно название – «Строгановский Урал», в то время как нынешняя Свердловская область получает название «Демидовского Урала»[17]. Именно во взаимодействии этих регионов шёл процесс формирования и развития культуры дореволюционного Урала [86. С. 11]. На протяжении столетий территориально-административное деление Урала подвергалось значительным изменениям[18]. Если к 1879 г. Урал состоял лишь из двух территориальных единиц – Пермской (весь средний Урал) и Оренбургской (весь южный Урал) губерний, то к рубежу XIX – XX веков Уральский регион включал в себя уже четыре губернии: Вятскую, Оренбургскую, Уфимскую, Пермскую (для справки – в 1744 г. образована Оренбургская губерния, в 1797 г. – Вятская и Пермская. В 1865 г. из Оренбургской была выделена Уфимская). В Пермскую губернию входило два крупных города: Пермь и Екатеринбург (Екатеринбург оставался уездным городом Пермской губернии до 1916 г.).

---

[16]Урал - это территория между Восточно-Европейской и Западно-Сибирской равнинами. В направлении с севера на юг Урал принято делить на полярный, приполярный, северный, средний и южный. С запада на восток он условно делится на Приуралье, Уральский хребет или горный Урал и Зауралье [43. С. 5].

[17] Например, исследователь В. В. Мухин вводит в научное ураловедение понятие *«Строгановский регион»*, употребляя его в самом широком плане, обозначая всю территорию Прикамья – западную сторону Уральского хребта (так называемое Приуралье – прилегающие к Уралу окраины Восточно-Европейской равнины). В качестве «Демидовского Урала» им определены территории, лежащие на восточном склоне Уральского хребта (так называемое Зауралье – прилегающие к Уралу окраины Западно-Сибирской равнины) [86. С. 11].

[18] В X-XIII вв. здесь ощущалось влияние Волжской Булгарии, Великого Новгорода и земли Югорской. Влияние Золотой Орды выразилось в усилении татарских ханств, после чего претендентами на власть стали Московское и Новгородское княжества. В XV в. на Урале существовали земли Перми Великой и Пелымского княжества, плативших дань Московскому государю. В начале XVI в. Уральский край был присоединён к Московскому государству, в 1557 г. в его состав вошла Башкирия (с конца XVI в. начался процесс колонизации Сибири). В 1708 г. большая часть Урала входила в состав Сибирской губернии, с центром в Тобольске, а южные районы (Вятка и Башкирия) в состав Казанской губернии. В 1730-е годы Вятская и Соликамская провинции были переведены из Сибирской в Казанскую губернию. В 1744 г. Исетская, Уфимская, Оренбургская провинции были объединены в самостоятельную Оренбургскую губернию. И к середине XVIII в. территория Урала была разделена между Сибирской, Казанской и Оренбургской губерниями[43].

Существование Урала в рамках так называемой **«горнозаводской цивилизации»**[19] (основные горнозаводские комплексы страны были сосредоточены на Урале, большей частью на территории Пермской губернии)[20] во многом определяло его культурное развитие. Термины «горные заводы», «горнозаводская провинция» впервые были употреблёны В. Н. Татищевым. Он же первым и почувствовал самодостаточность и своеобразие уральской горнозаводской жизни. «Горнозаводская цивилизация», по мнению А. Иванова, жила по своим правилам. Её по заслугам отделяют от общероссийского контекста, потому что здесь были свои порядки и свой смысл жизни[21].

Так А. Иванов называет десять признаков «горнозаводской цивилизации». Первый – *многоукладность землевладения*. Здесь «горнозаводская цивилизация» опередила всю Россию, потому что её отношение к земле уже не было феодальным, но и не было капиталистическим. До 1757 года земельные владения Строгановых были неделимыми по личной инициативе патриархов рода, а в XIX веке начал действовать принцип «майората». То есть, этими землями мог сообща распоряжаться только весь род, а не один какой-либо его представитель. Но государство тоже считало себя вправе распоряжаться этими же землями. В 1719 году Берг-привелегией была объявлена «горная свобода», по которой любой человек, нашедший руду, мог иметь собственный завод. Только золотые и серебряные добычи относились к казне. Для заводчиков государство выдумало «посессионное владение». Система владения была громоздкой, и запутанной. И государство нашло выход, реализованный во втором признаке, определяемом А. Ивановым как *тотальная милитаризация*. На Урале все инженеры имели офицерские чины, а половина заводов являлись крепостями. Горное дело считалось частью военного дела. (Горными округами командовали ге-

---

[19] Ещё на рубеже XVIII–XIX вв. в регионе производится более 80 % отечественного чугуна и 100 % меди [43. С. 124 – 126].

[20] Укрепляется значение Пермской губернии как важного поставщика металла и другой продукции на внутренний и внешний рынки. «Из четырёх уральских губерний на её долю в начале XX в. (1910) приходилось 75,5 % производства чугуна, 86,3 % железа и стали, 98,1 % выплавки меди. Вместе с тем Пермская губерния давала 72,3 % всей выварочной соли, получаемой в России, и все 100 % добываемой платины» [132. С. 7].

[21] «И лучшее своё отражение горнозаводская культура обрела в сказах Бажова. Бажов совершил чудо: на глазах изумлённых читателей «горнозаводская цивилизация», как новая Атлантида, выплыла из пучины забвения» [152. С. 1].

нералы, горными заводами – офицеры. Горное управление (Обер-бергамт) являлось штабом. Гражданские власти в расчёт не принимались.). Третий признак «горнозаводской цивилизации – масштабная *протекция государства*. Горные начальники подчинялись напрямую лишь Сенату и Государю. Целый блок законов, вопреки декларируемым правам, был направлен на укрепление уральских заводов вопреки частному и помещичьему владению. Беглые крестьяне не подлежали возвращению хозяевам, а оставлялись при заводах). «Урал – это оффшор XVIII века» [152. С. 3]. Четвёртый признак «горнозаводской цивилизации» – *крепостная зависимость* основной массы работников. Пятый – *высокая степень капитализации в отношениях* с профессионалами. На горных заводах нужны были инженеры, которые работали за большие деньги. Шестой признак «горнозаводской цивилизации» – *пригородный тип сельского хозяйства*. «Это ведь на Урале впервые появилось «русское спасение» – огороды, где работали «заводские жёнки» [152. С. 4]. Седьмой признак «горнозаводской цивилизации» – *включённость в природные циклы*. Работа заводов определялась сезонами. Лето – сенокос и отдых, осень – добыча и подвоз руды, зима – производство древесного угля и металла, транспортировка готового металла на пристани (сани удобнее телег), весна – накопление воды в прудах, строительство судов и сплав продукции. Восьмой признак «горнозаводской цивилизации» – вода прудов и древесный уголь как *главные энергоносители*. Девятый признак – *внеэкономическая взаимозависимость* заводов. Заводы объединялись в системы горных округов, где наличествовали предприятия всех стадий металлопроизводства и металлообработки. И административное деление уральской «державы» зависело не от территориальной близости, а от технологии. Наконец последний, десятый признак – *«железные караваны»* как главный способ транспортировки продукции. Его Иванов относит к «вопросу значимости и жизнеспособности горного завода. «Железные караваны» стали своеобразной «квинтэссенцией» горнозаводской жизни» [152. С. 5] (Подробнее о состоянии экономики и росте промышленного производства Пермского края на рубеже XIX – XX веков изложено в Приложении 3).

Население. В 1897 г. население Урала составило 9,9 млн. чел. (7,5 % от общей численности населения страны)[22]. Наиболее заселёнными были Пермская и Вятская губернии, наименее – Оренбургская (при этом самая протяжённая по площади). Пермская губерния в отношении социального состава населения имела свои особенности. Если по результатам переписи 1782 г. почти две трети населения Перми составляли крестьяне (30,8%) и чиновники (26,6%), то в 1886 г. увеличилось число проживающих в Перми дворян (11,4%)[23]. Каждый десятый житель в этот период был дворянином. Дело в том, что две трети личных дворян являлись чиновниками, и Пермь оставалась, по сути, чиновничьим городом. Большинством становятся мещане (29,6%), а не крестьяне (21,7%). Такую же картину мы видим и в 1897 г.: мещан – 38,4% [88] (см. Приложение 1: табл. 1). Купечество Перми отличалось высокой общественной активностью, особенно проявившейся в благотворительной деятельности, которую трудно переоценить. По их инициативе создаются Марьинский городской общественный банк, биржа, общественное собрание (купеческий клуб), городской общественный парк [87. С. 91 – 92]. Так возникают здания научно-промышленного музея, летние постройки в городском парке, здание Мариинской женской классической гимназии. Крупный предприниматель, пароходовладелец и судостроитель И. И. Любимов пожертвовал городу свои дома для Алексеевского реального училища, построил приют, он же стал инициатором создания и строительства Пермского оперного театра[24]. Крупный судовладелец и предприниматель Н. В. Мешков [25] («уральский Савва Морозов») в 1916 г. открыл Пермский университет (первый на Урале). На средства купцов И. И. Базанова и В. М. Нассонова были построены городские училища (в том числе Екатерино-Петровское – ныне музыкальное училище). И. Р. Жмаев (предок С. П. Дягилева) основал гостиный двор. На средства купца Д. Е. Смышляева (друга М. М.

[22] В 1863 г. население Урала было 6,6 млн. чел. (9,4 % населения страны).

[23] Здесь надо сказать, что потомственных дворян было всего 364, а личных, т.е. тех, кто получил дворянское звание за определенные заслуги – 3528 [88].

[24] Инициатор создания первого в России содового завода. Основатель совместного с иностранными партнёрами акционерного общества «Любимов Сольвэ и К». За деловую хватку его называли «русским американцем» [43].

[25] Имея незаурядные деловые качества стал одним из богатейших людей на Урале (ему принадлежало 27 почтово-пассажирских и 19 грузовых пароходов, 60 дебаркадеров, сотня барж, пакгауз-склады и известным общественно-культурным деятелем [43].

Сперанского) была выстроена знаменитая Всехсвятская церковь на Егошихинском кладбище [87. С. 92]. Братья Ф. К. и Г. К. Каменские строили церкви, дома для обездоленных детей, пожертвовали здания для Мариинской женской гимназии [19. С. 204 – 206]. До 60-х годов единственным клубом в Перми, куда вхожи были чиновники и личные дворяне, было Благородное собрание. В 1863 г. был открыт второй клуб – купеческий, переименованный позднее в Общественное собрание. Существовало Офицерское собрание (с 1885 г.)[26]. (Подробнее об экономике и социальном составе населения региона см.: Приложение 3).

Образование, просвещение и культура. Первые очаги просвещения на Урале появились уже в 1721 г. Ими стали Татищевские арифметические школы[27]. В 1780-е годы создавались главные и малые народные училища – в Перми и Вятке[28], которые к концу XIX века были уже во всех уездных городах Урала. На их базе открывались мужские гимназии. Здесь обучались в основном дети дворян и чиновников. Появлялись новые виды средней общеобразовательной школы: женские гимназии, женские и мужские прогимназии, реальные училища, женские епархиальные училища. Уровень образования уральцев в конце XIX века был относительно невысоким, ниже, чем в европейской части России[29]. Но в начале XX века начало расти число светских школ, что было вызвано плодотворной деятельностью земств, поставивших задачу введения в регионе всеобщего обучения. Для распространения знаний среди нерусского населения открывались русско-инородческие школы[30]. Необходимость в учительских кадрах привела к открытию учительских семинарий, которых в 1915 г. на Урале насчитывалось уже 12. В Пермской губернии они существовали в Перми, Ир-

---

[26] Позднее появляется много обществ по интересам – от Общества рыболовства до Общества попечения о лицах, освобождаемых из мест заключения [88].

[27] Такие школы были открыты в Кунгуре (территория Пермского края) и на Уктусском заводе (территория Екатеринбурга), а также появились словесные школы на Уктусском и Алапаевском (под Екатеринбургом) заводах. Они давали общее начальное образование детям заводских служащих, мастеровых, рабочих. В 1730-е годы насчитывалось уже около 20 школ в Каменском, Алапаевском, Сысертском, Уктусском, Лялинском, Верхисетском, Пыскорском, Егошихинском, Полевском заводах (исключительно территория Пермской губернии). Существовали немецкая и латинская школы [43].

[28] Обучение в них длилось 5 лет, в перечне предметов значились даже основы архитектуры и черчения.

[29] По переписи 1897 г. грамотность составляла в Оренбургской губ. – 20,4 %, в Пермской – 19,2 %, в Уфимской – 16,7 %, в Вятской – 16 % [43. С. 152 – 154].

[30] Особенно много их было в Уфимской губернии – 605 (в Пермской – 185, в Оренбургской – 88). Это были мусульманские начальные школы – «мектебе» (араб.) и училища (средние и высшие школы подготовки служителей культа) – «медресе» в Уфимской губернии [6].

бите, Шадринске. Учительские институты были уже в Екатеринбурге, Вятке, Уфе, Оренбурге. Существовали специальные постоянно действующие учительские курсы в Перми, Красноуфимске и Шадринске. Средних специальных учебных заведений на Урале к этому времени насчитывалось уже 16, а низших специальных и ремесленных учебных заведений – 72 [43].

Особенность системы образования Пермской губернии заключалась в том, что уже с начала XIX века предпринимались попытки решить проблему начального школьного образования, прежде всего для мужского населения, занятого в сфере казенной промышленности Урала[31]. Однако, статистика 1856 г. показывала, что на 1 тыс. жителей в Пермской губернии в приходилось 9,5 учащихся, в среднем по стране – 7, в Оренбургской губернии – 4,5, Симбирской – 3,5 человека [47. С. 11]. Мы видим, что Пермь опережала многие регионы страны.

Ещё в 1824 г. при Пермском воспитательном доме было основано «девичье училище». В середине века возникли частные платные пансионы «для благородных и купеческих девиц»: М. Курвоазье (1842), А. Штыккель (1845), В. Всеволодова (1848), Г. Балбашевского (1850), С. Андрасси (1853), К. Риссон (1857 г.) [74. С. 52 – 113]. 28 декабря 1860 г. в честь императрицы Марии Александровны было открыто Мариинское женское училище. Здесь обучались дочери чиновников и купцов. 30 августа 1881 г. в Перми открывается четырехклассная женская прогимназия для дочерей мещан и крестьян[32]. В это время создавались и другие частные учебные заведения: начальная школа Э. Циммерман (1886), женские прогимназии Л. Барбатенко (1901), М. Зиновьевой (1904), А. Дрекслер-Голынец (1909). Если говорить о специальном образовании, то следует назвать реальное училище (1876), открытое по инициативе (и в

[31]«Чрезвычайно медленно решалась проблема женского школьного образования… в 30-40-е годы XIX в. единственным таким женским учебным заведением в городах края были частные пансионы, да воспитательные заведения для благородных и купеческих девиц», - пишет исследователь Т. А. Калинина., «К началу 60-х годов в Пермской губернии, как и в стране в целом, не было создано школьной сети, которая охватила бы основную массу детей школьного возраста. На более чем двухмиллионное население губернии приходилось всего 17 тыс. учащихся» [47. С. 11].

[32]Названа она была в память 25-летия царствования императора Александра II. Позже разместилась в доме С. Дягилева. Затем, в 1907 г. прогимназия была переименована в женскую семиклассную гимназию [19].

доме) городского головы И. Любимова[33]. В 1881 г. открывается 3-х - классное железнодорожное училище, в 1901 г. – торговая школа, в 1899 г. – ремесленное училище для детей рабочих (интересный факт), а также коммерческое, речное училище и школа ветеринарных фельдшеров. В 1896 г. открылось смешанное «Ольгинское» училище, Реальная четырехклассная гимназия[34], где обучали семнадцати предметам, в том числе и двум древним языкам. В области духовного образования Пермь также развивалась достаточно активно. Духовная семинария, возникшая в 1800 г., являлась первым и самым лучшим учебным заведением города[35]. В 1889 г. открылось епархиальное женское училище, готовящее учительниц для церковных школ. Причём, во всех школах существовал такой предмет как церковное пение[36]. К концу XIX века в Перми действовало семь мужских приходских училищ и четыре женских.

На Урале Пермь, безусловно, лидировала по уровню грамотности. По данным переписи 1890 г. образованных жителей в Перми насчитывалось до 14601 человек, – это составляло 42,8 % всего населения (см.: Приложение 1, табл. 3). Здесь, например, ранее всего была открыта первая гимназия (1808)[37]. (В Вятке гимназия появилась лишь в 1811 г., в Уфе в 1828 г., в Екатеринбурге в 1861 г.) [46]. В Пермской губернии – единственной на Урале, до революции можно было получить среднее специальное музыкальное образование[38]. В области высшего образования в лидеры вышли также города Пермской губернии – Екатеринбург (в 1914 г. основан Горный институт) и Пермь (в 1916 г. открыто отде-

---

[33] Содержалось училище за счет городского общества, земства и правительственного пособия. Оно было оборудовано столярно-слесарной мастерской, физическими, механическими кабинетами и химической лабораторией.

[34] В 1871 г. она была преобразована в семилетнюю классическую.

[35] Основатель – владыка Иоанн Островский передал правление второму епископу – Иустину Вишневецкому, который управлял ей 22 года. Он создал уникальный учебный план, библиотеку и физический кабинет, написал учебник по математике. Среди выпускников семинарии Д. Мамин-Сибиряк, П. Бажов, А. Попов (изобретатель радио), пермский общественный деятель П.Серебренников, основатель томского народного университета П. Макушин и др. Если в духовной семинарии воспитывались ученики четырех старших классов, то в духовном училище воспитывались ученики трех первых классов и под руководством епископа Антония [88].

[36] Церковные школы подразделялись на начальные: школы грамоты, церковноприходские, воскресные; и учительские: учительски-второклассные и церковно-учительские. Существовали они за счет пособий из государственного казначейства, средств от церквей, монастырей, братств, церковно-приходских попечительств, земств, городского управления, частных лиц и т.д. Первая церковная школа была создана в 1884 г., вторая – в 1896 г. пение и музыка часто звучали в школах и сопровождали все праздники [88].

[37] К 1858 г. там обучалось уже 219 человек [88].

[38] С открытием в Перми в 1909 г. Императорского музыкального училища. Позже появилось музыкальное училище в Екатеринбурге, которое было преобразовано из музыкальных классов при ИРМО в 1916 г. [подробнее см. ч. 2, п. 2. 2].

ление Петроградского университета, таким образом, первый университет на Урале) [43].

Научных учреждений на Урале на рубеже XIX – XX веков ещё не было. Существовало лишь организованное в 1870 г. в Екатеринбурге Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ). По его инициативе в 1887 г. в Екатеринбурге была проведена Сибирско-Уральская промышленная выставка. Пермская комиссия УОЛЕ, основавшая в Перми Научно-промышленный музей, превратилась в самостоятельный центр по изучению Прикамья. Благодаря стараниям доктора и общественного деятеля П. Н. Серебренникова, пермский музей был открыт в 1894 г. (здание пожертвовала мать предпринимателя И. И. Любимова). Там проходили всевозможные выставки, проводились многочисленные лекции [19. С. 113 – 116]. В 1887 – 1888 годах появились Оренбургская и Пермская губернские учёные архивные комиссии – центры историко-краеведческих исследований. Крупные историки А. А. Дмитриев, Д. Д. Смышляев, В. Н. Шишонко, а также археологи – любители О. Е. Клер, В. Я. Толмачёв. Ф. А. Теплоухов, С. Р. Минцлов, Н. И. Булычёв, Н. Н. Новокрещенных, этнографы М. Вологодский, Д. П. Никольский, М. В. Флоринский, В. И. Филоненко стояли у истоков современного ураловедения [43. С. 252]. В Перми результатом 25-летней деятельности комиссии[39] стали 10 томов «Трудов» по истории Пермского края, многочисленные исследования известных пермских летописцев: 7 томов «Пермской летописи» В. Н. Шишонко, большое количество книг А. А. Дмитриева. В Пермском крае большой известностью пользовалось основанное в 1899 г. Чердынское научное общество любителей истории, археологии и этнографии, состоявшее в системе внутренних дел и подчинявшееся Императорской археологической комиссии. Своей целью оно ставило изучать и хранить памятники древней истории и богатейшей культуры края, особенно его глубинки: Чердыни, Ныроба, Кочёво, Нижней Язьвы. Также оно стремилось поддерживать тесные творческие связи с центральными научными учреждениями, проводить экспедиции, собирать исторический и археологический мате-

[39] Первым председателем был В. Н. Шишонко, а с 1899 г. Н. Н. Новокрещенных.

риал, устраивать выставки. В общество входили учёные, учителя, земские служащие, врачи, любители истории[40] [128. С. 110 – 112].

В начале XX века на Урале открывается большое количество музеев. В Пермской губернии: в Шадринске, Осе, Оханске, Красноуфимске, в д. Першино Ирбитского уезда, в Екатеринбурге (музей УОЛЕ и Земский музей). Существовали музеи и в уездных городах других уральских губерний. Например, даже в селе Кукарка Вятской губернии был открыт местный музей [19]. Это, безусловно, способствовало повышению культурного уровня населения.

В Пермском крае успешно развивалось библиотечное дело. Характерные черты в развитии данной сферы – массовость, заинтересованность и участие как властных структур, так и отдельных частных лиц – благотворителей, а также развитие специализированных направлений. При этом важно, что библиотечной сетью была охвачена вся территория Пермского края. Первая «публичная» библиотека в Перми была открыта ещё в 1831 г. После пожара (1863) она была преобразована в «Пермскую общественную». Примечательно, что в 1908 г. стараниями подвижника хорового дела А. Д. Городцова состоялось открытие в ней нотного отдела (факт единичный не только в масштабе уральского региона). Другой городской библиотекой стала в 1899 г. Смышляевская (имени общественного деятеля Д. Д. Смышляева). Она имела мусульманское отделение. В 1900 г. по инициативе Н. В. Мешкова была открыта бесплатная библиотека – читальня, для создания которой с энтузиазмом трудилась Ю. П. Борнякова [115]. В число многочисленных частных библиотек входили также и библиотеки Губернского земства, Железнодорожная, Пермского научно-промышленного музея, Пермской учёной архивной комиссии, Статистического комитета, Благородного собрания и др. Были библиотеки при учебных заведениях [19].

Обилием общественных библиотек отличалась вся территория Пермского края, а особенно, село Усолье. Там уже в 40-х годах XIX века во время правле-

[40] Почётными членами избирались видные учёные Перми, Екатеринбурга, Казани, Москвы (проф. Моск. университета Д. Н. Анучин, член Императорской Археологической Комиссии А. А. Спицын, проф. Петроградского психоневрологического института К. Ф. Жаков, президент Уральского общества естествознания А. А. Мислав-ский, проф. Казанского университета, этнограф И. Н. Смирнов и геолог А. А. Штукенберг, пермский этнограф Теплоухов и др.).

ния А. С. Строганова существовала Новоусольская библиотека, членами которой могли стать все любители чтения. Были библиотеки и при церковно-приходских школах и училищах (в 1884 г. их было 11). В 1890-х годах Соликамское уездное земство организовало бесплатные народные библиотеки – читальни (известны Ленвенская, Пожевская библиотеки). В 1895 г. была открыта одна из самых больших библиотек Соликамского уезда Усольская народная библиотека[41]. Содержались библиотеки не только на средства земства, но и на пожертвования частных лиц и обществ (одним из спонсоров Усольской библиотеки был Березниковский содовый завод общества «Любимов, Сольвэ и К`». Количество библиотек в регионе росло. К 1917 г. их насчитывалось 1687, а церковных – 1603 [43. С. 283].

Во второй половине XIX века активную деятельность развивает местная художественная интеллигенция в крае. Художественный отдел музея УОЛЕ (Уральское общество любителей естествознания) в Екатеринбурге, созданный на основе научно-промышленной выставки 1887 г., стал ядром будущей картинной галереи. В 1897 г. в Екатеринбурге было основано общество любителей изящных искусств, которое имело литературный отдел, отделы сценического искусства, музыки, живописи, ваяния и зодчества, художественной промышленности, фотографии, кустарных промыслов. В 80-90 годах в Каслях (под Екатеринбургом) профессиональным скульптором, выпускником академии художеств М. Д. Канаевым была создана художественная школа (там работал академик скульптуры Н. Р. Бах). Чугунный павильон, выполненный в Каслях по проекту архитектора Е. Е. Браумгартена, получил на Всемирной выставке в Париже высшую награду – «Гран-при» [43].

В 1888 г. в Перми начала существование открытая местным художником А. И. Шаниным школа рисования. В 1909 г. в Перми создано Общество живописи, ваяния и зодчества, куда вошли все местные художники, некоторые преподаватели местных учебных заведений. Обществом проводились лекции по

[41] В 1902 г. её фонд составлял 2007 томов при количестве читателей – 1207 человек, среди которых были в основном крестьяне и мастеровые [123].

истории искусства, устраивались выставки, охотно посещаемые пермяками [19]. В Уфе в годы первой революции рождается национальный театр. В 1906 г. самодеятельной труппой была поставлена пьеса «Жизнь с тремя жёнами». Известен был любительский драматический кружок Н. Н. Абдрашитова. В 1912 году при содействии татарской актрисы С. Гиззатулиной – Волжской в Уфе создана профессиональная театральная труппа «Нур», собравшая за годы существования серьёзный, обширный репертуар [92].

Таким образом, на рубеже XIX – XX веков Урал представлял собой развитый в социально-экономическом и культурном плане регион. Бесспорным лидером в промышленном производстве всегда считалась Пермская губерния (особенно Екатеринбургский уезд). Она же была более развита в деле образования и просвещения. Своеобразие культурного развития отличало многие города Урала (Уфу, Челябинск, Вятку, Оренбург, Нижний Тагил), но в авангарде, особенно в сфере музыкальных достижений, несомненно шли два города Пермской губернии: губернская Пермь и уездный Екатеринбург.

Глава 2 Династия Строгановых и культурные традиции региона

2. 1 Строгановская империя

Отмеченный в предыдущей главе настоящего исследования высокий социокультурный уровень Пермского края на рубеже XIX – XX столетий был подготовлен всем ходом развития социально-исторических процессов региона. И здесь совершенно очевидна роль так называемой «Строгановской империи», оказавшей огромное влияние на последующее развитие всей культуры Прикамья.

Как уже отмечалось, введённое исследователем В. В. Мухиным в научное ураловедение (и употребляемое им в самом широком плане) понятие «*Строгановский регион*» обозначает всю территорию Прикамья – западную сторону Уральского хребта [86][42]. Структурным ядром «Строгановского региона» с точки зрения его культурного развития В. В. Мухин считает собственно Строгановские уральские вотчины, где общий культурный уровень (обусловленный, прежде всего, культурным уровнем крепостной интеллигенции) был достаточно высок. Ядро окружала своеобразная периферия – земли других участников Строгановских владений – Лазаревых, Всеволожских, Шуваловых, Голицыных. Там также господствовала «строгановская» культура, развитие которой определялось двумя факторами. С одной стороны, старыми Строгановскими традициями, бытовавшими на всей территории до середины XVIII века и сохранявшимися в последующее время. С другой – живым примером Строгановского майората, на который продолжали равняться все прикамские вотчины почти до конца XIX века. Влияние Строгановского региона распространялось почти на всё Прикамье, включая его центр – губернский город Пермь.

Истоки рода крупнейших промышленников России Строгановых идут от разбогатевших поморских крестьян, деятельность которых начинается в конце XV в. в городе Сольвычегодске (Вологодская область). Основателем рода, Аникием Фёдоровичем (1497 – 1570) здесь было создано одно из крупнейших в стране солепромысловых хозяйств. В середине XVI столетия полем деятель-

[42] Напомним, что территории восточнее Уральского хребта – Демидовские владения.

ности Строгановых становится малозаселённый тогда Пермский край[43]. Путём дарения, покупок и захватов многочисленных земель «возникла династия феодалов, члены которой в 1722 г. из именитых людей превратились в баронов Российской империи, сосредоточили в своих руках огромную территорию в 10823 тыс. десятин» [21. С. 6][44]. В разное время уральские земли находились в руках различных представителей рода[45]. И к концу XVIII в. вместо Строгановской латифундии оказалось шесть вотчин [84]. В дальнейшем, в 70-х годах XIX в. произошло объединение вотчин графов и баронов, также получивших графский титул (майорат с 1817 г.) [58]. Однако, несмотря на раздробленность некогда монолитной Строгановской империи отдельные горнопромышленные латифундии сохранили «определённое единство в производственно-экономической деятельности, структуре управления, социальной жизни населения и, конечно, в особенностях культурного развития. Это было обусловлено первоначальными Строгановскими традициями» [86. С. 6]. К 1860-му г. первоначальные «острожки» и «городки» (Пыскор, Орёл, Нижние и Верхние Чусовские городки, Яйвенский, Очёрский и Сылвенский острожки) превратились в 19 крупных заводских поселений, где действовало 18 металлургических предприятий с административным центром в селе Ильинском. Здесь велось культовое, промышленное и гражданское строительство [86].

В. В. Мухин отмечает существование устойчивых традиций и определённого своеобразия в области культуры, обусловленное многими причинами. Важнейшую из них он видит в меценатстве Строгановых. И здесь важно, что представители этой фамилии на протяжении XVIII – XIX веков были не только

---

[43] В 1558 г. Иван IV пожаловал Строгановым земли от реки Ласьва, что немного севернее г. Соликамска, вдоль берегов Камы до р. Чусовой протяжённостью 3,4 млн. десятин земли. Далее, в разные периоды времени, последовали крупные земельные пожалования по рекам Каме, Чусовой, Обве, Иньве и Косьве [86].

[44] «В дальнейшем в связи со строительством городов и заводов государство вынуждено было конфисковать часть земель этих магнатов. По разным обстоятельствам от Строгановых на Урале отошло в казну 3743 тыс. десятин. Во владении рода осталось 6639 тыс. десятин (или 730 кв. км, т. е. немногим менее половины территории Пермской области)» [21. С. 6].

[45] В конце XVII в. ими владеет Григорий Дмитриевич, в 1747 – 1749 гг. они разделены между его сыновьями Александром, Николаем и Сергеем. В 50 – 60-е годы XVIII столетия благодаря бракам дочерей Анны и Варвары с князьями Голицыными и Шаховскими (Шуваловыми) уже в их руки перешла большая часть земель А. Г. Строганова. Затем владения Н. Г. Строганова были куплены сенатором А. В. Всеволжским, а также придворным ювелиром И. Л. Лазаревым [21].

очень богатыми и влиятельными, но и образованнейшими людьми России. Барон Сергей Григорьевич (1707 – 1756) положил начало Строгановской картинной галерее, им был построен знаменитый Петербургский особняк на Мойке (архитектор Б. Растрелли). Его сын – Александр Сергеевич, один из образованнейших людей государства, меценат, крупнейший нумизмат, собиратель картин и книг, являлся президентом Академии художеств, директором Публичной библиотеки, членом Императорской Российской академии. По поручению Павла I он активно участвовал в организации строительства Казанского собора. У него находили поддержку, материальную помощь, дружеское участие такие выдающиеся люди, как В. К. Шебуев, Д. Г. Левицкий, Д. Г. Фонвизин, Г. Р. Державин, А. А. Богданович, И. А. Крылов, Д. С. Бортнянский, Н. И. Гнедич [35]. Самым выдающимся вкладом графа в развитие искусства стала созданная им картинная галерея, которая, к великому сожалению, давно прекратила свое существование[46]. По каталогу галерея насчитывала 87 картин 55-ти мастеров живописи [35][47]. Картинную галерею пополняли и потомки графа: граф Сергей Григорьевич и его внук Павел Александрович. «Для русского искусства Петербургская галерея Строгановых имела не только частное, но и общенациональное значение», – справедливо отмечает Н. В. Казаринова[48]. Всей своей деятельностью просвещённого вельможи, мецената, собирателя и знатока, эстета и историка искусства, он высоко поднял уровень и значение коллекционирования. Галерея стала одной из первых богатейших коллекций западноевропейской живописи в России. Каталоги галереи положили начало русскому музейному делу и стали вкладом в изучение мирового искусства в России. Для иконостаса кафедрального собора в Перми, выполненного из разноцветного уральского камня, Александр Сергеевич Строганов пожертвовал дорогие иконы известных мастеров [45].

---

[46] Большая её часть была продана на Берлинском аукционе в 1930 г., а остальное передано Эрмитажу, Музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Русскому музею. Сохранился лишь каталог, изданный Александром Сергеевичем в 1793 г. и описание А. Н. Бенуа с путеводителем по Строгановскому дворцу – музею 1922 г.

[47] Среди них работы таких художников, как Леонардо да Винчи, Боттичелли, Ф. Липпи, Джото, Рембрандт, Рейсдаль, Рубенс, Ван – Дейк, Левицкий, Варнек, Лампи, Виже – Лебрен, Менье [35].

[48] В стихотворном описании галереи А. А. Писарева она называется «Журналом для пользы и удовольствий», прославляется как «храм науки и искусства, училище и хранилище творений человеческого гения, главное создание учёного мужа – во славу вечную ему» [45. С. 165].

На удивление высокообразованными людьми были Павел Александрович (1774 – 1817), крупнейший государственный и военный деятель эпохи Александра I, и его жена Софья Владимировна, чрезвычайно много сделавшая для развития культуры в своих уральских владениях. Так, например, в 1824 г. С. В. Строганова открыла в Петербурге «Школу земледелия и горнозаводских наук» – учебное заведение, приближавшееся по типу к высшим. Её целью было «доставить образование по части сельскохозяйственных и горных дел и ремёсел крепостным молодым людям обоего пола, преимущественно мужского, из вотчин, выбираемых из сирот»[49] [18. С. 68, 78]. Преподавали в школе выпускники Московской земледельческой школы, а потом и Петербургской, прошедшие стажировку в Европе, а также приглашались университетские профессора. Попытку создать горнозаводскую школу делали Всеволожские. Лазаревы организовали в 30-х годах при Чёрмозском[50] училище горнозаводской класс, ставший по сути дела специальным учебным заведением. Ряд крепостных мальчиков проходили обучение в Академии художеств, Пермском уездном училище, Пермской гимназии и др. учебных заведениях [86. С. 8].

Григорий Александрович (1770 – 1857) был крупнейшим русским дипломатом, послом в Швеции, Испании и Турции. Сергей Григорьевич (1794 – 1882) – крупный государственный деятель археолог, нумизмат, коллекционер, председатель Московского общества истории и древностей российских, основатель Археологической комиссии, попечитель Московского учебного округа и Московского университета[51] [86]. Под его руководством и на его средства были изданы «Древности Российского государства» (1837 – 1874). Им написаны книги и труды по искусству[52]. Он много заботился об улучшении хозяйства и промыслов, о развитии грамотности[53].

---

[49] Туда «позже принимались юноши из других господских и вольных людей». Причём, там «воспитанников учат довольно серьёзно... оттуда выходят путёвые и полезные люди, с готовым для них ремеслом и местом... В них нуждаются и это хлеб верный...», — из письма В. А. Жуковского А. М. Тургеневу [цитата по Векслеру – Письма В.А. Жуковского к А. М.Тургеневу. «Русский архив». 1892. Т.76, С. 366]. [18. С. 108].

[50] Чёрмоз – посёлок на территории Пермского края.

[51] В 1825 г. им открыта в Москве «Школа рисования в отношении к искусствам и ремёслам» - нынешнее Строгановское училище.

[52] «Дмитровский собор во Владимире на Клязьме, строенный с 1194 по 1197 годы» (Спб., 1849); «Русское искусство и Е. Виоле де Люк и архитектура в России от X до XVIII столетия» (Спб., 1878); статья «О серебряных вещах, найденных во Владимире и Ярославской губернии в 1837 году», напечатанная в «Русском историческом сборнике» (М., 1840, Т.IV).

[53] В 1881 году внёс в Пермский банк 150000 рублей, назначив проценты с этой суммы на пособия рабочим пермских заводов [35].

Последний владелец нераздельного имения Строгановых Сергей Александрович (1852 – 1923) экспонировал продукцию железоделательных заводов и лесного хозяйства на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде и получил золотую медаль за образцовое ведение лесного хозяйства и право изображать герб России на железных изделиях. В Русско-японской войне 1905 г. граф пожертвовал 1 млн. рублей на нужды русского флота, оказывал помощь раненым[54] [35].

Все Строгановы на протяжении длительного периода времени, исчисляемого не одним столетием, проявляли меценатство, которое осуществлялось не только в отношении крепостных крестьян своих владений, но и в государственном – российском масштабе. Думается, уместным было бы говорить о некой трансляции такого явления, как меценатство Строгановых, на последующие этапы развития культуры в Прикамье. Так в более поздние периоды, в середине XVIII в., а затем и в XIX веке, благотворительностью занимались И. Р. Жмаев, Д. Е. Смышляев, Н. В. Мешков, купцы И. И. Базанов и В. М. Насонов, Любимовы, братья Каменские, Дягилевы, и др.

Обращаясь к культурным традициям Строгановского региона, следует остановиться на архитектурных особенностях Строгановских вотчин. Они тесно связаны с предшествующим развитием русского зодчества и предвосхищают черты новой русской архитектуры XVIII столетия[55]. «В русском зодчестве эти промышленные сооружения не имеют аналогов: к тому же они всегда составляли единый ансамбль с гражданскими, промысловыми и культовыми постройками» [35. С. 36]. Черты специфического «Строгановского» стиля особенно ярко выражены в памятниках архитектуры Сольвычегодска (Введенский, Благовещенский соборы), Нижнего Новгорода (Рождественская церковь), Нового Усолья, Нижнее-Чусовских городков, с. Ильинского, Очёра.

---

[54] в Ильинской больнице организовал 20 коек, выплачивал пособие участникам военных действий. После революции он сдал ключи от дворца и картинной галереи А. В. Луначарскому и уехал за границу [35].

[55] «Типология зданий Строгановских мастеров очень разнообразна: жилые, культовые, административные, производственные постройки. Разнообразны были и применяемые материалы – не только традиционные: дерево, кирпич, но и железо… Промышленные здания нового типа – солеварни, соляные лари, амбары, рассолоизвлекательные башни и пр.» [35. С. 36].

О существовании Строгановской школы живописи свидетельствуют иконы иконостасов церквей и наличие иконописных мастерских в разных вотчинах. Уже с 1562 г. мастерские существуют в г. Сольвычегодске, а также в Пермских имениях при дворах Максима Яковлевича и Никиты Григорьевича Строгановых (которые сами писали иконы), а также Пыскорском монастыре, Новом Усолье, селе Ильинском (1760 – 1890). Во владениях Строгановых работал целый ряд талантливых крепостных художников: Г. Юшков, П. Катаев, П. Лобов, Н. Мохнаткин, И. Дощенников, И. Некрасов и многие другие. «Домовой человек» Григория Дмитриевича Строганова – Степан Нарыков был отправлен обучаться живописи в Италию. Имелись при нём и ещё два художника из с. Новое Усолье: Медведников[56] и Воронихин [35]. Особое место занимает история всемирно известного архитектора А. Н. Воронихина (автора проекта Казанского собора в Петербурге, здания Горного кадетского корпуса, Дома департамента уделов и других исторически значимых построек), в судьбе которого участие Строгановых неоспоримо[57]. В местных иконописных мастерских работали живописцы разные не только по уровню таланта, но и представляющие различные уровни художественной культуры, передающие опыт ремесла своим воспитанникам. К ним относились и мастера, имевшие профессиональную академическую подготовку, и прошедшие выучку у цеховых мастеров, и получившие навыки, восходящие к традициям средневековья. Они создавали произведения по стилю лишь близкие профессиональному искусству[58][45]. Подписные иконы «Строгановской школы» представляют своеобразную веху в истории иконописания. Таких икон в древнерусском искусстве (по сути своём анонимном) вообще очень немного. Не имея «единой стилистической группы, различались

[56] Медведников, рано получивший вольную, был определён графом в Академию художеств. Совершенствуясь там, художник получил звание академика и стал хранителем Строгановской картинной галереи.

[57] Начав учёбу в школе родного села Ильинского, а затем в иконописной мастерской Пыскорского монастыря, он привлекает внимание именитых хозяев. Они то и отправляют юношу учиться в Москву (к зодчему В. И. Баженову и архитектору Ф. М. Казакову), а затем в Петербург, где он получает частное образование, кстати, вместе с сыном графа. Вместе с ним же он совершает (в сопровождении Ж. Ромма) познавательные поездки в Швейцарию и Францию [137. С. 119].

[58] Окружающая среда местных обывателей – заказчиков состояла в основном из доморощенных художников, что размывало профессиональные навыки. «Светские произведения сохраняли традиции иконописания и цеховой канон ремесла, обогащённый внешними приёмами профессионального искусства» [45. С. 86].

они по назначению (домовая или храмовая икона), по жанровым признакам и, довольно существенно, по индивидуальности исполнения»[59] [20. С. 111, 112].

Строгановы оставили выдающиеся памятники декоративно-прикладного искусства, к числу которых следует отнести образцы лицевого и орнаментального золотого шитья. Женская часть дома Строгановых принимала активное участие в работе золотошвейных мастерских (работа которых продолжалась на протяжении почти полутора столетий – до 30-х годов XVIII века)[60].

Необходимо отметить, что наблюдения, связанные с выяснением роли «строгановской империи» в формировании непосредственно музыкальной культуры, будут представлены в последующих разделах работы, посвященных характеристике той или иной формы музыкальной жизни. Тем не менее, в рамках настоящего раздела важно подчеркнуть: усилиями Строгановых складывался особый, значимый в масштабе целой России центр музыкальной жизни, возникший во многом благодаря их инициативе в приглашении музыкантов-профессионалов из центральных регионов[61]. Пусть не из самой столицы, но из центральной области (Новгорода) во второй половине XVI века был приглашен распевщик Стефан Голыш, обучивший местного певчего Ивана Лукошкова (впоследствии известного усольского распевщика, а затем – архимандрита Рождественского монастыря во Владимире). Благодаря им в Строгановских владениях возникает одна из известнейших школ церковного пения – школа «усольского мастеропения» (об Усольской школе см: [95]). Точно так же был приглашен и киевлянин Николай Дилецкий (ок. 1630 – 1680) – известнейший автор «Мусикийской грамматики» (пособия для изучения композиционных ос-

---

[59] Их отличает «оригинальность замыслов, новшество иконографии, чётко обозначенная индивидуальность стиля «...впервые в истории древнерусской живописи авторское письмо становится самоценным, что выразилось в преобладании в этом круге подписных и датированных икон: Истомы и Никифора Савиных, Семёна Хромого, мастеров Григория, Богдана Соболевых, возможно, Стефана Арефьева и Семёна Бороздина» [20. С.111, 112].

[60] «Так же, как иконопись, Строгановское золотое шитьё имеет свои приметы. Ему присущи особая тонкость и тщательность исполнения, графичность, обильное применение золотых и серебряных нитей» [35. С. 38]. К наиболее интересным работам относятся плащаницы «Положение во гроб», воздухи – «Христос во гробе», покровцы «Се агнец», пелены с изображением Богоматери, Николая Чудотворца, св. царевича Дмитрия. Переместившись в конце XVII – начале XVIII вв. из Сыльвычегодска в Пермские имения искусство лицевого шитья видоизменяется. «Становится более камерной композиция, усиливается роль декоративных приёмов, в изображения вводятся декоративные камни, контуры фигур обшиваются жемчугом» [35. С. 38].

[61] Подобные перемещения профессионалов будут рассмотрены в качестве одной из важнейших особенностей музыкальной жизни – кадровой ротации – в заключительной главе Части I.

нов партесного пения[62]). В силу этого влияние Строгановской империи на культуру Прикамья просматривается и в преемственности высокого уровня хоровых традиций, центр развития которых значительно позже мигрирует из Строгановских вотчин в губернский центр Пермь.

Особое место в культурной жизни региона занимал театр (и, в частности, театр музыкальный), оказавший огромное влияние на формирование и развитие музыкально-театральных традиций Прикамья. Отметим только, что в театрах, возникших в Строгановских владениях еще в начале XIX века (в Очёре в 1807 году был создан первый на Урале театр), наряду с комедиями и драмами звучали отрывки из опер, а с середины столетия – и целые спектакли. И что особенно важно – здесь не было гастролирующих артистов. Все исполнители были любителями – служащими строгановских предприятий или членами их семей. Позднее возникали крепостные театры в Пожве (1814), с. Ильинском (1825). Влияние театральных традиций постепенно распространялось на все Прикамье и не могло не сказаться на раннем зарождении оперного театра в самом губернском центре (1870). А последующее создание Пермской Городской театральной дирекции (1895 – 1902) было вообще явлением уникальным, поднявшим уровень оперного дела в Пермском крае на небывалую высоту.

Уникальность явления Строгановых заключается в том, что, будучи купцами, заводчиками и крупнейшими землевладельцами, они внесли неоценимый вклад в культуру России. Все представители выдающейся фамилии в течение длительного периода времени осуществляли невероятную по размаху и многогранности культурную деятельность не только в своих владениях, но и в российском масштабе. Социальная эволюция Строгановского рода представляет собой переход от простых крестьян – к именитым людям, и далее – к титулованным дворянам. Представители этой знаменитой династии являлись одними из самых богатых, влиятельных и образованных людей России. Но переход из

[62] «Партесное пение до признания его официальной общегосударственной музыкальной системой входило в культуру России (по крайней мере до 1680-х годов) главным образом через искусство хоровых капелл, которые содержали наиболее богатые представители русской феодальной аристократии... наконец, новый стиль утверждался через хоры некоторых столичных монастырей, либо монастырей, имевших особый статус...» [95. С. 210].

одной сословной категории в другую не мог происходить без смены мировоззрений, изменения ценностных ориентиров и потребительских стандартов. Что подвигало представителей известной фамилии на столь великие деяния? Вполне естественное стремление к богатству, патриотические чувства и великодушные устремления или желание принадлежать к аристократическому сословию? Всех Строгановых отличала страсть к созиданию, просветительству, коллекционированию, меценатству. Доминирование таких качеств, как патриотизм, любовь к отечеству, благородное стремление помочь России, у всех представителей династии становится как бы генетически обусловленным. В этом, пожалуй, и заключается главный феномен и уникальность явления Строгановых.

2. 2 Крепостная интеллигенция как движущая сила культурной жизни региона

В контексте настоящей работы особый интерес представляет одна из важнейших особенностей «Строгановской империи» – формирование крепостной интеллигенции. И актуальность этой особенности заключается не только в том, что в исследованиях, посвященных данной проблематике, названная интеллигенция обозначается в качестве «главной движущей силы культурной жизни региона» [86. С. 7]. Анализ деятельности представителей крепостной интеллигенции Строгановых служит подтверждением теории «культурных гнезд»[63], показывает, что на территории Прикамья подобные гнезда существовали во времена весьма отдаленные.

Пожалуй, самый яркий пример в этой сфере – деятельность уже упоминавшегося в предыдущем разделе исследования, всемирно известного архитектора А. Н. Воронихина – автора проекта Казанского собора в Петербурге, здания Горного кадетского корпуса, Дома департамента уделов и др. Назовем также имена И. Шилова (медальера монетного двора в Петербурге), А. Мельникова (художника-музыканта, пел на сцене Мариинского театра), Медведникова

[63] Согласно ей, карту России необходимо рассматривать с точки зрения наличия на ней своеобразных центров, генерирующих импульсы формирования культурного потенциала государства. Подробно об этой теории Н. К. Пиксанова говорилось во Введении.

(хранителя Строгановской галереи в Петербурге), И. Свиязева (поэта-сатирика, архитектора Пермского городского правления) и др.

Каким образом формировалась эта, в определенной степени уникальная социальная группа российского общества? Е. И. Егорова так дифференцирует потенциальную основу, на которой сложилась обозначенная интеллигенция: «Первую часть этой группы составляли «полные холопы», из которых Аника[64], а потом его сыновья и внуки подбирали своих помощников: управителей, доверенных, приказчиков и инструкторов – ремесленников. Они были «мозгом в аппарате фирмы», вторую часть этой группы составляли переводчики, судостроители, практики – геологи, рудовщики и даже врачи» [35. С. 38]. Развитие промышленного производства требовало соответствующей рабочей силы. Уральские заводчики открывали школы, в которых обучали крепостных не только грамоте и арифметике, но и началам заводского дела. Уже в 1794-м г. была открыта школа в с. Ильинском (в 40-х годах XIX в. их было уже несколько) [86].

Интересна полемика В. В. Мухина, возражающего против характерной для советской исторической литературы однобокой трактовки факта обучения уральскими заводчиками своих крепостных. Ученый не согласен с тем, что это формирование крепостной интеллигенции было вызвано только жизненной необходимостью и обусловлено функционированием сложных систем уральских горнозаводских хозяйств, потребностью в грамотных, профессионально образованных людях (управленцах, технических специалистах и т. д.). Столь упрощенному и одностороннему взгляду на проблему он противопоставляет (в качестве контраргумента) чрезвычайно высокий культурный уровень крепостной интеллигенции региона в целом, «превосходящий порой культурный уровень уездного и губернского чиновничества» [86. С. 8]. Многочисленные факты подтверждают правомерность данной позиции.

Пожалуй, одними из наиболее убедительных являются приведенные в предыдущем разделе работы факты целенаправленной деятельности Строгановых

[64] Упомянутый выше основатель рода Аникий Федорович.

по формированию духовно-культурной среды. В связи с этим следует подчеркнуть, что исследователь Н. В. Казаринова в результате изучения архивных источников приходит к выводу: из большого числа прикамских землевладельцев (Шуваловы, Всеволожские, Шаховские, Лазаревы и др.) наибольшее внимание искусству и обучению крепостных уделяли Строгановы[65]. Именно их архивы содержат огромное количество «дел об иконописцах, обучению «живописному художеству», строительству иконостасов, о руководстве работой живописцев и резчиков» [45. С. 87]. И именно поэтому мы можем считать их не просто прагматичными хозяевами, но и людьми, радеющими о духовном и культурном потенциале своих подданных, обеспечившими формирование рассматриваемого феномена.

В контексте настоящего раздела нельзя не упомянуть и о знаменитых (XVIII век) дачах Строгановых под Петербургом. Здесь мы наблюдаем своеобразную «культурную экспансию» Строгановых, гордившихся своими питомцами и демонстрировавших достижения своей крепостной интеллигенции далеко за пределами собственных владений. Особенно известна вилла на Чёрной речке, построенная по проекту А. Н. Воронихина[66]. В саду в одном из павильонов была устроена библиотека, которой мог пользоваться каждый [35. С. 42][67].

Налицо очевидное: Строгановы проявляли большую щедрость и денег на образование своих подданных не жалели. Благодаря этому возникла целая плеяда созидателей культуры, науки и производства Прикамья, получивших блестящее образование в столице и за пределами России. Их по праву можно считать участниками формирования самого раннего «культурного гнезда» на территории Урала. Это, прежде всего, основатель лесоводческого дела в Рос-

---

[65] Как уже отмечалось выше, следует особо выделить группу крепостной интеллигенции, сформировавшуюся, при Софье Владимировне Строгановой.

[66] По воспоминаниям Н. И. Греча известно, что в саду находилась «драгоценнейшая античная гробница», а около дома – палатка, в которой по воскресеньям играл Строгановский оркестр. Сюда жители Петербурга приезжали повеселиться.

[67] Любопытно, что круг чтения крепостной интеллигенции включал в себя сочинения В. А. Жуковского, Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина и др. русских поэтов и писателей, такие периодические издания, как «Альбом русских писателей», «Русский художественный листок», «Искра», «Современник» и др. (дано по: [86]). Значимую практическую ценность имела, например, библиотека (с читальней), созданная при заводской конторе в г. Очёре. Она состояла из законодательных актов, книг и журналов по горному делу, металлургии, химии, лесоводству. В 1851 г. здесь появились книги по химии Геймана, по минерологии – Штурма, «Механика» Рейнбаха [31].

сии, его родоначальник и учёный – А. Е. Теплоухов (1811 – 1885)[68]; главноуправляющий имения (до 1875) г. П. С. Шарин, получивший серьёзное образование (закончивший Дрезденскую горную академию после учёбы в Петербурге) [35]. Это также крепостные Лазаревых[69] – Ф. Чирков и Н. Чернов, по окончании Петербургской школы земледелия преподававшие в горнозаводском классе Чёрмозского заводского училища [18. С. 109]. Среди них – Яков Коковкин (известный мастер на Екатеринбургской гранильной фабрике), который с упомянутым выше Иваном Шиловым был стипендиатом П. А. Строганова в Академии художеств и многие другие. Среди этих многих – самодеятельные артисты строгановских театров, отдававшие искусству время, свободное от работы по специальности (а специальность они получали нередко и за границей). Примечательно, что именно по инициативе крепостных служащих, художников, музыкантов здесь были создан первый на Урале театр (в Очёре – 1807), на спектакли которого съезжались зрители не только из отдаленных городов Строгановской вотчины, но и из селений. Позднее сформировались театры в Пожве (1814), с. Ильинском (1825).

С отменой крепостного права высшие административные должности в имении занимали дети и внуки крепостных людей Строгановых, получивших образование за счёт владельцев (подчеркнем, что дети служащих получали среднее и высшее образование за счёт владельцев до 1917 г.). Это главноуправляющий Н. С. Конюхов и член правления Мальцев, учившиеся в Горном институте; Н. Н. Глушков, окончивший Лесной институт и др. [45].

В заключение подчеркнем: крепостная интеллигенция Строгановского региона несла культурные традиции, оказавшие влияние на дальнейшее развитие не только местной, но и общероссийской культуры и Строгановы активно способствовали формированию данной социальной прослойки. Они строили школы, создавали иконописные и золотошвейные мастерские, где работали их подданные, собирали книги и картины, создавали самодеятельные театры крепост-

[68] Окончив Школу земледелия, горных и лесных наук, а затем Фрайбургскую лесную академию в Германии, он создал более пятидесяти научных работ, собрал археологическую коллекцию чудских древностей (с 1847 г. являлся главным лесничим имения Строгановых) [35].
[69] Наследников Строгановых.

ных служащих. Строгановы не только обучали основную массу своих крепостных, но и не жалели средств на образование многих из них за границей. В рамках настоящей работы не представляется возможным комплексный анализ феномена строгановской крепостной интеллигенции. Думается, эта серьезнейшая проблема может и должна стать объектом масштабного исследования.

Глава 3. Особенности формирования музыкально-культурного потенциала уральской провинции: характеристика основных составляющих музыкальной жизни в контексте общероссийских тенденций

3. 1 Музыкальный быт; сообщества и организации; хоровая деятельность

Сопоставляя данные, характеризующие особенности социально-экономического развития региона, с процессами формирования культурного потенциала, можно убедиться в том, что на музыкальную жизнь Урала оказывали влияние исторические, социально-экономические, демографические и другие факторы. Кроме того, его географическое расположение (достаточная удалённость от центральных районов) в определенной мере все же сказывалась на ходе культурного развития. Первоначально, по мнению исследователя С. Беляева, музыкальная культура края состояла из двух слоёв: официальных церковных музыкальных традиций и народного музыкального искусства. В результате церковного раскола середины XVII в., повлекшего переселение на Урал основной массы старообрядцев, здесь произошло укоренение «старой» веры[70]. Благодаря выраженным старообрядческим традициям на Урале значительно дольше бытовали образцы старинной русской песенности. Они (наряду с исполнительской традицией) сохранялись и передавались из поколения в поколение как неотъемлемая часть народной культуры [13]. (Напомним при этом, что в задачи настоящей работы не входит исследование музыкальной жизни в сфере традиционной культуры).

В результате проникновения в различные формы бытового музицирования Урала светской западноевропейской и русской музыки начинается постепенное становление и развитие музыкальной жизни, включающей различные жанры профессиональной музыки: симфонической, музыкально-театральной, камерной и др. (XIX век).

---

[70] Относительно церковной певческой культуры следует сказать, что после XVII в. наступает совершенно самостоятельный этап, который Н. П. Парфентьев называет старообрядческим, когда происходит «широкая демократизация знаменного пения и среды бытования рукописей, а отсюда упрощение самих произведений и оформления книг» [96. С. 84].

Происходит это путём организации различных форм общественной музыкальной жизни: создания музыкальных кружков и обществ, музыкально-просветительских мероприятий, организации музыкального воспитания и образования, а также налаживания гастрольной практики. В самых крупных городах начинают работать первые профессиональные музыкальные учебные заведения, формируется местная слушательская аудитория.

Тем не менее, основными очагами музыкальной культуры в последнее десятилетие XIX века по-прежнему остаются столицы. При этом российская провинция всё активнее вовлекается в процесс динамизации музыкальной жизни государства. Причину отставания уральского региона от столиц многие исследователи [69; 9] нередко усматривают в его удалённости от культурных мегаполисов, и, соответственно, затруднённости культурного обмена[71]. Действительно, несмотря на активное строительство железных дорог, вне железных магистралей (даже к концу XIX столетия) оказались 28 из 39 уральских городов [43]. Но были и другие причины, основные из которых – медленный рост городов (к концу XIX в. доля городского населения на Урале составляла 5,3 %, а в европейской части России – около 10 %) и малочисленность таких групп населения как дворянство, интеллигенция, являвшихся носителями западноевропейских культурных традиций[72]. В силу выше названных причин, становление музыкальной жизни (европейского городского типа) в уральском регионе в целом не было интенсивным. Особой интенсивностью музыкальной жизни отличались только такие города Урала как Пермь и Екатеринбург. Несколько меньшей активностью – Челябинск, Вятка, Нижний Тагил, Уфа и Ирбит[73]. Обусловлено это было в большей степени именно причинами социально-экономического и географического характера. Анализ ситуации и статистических данных по этим вопросам позволяют нам сделать вывод о том, что на рубеже XIX – XX

[71]В то же время на примере интенсивного развития музыкальной культуры ещё более отдалённого региона – Сибири, можно убедиться в относительности данного фактора (см., например, [83]).

[72]К 1897 г. почти 90 % населения относилось к сословию крестьян, 4,2 % - к мещанам и только 0,2 % имели потомственное дворянство. По роду занятий 2\3 жителей занимались сельским хозяйством, более 14 % работали в добывающей и обрабатывающей промышленности, 1 % населения - в остальных сферах [43].

[73]В Ирбите наиболее насыщенными были периоды проведения знаменитых ярмарок – вторых после Нижегородских.

веков интенсивно развивались три губернских города: Пермь, Уфа, Оренбург и три уездных города: Екатеринбург, Челябинск, Златоуст. Екатеринбург был наиболее развит в промышленном отношении и находился в центре железнодорожного сообщения. Уфа и Пермь тоже приобретали важный торгово-промышленный вес и также находились на пересечении водных и железнодорожных путей, обеспечивающих свободу сообщения с другими регионами страны (и в плане музыкального обмена). В музыкальной жизни Уфы (и Башкирии в целом) заметную роль сыграли ссыльные (в том числе и польские), переселённые из более западных и центральных регионов. Относительная изолированность имеющего губернский статус Оренбурга, города-крепости, компенсировалась присутствием ещё в первой половине XIX века (как правило, в среде ссыльных) ярких талантливых людей[74]. К тому же, имеющий хорошие музыкальные традиции Челябинск, входящий в Оренбургскую губернию, в значительной степени компенсировал недостаточную развитость в музыкальном отношении самого губернского центра.

Примечательно, что очаги музыкальной культуры на Урале издавна возникали не только в городах, но и в провинциальных населённых пунктах, входивших в состав Строгановских, Демидовских, Всеволжских владений (село Ильинское, Очёрский завод – владения династии Строгановых; Пожевский, Нижнетагильский заводы – владения Демидовых. Отметим, что всё это – территория Пермской губернии). Там довольно рано, уже в первой половине XIX века, сформировалась так называемая крепостная интеллигенция, которая несла культурные традиции, оказавшие влияние на дальнейшее развитие не только местной, но и общероссийской культуры. И хотя музыкальная жизнь

[74] Музыкальной активности города способствовало и то, что в этот период времени по воле случая здесь оказались весьма интересные и яркие личности, как правило, либеральных и свободных взглядов. Это В. А. Перовский (находился на должности военного губернатора, воспитанник Московского университета, член Военного общества декабристов, близкий друг В. А. Жуковского и приятель А. С. Пушкина), В. И. Даль (писатель, этнограф, диалектолог, служил личным секретарём военного губернатора), В. Н. Верстовский (брат известного композитора, офицер при штабе Оренбургского корпуса, большой любитель музыки – пианист и скрипач. Во время службы в Нижнем Новгороде (с 1839 г.) активно играл в камерных и симфонических собраниях, владел ещё виолончелью и контрабасом). Примерно в то же время для сбора материала к «Истории Пугачёва» Оренбург посещает А. С. Пушкин. Известен интересный факт о том, что А. А. Алябьев, находясь с 1833 г. в оренбургской ссылке, играл с В. Н. Верстовским в четыре руки сочинения Л. Бетховена[136. С. 132].

уральского региона на рубеже XIX – XX столетий в целом развивалась в русле основных общероссийских тенденций, представляется целесообразным осветить некоторые её специфические особенности, вытекающие из исторического прошлого и социально-экономических условий Урала.

Музыкальный быт. Пожалуй, музыкальный быт в определённой степени являлся своеобразным барометром музыкальной жизни эпохи. В его, порой непритязательных, формах пульсировала её жизненная энергия. В конце XIX столетия музыка проникала в средние городские слои и помещичьи усадьбы, в круги разночинной интеллигенции. Уже в первой половине XIX века домашнее музицирование получает большое распространение в самых разных кругах общества. Очень велико было значение различных музыкальных кружков и салонов[75]. В столицах особенно выделялись салоны А. Ф. Львова – одного из представителей русской аристократии, братьев Виельгорских, Н. В. Кукольника [59]. Характерной особенностью музыкального быта в исследуемый период – на рубеже XIX – XX веков, по-прежнему, остаются литературно-музыкальные вечера, которые существовали практически повсеместно. Естественно, что характер этих вечеров в столицах и провинциях различался как по составу участников, так по репертуару и, конечно же, по исполнительскому уровню его членов. Подобные вечера проходили в общественных заведениях, клубах и просто в частных домах граждан – любителей музыкального искусства в таких городах Урала как Уфа, Вятка, Оренбург, Троицк, Златоуст, Челябинск, Нижний Тагил, Екатеринбург и др. В Пермском крае помимо губернского центра наиболее активными были различного рода музыкально-литературные сообщества Добрянки, Соликамска, Чердыни, Чёрмоза и других небольших населённых пунктов. Известно, что существовали так называемые общества семейных вечеров, где имело место любительское музицирование в Красноуфимске, Усолье, Чусовском заводе и др. (см. таблицу Б. С. Родкина [42. С. 1064 – 1067]).

---

[75] Баснописец И. А. Крылов исполнял первую скрипку в квартетах И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. «Среди художников постоянными участниками музыкальных вечеров были Брюллов, Маковский, Мясоедов, Айвазовский....Особенное распространение получили квартетные собрания на дому: у М. И Глинки, А. Г. Рубинштейна, В. А. Кологривова (одного из основателей РМО)» [59. С.146].

Литературно-музыкальные вечера, артистические капустники, явившиеся местом отдыха художественного слоя общества, в основном богемы, стали основой для возникновения артистических театров малых форм – театров миниатюр и кабаре, имеющих свои прототипы в западно-европейских странах (Германии, Франции)[76]. Если кабаре были более закрыты, то театры миниатюр имели достаточно широкий доступ для зрителей и к 1912 г. были распространены по всей России. Как правило, это был полуторо-двухчасовой спектакль, который мог повторяться 2 – 3 раза за вечер. Состоял он из комедийных сцен, балетных номеров, оперных арий, песен, романсов, пантомим[77]. Имея коммерческие цели, множество народных хоров, инструментальных и вокальных ансамблей музицировали в уличных кафе-шантанах, летних садах. Обладая явно развлекательным характером, они превращаются в подобие эстрадных трупп. Создаётся множество самостоятельных «комических», «лапотных» коллективов в лубочном, раёшном стиле, представляющих сценки из народного быта. На смену народной песне приходит городская песня и частушка.

Ещё одной особенностью музыкального быта этого периода становится необычайное распространение такого жанра, как романс, проникшего в музыкальный быт всех слоёв городского общества. Он становится главным жанром домашнего музицирования. Романс звучит в известных домах любителей искусства как крупных уральских городов (перечисленных выше), так и самых отдалённых поселений Урала, таких, например, как Стерлитамак, Бирск, Белебей, Сысерть, Камышлов, даже почтовые станции Пермской губернии – Билимбаевский и Бисертский заводы и др. [42. С. 1064 – 1067]. Востребованность данного жанра обеспечивает работой все нотные издательства. Публикуются специальные многотиражные издания с приложениями текстов и музыки романсов[78]. Заметим, что крупные композиторские имена (А. Варламов, А. Гурилёв, А. Алябьев, Булаховы, К. Вильбоа) исчезают из списка исполняемых сочи-

[76]В столицах известностью пользовались такие, как «Летучая мышь», «Театр М. Арцыбушевой» в Москве, «Кривое зеркало», «Лукоморье», «интимный театр», «Жар-птица» в Петербурге [70. С. 789].
[77]Как и кинематографы, подобные места посещались «публикой с улицы, забегавшей в зрительный зал, не снимая пальто и галош, в надежде получить свой глоток удовольствия» [70. С. 790].
[78]Ноты романсов печатаются в таких столичных изданиях как «Пантеон», «Артист», «Русский мир», «Развлечение», где музыкальным разделом заведовал композитор, автор романсов и танцевальной музыки А. Дюбюк.

нений. Романс перемещается из дворянских салонов на сцены садов, парков, кафе-шантанов, клубов и других развлекательных площадок города. Популярность приобретает так называемый «цыганский» романс[79]. Более частыми становятся гастроли в провинцию исполнителей данного жанра. В Перми, например, побывали исполнительницы цыганских и русских песен А. Д. Вяльцева (5 – 6 октября 1910 г.) и Н. В. Плевицкая (2 марта 1911 г.), хор Д. А. Агренева-Славянского (1887,1898, 1904 гг.).

Неотъемлемой частью городского быта стала музыка кинематографа. С его мощным развитием на рубеже веков возможность смотреть электро-кино появляется как у жителей больших городов, так и самых незначительных населённых пунктов. Кинематограф существовал не только в губернской Перми (до революции было открыто 11 кинотеатров), но и в небольших городах Пермской губернии: Осе, Ирбите, («Гранд-Кинемо»), Кунгуре («Синематограф»), Нижнее-Тагильском заводе (почтовая станция) (кинематографы А. К. Хлопотова; А. И. Капустина) и др. (см. таблицу Б. С. Родкина [42]). В Чердыни, например, (кинематографом владел И. И. Юхнев), киносеансы шли в доме Общественного собрания под аккомпанемент фортепиано [128. С. 116]. «Живая музыка» в исполнении пианиста – тапёра усиливала эмоциональное восприятие фильма, восполняла его немоту, делая тапёра непременным участником кинозрелища. Наряду с дилетантами встречались пианисты высокого уровня, которые могли свободно импровизировать, настоящие художники своего дела. В Перми, например, был распространён показ фильмов под сопровождение струнного оркестра – в кинотеатре «Триумф» (1911).

В конце XIX столетия повсюду открываются многочисленные танцевальные залы (танцклассы) для средних и низших слоёв населения. Наиболее солидные из них имели свои оркестры. На смену музыке И. Штрауса, Э. Вальдтейфеля приходят кадрили из оперетт Ж. Оффенбаха, Ф. Эрве, и столь распространённый канкан. Танцевальные вечера завершают программы кафе-

[79]В Москве на народных гуляньях в Манеже выступают «неподражаемая исполнительница цыганских песен, звезда русской оперетки Р. М. Раисова, певец цыганских романсов А. Д. Давыдов и баритон А. Н. Форесто...», - читаем мы в РМГ за 1896 г. [181. С. 235]. Споры о «цыганщине» – «мещанских», сентиментальных» романсах, написанных «ремесленными композиторами», существовали многие десятилетия. Следует лишь отметить, что их популярность на рубеже веков была несомненна [70].

шантанов, где популярность приобретают латиноамериканские ритмы (танец бразильских негров «матчиш» с эротическим налётом; кекуок). К 1910 г. начинается массовое увлечение аргентинским танго. Многообразная, звучавшая повсюду лёгкая музыка «не просто сосуществовала с музыкой высокой, художественной, классической, но и постоянно взаимодействовала с ней, а иногда взращивала и свои вершины, которые долго продолжали существовать в художественной истории» [70. С. 802]. Наличие в губернских городах Урала, а также в самой его глубинке множества различного рода обществ («семейных вечеров», «любителей изящных искусств» и др.) позволяет (на основании исследований краеведов) с полной уверенностью утверждать, что и практика танцевальных вечеров, и наличие танцевальных классов и репетиториев там были широко распространены. Так в Нижнем Тагиле, например, существовал «Оркестр бальной музыки» (1898) под руководством Г. и П. Савельевых и Каштанова [78]. В Чердыни традиционно 31 декабря устраивался праздник сельских учителей с чтением и танцами, большой популярностью пользовались длящиеся до утра «бал-базары»[128. С. 143]. К тому же, следует отметить, что танцевальная часть порой следовала за разного рода представлениями (драматическими, музыкальными и др. спектаклями). Это видно, например, из афиш (сохранившихся в Государственном Архиве Пермской Области) спектаклей, состоявшихся в 1891 г. в селе Ильинское[80] (Пермский край) (см.: Приложение 12).

Напомним, что яркой приметой музыкального быта становится звучание оркестров на открытых городских площадках, обычно в летнее время – в парках, садах, вокзалах, местах отдыха горожан. Это явление было весьма распространено как в столицах, так и в провинции, и в уральской в том числе. В Перми традиционными (существовавшими с 1882 г. не один десяток лет) стали летние выступления оркестра в саду Общественного собрания под управлением Л. И. Винярского и других дирижёров. Распространённым явлением стали вы-

[80] В конце афиши можно прочесть: «После спектакля в Общественном собрании назначен танцевальный вечер» (Приложение 12).

ступления оркестров как в крупных городах (Нижний Тагил (с 60-х годов XIX века) – под управлением И. П. Кокичева; Челябинск (1907) – бесплатные концерты под управлением Г. Д. Моргулиса; Екатеринбург (1915) – под управлением С. И. Герца в саду Общественного собрания, И. И. Тихачека и др.), так и в небольших населённых пунктах (таких, как Чердынь – гитарно-балалаечный оркестр гимназии (1910)). В Петербурге широко известны были концерты в Павловском вокзале с дирижёром г. Галкиным[81]. В Москве, например, были известны концерты в саду «Эрмитаж», саду Леонтовского и др.[82]

Музыкально-общественные объединения. Большую роль в концертной жизни провинции на рубеже веков начинали играть различные концертные и музыкально-общественные объединения. Количественный состав таких организаций колебался от 40 до 100 человек[83]. Большинство из них имели свои уставы, включающие положения о правах и обязанностях членов, о целях и задачах деятельности. Довольно пёстрым был и социальный состав членов обществ (это могли быть рабочие, разночинная интеллигенция, политические ссыльные, мещане и др.). Устремлениями этих участников двигал отнюдь не материальный интерес[84], а искреннее желание и потребность в музыкальном творчестве, эстетическом самовыражении и, конечно, задача музыкального просвещения общества [65. С. 339]. О столичных музыкальных организациях написано немало[85]. В контексте настоящего исследования целесообразно отметить, что важное зна-

[81] Приведём лишь одну выдержку из РМГ: «Концерты в Павловске летом приучают публику к русской – и хорошей русской музыке…Звучат: «Воскресная увертюра» Римского-Корсакова, «Шопениана» г. Глазунова, «Увертюра» и «Камаринская» Глинки, «Интермеццо» Мусоргского, «Дон-Кихот» Рубинштейна, «Итальянское каприччио» и 3-я сюита Чайковского…К слабым сторонам этих концертов следует отнести использование цыган, баталий конфетти, скороспелых артистов и артисток таких как г-жа Цим, Кристман или Крикбоом, а также огромный недостаток – это ужасная акустика…» [180. С.745 - 748].

[82] «…Где имели место Концерты под упр. г. Буллериана, в которых не чувствовался настоящий художественно-музыкальный интерес», под ведением г. Главача, также в саду Леонтовского: «случайные концерты в саду Леонтовского под упр. Золотаренко и Эммануэля… Потом дирижировали Рябов, Мирский, Арендс …Москвичи потеряли всякую надежду хоть что-нибудь иметь на летний сезон по части музыки» [179. С. 580].

[83] Например, в Чите коллектив музыкантов – любителей в 1897 г. составлял 129 членов, в 1898 – 142, Иркутский – сначала – 40, а концу столетия – 200 – 300 человек [65. С. 339].

[84] Хотя участие в концертах могло в некоторых случаях освобождать от работы на следующий день.

[85] Это Санкт-Петербургское общество музыкальных собраний (1894), популяризирующее творчество кучкистов, их последователей, а также западноевропейских романтиков; московский «Кружок любителей русской музыки» супругов Керзиных, «Вечера современной музыки» (1901 – 1912) в Петербурге, ставшие своеобразным ответвлением «Мира искусства», много сделавшего в деле музыкального просвещения и др. (см., например, [30. С. 202, 203])

чение имели концерты и антрепризы А. И. Зилоти (с 1903г.), выступавшего и в провинциальных городах России[86].

На Урале во второй половине XIX – начале XX веков насчитывалось свыше ста любительских организаций, деятельность которых была связана с музыкальным искусством [13]. В *Перми* дом семьи Дягилевых на протяжении ни одного десятка лет (более 50 лет) являлся центром общественной жизни музыкантов-любителей, местом работы Пермского музыкального кружка (создан в 1874 г.)[87]. В *Екатеринбурге* (Пермской губ.) в 1878 г. было создано музыкальное сообщество, которое стало называться «Маминским кружком» – по имени и инициативе писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка. С 1881 г. начал официальное существование имевший широкую направленность музыкальный кружок. Создавались кружки музыкантов-любителей и в более мелких населённых пунктах *Пермского края*: в *Чёрмозе* (1850 – 1860) – кружок писательницы А. А. Кирпищиковой; в *Чердыни* – Общество семейных вечеров с музыкально-драматическим кружком, «Удинцевский» любительский литературно-художественный кружок; многочисленные любительские музыкальные организации в *Нижнем Тагиле*; музыкальные сообщества в более мелких уездных городах и заводских посёлках Пермской губернии – *Камышлове, Сысерти, Красноуфимске, Чердыни, Соликамске, Добрянке.*

В *Челябинске* (Оренбургской губ.) образование музыкально-драматического кружка следует отнести к 1903 г., хотя ещё в 30-е годы XIX столетия деятельность местных музыкантов-любителей была довольно активной[88] [22]. Польскими конфедератами, сосланными в разные города *Уфимской и Оренбургской* губерний, в том числе и губернские центры, было организовано несколько драматических и музыкальных обществ и кружков. Создаются художественные объе-

---

[86] В его концертах участвовали Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, Н. И. Забела-Врубель, В. Ф. Комиссаржевская, композиторы С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин [30].

[87] Надо сказать, что ещё в 1805 г., в доме пермского губернатора К. Ф. Модераха устраивались музыкальные вечера.

[88] В *Челябинске (Оренб. губ.)* ещё в 30-е годы XIX в. по инициативе организатора городской больницы В. Г. Жуковского был создан музыкальный салон, где собирались любители музыки. Интересно, что промышленники братья Покровские и управляющий винокуренным заводом М. Д. Кетов имели собственные небольшие оркестры и хоры, которые участвовали в постановках опер и концертах (существовало мнение, что они и на работу принимали людей, способных к музыке и искусствам) [22].

динения в *Стерлитамаке, Бирске, Белебее, Троицке* (Общество пропаганды театра и музыки (1910)). В 1885 – 1906 годах в *Уфе* работает «Общество любителей пения, музыки и драматического искусства». В 1900 годах с развитием национально-просветительских тенденций был создан кружок «Национальные мелодии, сцена и литература» под руководством Г. Г. Ибрагимова [6]. Известно, что любителями музыки *Вятки* с 1862 г. устраивались концерты в здании Благородного собрания. За год музыкантами-любителями (большую часть их составляли чиновники и служащие) было организовано пять литературно-музыкальных вечеров. В 1882 году был организован музыкальный кружок, который сферой своих интересов определял, в основном, камерную музыку. Его силами был создан любительские хор и оркестр [104. С. 41][89].

Подводя итоги обзора сферы любительского музицирования, следует отметить, что наиболее плодотворно работали официально существующие «музыкальные кружки» в *Перми* (создан в 1874 г.), *Екатеринбурге* (1880/81) и *Уфе* – «Общество любителей пения, музыки и драматического искусства» (1885)[90]. Думается, что причины данного явления кроются, в первую очередь, в особенностях социального состава населения этих городов – наличия таких групп, которые проявляли активный интерес к музыкальному искусству: технической интеллигенции, значительного числа политических ссыльных (в большинстве своём из среды интеллигенции), а также купечества, достигшего к тому времени серьёзного уровня образованности. Также сказывалась и определённая открытость жизненного уклада этих губернских центров, что не было свойственно, например, городу-крепости Оренбургу. Подобные кружки становились центрами музыкальной жизни в уральских городах, и именно из них впоследствии создавались местные отделения ИРМО.

---

[89] При содействии Н. Д. Дмитриева, З. Ф. Ратьковой – Рожновой, А. А. и А. П. Матафиных, З. О. Дедюлиной, В. П. Аленицына, А. А. Рудольского, В. Н. Батьянова. Здесь выступал первый признанный скрипач Вятки В. С. Васильев. Любопытно, что на благотворительном концерте 25.03.1897 с ним выступала пианистка С. В. Гедговд чьё имя позднее теснейшим образом будет связано с музыкальной жизнью Перми (где С. Гедговд была одним из организаторов ИРМО и музыкальных классов [подробнее см. ч.2, п. 2. 2]). В концертах выступала А. М. Томская [104. С. 68]

[90] В *Уфе* «Общество любителей пения, музыки и драматического искусства» (1885-1906) обычно собиралось в здании Дворянского собрания (в настоящее время Уфимский государственный институт искусств). В его члены входили: скрипач Д. Н. Севастьянов, хормейстер А. А. Попов, пианисты Л. К. Новицкий, В. Д. Паршина и М. И. Андржиевская, виолончелист Е. И. Чубовский, певица Е. А. Барсова-Цветкова, пианистка В. В. Тиманова [6].

ИРМО. К концу XIX века начинают активно функционировать такие организации как ИРМО (Императорское Русское Музыкальное Общество), причём, не только столичные, но и их филиалы – отделения в других городах России. Подчеркнем, что это была единственная профессиональная концертная организация в стране, которая финансировались членами Императорской фамилии[91]. Деятельность под эгидой ИРМО являлась в некотором роде «гарантией качества» для всего музыкального мира в этот период. Музыканты, входящие в общество, всячески стремились поддерживать заложенные традиции, ориентированные на интенсификацию концертной и гастрольной жизни[92].

Организация концертной деятельности ИРМО была подчинена основной задаче – сделать хорошую музыку доступной большим массам публики. Решению этой задачи способствовали так называемые *«исторические концерты»*, получившие довольно широкое распространение. Они оказались весьма актуальными и востребованными в концертной жизни русской провинции и стали весьма популярны у слушательской аудитории (кстати, в столицах они также пользовались успехом – вспомним знаменитые концерты А. Рубинштейна сезонов 1885/86, 1886/87 гг.). Подобные концерты получили широкое распространение в основном в центральных районах России: Полтаве, Харькове, Орле, Витебске, Саратове, Николаеве. Не были столь распространены, но всё же имели место подобные начинания и в городах уральского региона (Вятке[93], Екатеринбурге[94], Перми[95]).

---

[91]Основаны ИРМО были в Петербурге в 1859 г., а в Москве в 1860 г. В последние десятилетия XIX в. главная Дирекция взяла на себя обязанность дотировать отделения, возникающие и в других городах (целиком или хотя бы частично).

[92] Именно это способствовало столь длительному сроку его существования (более 50-ти лет), считает исследователь С. К. Лащенко [65].

[93] В 1898 г. состоялся «исторический духовный концерт» — «история развития партесного пения в России» с хором артиллерийских певчих и любителей под упр. Н. Любимова. Вступительное сово делал А. Красовский [65. С. 345].

[94]В 1908 г. по предложению П. А. Кронеберга было организовано 10 концертов, первым из которых стал вечер старинной музыки. Силами музыкального кружка в 1908/09 г. было осуществлено пять концертов инструментальной музыки XVI – XIX веков (от Д. Палестрины, Ж. Рамо, до русских композиторов-классиков) [75].

[95] Например, концерт в честь 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина, состоявшийся в 1899 г. с участием хоровых коллективов пермских учебных заведений [115].

Весьма актуальным на рубеже веков становится стремление современного общества упрочить положение отечественного искусства, выраженное в идее *популяризации русской музыки*. В этом отношении большую роль сыграло посещение провинциальных центров выдающимися русскими композиторами[96]. Города уральского региона, и Пермь в том числе, к сожалению, не вошли в число этих удачливых российских провинций. В русле обозначенной тенденции становятся популярными такого рода начинания, как организация *концертов, посвящённых русским композиторам*[97] и другие аналогичные акции[98]. Подобные концерты получили очень широкое распространение опять же в центральных и южных регионах провинциальной России (Кишинёве, Киеве, Астрахани, Харькове, Орле, Полтаве, Смоленске. В 1904 г. в Екатеринославе, Киеве, Керчи, Вологде, Пензе, Ялте проходят концерты по случаю столетия со дня рождения М. Глинки [65. С. 349, 350]. Города уральского региона тоже не остаются в стороне. Аналогичные глинкинские вечера состоялись в Вятке[99], Перми[100], Екатеринбурге. Особо распространены и популярны здесь в последнее десятилетие XIX в. были хоровые концерты слушателей курсов певческой грамоты и бесплатных народнопевческих классов, организованные в Перми и Екатеринбурге А. Д. Городцовым. В их программах пропагандировалось народное творчество и музыка русских композиторов. В Вятке в зале городского театра 18 марта 1894 г. состоялся концерт памяти П. И. Чайковского. В нём наряду с отдельными номерами камерной музыки была исполнена кантата «Москва» с хором и оркестром из 100 человек[101] [104].

---

[96] Об этом более подробно см. ч. 1, п. 4. 4, а также ч. 2, п. 1. 3.

[97] Это, конечно же, прежде всего Беляевская программа Русских симфонических концертов 1884 – 1895 годов.

[98] такие как «в память усопших русских композиторов» (в Иркутске в 1891/92 г.).

[99] В Вятке в 1904 г. были организованы концерты памяти М. Глинки при участии любителей пения, хора бесплатной школы хорового пения и слушателей регентских курсов Вятского губернского комитета Попечительства о народной трезвости под упр. А. Карасёва [42].

[100] Серьёзно подготовлен был хоровой концерт памяти М Глинки в Перми со вступительной лекцией и дирижированием А. Д. Городцова в 1904 г.

[101] В концерте выступили виолончелист А. А. Рудомский, певица З. Ф. Ратькова-Рожнова, пианистка В. А. Васильева, бас И. Д. Фролов. Дирижировал скрипач В. С. Васильев [104. С. 46 – 50].

Безусловно, наряду с сочинениями выдающихся русских композиторов исполнялись и весьма *слабые в художественном отношении* произведения малоизвестных авторов. Известны слова Ц. Кюи, упрекавшего «Русские музыкальные концерты» в 80-е годы за «перегруженность программ именами второстепенных авторов, поспешность подготовки концертов...» [65. С. 353].

В уральском регионе подобные случаи встречались[102], хотя и не так часто. Как правило, они связаны с исполнением музыки именно местных, малоизвестных авторов, как было, например, в Перми[103] или Уфе[104].

Характерной особенностью провинциальной деятельности ИРМО (в отличие от столичной) в 1900-е годы стала ведущая роль *камерных форм музицирования*[105]. Камерные собрания стали преобладающей формой концертной жизни, оттеснив симфонические на второй план. Это объяснялось тем, что камерное музицирование не требовало больших материальных вложений и не нуждалось в привлечении значительного числа музыкантов, что было более приемлемо для провинции, не столь материально состоятельной, как столицы[106].

Наличие собственного симфонического оркестра в городах провинциального значения на рубеже веков было явлением довольно редким. Как правило, музыканты, составлявшие оркестры, имели очень пестрый (и редко профессиональный) уровень подготовки, что являлось основным тормозом в деле распространения симфонической музыки. Уникальным для провинции явлением стал симфонический оркестр Полтавского отделения ИРМО под управлением дири-

---

[102] Так на концерте симфонического оркестра под упр. Г. Моргулиса в Челябинске 2 сент. 1907 г. наряду с сочинениями И. Гайдна, Л. Бетховена, Э. Грига, Д. Мейербера, К. Сен-Санса, Р. Вагнера прозвучали сочинения Цыбулько и Шпиндлера [22].

[103] Исполнение в одном из симфонических собраний Пермской филармонии произведений, созданных самими руководителями филармонического общества: «Allegro d-moll» Н. И. Никитина и симфоническая поэма «Сад смерти» Б. М. Попова [74].

[104] Так, например, на в 1909 г. на юбилейных торжествах общества, посвящённых памяти С. Т. Аксакова, в летнем театре заводчика В. И. Видинеева были исполнены: кантата «Памяти С. Т. Аксакова», где авторы - местные любители О. И. Андрюкова-Шиленкова и С. Е. Райский [6].

[105] В конце XIX столетия успешно работали квартеты Харьковского отделения ИРМО (1890 – 1900), отличавшегося особой продуманностью репертуара и необычайно длительным для провинции, уникальным, сроком функционирования. Стабильностью отличались квартеты Киевского ИРМО и Одесского ИРМО. Высоким по уровню ансамблевого исполнения был квартет в Ростове-на-Дону [65. С. 359].

[106] Исследователь С. К. Лащенко приводит следующие факты. Если в Астрахани в сезон 1901/02 года ИРМО провело 12 симфонических собраний и 4 квартетных, то семь лет спустя (1908/09) – только 6 камерных. Так же поступают соответствующие отделения Ростова и Чернигова. В Киеве в тот же сезон состоялось только 9 камерных вечеров без симфонических. В Орле в 1908/09 г. – 10 камерных и 2 симфонических [65].

жёра Д. Ашхарумова, совершивший целую серию поездок по российским городам[107]. Но этот пример был лишь счастливым исключением. В целом положение симфонического искусства в провинции в этот период было довольно сложным. Тем значительнее кажутся достижения в области пропаганды симфонической музыки в уральских городах, в том числе двух городах Пермской губернии – Перми и, особенно, Екатеринбурге, идущем в этом отношении впереди всех в регионе. В *Перми* в 1908/09 гг. было организовано 6 симфонических собраний с участием оркестра Филармонии (единичной в провинции официально существующей «Филармонической» концертной организации, что также заслуживает особого внимания). Также известностью и любовью публики пользовались духовой оркестр в летнем саду под управлением военного дирижёра М. З. Басова-Гольдберг, симфонический оркестр под управлением Л. И. Винярского, Ширмана, Е. Ю. Жураковского, Н. Н. Алмазова. В *Екатеринбурге* существовали оркестр Общественного собрания под управлением Кассау и оркестр под управлением И. В. Липаева (в 1915 г. состоялось 13 концертов). С 1910 г. по 1916 г. проходили регулярные симфонические концерты, объединявшие оркестры Коммерческого и Общественного собраний. Проходили симфонические концерты под управлением И. А. Мещерского, в 1910 г. – С. И. Герца, Г. Ф. Эйстеррейха, Н. Н. Алмазова [75]. Появляется первый оркестр и в *Челябинске* (1907), во главе которого на долгие годы встаёт известный дирижёр и музыкально-общественный деятель Г. Д. Моргулис[108]. В 1911 г. Моргулис стал инициатором прогрессивного начинания – организации бесплатных симфонических концертов для рабочих и служащих (безусловно, важный прецедент) в го-

[107] Успех был очень большой и деятельность Полтавского оркестра получила заслуженную оценку в столице, что позволило получить финансирование на проезд музыкантов. Коллектив посетил осенью 1903 г. Курск, Орёл, Тулу, Белгород, Суму, Екатеринослав, Николаев, Одессу. Побывал в более 15 городах только за третий год гастролей в 1910 г., дав 24 концерта.

[108] В 1903 г. общественность Челябинска приглашает для создания симфонического оркестра Общественного собрания Г. Моргулиса. Он, родившись в Тобольске, учился в Варшаве, работал в реальном училище педагогом-музыкантом и давал частные уроки. С 1904 г. регулярно выезжал в Москву и Петербург с целью поиска кадров для оркестра (до революции музыкальных учебных заведений в Челябинске не было). Первый открытый концерт состоялся 2 сентября 1907 г., где прозвучали: 5-я симфония И. Гайдна, 1-ая симфония Бетховена, произведения Э. Грига, Д. Мейербера, К. Сен-Санса, Р. Вагнера. Следующий сезон стал более успешным и оркестром было исполнено значительное количество сочинений русских и зарубежных композиторов-классиков: М. Глинки, П. Чайковского, А. Рубинштейна, М. Мусоргского, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Ф. Шопена и др. [22. С. 7].

родском саду. Репертуар челябинского оркестра был на удивление разнообразен и включал в себя как серьёзную классическую музыку, так и лёгкую. Там же существовали и любительский оркестр Рощупкина (при железнодорожном клубе), оркестр в Новом клубе под руководством В. Калиновского, духовой оркестр С. Котова [22]. Известны также были казённые оркестры в *Златоусте и Богословске* (Оренб. губ.) [78]. В *Вятке* существовало два оркестра: оркестр городского театра под руководством Н. М. Кохановича и конкурирующий с ним камерный симфонический оркестр при Общественном собрании под руководством И. И. Розенфельда [104]. В *Уфе* 1889 г. также был организован симфонический оркестр (дирижёры Ф. Ф. Мотль, С. П. Копылов), который исполнял инструментальные сочинения и отрывки из опер русских и зарубежных композиторов [6].

В первые десятилетия XX века стали создаваться и *оркестры русских народных инструментов*: в Нижнем Новгороде – под управлением Доброзракова, Архангельске – под упр. Ульяновского, Иркутске – под упр. Кальпуса, В. А. Соснина, П. С. Холодилова, М. М. Шигунцова, в г. Суджи – под упр. Даналевского, в Харькове – общество любителей хорового пения [121; 83]. Первым на Урале стал оркестр «Хор балалаечников» при железнодорожном общественном собрании в *Челябинске* под руководством С. Б. Мячкова. В 1909 г. началась деятельность оркестра в *Нижнем Тагиле* под руководством М. Е. Ильина и Е. И. Катаева, а также существовал оркестр балалаечников под упр. Б. Ф. Мельникова (один из первых в провинции) [78]. В 1914 г. начал работать народный оркестр в железнодорожном собрании Екатеринбурга под руководством Б. С. Косякова [13].

Одной из характерных для провинциальной концертной жизни тенденций являлось и включение в репертуар сочинений, *редко или совсем не звучавших* в данном городе. Исследователь С. К. Лащенко, обозначивший данную тенденцию, приводит достаточное количество примеров, имевших место в Киеве[109], Риге[110], Одессе [65. С. 353]. Подобные примеры мы находим и в городах ураль-

[109] премьера Фантастической симфонии Берлиоза – в 1894 г.
[110] Исполнение оперы «Иоланта» на немецком языке, увертюры «Ромео и Джульета», Четвёртой симфонии П. Чайковского – в 1893 г.

ского региона. Так в одном из бесплатных концертов симфонического оркестра под управлением Г. Д. Моргулиса в Челябинске (1911)[111], филармоническом симфоническом собрании в Перми (1909)[112], концерте оркестра Общественного собрания под управлением Кассау в Екатеринбурге (1906)[113] звучали весьма редко исполняемые произведения. Думается, что подобный факт укрепляет авторитет уральских городов, тем более, что исполнение сложных симфонических произведений в провинции всё-таки было явлением не столь распространённым и даже редким. Концертная жизнь в ней развивалась преимущественно в рамках камерного и сольного музицирования, полагает один из исследователей данной сферы, с которым, несомненно, следует согласиться [65].

Открытие отделений ИРМО в провинциальных городах воспринималось жителями и музыкальной общественностью, как правило, с большим энтузиазмом, восторженностью и ожиданием многообещающих перемен. Так было в Киеве (1863), Казани (1864), Харькове (1871), Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове (1873), Омске (1876), Тобольске (1878), Томске (1879), Тамбове, Воронеже (1882), Тифлисе (1883), Одессе (1884), Самаре (1887), Астрахани (1891), Ростове-на-Дону (1896), Екатеринославле (1898), Вильнюсе (1898), Риге (1898/99), Кишинёве (1899), Полтаве (1899), Баку, Иркутске (1901), *Перми (1909), Екатеринбурге (1912),* Архангельске *(1913), Уфе (1916), Вятке - 1916* [30; 65; 104]. Уже из представленного ряда следует, что города Урала (Пермь, Екатеринбург, Уфа, Вятка) в этом плане не занимали лидирующих позиций.

К 1910-м годам многие местные отделения ИРМО имели свои здания, учебные заведения при них, но при этом весьма крупные задолженности. Субсидии Главной дирекции не покрывали растущих расходов. Играли роль личные симпатии или антипатии руководства к организаторам ИРМО в том или

---

[111]Там прозвучали редко исполняемые произведения: Горр – колыбельная песня из оперы «Жосселен», Мейербер – марш из оперы «Иоанн Лейденский». Интересно, что раз прозвучавшее сочинение оркестр старался больше не исполнять [22].

[112]Тогда прозвучали «представляющие значительный исторический интерес», как писал рецензент, сочинения: «Шествие гномов» из сюиты «Ёлка» В. И. Ребикова, «Melancolie» Э. Ф. Направника, марш Ф. Мендельсона из музыки к трагедии «Аталия», увертюра к опере «Le devin du village» («Деревенский колдун») Ж. Ж. Руссо [74].

[113] Были исполнены следующие сочинения: симфоническая поэма «Прелюды» Листа, симфония Калинникова [75].

ином городе[114]. Естественно, что количественно-качественные показатели деятельности данных организаций не были одинаковыми. По ряду причин (в основном возникающих в связи с материальными трудностями) в начале 1900-х годов ИРМО в целом по стране становилось всё менее конкурентоспособным[115]. Вопросы регулирования и координирования концертных потоков по стране стали решать сообщества оркестровых подрядчиков и концертных агентов. Они располагали специализированными «бюро». Вывески «Здесь отпускают музыкантов» вывешивались прямо на целых улицах как Петербурга и Москвы, так и Одессы, Харькова, Киева [65. С. 334 – 391]. Условия контрактов, заключавшиеся подрядчиками, были довольно суровые (штрафы за неявки, опоздания, невыученные партии, игру в других коллективах), а заработки – небольшие[116]. Всё это ставило исполнителей в большую зависимость от концертных агентов.

Если в целом по стране в первые десятилетия XX века ИРМО постепенно перестаёт выдерживать конкуренцию с упомянутыми выше сообществами, то в городах уральского региона отделения ИРМО в это время только начинают свою деятельность. Отмеченная особенность свидетельствует о некоторой специфичности региона, объяснить которую только отдаленностью от столиц и, соответственно, проблемами с наличием путей сообщения, как это делают некоторые исследователи, не представляется возможным[117]. Тем более что такое «запаздывание» не распространялось на другие формы музыкальной жизни, где, напротив, встречаются моменты «опережения». (В частности, это относит-

---

[114] Исследователь С. К. Лащенко приводит пример, когда в сезон 1908/09 г. денежной помощи от главной Дирекции ИРМО не получили Екатеринодарское, Житомирское, Ставропольское, Черниговское отделения, в то время как Киевское отделение, несмотря на полное прекращение симфонической деятельности, получило 5 тысяч рублей (как и Харьковское, продолжавшее регулярно проводить 5 симфонических концертов в год) [65. С. 342, 343].

[115] К тому же инициативу ИРМО «перехватывали» разные концертные, в том числе и любительские, организации, а также отдельные исполнители. Состоявшийся в 1904 г. в Москве съезд представителей ИРМО решал вопросы об устройстве концертов, приглашении солистов, контрактных условиях работы и т. д. Но существенного изменения в этой области не произошло [65].

[116] В 1882 г Александром III были определены суммы вознаграждений по каждому пюпитру и каждому оркестровому инструменту, входящему в состав театрального оркестра. В целом за сезон можно было заработать около 600 руб. Скудность оплаты была очевидна и вызывала соблазн приработка «на стороне», что было чревато штрафом или увольнением [65].

[117] Это невозможно уже потому, что из приведенных выше дат организации ИРМО явствует: в гораздо более отдаленных городах Сибири они были организованы значительно раньше.

ся к сфере театра, речь о котором пойдёт ниже)[118]. Очевидно, что одна из причин связана с сословной избранностью, ограничивающей концертную аудиторию. (Дело в том, что утвердилась практика проведения концертов в залах Дворянского, Коммерческого, Купеческого, Общественного собраний). Но постепенно границы бытования академической музыки расширяются. Она выходит за пределы культурного общения избранных. Во многом процессу демократизации способствует рост открытых концертных площадок, которые становятся характерной приметой времени (в летнее время вокзалы, сады, парки превращаются в центры музыкальной жизни). Эта тенденция имела место, как в столицах, так и в провинции (об этом подробнее излагалось выше – в разделе данной главы «музыкальный быт»).

Музыкально-хоровая деятельность. К концу XIX века в России отчетливо наметился рост музыкально-хоровой культуры. В исследованиях столичной хоровой деятельности (см., например, [30]) подчёркивается факт возникновения многочисленных хоровых организаций и сообществ. Кроме давно существующей Придворной певческой капеллы в Москве, в 1886-м г. было создано Синодальное училище хорового пения. В это же время возникает Русское хоровое общество (по инициативе К. К. Альбрехта - инспектора Московской консерватории, виолончелиста, преподавателя хорового пения), в котором увлечённо трудятся композиторы А. С. Аренский и А. С. Ипполитов-Иванов, устраиваются концерты как светской, так и духовной музыки. Появляются хор А. А. Архангельского (1880), симфоническая капелла В. А. Булычёва (1902), Воронежский крестьянский хор М. Е. Пятницкого (1911). С 1898-го г. в Петербурге популярностью пользуются так называемые общедоступные народные концерты под управлением графа А. Д. Шереметьева. После учреждения в Москве в 1895-м г. Общества содействия к устройству общедоступных народных развлечений, создан хор Пречистенских рабочих курсов в Москве, имеющий революционную направленность. В 1906-м г. создаются так называемые народные

[118] Думается, что анализ и осмысление причин подобных явлений – задача будущих исследований.

консерватории, бесплатно готовящие учителей музыки и пения. В хоровых классах Московской народной консерватории обучалось более 600 человек. В организации этих учреждений принимали участие Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, Л. С. Ауэр, С. И. Танеев, Е. Э. Линева, И. Я. Брюсова. Серовой В. С. – вдовой композитора, была организована передвижная народная консерватория для подмосковных рабочих и крестьян.

С 1895 г. укрепляется традиция хоровых концертов духовной музыки[119]. В перечне провинциальных городов, имеющих традицию духовно-хоровых концертов, Е. М. Левашёв особо выделяет Киев, Харьков, Одессу, Нижний Новгород [67. С. 327]. Исследователь отмечает возникшую традицию «исторического хорового концерта», когда хором московского Синодального училища в 1895 г. был проведён целый цикл знаменитых, превосходных по размаху и безупречных по качеству, музыкальных вечеров [67]. Общая тенденция музыкального развития последнего десятилетия XIX века по популяризации русской музыки проявлялась и в области хорового искусства. Выражалось это в том, что коллективы разного состава исполняли музыку русских композиторов: Е. Азеева, Д. Аллеманова, А. Архангельского, М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя, П. Воротникова, М. Глинки, А. Гречанинова, С. Давыдова, С. Дегтярёва, А. Есаулова, А Кастальского, Н. Кленовского, Н. Римского-Корсакова, Н. Соловьёва, П. Турчанинова, П. Чайковского и др. В разных городах существовали хоры, которые исполняли светские сочинения[120]. Особенно богатыми и рано сформировавшимися были хоровые традиции в Саратове (уже в 40 – 50-е годы XIX в. хоровое пение здесь было очень распространено, а в 70 – 90-е годы су-

[119] Например, известен концерт в церкви «Святой Троицы» в Москве под управлением П. Г. Чеснокова в декабре 1908 года. В Тифлисе в марте 1909 г. в казённом театре состоялся концерт 10-ти различных хоровых коллективов, исполнивших русские, грузинские, армянские, католические напевы на один и тот же текст: «Царю небесный».

[120] Известны, например, хоры любителей «под упр. Попова и Кудрявцева (Н-Новгород), исполнявшие музыку Ипполитова - Иванова, Лисицына, Аренского; любительские хоры Касторского и Карасёва (Пенза), исполнявшие сочинения Главача и Случевского. Ярославское хоровое общество проводило хоровые собрания, включавшие сочинения Чайковского; Харьковское – Чайковского и Рубинштейна» [42. С. 349, 350].

ществовал не один хоровой коллектив)[121]. В 1904 г. по всей России прошла волна концертов памяти М. Глинки: в Екатеринославе, Керчи, Киеве, Вологде, Пензе, Ялте [65. С. 350]. Так вырабатывался интерес и внимание к музыке отечественных авторов. В Перми, как уже упоминалось выше, также были организованы чтения, посвящённые памяти композитора с участием солистов народного хора под управлением А. Городцова. Первые любительские хоры *в Челябинске* (Оренбургская губ.) были созданы в начале XX века. Известностью пользовались хоры под упр. Н. Носачевского, врача В. Попова, детский хор супругов Корытиных [23].

В последние десятилетия XIX века на Урале значительной частью музыкальной жизни становится деятельность *церковных* хоров. Благодаря стараниям отдельных хормейстеров-регентов, церковные хоры по всему региону вовлекались в концертную деятельность. К населённым пунктам в уральском регионе, хоровые собрания в которых за 1895 – 1917 годы нашли отражение в столичной прессе, относятся: Верхотурье, Вятка, Екатеринбург, Оренбург, Березники (Перм. губ), Слободской (Вятской губ.), Троицк (Оренбургской губ.), Юго-Камский завод (Пермской губ.) [67. С. 330]. Совершенно особое положение в этой области занимает *Пермская* губерния, где хоровые традиции уходят в глубь веков, на несколько столетий назад (о «Школе Усольского мастеропения» XVI – XVII веков – подробнее см.: ч. 2, п. 4. 1). В Перми небывалую славу обрёл архиерейский Неофитовский хор, ставший выдающимся явлением в духовной музыкальной культуре всей российской провинции в 50 – 60 годы XIX столетия. В последние десятилетия XIX века был известен хор под упр. Н. К. Потеряйко и П. Е. Степанова[122]. Истинную славу в первые десятилетия XX века

---

[121] В 70-е годы Р. А. Гельм – пианист, органист и композитор (выпускник Лейпцигской консерватории) встал во главе любительского общества «Лира», которое отличала серьезность певческого репертуара. В 80 – 90 гг. Общество любителей изящных искусств объединяло любителей хорового пения, наряду с квартетной и оркестровой игрой. Известны хоры книгопечатников (с участниками из рабочих и служащих типографий) под руководством Г. Н. Грибова, затем А. М. Полякова, железнодорожников (из рабочих мастерских и служащих Рязанско–Уральской железной дороги) под руководством Евдокимова Я. К., автора исследований музыкальной жизни Саратова. Существовал любительский хор под руководством А. Б. Горюновой. Велась работа с хором при музыкальной секции Общества народных университетов [см. подробнее 34. С. 143 – 233].

[122] В его репертуаре была духовная музыка русских композиторов: Д. С. Бортнянского, А. Т. Гречанинова, А. Ф. Львова, С. В. Смоленского, П. И. Чайковского и др. Иногда звучали сочинения кантатно-ораториального жанра

обрёл архиерейский хор Кафедрального собора, созданный знатоком церковного пения – Иоанном Алексеевичем Никитиным (с последующим регентством С. Чумакова) [24]. Хоровое движение А. Д. Городцова (1895 – 1916), прославившее Пермскую губернию, в значительной своей части было связано с церковным пением.

В другом (уездном) городе Пермской губернии – *Нижнем Тагиле* известностью пользовались хор Введенской церкви под руководством Н. С. Смехова и хор под упр. Куляшова. Известны были архиерейские хоры *Екатеринбурга* под упр. М. В. Баталова[123]. В *Челябинске* (Оренбургская губ.) существовал хор под упр. Г. Корякина (городского собора), созданный в начале XX в. [23]. *Вятка* с давних времён славилась хоровым искусством. С 1658 года известностью пользовался архиерейский хор, существовавший более двух с половиной столетий. Хормейстерами и композиторами, сочинявшими произведения для этого хора, на рубеже веков были А. Л. Луппов и А. А. Осокин [104]. Среди церковных хоров в *Уфе* известностью пользовался соборный хор под управлением В. А. Скворцова [6].

В заключение отметим, что к концу XIX века музыкальная жизнь провинции в целом заметно динамизировалась, что проявилось в географическом и социальном расширении сферы влияния академической музыки. И всё-таки на этом весьма динамичном фоне Пермь можно выделить как один из наиболее ярких городов уральской провинций. Думается, что объективность подобного вывода подтверждается анализом публикаций о Перми в центральной прессе. Сам факт упоминания реалий провинциальной музыкальной жизни в столичных изданиях свидетельствует об их значимости в масштабах музыкальной жизни России в целом. Проведённый автором настоящего исследования сравнительно-статистический анализ (см.: Приложение 14) таких высказываний по поводу событий музыкальной жизни целого ряда провинциальных центров, по-

---

и зарубежных композиторов. Например, хор Рождество-Богородицкой церкви Перми под упр. П. Е. Степанова исполнил в 1910 г. ораторию И. Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте», а в 1911 г. ораторию «Самсон» [13].

[123]Екатеринбургским архиерейским хором под упр. регента Баталова в дек. 1911 г. было исполнено четыре части из «Реквиема» В. Моцарта [13].

зволяет сделать вывод о том, что в течение рассматриваемого периода Пермь успешно выделяется среди других городов Поволжья, Урала и Сибири, уступая только Одессе, Нижнему Новгороду, Харькову.

3. 2 Музыкальный театр

Оперный театр в столицах пользовался покровительством Императорского дома, получая государственную субсидию, чего не наблюдалось в российской провинции (среди редких исключений – Тифлисский театр). Данное обстоятельство усложняло развитие провинциального музыкально-театрального искусства. Кроме того, ряд других, объективно существующих обстоятельств, явно тормозил развитие этой сферы музыкальной жизни. К ним исследователи В. Романова и Е. Левашёв [106] относят недостаточный уровень культуры, малочисленность городского населения, ориентированного на другие формы развлечения, цензуру и осторожность местных властей, убыточность строительства театральных зданий, низкий профессиональный уровень оперных артистов, неодобрение со стороны церкви, а порой и просто имеющие место суеверия. Забегая вперёд, следует отметить, что многие из приведённых тормозящих факторов не характерны для Пермского края, что выделяет его не только из числа уральских, но и российских провинций. В целом провинциальные театры, лишённые заботы правительства, во второй половине XIX века представляли собой довольно жалкое зрелище. Процесс переустройства театрального дела начинается с 1861 г., эволюционизируя с каждым последующим десятилетием. В 1880-е годы основным способом функционирования стала частная антреприза. Число частных публичных театральных предприятий стало возрастать[124]. Принципиально новой формой административной организации и коммерческого функционирования частного театра стало оперное товарищество[125]. Различного рода «товарищества» осуществляли организацию оперных постановок. Но

[124] Если в 1-й половине XIX в. их были единицы, то во второй половине – несколько десятков. Особенно ощутим рост их количества в 1890 – 1900-е годы. Но порой появление отдельных оперных трупп оказывается разорительным даже для столь богатого города, как Одесса.

[125] Впервые такое товарищество организовано известным певцом, режиссёром, вокальным педагогом И. П. Прянишниковым в Киеве в 1898 г. [106. С. 213].

в ходу было такое мнение: «Лучше плохой антрепренер, чем хорошее товарищество» [14. С. 27].

Обращаясь к уральскому региону, следует констатировать, что оперный театр в XIX веке постепенно утверждается и там. «Роль первооткрывателя принадлежит Екатеринбургу», – пишет О. Е. Левашёва [69. С. 253]. Своеобразный треугольник уральских городов – Екатеринбург, Пермь и Ирбит, по существу, определял в XIX веке всю театральную жизнь региона, справедливо отмечает она. Во многом этому способствовал тот факт, что стационарные театральные здания, где шли драматические и музыкальные спектакли, в этих городах появились одними из первых на Урале. В 1845 г. было построено здание в Ирбите, в 1846 г. – в Перми, в 1847 г. – в Екатеринбурге[126][13]. Дополняя наблюдения О. Левашёвой, отметим, что в Вятке театрального здания как такового до революции не было. В 1877 г. здесь был открыт театральный концертный зал, где музыкальные и театральные деятели, объединённые в Общество владельцев концертного зала, проводили концерты. Там же ставились и оперные спектакли. Что касается непосредственно театральных зданий для оперы, то в Перми, например, такое здание было построено довольно рано для провинции и, к тому же, первым на Урале – в 1878 г. В Саратове, например, – всего лишь в 1890 г., в Екатеринбурге – в 1912 г., а в Уфе – в 1938 г. [127]

С 1843 г. на Урале прочно обосновалась труппа антрепренера П. А. Соколова[128]. Однако в целом знакомство с оперой на Урале вплоть до конца 70-х годов могло быть только эпизодическим. Недифференцированность артистических сил, более чем скромный состав оркестра (около 10 человек в среднем), заставляют предположить, что оперы ставились не полностью и притом в сильно изменённых, намеренно облегчённых переработках, полагает О. Левашёва[129]. С появлением в 1879 г. смешанных оперно-драматических трупп

---

[126] Уфа в этом смысле является исключением, т. к. здание театра здесь было построено в 1861 году.

[127] Для сравнения представим и другие, противоположные примеры: в Одессе – в 1810 г., в Тифлисе – в 1851г., в Киеве – в 1867 г. [69. С. 253].

[128] Наряду с трагедией, комедией, водевилем в репертуар входило несколько опер, в том числе «Аскольдова могила» А. Верстовского и «Сомнамбула» В. Беллини.

[129] Исключение составлял лишь один оперный спектакль, поставленный в 1874 г. в Екатеринбурге Д. М. Леоновой – «Трубадур» Д. Верди. Сложнейшая опера была подготовлена знаменитой артисткой во время её гастролей по Уралу совместно с труппой любителей. Концерты Леоновой, выступавшей в Екатеринбурге, Перми, Томске, имели неслыханный успех [75].

П. М. Медведева (под управлением дирижёра У. И. Авранека), ознаменовавшим новый этап в развитии музыкально-театральной жизни, на сцену пришли оперы М. Глинки, А. Даргомыжского, Д. Мейербера и других серьёзных русских и зарубежных авторов. Постепенное появление собственных любительских и профессиональных театральных трупп в больших и малых городах региона в основном на территории *Пермского края* (в первой половине XIX в. – в *Очёре, Пожве, Ильинском*), способствовало тому, что на рубеже XIX – XX веков сформировались два (основных на Урале и значимых на уровне российской провинции в целом) оперных центра – в *Перми и Екатеринбурге*. Здесь пели выдающиеся мастера оперной сцены: Е. Г. Ковелькова, Ю. Ф. Закржевский, А. М. Пасхалова, А. М. Томская, Л. Я. Шор-Плотникова, Д. Х. Южин, А. Н. Круглов, А. Н. Шевелев и др. В 1878 г. в Перми был открыт новый каменный театр по распоряжению городской Думы сданный в аренду П. Медведеву. Насыщенный оперный сезон 1879 г. стал началом расцвета Пермской оперы. А «На рубеже двух веков был сформирован оперный театр в Перми, занявший в культурной жизни Урала главное, ведущее положение», – утверждает О. Левашёва [69. С. 329]. Создание такого уникального явления как Пермская Городская театральная дирекция (1895 – 1902) было новым словом, способствовавшим ярчайшему художественному подъёму и небывалой активности оперного дела в этот период.

В других городах Урала оперные спектакли ещё не приобрели стабильного характера. Лишь в последние десятилетия XIX века здесь создавались и развивались разные формы театральной жизни. И лишь «только в начале XX столетия оперные театры ''на местах'' окончательно укрепились в качестве самостоятельных, активно действующих организаций», как в целом по всей России [69. С. 329].

В Нижнем Тагиле в 80-е годы был организован кружок любителей сценического искусства, который вырос позднее в самодеятельный театр. В марте

1889 г. учреждена дирекция этого театра[130]. В 900-е годы там в сопровождении оркестра ставились как оперетты, водевили, так и сцены из опер «Иван Сусанин», «Русалка», «Евгений Онегин», «Демон», «Аида», «Кармен». В 1899 г. Нижний-Тагил посетила труппа П. П. Медведева (представлялась, по словам исследователя, скорее драма) [78. С. 137, 138].

Знакомство жителей *Вятки* с театром драмы и оперы-буфф под руководством С. Г. Бабош-Королёвой произошло в 1886-87 году[131]. В 1895 г. состоялись гастроли Мариинского театра под управлением П. И. Мельникова[132]. В марте 1908 г. уральский город услышал Московскую частную оперу (бывший театр Солодовникова) с дирижёром С. Барбини[133]. Своей оперной труппы Вятка не имела. Лишь в 1913 г. стараниями дирижёра Н. М. Кохановича, руководившего оркестром, впервые силами местных музыкантов-любителей была поставлена оперетта С. Джонса «Гейша». А в апреле того же года состоялись премьеры долгожданных опер. Были поставлены «Демон» А. Рубинштейна и «Русалка» А. Даргомыжского [104].

В *Челябинске (Оренбургской губ.)* любительский музыкальный театр «Мозаика» появился лишь в 1911 г. Он не имел какой-либо определённой творческой направленности, его представления состояли в основном из 8 – 10 номеров, ничем между собой не связанных: одноактных водевилей, фарсов, куплетов, сольных музыкальных номеров. Театр, не имея своего помещения, кочевал по клубным площадкам города. Среди оперных коллективов, гастролировавших в этом регионе на рубеже веков, исследователь В. Вольфович называет труппы: под управлением М. Шигаевой, О. Славеновой, П. Кузнецова, А. Апрельского, А. Костоньянц; из оперетты и драмы: под упр. В. Василенко, Шатковского, А. Хабаровой, А. Тони, Н. Кучеренко, Б. Гамалия [23. С. 23]. Известен факт посещения молодым Ф. Шаляпиным города Златоуста в 1892 г. (в пору становления выдающегося певца) [23. С. 21, 22].

---

[130] В среднем ставилось 8 спектаклей в год. Опереточные труппы играли 9 раз. Появилась даже специальная театральная библиотека [78. С. 137, 138].

[131] Тогда прозвучала оперетта Ф. Зуппе «Боккаччо». В декабре того же года состоялась комическая опера Р. Планкета «Корневильские колокола», опера-фарс Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» [104].

[132] Под управлением П. И. Мельникова прозвучали оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Русалка» А. Даргомыжского, « Демон» А. Рубинштейна [104. С. 41].

[133] Исполнены оперы «Мазепа», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. И. Чайковского [104].

В Уфе (Башкирии) профессиональный театр появляется в виде гастролей ещё в период деятельности антрепризы П. А. Соколова (1841 – 1843), где ставился «Ревизор» Н. Гоголя и опера «Аскольдова могила» А. Верстовского. Были также примеры непродолжительной деятельности антреприз под руководством М. П. Васильева, Гладкова, Д. А. Хотева-Самойлова, П. М. и П. П. Медведевых, Н. С. Вехтера, Р. А. Крамеса, П. П. Струйского, С. Я. Семёнова-Самарского (1890 – 1891)[134] [6]. Свой профессиональный музыкальный театр в Уфе сформировался только после революции.

Расцвет оперы в *Екатеринбурге* пришёлся на 1912 – 1915 годы, когда по примеру Перми здесь была создана такая же Городская театральная дирекция[135]. Дирижёром был приглашён С. Барбини, который осуществил целый ряд новых оперных постановок и поднял качественный уровень местной оперы[136]. До этого периода известен первый серьёзный театральный сезон под руководством У. Авранека в 1879 г., открытый, также как и в Перми, оперой «Жизнь за царя» М. Глинки. В 80 – 90-е годы XIX века гастролировала труппа П. П. Медведева, которая ставила в основном оперетту, реже оперу, после чего на долгие годы утвердилась драма и оперетта. С 1907 г. оперные спектакли здесь становятся постоянными, ни одного года не проходит без функционирования антреприз. Так более успешную работу показали антрепризы А. А. Левицкого (1907 – 1909), А. Я. Альтшуллера (1909 – 1911), И. П. Палиева (1908/1909, 1909/1910), значительно улучшившие музыкальный уровень оперных постановок. В 1915 – 1916 г. Палиев сам держал антрепризу в Перми и Екатеринбурге. В 1915 г. театр снова был передан частной антрепризе, после

---

[134] В его оперной труппе дебютировал Ф. Шаляпин [6].

[135] Дирекцию возглавлял П. Ф. Давыдов. Тогда было построено и здание театра, предназначенное специально для оперы (в настоящее время Театр оперы и балета им. А. В. Луначарского).

[136] Режиссёром был А. Я. Альтшуллер. Оркестр состоял из 30 человек, хор – из 50-ти, балет – из 6 пар. В новую труппу входили: сопрано О. А. Шульгина, О. П. Павлова, М. Г. Ростовская, Э. Ф. Боброва, меццо-сопрано М. А. Доленго, теноры А. Г. Борисенко, А. Н. Алтайский-Ященко, Ф. П. Комиссаржевский, А. Н. Лохов, баритоны М. Б. Сокольский, А. Н. Ульянов, А. П. Толстов, бас А. И. Садомов и др. Хормейстером был А. В. Попов, балетмейстером Э. Ф. Галецкий. Вторым дирижёром был Е. Э. Меттер. Качественный уровень хора был очень высок, как отмечали рецензенты. В 1912\13 г. впервые были поставлены оперы «Опричник» П. Чайковского, «Долина» Э. Дальбера, «Богема» Р. Леонкавалло, «Андре Шенье» Д. Джордано, «Ёлка» В. Ребикова, «Кармела» С. Барбини. В 1913\14 г. – «Девушка с Запада» Д. Пуччини и др.

чего Пермь и Екатеринбург стали меняться по очереди полусезонно оперой и драмой[137] [75].

Репертуар провинциальных театров в середине XIX века мало чем отличался от репертуара столичных театров. Наряду с лёгкими жанрами (водевилями, деми-операми[138]) присутствовали отдельные отрывки из опер или целые оперы. Ситуация в Пермской губернии совпадает с общероссийской тенденцией, которая в середине XIX века (до 90-х годов) выражалась в идентичности путей развития столичных и периферийных театров[139]. Речь идёт о том, что на формирование музыкально-театральной культуры российской провинции оказали влияние такие представители лёгкого жанра как «малороссийская национальная опера», оперетта и водевиль[140]. При всей конкуренции и антагонизме, которые почти везде возникали между жанрами лёгкими и серьёзными, по мнению ряда авторов, лёгкие жанры психологически подготавливали провинцию к жанрам серьёзным [68. С. 239]. Оперетту в провинции, как и в столице, в 1860 – 1870-х годах играли только драматические труппы[141], которые обычно гастролировали в летний период, в то время как зимой шла опера. Существовали также смешанные труппы[142]. Интерес к этому жанру в провинции то усиливался, то ослабевал[143]. Отставание в данный период провинциального театра от столичного, по мнению исследователей, происходит в части русского репертуара на 30 лет, а зарубежного – на 20 лет. История развития Пермского театра подтверждает эту тенденцию. Ситуация начинает выравниваться к началу 1870-х годов, а к рубежу веков отмеченное отставание сводится к минимуму.

---

[137] С 1907 по 1917 гг. по количеству спектаклей 1-е место занимал «Евгений Онегин» (37 спектаклей), 2-е – «Фауст» (35), затем – «Пиковая дама» (34), «Демон» (28), «Травиата» (27), «Иван Сусанин» (25), «Кармен» (25) [75. С. 183 – 289].

[138] Деми-опера – полуопера, незначительное по протяжённости представление, где музыкальные номера чередовались театральными эпизодами.

[139] О ней см.: [106. С.183 – 289].

[140] «Малороссийская национальная опера» представлена была в основном творчеством И. П. Котляревского, С. С. Гулак– Артемовского и группы композиторов – П. П. Нищинского, Н. В. Лысенко и др. Сочинения украинских композиторов часто печатались в афишах как «оригинальная малороссийская опера», хотя на самом деле жанровых подгрупп было весьма много: опера, оперетта, комическая оперетта, комедия с музыкой, водевиль, дивертисмент, фарс…[106. С. 232].

[141] Впервые оперетта в провинции была поставлена в 60-е годы в Нижнем Новгороде («Орфей в аду») [там же].

[142] Подробнее об этом см. ч. 1, п. 4. 4.

[143] Только ярмарочные города, такие, как Нижний Новгород, например, делали хорошие и полные сборы. Это объяснялось очевидной специфичностью слушательской аудитории («купцы не только совершали выгодные сделки, но и искали ярких, запоминающихся впечатлений») [106. С. 238].

Необходимо отметить, что в южных городах России и Поволжье, всегда располагавших более богатыми артистическими силами, оперный жанр развивался все-таки иначе, чем, например, в уральском регионе. «Ещё в первой половине XIX в. оперные спектакли не прекращались в Киеве, Харькове, Одессе; обычным явлением были гастроли итальянских трупп. ...А в 60-х годах оперное искусство достигло высокого профессионального уровня и привлекло широкую массу публики, предпочитавшую оперу оперетте» [69. С. 253].

В конце XIX века функция ознакомления провинциального слушателя с русским и западноевропейским репертуаром принадлежит уже российским оперным актёрам. Если в 1860-е годы едва ли не единственная опера в провинциальном театре была «Аскольдова могила» А. Верстовского (её премьерой ознаменовано открытие русской оперы в Киеве в 1867 г.; также она звучала в Харькове, Саратове, Одессе), то в 1870-х хоть и медленно русский репертуар в провинции начинает расширяться. В российских городах идут «Рогнеда» А. Н. Серова, «Нижегородцы» Э. Ф. Направника. В Харькове поставил свою оперу К. П. Вильбоа «Наташа, или волжские разбойники». Однако особенностью 80-х годов становится популярность в провинции мелодраматических сюжетов, таких как «Роберт-Дьявол» Д. Мейербера, «Фенелла» Д. Обера, «в то время как "Руслан и Людмила" даже в университетском, пользующемся репутацией одного из российских культурных центров Киеве остался непонятым и непринятым не только широкой зрительской аудиторией, но и образованными критиками» [68. С. 245]. Попутно отметим, что в Перми, напротив, эта опера М. Глинки пользовалась любовью слушателей и звучала довольно часто. Продолжая тему общероссийских репертуарных тенденций, необходимо отметить, что в 90-е годы итальянские труппы почти не гастролируют по России. И если раньше они демонстрировали в основном оперы В. Беллини и Г. Доницетти (особенно часто «Норму», «Сомнамбулу», «Линду ди Шамуни», «Лукрецию Борджиа»), то теперь русские труппы отдают предпочтение композиторам-веристам («Сельская честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло) и французской лирической опере («Гамлет», «Миньона» А. Тома; «Лакме» Л. Делиба; «Король Лагорский»,

«Наваррка» Ж. Массне; «Самсон и Далила» К. Сен-Санса) [184]. Репертуар Пермского театра 90-х годов включает указанные оперы, что служит подтверждает данных тенденций.

В контексте настоящей работы целесообразно (опираясь на результаты ряда исследований [106; 121]) представить перечень самых популярных опер провинциального репертуара. Среди русских опер это: в 1860-е гг. – «Аскольдова могила»; в 1870-е гг. «Аскольдова могила», «Жизнь за царя»; в 1880-е гг. – «Жизнь за царя», «Русалка»; в 1890-е гг. «Жизнь за царя», «Русалка», «Демон», «Евгений Онегин»; в 1900-е гг. – «Демон», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Царская невеста». Из западноевропейских опер наибольшей популярностью пользуются: в 1860-е годы – оперы Беллини, Доницетти, Мейербера, Верди; в 1870-е гг. – те же, но в обратном порядке; с 1880-х годов до 1918 года впереди всех остальных – оперы «Фауст», «Кармен», «Травиата», «Аида» и некоторые другие [68. 255]. Пермский театр опять демонстрирует полное соответствие этой статистике (что подтверждается данными отчётов Городской театральной дирекции Перми за 1896, 1897 годы (подробнее см.: ч. 2, п. 3. 2, а также Приложения 9; 11)).

В свете результатов настоящего исследования совершенно очевидным видится следующее высказывание: «С точки зрения репертуара эти годы (90-е) были самыми плодотворными в истории провинциальной оперы XIX в. Такого качественного и количественного роста оперный репертуар в провинции не знал со времён крепостного театра» [106. С. 253]. Функционирование оперы в городах Урала (Пермской губернии), таких как Екатеринбург и, особенно Пермь, – яркое тому подтверждение.

Проблема провинциальной слушательской аудитории представляется наиболее сложной и неоднозначной. К концу XIX века меняется художественный вкус, а, соответственно, и репертуарные предпочтения публики. Чуть ранее, в 1860 – 70-х годах основную массу публики составляли: губернская аристократия (помещики и состоятельные чиновники), интеллигенция среднего достатка (студенты, преподаватели, офицерство), крупное купечество и промышленни-

ки. (Если аристократия и интеллигенция были в основном в столицах, то купечество и промышленники чаще жили за пределами столиц). К концу XIX столетия изменения произошли в основном во второй и третьей из представленных категорий. Вообще готова к переменам была лишь незначительная часть публики (независимо от социальной принадлежности), в том числе и аристократии, которая шла в оперу «из-за нежелания идти на драматическую постановку, отталкивающую этот род зрителей сценическим натурализмом» [68. С. 247]. Купечество, традиционно характеризующееся примитивностью эстетических потребностей, к концу XIX века достигает уровня образованной интеллигенции, часто имея высшее образование (следует напомнить, что в Пермском крае именно купечество играло значительную роль в театральных начинаниях). «Тенденция к сближению художественного вкуса представителей разных социальных кругов (проявляющаяся как склонность к упрощению и облегчению репертуара при одновременном усилении его зрелищности и развлекательности) действовала на протяжении всего рассматриваемого отрезка и была, без сомнения, одной из важнейших социокультурных тенденций второй половины XIX – начала XX века. ...Смена ценностных установок разных зрительских групп ...проявлялась в первую очередь как борьба за русский репертуар, которая в провинции имела гораздо менее, чем в столицах, яркий и выраженный характер» [68. С. 247]. Однако, по мнению автора настоящей работы, Пермская провинция стала счастливым исключением из общей тенденции. Пропаганда русской музыки, явившаяся основным направлением репертуарной политики Городской театральной дирекции, способствовала высокому авторитету Пермской оперы во всём общероссийском театральном пространстве. При этом отметим, что неприятие массовой аудиторией современного отечественного репертуара не было свойственно только провинции. Подобные явления наблюдались и в столице[144]. В 1870-х годах мнение о необходимости отечественных, русских

[144]Подтверждение этому мы видим в многочисленной критике на страницах РМГ (Русской музыкальной газеты). Например, «Положительно Москве не везёт на частную русскую оперу. Местные капиталисты убивали и убивают деньги на итальянцев...» [168. С. 366 – 368]; «Неужели Русское товарищество не может послужить русскому искусству?» [162. С. 63].

опер отчётливее звучит в университетских, самых «образованных» оперно-театральных городах: Харькове, Киеве, Казани [подробнее см.: 68. С. 249].

Необходимо отметить ещё один момент. Качество сценических декораций и костюмов в провинциальном театре было весьма низким, и долгое время такое положение вещей считалось неизбежным и даже не обсуждалось. Из многочисленных исследований мы узнаём о том, что лишь к 1900 г. хороший уровень был в Одессе, Киеве, Харькове, к ним приближались Казань, Саратов, Тифлис. Улучшалось дело в Перми, Н-Новгороде. И всё-таки, для провинциальных сцен этого времени «отставание сценографической области оперного искусства от других компонентов ощущалось как резко тормозящий фактор, что особенно выявляется при взгляде на резко эволюционировавшие методы режиссёрского мышления» [106. С. 288].

К отрицательной тенденции последних десятилетий XIX века следует отнести также следующие недостатки оперных постановок: искажение авторского оригинала в различных формах – как текстовых, так и сценических (например, упрощение или наоборот добавление чего-либо в вокальной партии, её транспонирование, купюры, достигавшие кощунственных размеров). Очень распространено было весьма трудно изживаемое бисирование, прерывающее действие спектакля. В большей степени это было свойственно провинциальному театру и было распространено, практически, повсеместно.

В заключение необходимо отметить следующее. Развитие провинциального музыкального театра не имело характера радикальной реформы, а шло постепенно, демонстрируя общую динамику развития. Несомненными достижениями явились усиление актёрского, режиссёрского и музыкального начал. Проблемы, связанные с такими компонентами оперного спектакля, как хор и оркестр, были как технически-организационного характера, так и творчески-художественного. Особенно это проявлялось в регионах, удалённых от центра, в том числе и на Урале. Уязвимыми сторонами музыкального театра было недостаточное качество исполнения, отставание сценографической области и слабый в техническом отношении балет. Важнейшим достижением оперного теат-

ра в последние десятилетия XIX века стало преодоление диспропорции между русским и зарубежным репертуаром, связанное со сменой ценностных установок зрительской аудитории. Это с успехом удалось сделать Пермской опере (как отмечалось выше) благодаря целенаправленной репертуарной политике Городской театральной дирекции.

3. 3 Общее музыкальное воспитание и специальное музыкальное образование

Рубеж XIX – XX веков оказался самым плодотворным и самым многоплановым этапом в истории российского музыкального образования, которое получает в данный период повсеместное распространение, включая самые отдалённые, территории страны. Например, были открыты музыкальные классы при ИРМО в таких периферийных городах уральского региона, как Ельня (1912) или Сарапул (Вятской губернии) [81. С. 632]. Основным «вектором» развития отечественного музыкального образования в этот период исследователь Н. А. Миронова считает движении к профессионализму [81]. Показателем этого процесса становится рост числа музыкальных классов и училищ при ИРМО, а также открытие консерваторий в ряде городов России[145]. Убедительным представляется ее тезис о том, что любительское музицирование, которое было почвой, как для профессионального, так и для общего музыкального образования, лежало в основе движения к профессионализму. Настоящий взлёт любительского музицирования проявился в увеличении количества различных организаций, музыкальных обществ, кружков. Образование стало более демократичным, охватив различные слои общества: техническую интеллигенцию, рабочих, крестьян. Происходит расширение социальной базы и «смещение акцентов» в социальном составе контингента обучающихся музыке. Это выражается в том, что наряду с основной массой учащихся, которую составляло дворянство, больший вес начинает приобретать разночинная интеллигенция[146][81]. Действительно, система музыкально-образовательных учреждений этого периода как

[145]Даты открытия консерваторий в провинции: Саратовская (1912), Киевская (1913), Одесская (1913), Тифлисская (намеченное на 1917 г.).

[146] Особенно это касается технической интеллигенции – вследствие открытия новых учебных заведений (политехнических институтов) [81].

никогда разнопланова. Она включает музыкальные курсы, классы, школы, училища (как частные, так и государственные), организованные при различных кружках, обществах, музыкальных организациях (музыкально-драматических, музыкально-литературных, обществах любителей изящных искусств и т. д.). Надо сказать, что такое изобилие форм музыкально-образовательной деятельности не могло не вызывать конкуренции между ними. Примеров тому множество. При этом со столь демократичной системой образовательных учреждений соседствовала система сословного образования, представленная закрытыми женскими институтами и училищами, кадетскими корпусами. Очень важной представляется отмеченная исследователем неоценимая роль отдельных личностей, педагогов-просветителей, без чьей подвижнической деятельности развитие отечественного образования в провинции было бы немыслимо. В целях систематизации общей картины необходимо разграничить сферы общего музыкального воспитания и специального музыкального образования. Рассматривая вопрос места и характера **общего музыкального воспитания** на начальных этапах обучения, следует отметить, что в течение всего XIX века «обучение детей церковному пению в многоликой массе начальных школ... как правило, не выходило за рамки решения общих задач религиозно-нравственного воспитания»[147] [10. С. 38]. Но в последние десятилетия XIX века все же намечается отход от господства церковной музыки в музыкальном обучении[148]. В городских училищах занятия вели уже большей частью специалисты-музыканты или учителя с музыкальной подготовкой семинарии или учительского института[149]. Однако в общей своей массе положение с музыкальным обучением в начальной школе оставалось сложным. Главной проблемой являлась неподготовленность к этому роду занятий учителей, на которых обычно возлагалась обязанность преподавания всех предметов, включая и пение [10].

---

[147]Часто освоение школьниками молитв и песнопений осуществлялось «с голоса» [10. С. 38].

[148]Так, в учебном плане народных училищ Министерства народного просвещения 1897 г. для обучения церковному пению отводилось 3 часа в неделю во всех классах [10].

[149] По мнению С. Беляева, показательным в этом отношении является, например, программа Троицкого городского 2-классного училища, составленная в 1884 г. Она включает народные песни помимо традиционных церковных песнопений, а также содержит элементы теории музыки и сведения о «главных правилах при пении» [10. С. 57, 58].

Различие способов музыкального воспитания в средних и начальных учебных заведениях было не слишком значительным. Так предмет «Пение» в учебном плане, например, женских министерских гимназий не значился, но расходы на его преподавание предусматривались [1]. «Пение преподавалось не во всех, но в значительном числе министерских женских гимназий. Например, в Киевском учебном округе оно велось в 52 из 84 имевшихся здесь гимназий[150]. Так из более 30 тысяч учениц, занимавшихся в гимназии и прогимназии Одесского учебного округа, пению обучалось около трети учениц. Были и исключения, как, например, в Вятской и Царскосельской гимназиях, где уроки пения проводились почти со всеми детьми, и наоборот, как в Таганрогской гимназии, где пение существовало «только лишь как церковный хор» [1. С. 91]. Программа, как правило, включала общеупотребительные молитвы и песни, элементарные сведения из нотной грамоты. Существовавший почти в каждой гимназии хор (иногда два – светский и церковный) состоял из 20 – 40 человек. Распространение получила практика соединения певческих коллективов женских и мужских гимназий. Репертуар включал не только церковные песнопения, народные песни, но и произведения русских и зарубежных композиторов.

Иной была картина в некоторых *негосударственных* столичных женских *гимназиях*. Их владелицы (С. А. Арсеньева, Л. Ф. Ржевская, М. Н. Стоготина, В. А. Субботина и др.), следуя примеру закрытых учебных заведений, стремились давать детям широкое и разностороннее музыкальное воспитание и образование[151]. Совершенно особой была программа в епархиальных училищах[152].

Преподавание пения в учебных заведениях Пермского края было включено в круг обязательных дисциплин уже в самом начале XIX века (в Пермском

---

[150]«Уроки классного пения проводились обычно 1 – 2 раза в неделю в течение первых двух-трех учебных лет, их посещало от одной трети до половины гимназисток» [1. С. 91].

[151]В Московской гимназии Л. Ф. Ржевской воспитанниц не только обучали хоровому пению, основам теории музыки, игре на музыкальных инструментах, музицированию в оркестре, но и «систематически в течение всех гимназических лет водили на оперные и балетные спектакли, симфонические и камерные концерты» [1. С. 93].

[152] «Обязательным предметом было церковное пение со специальной программой по 2 часа в неделю в течение всех лет. Существовали еженедельные занятия с общим хором, который пел на богослужении и литературно-художественных вечерах. Занятия на музыкальных инструментах (фортепиано, фисгармонии или скрипке) проводились для желающих за отдельную плату. Здесь традиционно обучали игре гамм, этюдов, пьес, ансамблей и чаще, чем где либо, исполнению отечественной духовной музыки» [1. С. 93 – 95].

уездном училище, открытом в октябре 1811 г. [115. С. 40][153]). В начальном образовании занятиям творческими дисциплинами, в том числе и музыкой, уделялось значительное внимание. Например, в 1817 г. бароном Г. А. Строгановым в селе Усолье была открыта первая школа с преподаванием пения (подробнее см.: [46]).

В ряде средних учебных заведений Екатеринбурга (например, Первой женской гимназии и Алексеевском реальном училище) хоровые занятия были обязательны для всех учащихся. «Содержание учебной работы, как в школьных хорах, так и на классных занятиях традиционно подразделялось на две части: теоретическую и практическую. Певческое воспитание в большинстве случаев осуществлялось во взаимосвязи с музыкально-теоретической подготовкой учащихся, включавшей изучение ими музыкальной грамоты и теории музыки» [10. С. 27]. В учебном репертуаре важное место, как и везде, отводилось церковной музыке. Так, в программе женской прогимназии Екатеринбурга, датированной 1904 годом, перечисляются «ряд молитв, тропарей, а так же молебны, панихиды, песнопения из литургии и всенощные, предназначенные для освоения в течение 3 - 4 лет обучения» [10. С. 27]. Репертуар ученических хоров стал со временем расширяться. Хоровые коллективы помимо богослужений стали участвовать и в литературно-музыкальных вечерах и концертах.

Специальное музыкальное образование. Начальное специальное музыкальное образование стало развиваться в 60-е годы XIX века и было в основном платным. Чаще всего оно существовало в женских гимназиях. В числе преподавателей могли быть просто любители, выпускники частных музыкальных классов или школ, а также выпускники консерваторий. От уровня преподавания зависела и подготовка учащихся, и степень трудности репертуара. Воспитанницы, окончившие гимназические фортепианные классы, обычно пополняли ряды

[153] Также при духовной семинарии в 1818 г. создано трехклассное духовное училище, возглавляемое Антонием Радонежским. Учащиеся, кроме богословских наук «изучали языки: греческий, латинский, русский, церковнославянский..., а также игру на скрипке и церковное пение» [115. С. 403].

любителей, но некоторые продолжали учиться в высших музыкальных учебных заведениях. Многие из них впоследствии активно участвовали в концертно-просветительской жизни [10].

Естественно, наиболее успешно проблемы музыкального образования решались в столицах. Самой крупной школой Петербурга в конце XIX – начале XX века была частная школа С. Ф. Шлезингера (существовала с 1887 по 1917 гг.). Она имела четыре двухгодичных курса, включающих дополнительно к основным музыкальным дисциплинам такие, как контрапункт, форма, инструментовка, история музыки[154]. В Москве совершенно особое место занимала школа под названием «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных». Большое значение в ней уделялось вопросам общего музыкального воспитания наряду с преподаванием теоретических дисциплин, которые вела Е. Ф. Гнесина, а гармонию, анализ и форму – Р. М. Глиэр и А. Т. Гречанинов. Оба этих композитора создавали практически и весь музыкально-педагогический репертуар [3]. Различного рода курсы: музыкальные, музыкально-драматические, оперно-драматические обучали в основном взрослых людей, стремившихся получить общее музыкальное образование. В Петербурге особенной известностью пользовались курсы Е. П. Рапгофа (с 1882 по 1919 гг.)[155].

Как свидетельствуют различные источники, обучение игре на различных инструментах в средних учебных заведениях не было явлением столь распространенным. Например, «из более чем тридцати тысяч девочек, занимавшихся в гимназиях Одесского учебного округа, игре на музыкальных инструментах обучалось только 173 ученицы» [2. С. 93]. Аналогичная ситуация наблюдалась

---

[154] Методика преподавания излагалась в специальном труде «Пианист – методолог» и была весьма интересна и основательна (так «техническая независимость рук и их частей», упражнения и гаммы должны были разучиваться пятьюдесятью способами). Удивляет своей значительностью объем произведений, необходимых для изучения в течение одного года: 4 – 6 сонат, 3 – 5 произведений старинной формы, 2 – 3 произведения крупной формы и до 10 произведений малых форм. При школе были организованы даже курсы пианистов-методологов, готовящих учителей музыки (см. подробнее: [3. С. 43]).

[155] В течение шести лет там преподавался достаточно большой перечень различных дисциплин, но «крайняя необходимость» состояла в развитии навыков самостоятельного изучения музыкальных произведений. Устраивались всевозможные конкурсы-концерты, музыкальные вечера с выступлением выдающихся артистов (А. Рубинштейна, А. Есиповой, И. Гофмана, Э. Зауэра). Однако к недостаткам обучения здесь следует отнести явную недооценку роли художественного фактора в музыкальном воспитании и преобладание чисто технической практики (притом, что основная масса учащихся не готовилась к профессиональной деятельности) [3].

и в Киевском учебном округе, где уроки фортепиано «проводились для отдельных учениц лишь в 8-ми из 84-х входивших в округ гимназий» [2. С. 93].

Подобного рода трудности обуславливали возникновение частных музыкальных учебных заведений: музыкальных классов, курсов, студий, школ и училищ. Подавляющее большинство их выпускников становились любителями музыки, лишь небольшая часть – профессионалами. Так музыкальные классы рассчитаны были главным образом на небольшое количество детей и давали в основном первоначальные навыки фортепианной игры. Более широким был объем знаний в музыкальных школах. В перечне дисциплин значились фортепиано или скрипка, а иногда – элементарная теория и сольфеджио. Более распространены были школы, где преподавание велось только на каких-либо музыкальных инструментах, с подключением хорового и сольного пения (иногда добавлялось драматическое искусство). Порой владельцы частных школ стремились объединить функции начальных, средних и высших учебных заведений. Известный в то время прогрессивный музыкальный деятель В. П. Гутор выдвигал идею необходимости расчленения функций начального и профессионального музыкального образования: «одно и то же учреждение не может быть в одно и то же время элементарною школою и высшей школой искусства» [3. С. 43]. Часто недостаточно внимания уделялось обучению игре на каких-либо других инструментах (исключая фортепиано, которое было достаточно распространено). «На 10000 занимающихся приходится лишь один скрипач, виолончелист или флейтист, а остальные – пианисты», – говорил на публичной лекции в 1897 г. бывший капельмейстер императорских театров П. А. Щуровский [138. С. 25]. Однако в ряде случаев процесс обучения отличался значительным разнообразием и вполне комплексным подходом. К несомненным достоинствам следует отнести введение в программу некоторых частных школ таких дисциплин, как теория музыки, совместная игра, чтение с листа и транспонирование, фортепианный и инструментальный ансамбль, аккомпанемент. Это можно было встретить даже в некоторых провинциальных учебных заведениях. Так в программе Одесской школы К. Ф. Лаглера (1890) «преподавание теоретическое ведется, по возможности, од-

новременно с практическим, с целью устранить одностороннее механическое изучение какого-либо излюбленного инструмента, в особенности фортепиано» [3. С. 43]. В открытой в Саратове в 1866 г. музыкальной школе О. К. Фритча преподавалось фортепиано, скрипка, «законы гармонии», композиция, история музыки и оркестровка [34. С. 155].

На Урале до революции существовали только частные музыкальные школы. Исключение составляет бесплатная музыкальная школа в Вятке, созданная в 1872 году. В Екатеринбурге работали музыкальные классы С. В. Гилёва и музыкальная школа В. С. Цветикова.

В Перми первая музыкальная школа Э. Кабеллы открылась в 1888 году. Здесь функционировали также музыкальные классы С. Гедговд (1904), музыкально-драматическая школа М. Басовой-Гольдберг (1907), а позднее школа Э. Петерсен (1911). В Оренбурге до революции насчитывалось три частных музыкальных школы. Их владельцами были О. Федотова (подробнее о её деятельности уже говорилось выше), С. Рубинштейн, Г. Добер[156]. Музыкальное образование Башкирии до революции ограничивалось в основном домашним обучением, но были и частные школы В. И. Шиманской-Стрежневой и М. И. Андржиевской.

Особого внимания заслуживает вопрос организации музыкальных классов при местных отделениях ИРМО. Музыкальные классы представляли собой, в каком то смысле начальную ступень музыкального образования[157]. Классы зависели от вкусов местного населения, властей и т. д., поэтому руководству часто приходилось идти на разного рода компромиссы[158]. Поэтому они становились явлением временным и либо прекращали соё существование, либо расширялись, часто превращаясь в училища. Наиболее активно образовательный процесс под эгидой ИРМО (помимо столичных) шёл в Крыму, Поволжье, Цен-

[156] Известно, что силами учащихся и преподавателей этих школ устраивались регулярные концерты, так называемые «Музыкальные утра», ставшие неотъемлемой частью музыкальной жизни города. Эта музыкальная традиция сохранялась довольно долго – как до, так и после революционных событий 1917 года. Об этом см. [125]

[157] Их организаторы часто сталкивались со значительными трудностями. Плата за обучение была символической, количество учащихся незначительным (10 – 15 человек), а материальные затруднения серьёзными.

[158] Более популярным было обучение на фортепиано и скрипке, менее востребованы было обучение на других инструментах, что заставляло организаторов открывать классы по специальностям, приносящим доход.

тральной России, на Украине. Известностью пользовались училища Казани, Нижнего Новгорода, Самары, Тамбова. Особо выделялось музыкальное училище Ростова-на-Дону (1900), где «постановка учебного дела отличалась серьёзностью, редко наблюдаемой в провинции»[159] [81. С. 659]. Выпускники музыкального училища Екатеринослава (1901) (директором был М. М. Левин) часто продолжали обучение в столичных и зарубежных консерваториях. Екатеринодарское училище (1909) было преобразовано из музыкальных классов при ИРМО[160]. Очень авторитетным было Киевское училище ИРМО (1883), которое возглавлял В. В. Пахульский[161]. В Тифлисе благодаря стараниям певца Х. И. Саванелли, из бесплатных классов хорового пения была открыта сначала музыкальная школа, а затем и училище (1886). В Баку из классов ИРМО (1901) было создано музыкальное училище (1916) (директор Я. А. Рыжинский). Из Одесских классов при ИРМО образовано училище (1897) (первый директор Д. Д. Климов), на базе которого выросла консерватория (1912) [81].

Музыкальные классы при ИРМО в уральских городах появились несколько позднее, чем в названных регионах. Создавались они, как правило, вместе с отделениями ИРМО: в Перми (1909), Екатеринбурге (1912), Уфе (1916), Вятке (1916). В Перми Императорское музыкальное училище (первое на Урале казённое музыкальное учебное заведение, где можно было получить среднее специальное музыкальное образование) было создано на основе частной школы С. В. Басовой-Гольдберг в 1909 г. и просуществовало до 1917 года[162]. В Екатеринбурге классы при ИРМО в 1916 г. были преобразованы в музыкальное училище, ставшее старейшим на Урале [11]. Уфимское[163] и Вятское училища возникли уже в советское время.

---

[159] Организовано благодаря стараниям выпускника Московской консерватории М. Л. Прессмана.

[160] Там преподавали выпускники столичных консерваторий О. Барабаш, А. Рутин (фортепиано), Р. Каминский (скрипка), позднее Ю. Вель – Яницкая (выпускница А. Н. Есиповой), В. П. Гутор (ученик К. Ю. Давыдова).

[161] Будучи учеником Т. Лешетицкого, он создал целую школу пианистов – исполнителей. В их числе: В. С. Горовиц, Г. М. Коган, Л. В. Николаев, Б. Л. Яворский, Ю. Д. Иссерлис [81. С. 660].

[162] Лишь в 1924 г. образован Пермский музыкально-педагогический техникум, в дальнейшем – музыкальное училище, (возникшее на базе музыкальной школы 1-ой ступени, созданной в 1921 г.) [210. Л. 27-30].

[163] В Уфе музыкальный техникум, переименованный потом в училище искусств (1922), также как и государственная школа (1920), были образованы позднее [6. С. 413].

Необходимо отметить еще одну принципиально важную тенденцию, характерную для системы музыкального обучения рассматриваемого периода. Значительное число музыкантов-педагогов совмещали свою концертную деятельность с педагогической. В этих случаях педагогическая работа не только влияла на общую картину концертно-просветительской работы (на репертуарную политику, на предпочтения различных музыкальных коллективов, на периодичность проведения концертов и др.), но и часто определяла «рейтинг тех знаковых имён, с которыми связывались представления о музыкальной культуре того или иного региона России» [65. С. 338]. Так Казань ассоциировалась с именами директора местной музыкальной школы (потом музыкального училища) Р. Гуммерта, педагогов фортепиано К. Корбута и О. Родзевича, создателя местной музыкальной школы А. Орлова-Соколовского. Нижний Новгород – с именами руководителя музыкальных классов местного отделения ИРМО В. Виллуана и создателя музыкальной школы Г. Цареградского. Пенза – с именами организатора музыкальных классов при ИРМО М. Костромииова, а также педагога старшего класса фортепиано Л. Шора. Харьков – с именами директора музыкальных классов ИРМО И. Слатина и преподавателя фортепиано – Р. Геники. Киев, Саратов – с именем преподавателя музыкальных классов А. Виноградского. Астрахань – с именами заведующего музыкальными классами Ф. Кенемана и сменившего его А. Горелова [65. С. 338, 339].

Что касается уральского региона, то в *Перми* к таким знаковым именам следует отнести, в первую очередь, С. В. Гедговд. В 1903 – 1905 годах она входила в число старшин Пермского музыкального кружка. Позднее, в 1909 – 1912 гг., будучи членом дирекции ИРМО, стала директором музыкальных классов при ИРМО. Прекрасная, активно концертирующая пианистка, имевшая консерваторское образование, создала в 1904 г. свою музыкальную школу. Несомненно, это и упомянутая выше пианистка Л. Н. Басова-Гольдберг, создавшая свои Музыкальные классы (1907), преобразованные затем в музыкально-

драматическую школу (1909), ставшую Императорским музыкальным училищем. К подобным именам можно также отнести дирижёра и теоретика – публициста Б. М. Попова, скрипача Н. И. Никитина (руководителя Филармонии), скрипача Г. А. Нагловского (одного из директоров ИРМО), совмещавших свою обширную концертную и общественную деятельность с преподаванием в музыкальных классах при данных организациях. В *Екатеринбурге* среди знаковых имён – В. С. Цветиков (директор и преподаватель музыкальных классов при ИРМО, пианист, композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель); С. В. Гилёв (хормейстер, педагог, организатор мужской капеллы (1883), с которой выступал в различных городах России); С. А. Тиме («госпожа-начальница» женской гимназии, в течение более 30-ти лет, уделявшая необычайно большое внимание музыкальному воспитанию подопечных. Среди её учениц были известные в Екатеринбурге пианистки-солистки, ансамблистки и аккомпаниаторы С. А. Мирославская и Л. И. Червицкая) [12. С. 23, 24]. С *Уфой* связано имя Л. К. Новицкого – ссыльного варшавского пианиста, композитора, дирижёра, педагога, в 1860-е годы активно занимавшегося музыкальным воспитанием (среди его учениц была выдающаяся пианистка В. В. Тиманова). К видным музыкальным педагогам следует отнести скрипача Д. Н. Севастьянова, пианистку В. Д. Паршину, дирижёра, флейтиста С. П. Копылова (учителя флейтиста М. И. Султанова – первого профессионального музыканта Башкирии). В Медресе «Галия» преподавал В. Клеменц – бывший профессор Варшавской консерватории. Из учащихся этого учебного заведения им был создан хор и оркестр, активно участвующие в музыкально-литературных вечерах [6. С. 430]. В *Вятке* – это имя свободного художника М. Н. Синицына, по инициативе и активном участии которого в 1916 г. при Вятском ИРМО были созданы музыкальные классы[164]. Важным прогрессивным моментом в этой сфере стала организация в Вятке в

[164]Там преподавали В. С. Шпаковская, С. И. Редникова (фо-но), А. Ф. Вербов (виолончель), Л. И. Лидина-Бровкина (пение), М. Н. Синицын (скрипка, альт, ансамбль, теория музыки и сольфеджио). Силами преподавателей классов организовывались концерты, популярность которых росла и через полгода численность учащихся возросла с 56 до 150 человек [104. С. 127].

1872 г. (при Вятском музее публичной библиотеки) бесплатной музыкальной школы, по окончании которой выпускник мог руководить хором и играть на «духовом фортепиано»[165]. Весьма интересным фактом является то, что у истоков специального музыкального образования в *Оренбурге* стояла династия Федотовых, имеющая прямые родственные связи с Мстиславом Ростроповичем. О. С. Федотова (1860 – 1926) – бабушка выдающегося музыканта, была известной в городе пианисткой и педагогом, основательницей систематического музыкального образования в Оренбурге[166]. В 1906 году она открыла частную музыкальную школу (Музыкальные классы Федотовой), где обучение велось в музыкально-эстетическом направлении. В годы Первой мировой войны классы были преобразованы в «Музыкальные педагогические курсы», которые стали началом профессионального музыкального образования в Оренбурге [125]. При активном участии этих музыкантов-энтузиастов формировались местные музыкальные традиции на Урале.

В заключение необходимо отметить, что дореволюционная система специального музыкального образования не отличалась однородностью и стабильностью. Новое и ценное сочеталось в ней с отжившим и отсталым. К основным недостаткам методики преподавания следует отнести следующие моменты: прежде всего, отсутствовали чёткие разграничения между массовым и профессиональным музыкальным образованием; часто не было дифференциации требований к учащимся начального и более позднего этапов обучения; в работе не всегда использовались прогрессивные методы; порой существовала проблема недооценки художественного воспитания; недостаточно велась работа по под-

---

[165] «Духовое фортепиано» — подобие гармониума в 4,5 октавы. Изобретение В. П. Аленицына, мастера – арестанта, предназначалось для народных школ и было удостоено на Московской политехнической выставке в 1872 г. бронзовой медали [103].

[166] Её супруг, Н. А. Федотов (1859) - дед известного виолончелиста работал учителем пения и на протяжении 20-ти лет руководил рядом церковных и светских хоровых коллективов города. Трое из шестерых детей Ольги Сергеевны – дочери Вера, Надежда и Софья окончили Московскую консерваторию. Старшая дочь – Вера (Малиновская (1885 - 1955)) занималась в классе К. Игумнова. Она явилась продолжательницей дела матери. Надежда – жена известного виолончелиста С. Козолупова (1886 - 1957), училась у А. Гольденвейзера, была концертирующей пианисткой и тоже преподавала. Софья (1891 - 1971) – жена Леопольда Ростроповича, мать М. Ростроповича, также училась в классе К. Игумнова. С мужем они вели концертную деятельность (часто благотворительно) и преподавали в школе.

готовке исполнителей на различных музыкальных инструментах; во многих случаях ощущался недостаток теоретической подготовки и др. При этом ряд заведений отличала грамотная, всесторонняя и комплексная система обучения, в том числе и в Уральском регионе (например, школа В. С. Цветикова в Екатеринбурге). В большей степени это было свойственно, конечно же, столичным школам.

Глава 4. Принцип ротации как основа отношений в музыкальной жизни центра и провинции (на примере Пермского края)

4. 1 Общая характеристика принципа ротации и его проявление в музыкальной жизни России

При изучении процессов, связанных с отношениями центр – периферия в русской культуре, совершенно очевидной становится необходимость поиска новых подходов, позволяющих раскрыть неповторимость и многогранность феномена «русской провинции».

Напомним, что понятие «провинция» применительно к российским реалиям обладает особым, многогранным и, одновременно, удивительно тонким в образном плане смыслом. Отмеченная необходимость становится еще более очевидной в связи с тем, что нередко коррелятивная пара «центр – периферия», выраженная, в сущности, синонимичным сочетанием «центр – провинция», приобретает боле оппозиционный характер. И здесь, думается, необходимо разграничить данные коррелятивные пары. Это связано с тем, что, во-первых, в паре «центр – периферия» понятие центра достаточно многообразно: в отличие от пары «столица – провинция» это не только географический центр государства, региона, губернии, но и любой другой структуры. Кроме того, антитеза «центра – периферии» усиливается противопоставлением столичности (центр) и «провинциальности», основанном на различии в уровнях «цивилизованности»[167]. В то же время следует учитывать, что в российском социуме (с его приоритетом духовной составляющей) исключительность столицы (точнее, двух столиц) в плане «цивилизованности» выявлялась, скорее, на социальном уровне. Именно поэтому, под соотношением «столица-провинция» мы, так или иначе, подразумеваем наличие невидимых духовных[168] и вполне реальных культурных и, в частности, музыкальных связей, скрепляющих жизненное пространство столицы и регионов и превращающих его в единое духовно-культурное целое. И хотя в столицах творили крупнейшие композиторы, нахо-

---

[167] *Цивилизованности* – носителя *«цивилизации»*. «Цивилизация» – определённая ступень развития общества, его материальной и духовной культуры [113. С. 916].

[168] Впрочем, имеющих и вполне реальную подоплеку в виде жестко централизованной иерархии Русской Православной церкви.

дились важнейшие учреждения, учебные заведения, лучшие творческие силы, по мере изучения фактов, процессов и явлений становится очевидным: представление о них не может быть полным и всесторонним без выявления связей с жизнью провинции[169]. (Попутно отметим, что данная позиция нашла всестороннюю реализацию в одном из последних томов еще не завершенного издания Истории русской музыки (см.: [41; 42]).

Подавляющее большинство отечественных музыкантов вышло из провинции, получив в ней первоначальное музыкальное воспитание[170]. С другой стороны, расцвету мастерства и росту творческих сил многих выдающихся мастеров способствовала их работа в провинциальных театрах[171].

В процессе изучения основных составляющих музыкальной жизни (музыкального театра, филармонии, любительских кружков, музыкального воспитания и образования, гастрольной жизни) возникла необходимость формирования подхода, позволяющего сочетать демонстрацию синхронического среза музыкальной жизни с отражением её динамики, «живого дыхания действительности». В этой связи важным и основополагающим для настоящей работы стал вывод, подтверждающий и развивающий положения Н. К. Пиксанова о существовании непрерывного обмена с помощью двух постоянных встречных токов, создаваемых движением между центром и периферией [102][172]. Представляется очевидным, что речь не идёт о переходе к диахроническому методу, с помощью которого музыкальная действительность превращается в музыкальную историю. Напротив, явление, которое можно условно обозначить как «встречные токи Пиксанова», на наш взгляд, отражает именно подразумевающуюся дина-

---

[169] Так, по мнению Б. С. Штейнпресс [135], незнание таких фактов как первая постановка оперы «Иван Сусанин» в Перми в 1870 году (объединенными силами артистов-профессионалов и любителей), исполнение 1-го акта этой оперы в Харькове в 1841 (т. е. за год до ее постановки в Москве), открытие этой оперой первого оперного сезона в Екатеринбурге, представление «Ивана Сусанина» в переработке А. Д. Городцова (без оркестра, с хоровым сопровождением) в селах Пермской губернии сужает и обедняет горизонты представлений об отечественной музыкальной культуре.

[170] Композиторы М. Глинка – выходец из Смоленской губернии, С. Рахманинов и Н. Римский-Корсаков – из Новгородской, М. Мусоргский – из Псковской, П. Чайковский – из Вятской. То же можно сказать и о блестящих музыкантах – исполнителях: Ф. Шаляпин – из Казани, Л. Собинов – из Ярославля.

[171] Дирижеров А. Пазовского, У. Авранека, М. Ипполитова-Иванова, В. Сука, Э. Направника, И. Альтани, И. Палицына и многих других музыкантов.

[172] Теория «культурных гнезд» Н. К. Пиксанова позволяет отразить духовный аспект провинциальной культуры [101].

мику синхронического среза (см. [149]). Думается, именно такую динамику имеет ввиду и Е. Трембовельский, говоря об «обоюдополезном кровообращении» (провинция – центру, центр – провинции) [122. С 22]. С целью анализа и характеристики данного явления представляется целесообразным определить принцип его действия и с этой целью ввести новое понятие «ротация» (Ротация, от латинского rotatio – круговращение) означает «последовательное, постепенное вращение элементов какой-либо структуры с места на место, членов какого-либо коллектива с должности на должность» [113. С. 708]. При этом подчеркнем универсальность данного принципа, предполагающего продвижение деятелей любой сферы культуры и искусства как из провинции в столицу, так и наоборот – из столицы в провинцию.

Например, Пермский край дал мировой художественной культуре таких выдающихся художников как: Ф. А. Бронников (1827 – 1902) – живописец, картины которого хранятся в крупнейших музеях всего мира, автор нескольких росписей православных храмов в Москве и Копенгагене[173]; братья Пётр Петрович (1834 – 1886) и Василий Петрович (1835 – 1909) Верещагины – уроженцы Перми, всемирно известные русские художники[174]. Известные русские писатели Д. Н. Мамин-Сибиряк[175] (1852 – 1912) и М. А. Осоргин (Ильин)[176] (1878 – 1942) также родились и получили своё первое образование в Перми, городе, где началось становление их таланта.

Примерами движения от столицы к провинции может стать судьба художника П. И. Субботина-Пермяка (1886 – 1923) – уроженца Пермского края, авто-

---

[173] Родом из Шадринска (Пермской губернии). Учился азам живописи у отца – иконописца. Закончил Академию художеств в Петербурге у художника А. Маркова, после чего был отправлен в Рим для совершенствования мастерства. В 1863 г. Советом академии признан профессором исторической живописи. Все свои картины и денежный капитал завещал родному городу на Урале для создания там школы рисования [117. С. 54,55].

[174] Первые навыки получили в Перми, после чего закончили Академию художеств в Петербурге. В. П. Верещагин закончил академию с золой медалью и был удостоен звания профессора исторической и портретной живописи. В 1907 г. он прислал свои работы в научно-промышленный музей Перми, тем самым положив начало созданию в нём художественного отдела. Пейзажист П. П. Верещагин выставлялся на различных, в том числе Всемирных, выставках. Картины художников находятся в Третьяковской галерее, Государственном русском музее и различных других собраниях живописи [117. С. 56 - 58].

[175] Родился в Висимо-Шайтанском заводе Пермской губ. В 1868 - 1872 гг. жил в Перми, где учился в духовной семинарии. Позднее, обосновавшись в Екатеринбурге, М.-С. вместе с женой М. Я. Алексеевой в 1878 г. создаёт музыкальное сообщество, которое стало называться «маминским кружком» [115. С. 535].

[176] Родился в Перми, где и закончил гимназию. Затем учился в Московском университете. Много печатался в Пермских губернских ведомостях (только за 1901г. – 30 статей), в московских «Русских ведомостях» (с 1908 по 1917 гг. опубликовано более 400 рассказов). В 1922 г. изгнан из СССР. Умер во Франции [115. С. 537].

ра более сорока живописных и ста графических работ [177]; А. Б. Турчевича-Глумова (1855 – 1909) – архитектора, получившего столичное образование, оставившего заметный след в архитектурном облике старой Перми[178].

Механизмы взаимодействия центра и провинции проявляются и на ином уровне – когда центром является губернский город Пермь, а провинцией – более мелкие населённые пункты Пермского края. Это свидетельствует об универсальности принципа ротации. Многие выдающиеся деятели края, сыгравшие значительную роль в его культурном развитии, вышли из периферийной глубинки Пермской губернии. Это Н. П. Белдыцкий (1875 – 1928) – писатель, публицист, краевед[179]; П. А. Вологдин (1843 – 1912) – публицист и краевед[180]; А. А. Дмитриев (1854 – 1902) – краевед, историк, публицист[181]; А. А. Кирпищикова (Быдарина) (1838 – 1927) – известная писательница[182].

Думается, отмеченный универсализм делает этот принцип важным инструментом исследования самых разных сторон культурных процессов, в том числе и явлений музыкальной жизни. При этом действие принципа ротации в отношениях центра и провинции в контексте отечественной музыкальной жизни, безусловно, хронологически не ограничивается рассматриваемым периодом и в этом плане также обладает определенной универсальностью. Кроме того, анализ процессов музыкальной жизни позволяет сделать вывод о том, что озна-

---

[177] Родился в с. Кудымкар (Пермский край), получил столичное образование (после окончания пермского реального училища обучался в Императорском Строгановском художественно-промысловом училище в Петербурге). После четырёх лет работы в столице (1914 – 1918), где он преподавал в Петербургском Строгановском училище, переехал в Пермь для организации художественных мастерских [117].

[178] Родился на Украине, образование получил в Московском Строгановском училище. Автор множества исторических построек: домов Мешкова, Грибушина, Любимовой, ряда храмов и церковных строений. С 1908 г. являлся председателем Пермского общества любителей живописи, ваяния и зодчества [117].

[179] Родился в Чердыни (Пермский край) в семье разночинцев. После окончания Пермской мужской гимназии в 1892 г. остался работать в Перми. В 1905 – 1919 гг. бал заведующим отделом народного образования. Автор многих краеведческих книг о Вишере, Чердыни, Ныробе [115].

[180] Родом из Добрянского завода (Пермский край). Явился основателем целой династии учёных Вологдиных. В 1888 – 1891гг. был редактором газеты «Пермские губернские ведомости». Занимался краевыми исследованиями и публицистикой [115].

[181] Родился в с Дедюхино (Перм. губ.). Работал преподавателем во многих учебных заведениях Перми. Им написано огромное количество исследовательских трудов (в том числе таких известных как («Пермская старина» – 8 выпусков, «Очерки из истории губернского города Перми с основания поселения» и др.) [115. С. 533].

[182] Родилась в Полазненском заводе Лазаревых (Пермский край). С 1864 г. начала заниматься литературной деятельностью. Среди её сочинений «Порченая», «Как жили в Куморе», «Антон Григорьевич Мережин» и др. [115. С. 534].

ченный процесс не ограничивается сферой «кадрового взаимообмена». Его можно проследить на следующих уровнях:

а) собственно ротация, или кадровая ротация, проявленная, как отмечалось, в форме взаимообмена, движения творческих индивидуальностей, долгосрочного их включения в музыкальную жизнь той или иной локальной среды;

б) репертуарная ротация или диффузия[183], обнаруживающая себя в постоянном расширении и обновлении звукового тезауруса провинции;

в) смешанная форма – ротационная диффузия, объединяющая две первых и наглядно представленная в форме гастрольной деятельности: звуковой тезаурус расширяется за счет кратковременного участия творческих личностей в данном процессе.

Здесь можно ввести уточняющие понятия центростремительной ротации (от периферии к центру) и центробежной (от центра к периферии). Необходимо напомнить, что с помощью обозначенного выше принципа ротации музыкальную жизнь провинции можно достаточно наглядно представить не просто в виде синхронического среза, но и отразить динамику явления, которое Н. К. Пиксанов обозначил как «встречные токи».

Особенно заметными и интенсивными отмеченные культурные взаимодействия становятся на рубеже XIX и XX веков. В это время (благодаря выраженным модернизационным процессам в социальной, экономической, технической и других сферах) происходит резкий подъем и в области культуры. Интенсификации подобного взаимодействия способствовали и такие сугубо технические проявления прогресса как развитие сети железнодорожного сообщения. Это привело к заметному оживлению гастрольной жизни в провинции, к расширению звукового тезауруса последней. Так, например, открытие железнодорож-

[183] Изначально «диффузия» – взаимное проникновение частиц одного вещества в другое при их взаимодействии [90. С. 164]. В культорологии под «диффузией культурной» подразумевается «пространственное распространение культурных достижений одних обществ в другие. Возникнув в одном обществе, то или иное явление культуры может быть заимствовано и усвоено членами многих других обществ» [63. С. 105].

ного сообщения Саратова с Москвой в 1871 году способствовало активизации гастрольной жизни в Саратове. Здесь выступали такие корифеи, как скрипач Г. Венявский с пианистом С. Блюмнером (1871 г.), скрипачи П. Сарасате (1883), Е. Хубай (1890), Л. Ауэр (1875, 1894, 1912), пианист И. Гофман (1900, 1907, 1911), певцы Л. Собинов (1910, 1912, 1915), Ф. Шаляпин (1909), А. Неждановa (1914) и др. Появилась возможность гастролей крупных коллективов. Так, например, в Саратове неоднократно выступал оркестр С. А. Кусевицкого (1910, 1912, 1914), с которым был исполнен концерт А. Н. Скрябина самим автором в 1910 году [34].

В первой половине XIX века гастроли выдающихся артистов в городах уральского региона не были явлением частым[184]. Но в последние десятилетия интенсивное строительство железных дорог[185] соединило уральский регион с различными (в том числе и центральными) районами России. Это несомненно способствовало культурному обмену, и, соответственно, активизации всех ротационных процессов (особенно усилению и расширению гастрольной практики). На рубеже веков выдающиеся деятели музыкального искусства посещают не только губернские центры Урала, но и небольшие уездные города и посёлки. Челябинск (уездный город Оренбургской губ.), например, посетили певицы А. Вяльцева, А. Донская, М. Комарова, М. Коринская (исполнительница старинных русских романсов), скрипачка Л. Любощиц, гармонист П. Невский, великорусский оркестр балалаечников под упр. И. Левицкого [23. С. 21, 22]. В Нижнем Тагиле (уездном городе Пермской губернии) побывали С. В. Гилёв, Мительштейн, трубач Вурм (80-е). Здесь и в Кушве (поселение под Нижним Тагилом) выступали певицы Д. М. Леонова (1874), Егиазарова и Карпова (1894). В 900-е годы гастролёрами стали оперные артисты Шампаньер и Соколова, скрипач – негр Бриндис, гармонист – концертант П. Невский, хоровая ка-

[184] Имеются свидетельства лишь о следующих единичных фактах. Урал посетил юный скрипач Ж. Гюломи (1830), фортепианный дуэт сестёр Е. и К. Цинтль (1832); в Екатеринбурге (Перм. губ.) побывала певица де Аро (де Гаро) и пианист Читадини (1850 – 1860); в Перми гастролировали столичные певцы Д. М. Леонова, М. И. Сариотти (1866), через год – пражские музыканты: кларнетист И. Горки и гобоист Р. Клемент; в Вятке певец и пианистка Агреневы (1862) [13. С. 19, 20].

[185] Построены линия Оренбург – Самара (1874 – 1876); Уральская горнозаводская железная дорога, связавшая Пермь с Екатеринбургом (1878); ветки Екатеринбург – Тюмень (1888), Самара – Златоуст (1892), Челябинск – Екатеринбург (1896) [43. С. 214]

пелла Д. А. Агренева-Славянского, артист и режиссёр А. Я. Альтшуллер, Федотова (из Малого театра), Яблочкина [29][186].

Ориентируясь на охарактеризованный выше принцип ротации, рассмотрим особенности музыкальной жизни одного из регионов – Пермского края на рубеже XIX – XX столетий. В этом плане Пермская губерния выделяется тем, что сохранила в себе богатейшие традиции «Строгановской империи»[187]. И хотя расцвет последней остался в прошлом, Пермь по-прежнему выделяется из ряда не только прилегающих, но и более близких к центру регионов. Так, даже в контексте «горнозаводской цивилизации»[188] она, безусловно, лидировала по уровню грамотности[189]. Кроме того, была одним из немногих провинциальных центров, где все расходы на содержание оперного театра взяли на себя не предприниматели-антрепренеры, а власти города[190]. Пермь являлась также одним из двух провинциальных городов (второй – Харьков), где была организована (1908) публичная музыкальная библиотека. В отличие от других регионов, пермские певческие курсы (готовившие руководителей хоров), открытые в 1896 году стараниями А. Д. Городцова, стали не разовым явлением, а многолетней, систематически действующей школой. Развиваясь и обретая последова-

---

[186] Интересно, что многие из этих фамилий мы нередко встречаем и среди гастролёров, посетивших позднее (в 1910-е годы) города сибирского региона (см., например, [83]).

[187] Наглядным примером может служить деятельность Очёрского театра (возник в 1807 г. в с. Очёр, входящем в Строгановские вотчины), с чьим творчеством пермяки были ознакомлены в 1821 г. Это, несомненно, способствовало раннему появлению оперного театра в самом губернском центре – 1870 г. Позднее, на рубеже XIX – XX вв., это проявилось и в создании Городской театральной дирекции в Перми. Последнее стало новым, явлением, способствовавшим ярчайшему художественному взлёту и интенсивной активизации оперного дела в период 1895 - 1900 гг. Косвенным примером влияния Строгановской империи на культуру Прикамья может служить ведущая роль хоровых традиций. Так, школа «усольского мастеропения» (с. Усолье – владения Строгановых), в XVI – XVII вв. представленная именами выдающихся мастеров С. Голыша и И. Лукошкова (позднее композитора и теоретика Н. П. Дилецкого), явилась одним из ведущих профессионально-музыкальных направлений и сыграла немалую роль в истории древнерусского певческого искусства. Мигрируя в губернский центр в более поздний период времени, хоровые традиции вылились в организованное А. Д. Городцовым (с 1895 г.) широкое движение музыкально-образовательных и просветительских мероприятий, выдвинувших Пермь на лидирующие позиции в этой области.

[188] Термин впервые был употреблён В. Н. Татищевым. Основные горнозаводские комплексы страны были сосредоточены на Урале, большей частью на территории Пермской губернии, что утвердило её в роли главного поставщика металла в конце XIX века. Это определило самодостаточность и специфические (свои особые) правила существования данного региона (отношение к земле, организация производства, быт и т. д.), что во многом формировало и его культурное развитие.

[189] С 1907 по 1915 годы число начальных школ на Урале выросло на 74 %. По их количеству Пермь находилась на 1-м месте, Вятская – на 2-м среди 43 губерний европейской части России. По числу учащихся Пермская губерния занимала 8-е место, Вятская – 11-е, Уфимская – 30-е, а Оренбургское – 39-е место (из данной статистики видно, что Пермь лидирует по показателям просветительства). Кстати мужские гимназии были созданы на Урале в такой последовательности: в Перми – 1808 г., Вятке – 1811 г., Уфе – 1818 г. [43].

[190] Эта ситуация ограничена периодом с 1895 по 1902 год. Целью такого руководство было не извлечение доходов, а создание высокохудожественного театра. Некоторое представление о его деятельности можно получить из отчета Городской театральной дирекции за сезон 1896/97 года. Здесь сообщается, что за год было поставлено 15 русских и 16 зарубежных опер (при этом количество всех спектаклей составило 47) [184].

телей, она тем самым способствовала трансляции хоровых традиций, как в крае, так и за его пределами. В 1909 – 1911 годах здесь официально существует Филармония (явление уникальное для периферийного провинциального города и единичное для российской провинции), в рамках которой был организован ряд симфонических концертов, что является фактом действительно редким для подобных городов провинциального значения. В сфере камерной концертной жизни Пермь шла рядом с такими развитыми культурными центрами как Астрахань, Киев, Харьков, Одесса, Ростов, Чернигов, Орёл, где камерные (квартетные), да и симфонические собрания были явлением распространённым и системным (см. подробнее [163]). В период с 1912 – по 1914 годы функционировал «Пермский квартет», имевший весьма серьёзный репертуар [74]. Перечисленные особенности ставят эти явления музыкальной жизни Перми в разряд выдающихся по сравнению не только с уральскими, но и с другими российскими провинциями.

4. 2 Кадровая ротация и фактор «музыкального гнезда»

Приступая к характеристике проявления одной из сторон принципа ротации (кадровой ротации), необходимо напомнить суть теории «культурных гнезд» Н. К. Пиксанова [101]. В соответствии с ней, карта России рассматривается с точки зрения присутствия на ней своеобразных центров. Данные центры генерируют импульсы, формирующие культурный потенциал государства. И особо важно выделить момент выдвижения питомцев этих «гнезд» – «культурных героев» в столичную культуру. С точки зрения предложенных характеристик действия принципа ротации данный процесс обозначается как *«центростремительный»*.

Многие выдающиеся музыканты начинали свою деятельность в провинции, после чего становились украшением столичной музыкальной жизни. Среди них имена выдающихся артистов Ф. И. Стравинского, О. Павловской[191], И. В. Тартакова, А. М. Давыдова, А. П. Антоновского, В. Н. Петровой-Званцевой, Л. Г. Яковлева. Многие годы трудились в провинциальных театрах М. Н. Инсарова (лирическое сопрано), Ю. Ф. Закржевский (тенор), А. Н. Круг-

[191] Начали свою деятельность в Киевской опере в 70-е годы XIX в.

лов, О. И. Камионский (баритоны), М. Е. Медведев (тенор), знаменитые впоследствии дирижёры В. И. Сук[192], И. К. Альтани[193], У. И. Авранек[194]. Для наглядности характеристики проявлений этого принципа в Перми приведем в качестве примера имя всемирно известного *«питомца» «культурного гнезда»*. Это С. П. Дягилев (1872 – 1929)[195], отец (Павел Павлович) и дядя (Иван Павлович) которого были старшинами городского музыкального кружка, часто собиравшегося в доме Дягилевых[196]. Это также и известный оперный дирижер, уроженец Перми А. М. Пазовский (1887 – 1953)[197]. Кроме того, необходимо назвать имена целого ряда музыкантов-исполнителей, уроженцев Пермского края. Это многочисленная плеяда певцов, среди которых А. Я. Альтшуллер (1870 – 1950) – оперный певец (бас-баритон), педагог, режиссер, антрепренер[198]; С. В. Гилёв (1854 – 1933) – также по образованию оперный певец (баритон), в дальнейшем – хормейстер, композитор, известный вокальный педагог, профессор[199]; В. М. Луканин – оперный певец (бас-баритон), солист Ленинградско-

---

[192] Начал свою дирижёрскую деятельность в киевском оперном театре. Работал там с 1883 по 1889 гг. Осуществил новые постановки «Евгения Онегина» П. Чайковского, «Мазепы», «Майской ночи» Н. Р-Корсакова, «Кавказского пленника» Ц. Кюи.

[193] Почти четверть века работал в Большом театре в Москве (с 1882 по 1906 гг.). Настоящий профессионал и хороший музыкант. Возможно «не обладал ярким дирижёрским дарованием. Критика упрекала, в частности, в недостаточной тонкости и форсировании оркестровой звучности» [49. С. 98].

[194] Начал работать в качестве дирижёра в Казани в антрепризе П. Медведева (1883 – 1889). В будущем стал дирижёром Большого театра.

[195] В конце 1890-х годов С. П. Дягилев был одним из создателей художественного объединения «Мир искусства» и редактором (вместе с А. Н. Бенуа) одноимённого журнала (в период с 1899 - 1904гг.). Во многом способствовал пропаганде русского изобразительного искусства, организуя выставки в России и за рубежом. Дягилев явился организатором знаменитых Русских сезонов за границей. К ним следует отнести симфонические «Исторические русские концерты» с участием Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, Ф. И. Шаляпина и др. в 1907 г., а также сезоны русской оперы в 1909 г. Он буквально открыл новую эпоху в истории мирового балета устройством русских балетных сезонов с 1909 - по 1913 гг. в Лондоне, Риме, Америке.

[196] Существовало даже мнение, что любительские домашние спектакли этого кружка заметно снизили сборы труппы антрепренера П. П. Медведева.

[197] В 1904 г. закончил Петербургскую консерваторию по классу скрипки у А.С.Ауэра. В 1905 – 1918 гг. работал дирижёром оперных товариществ в Перми, Казани, Саратове, Москве, Одессе. В 1920-х гг. – дирижёр Большого театра. В 1924 – 1925 гг. и в 1930х гг. – дирижёр оперного театра в Свердловске. В 1936-1943 гг. – худ. рук. и гл. дирижёр Ленинградского театра оперы и балета [11].

[198] Детские, юношеские годы провёл в Перми, где брал уроки пения у Э. С. Кабеллы и участвовал в концертах местных любителей. В 1893 г. окончил Музыкальное драматическое училище (Москва). Пел на сценах оперных театров разных городов, неоднократно держал в этих городах антрепризу, занимался режиссурой. В 1924 – 1925гг. – главный режиссёр оперного театра в Свердловске, в 1925 – 1926 гг. – в Перми. Позднее преподавал в Московском музыкальном техникуме им. М. П. Мусоргского [11].

[199] Родился в с. Кудымкарское Соликамского уезда Пермской губернии. В 1879 г. окончил Московскую консерваторию (кл. Гальвани). Участвовал в первой постановке оп. П. Чайковского «Евгений Онегин». В 1879 – 1881гг. пел в оперных театрах Харькова, Перми, Екатеринбурга, Казани. В 1881 – 1885гг. в Екатеринбурге преподавал в собственных музыкальных классах. В 1883 г. организовал мужскую капеллу, с которой выступал в Екатеринбурге, а летом 1884 г. в Перми, Казани, Саратове, Самаре и др. городах. Дальнейший творческий путь был связан с Казанью и Москвой. Являлся автором романсов и хоровых произведений. Издал несколько методических трудов [11].

го театра оперы и балета им. С. М. Кирова, профессор Ленинградской консерватории, методист вокала[200].

Из других уральских губерний вышли такие известные в дальнейшем деятели музыкального искусства, как: А. И. Маклецкая (родом из Екатеринбурга) – выдающаяся оперная и камерная певица, солистка Большого театра, преподававшая во многих музыкальных учебных заведениях Москвы и Ленинграда[201]; В. В. Тиманова (родилась в Уфе) – широко известная пианистка, гастролирующая по многим странам мира[202]; Е. Я. Цветкова (Барсова), урождённая Уфы – оперная певица, выступавшая на сценах Москвы в труппах И. П. Прянишникова, С. И. Мамонтова, С. И. Зимина, почитателями таланта которой были Н. А. Римский-Корсаков и Ф. И. Шаляпин[203]; А. М. Томская (в девичестве Рылова), родом из Вятки – закончившая Петербургскую консерваторию, активно концертирующая по России[204]; В. А. Сенилов – выдающийся композитор и музыкальный критик, уроженец Вятки, получивший разностороннее образование, как в Петербурге, так и за рубежом[205].

Безусловно, в масштабе России в целом обнаруживается множество примеров *центробежной* кадровой ротации. Нецелесообразно было бы подробно представлять их в данном исследовании. Назовём лишь некоторые, наиболее яркие из них. Так расцвет киевской оперы в 70-е гг. приходится на руководство

---

[200] В. М. Луканин (1889 – 1969) – родился в с. Дуброво Осинского уезда Пермской губернии. Учился в Пермском духовном училище. Позднее жил в Соликамске, где выступал в любительских концертах, руководил хором. В Петербурге пел в хоре театра «Зимний буфф». С 1918 по 1934 гг. пел на сценах разных городов, в том числе Екатеринбурга и Перми [11. С 39, 40].

[201] Маклецкая Аина Ильинична (1880 – 1951) имела прекрасное меццо-сопрано.Образование получила в Мариинском институте в Петербурге. Занималась вокалом у С. Сонки, училась на драматических курсах Раппгофа, затем в Милане и Риме. Концертировала по всем городам России, в том числе в Екатеринбурге и Уфе. На средства её отца – мецената и банкира в Екатеринбурге в 1900 г. был построен концертный зал [11. С.41].

[202] Вера Викторовна Тиманова (1855 – 1942) – начальное фортепианное образование получила в Уфе у М. Игнатовича и Л. Новицкого, затем в Петербургской консерватории у П. Петерсона, а позже занималась с К. Таузигом, Ф. Листом, А. Г. Рубинштейном. С 1900-х годов преподавала в муз. уч. заведениях Петербурга [11. С.64].

[203] Елена Яковлевна Цветкова (1872 – 1929) (лирико-драматическое сопрано) родилась и училась в Уфе. Затем обучалась в Московской консерватории у Е. А. Лавровского. 20 лет пела на различных оперных сценах как столиц, так и провинциальных городов. Позднее занималась педагогической деятельностью в Киеве (профессором Киевской консерватории) и музыкальных техникумах в Москве [11. С. 71].

[204] А. Томская давала концерты в Петербурге, Екатеринбурге, Перми, Казани, Одессе, Киеве [104. С. 68]

[205] В. А. Сенилов (1875 – 1918) рос в семье любителей музыки, где часто устраивались концертные вечера. Получил первоначальное музыкальное воспитание у преподавателя С. М. Долинского. После окончания юридического факультета Петербургского университета едет в Лейпциг, где занимается с известным учёным и музыковедом Гуго Риманом. Вернувшись в Петербург, поступает в консерваторию, где учится композиции у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. Им написано множество сочинений оперного (оп. «Георгий храбрый», оп. «Василий Буслаев»), симфонического (поэмы «Мцыри», «Пан», «Скифы»), камерного (романсы, квартеты, пьесы для фортепиано) жанров. Композиторское творчество активно совмещал с музыкально-критической деятельностью. Умер в Петрограде [104].

этим театром И. Я. Сетовым (1826 – 1893)[206]. Внёс неоценимый вклад в музыкальную жизнь Казани дирижёр А. А. Орлов-Соколовский (1855 – 1892) [207]. Долгие годы директором казённого оперного театра в Тифлисе был Н. Н. Фигнер[208]. Обширную и разнообразную деятельность в Киеве вёл основоположник украинской композиторской школы Н. В. Лысенко (1842 – 1912)[209]. Большое значение в сфере музыкального образования Киева имела деятельность В. В. Пухальского (1848 – 1933)[210].

Непосредственно в Перми примером такой центробежной ротации, предполагающей движение от центра к провинции, может послужить деятельность дирижера И. П. Палиашвили /Палиева/ (1862 – 1934)[211], певца и антрепренера А. Н. Дракули[212], пианиста и дирижёра Э. С. Кабеллы[213], скрипача и дирижёра Л. И. Винярского[214], флейтиста-кларнетиста Г. Террачиано и его дочери Нины

---

[206] Венгр по происхождению (настоящая фамилия – Сетгофер), получил образование в Париже. Ведущий тенор Мариинского театра позднее выступал в Москве – гл. режиссёр оперной труппы, и руководитель вокального класса в консерватории. Блестяще руководил киевским театром более 10 лет (с 70-х гг. – по 1883 г.), ставших ярчайшим периодом в истории киевской оперы. Обладал высокой музыкальной культурой и профессионализмом [60].

[207] А. А. Орлов-Соколовский – талантливый, разносторонний музыкант (дирижёр, кларнетист, композитор). После окончания Московской консерватории работал в Малом театре в Москве. Позднее активно трудился в качестве дирижёра Медведевской труппы в Казани и Астрахани. Очень много сделал для музыкальной культуры Казани в конце века. В 1886 г. создал музыкальную школу (с программой консерватории, перешедшей позднее под эгиду ИРМО). Стал инициатором открытия ИРМО. Организовал камерные вечера, а также симфонические собрания, бессменным дирижёром которых стал до конца жизни (1892). Особое значение его просветительской деятельности заключалось в пропаганде музыки русских композиторов [60].

[208] Одарённый своеобразным «резким, но выразительным» вокалом, счастливой артистической внешностью и огромным темпераментом («горячим и очень гипнотическим») Фигнер был «признанным премьером, любимцем публики, авторитетом в глазах дирекции, принятым в аристократических кругах Петербурга» [14. С. 92]. Длительное время основательно стоял во главе тифлисского оперного театра.

[209] Н. В. Лысенко – хоровой дирижёр, собиратель и исследователь фольклора, выдающийся педагог, член Дирекции Киевского отделения ИРМО. С 1876 г. преподавал в музыкальном училище, в 1904 г. организовал музыкально-драматическую школу, откуда вышли Л. Н. Ревуцкий, К. Г. Стеценко, М. Б. Полякин, А. К. Буцкой [60].

[210] Талантливый пианист, В. В. Пухальский, окончил Петербургскую консерваторию у Ф. О. Лешетицкого. после чего работал его ассистентом. В 1877 г. становится директором музыкального училища в Киеве и остаётся им до преобразования его в консерваторию (1913), которую возглавляет в 1913/14 гг.[60].

[211] Дирижёр, антрепренер, педагог. Учился у Н. Римского-Корсакова и В. Сука. В 1908 – 1911 гг. Дирижировал оперой в Риге, Киеве, Харькове, Петербурге, Одессе. Работал в Перми (1908 – 1911, 1915 – 1916) [11].

[212] После окончания Московской консерватории пел в Большом театре в Москве, выступал в Томске, Киеве, Н-Новгороде, Петербурге, Екатеринбурге, Тифлисе. В1908 г. держал антрепризу в Екатеринбурге, в 1915 г. – Перми [11].

[213] Пианист, дирижёр, педагог. Родился в Италии, где закончил Миланскую консерваторию. В 1884 – 1891 гг. жил в Перми, где работал дирижёром театрального оркестра у антрепренеров А. П. Бельского и А. Б. Глумова. Выступал в концертах местного музыкального кружка. В 1886г. открыл первую в городе музыкальную школу, просуществовавшую до его отъезда из Перми [11].

[214] Л. И. Винярский (ум. в 1901) – образование получил в Варшавской консерватории. В 1881 – 1884 гг. работал в музыкальных классах при Саратовском ИРМО. С 1889 г. жил в Перми. Являлся одним из старшин, с 1896 г. – председателем совета старшин музыкального кружка. С 1900 г., после отъезда Э. Кабеллы в Петербург занял его место дирижёра в городском театре. Особую популярность жителей города снискал в роли дирижёра симфонического оркестра в саду Общественного собрания [115]. .

– певицы-примадонны лучших театров Москвы и Санкт-Петербурга (первой учительницы и партнёрши Ф. Шаляпина)[215]. Следует отметить, что пример творческой судьбы Нины Террачиано можно рассматривать одновременно с двух позиций работы принципа кадровой ротации: центростремительной и центробежной.

Музыкальную жизнь рассматриваемого периода нельзя представить (в аспекте центробежной ротации) и без имен замечательных певцов: драматического тенора, педагога Ю. Ф. Закржевского[216]; несколько лет преподававшего на знаменитых певческих курсах тенора М. С. Ильющенко[217]; оперной и камерной певицы А. М. Пасхаловой[218]; певицы (контральто), замечательной актрисы и педагога Д. М. Леоновой[219]; регента Архиерейского хора пермского Кафедрального собора С. Чумакова[220]. Все перечисленные музыканты своей творческой и педагогической деятельностью способствовали трансляции достижений столичной культуры и искусства в Пермский регион.

Рассматривая с позиции центробежной кадровой ротации другие уральские города, необходимо назвать следующие имена, с ними связанные: Сильвио Барбини – оперный дирижёр и композитор, итальянец по происхождению, работавший в театрах Флоренции и Ливорно, стал первым дирижёром нового го-

---

[215] Гораций Террачиано (1839 – 1914) – итальянец (родом из Милана), жил в Испании – гарибальдиец. Играл в оркестрах различных театров. Во время гастролей остался в России. С 1880 г. жил в Перми. Его дочь Нина (1861 – 1944), обладательница прекрасного колоратурного сопрано, часто выступала с отцом на сцене Благородного собрания. Была отправлена на общественные средства в Париж учиться. Затем много гастролировала в России и за рубежом. В 1891 г. во время представления оп. «Трубадур» Д. Верди в Уфе выступала в дуэте с дебютантом Ф. Шаляпиным. Их пути затем не раз пересекались. В начале 1900-х гг. вернулась в Пермь и долго пела на сцене городского театра вместе с мужем А. Ю. Радовым [115. С. 241, 242].

[216] Ю. Ф. Закржевский (1852 – 1915) родился в Галиции. Обучался пению у Микули в Львовской консерватории и Пиццолоти в Венеции. Пел в оперных театрах Венеции, Праги, Львова, Кракова, Варшавы, Киева. В 1882 – 1884 гг. – солист Большого театра. 1897 – 1899 гг. работал в оперном театре Перми [11].

[217] М. С. Ильющенко (1869 – 1916) обучался пению в Москве у С. М. Бижеича. В 1888 г. дебютировал в Киеве. Потом пел в Тифлисе, Казани, Саратове, Иркутске, Москве. В 1896 – 1900 гг. работал в оперном театре Перми [11].

[218] Уроженка Саратовской губ. После окончания саратовского женского института (по классам фортепиано и пения) обучалась в Московской консерватории(класс Е. Лавровской). Совершенствовалась в Италии (Милан). Пела в Московской частной русской опере, Мариинском театре, разных городах России и Италии. В 1899, 1901-1903 гг. пела в Перми. С 1915 г. профессор Саратовской консерватории [11].

[219] Закончила театральное училище в Петербурге и до 1873 г. пела в Большом театре в Москве и Мариинском в Петербурге. Училась у М. Глинки, А. Лодия, Д. Мейербера, Д. Обера. Много гастролировала по России и за границей. Специально для неё писали вокальные партии М. П. Мусоргский, А. Н. Серов, С. С. Гулак-Артемовский. В Перми работала в труппе В. В. Головинского в 1866 г. В 1874 г. гастролировала по уральским городам. Вместе с музыкантами – любителями участвовала в постановке оперы Д. Верди «Трубадур», состоявшейся 5 раз. С 1880 г. занималась педагогической деятельностью на вокальных курсах, открытых вместе с М. П. Мусоргским в Петербурге, а также в московском театральном училище [11].

[220] До приезда в Пермь работал старшим помощником регента знаменитого Московского Синодального хора (подробнее см. Ч. 2, п. 4. 1) [24].

родского театра в Екатеринбурге[221]; Е. В. Де-Вос-Соболева – оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), обучавшаяся в Киеве и Брюсселе, пела на многочисленных сценах российских театров, в том числе Екатеринбурга и Перми[222]; известный драматический актёр и певец М. А. Завадский, учившийся у С. Монюшко, пел на сценах Перми и Екатеринбурга, где сам держал и антрепризу в 1877 – 1878 гг.[223]; Н. М. Дмитриев (1829 – 1893) – знаменитый пианист и композитор, в течение 11-ти лет неутомимо трудившийся в Вятке (его имя стало знаковым для города)[224]; Н. А. Преображенский (1854 – 1910) – выдающийся русский тенор, знаток итальянского «бельканто», с 1901 г. работающий в Вятке в основном в качестве вокального педагога[225]; Ю. А. Редер – талантливая обладательница прекрасного лирико-драматического сопрано, имевшая блестящую вокальную школу, оставившая заметный след в музыкальной жизни Вятки[226].

Попутно отметим: если в 60-х годах большинство артистов не имело консерваторской школы, то в 1880 – 1890-х годах практически все относительно известные артисты получили образование в Петербургской или Московской консерваториях. Среди них, например, выдающийся киевский педагог, дирижёр Л. К. Альбрехт (1884)[227], разносторонний музыкант и педагог Нижнего Новго-

---

[221] (ум. в 1913 г.). Родился в Ливорно, где занимался у композитора А. Софредини. Закончил Флорентийскую консерваторию. Был хормейстером и дирижёром во многих театрах Италии. В России работал в оперных театрах Баку, Тифлиса, Киева, Петербурга, Москвы, Харькова, Киева. Им было поставлено 25 опер в Екатеринбурге, в том числе опера его сочинения «Кармела».

[222] Е. В. Де-Вос-Соболева (1875 - 1945) родилась в Генте (Бельгия). В 1904, 1909, 1911 гг. пела в театре Екатеринбурга. В 1903 - 1904 гг. работала в Перми, концертировала вместе с Е. Г. Ковельковой, в Соликамске, Усолье, Чердыни (Пермской губ.). Занималась педагогической (профессор Ленинградской консерватории) и режиссёрской деятельностью [11. С. 22].

[223] М. А. Завадский (1842 - 1919) выступал как оперный и опереточный певец. Участвовал в первой постановек оп. «Галька» С. Монюшко. В 1875 – 1879 гг, 1895/96 гг., 1908/09 гг. работал в Перми и Екатеринбурге.

[224] Уроженец Тамбовской губернии. Учился в Москве у А. И. Вилуана вместе с братьями Рубинштейнами (Ц. Берлиоз высоко отзывался об игре Н. Д. Дмитриева). Имел репутацию одного из лучших пианистов своего времени. 10 лет прожил в Москве, затем занимался педагогической деятельностью в Харькове и концертной работой в Казани, после чего перебрался в Вятку. Много гастролировал по городам губернии, давая сольные концерты. Автор фортепианной и вокальной музыки (многочисленных фортепианных пьес и более 50-ти романсов, пользующихся особенной популярностью в 40 - 60 годы) [104. С. 25 – 29].

[225] Будучи выпускником Петербургской консерватории (в классе И. А. Мельникова), обучался у итальянских певцов Дж. Корси и А. Бузи. Был настоящим любимцем публики, имел репутацию прекрасного педагога [104].

[226] В 1900 – 1902 гг. жила в Вятке – преподавала пение, участвовала в концертах и спектаклях музыкантов – любителей. Образование получила в Харькове у С. Ю. Мотте (ученицы знаменитой П. Виардо). Два года училась у выдающейся певицы Д. М. Леоновой. С успехом дебютировала в Большом театре в опере «Руслан и Людмила»[104. С. 84].

[227] Окончил Петербургскую консерваторию по классу К. Ю. Давыдова в 1865 г. Виолончелист, участник квартета, дирижёр, педагог – теоретик (в этом качестве работал в с 1878 г. в Московской консерватории) долго работал в музыкальной школе при Киевском РМО, а затем и в училище [60].

рода В. Ю. Виллуан (1850 – 1922)[228], основатель бесплатной музыкальной школы в Казани В. Н. Пасхалов (1841 – 1885)[229], известные музыканты-педагоги Пензы М. И. Костромитинов и Д. С. Шор[230], стоявший долгое время в центре концертной жизни и музыкального образования Харькова И. И. Слатин (1845 – 1931)[231] и многие другие музыканты. Бывали и такие, которые получили образование или совершенствовались в зарубежных консерваториях или у частных педагогов, в основном, иностранных. Это уже упомянутые И. Я. Сетов, И. И. Слатин, известный в Тифлисе пианист Э. О. Эпштейн[232] и др. (В этом ряду оказывается, конечно же, значительно большее количество столичных артистов, например, выдающиеся певицы Е. К. Мравина[233], Н. А. Енгалычева[234], выше упомянутые А. М. Пасхалова, Д. М. Леонова и многие, многие другие).

Появление в провинции таких талантливых, профессионально подготовленных, полных энтузиазма музыкантов порой кардинально меняло её музыкальную жизнь. Так Омское отделение ИРМО, «не подававшее признаков жизни с 1888 г.», открыло музыкальные классы в 1909 г. благодаря появлению там выпускника Петербургской консерватории – скрипача И. М. Мариупольского, а также приливу новых сил в лице И. Ф. Гровеса, О. Карла, А. А. Лукинича, А. Л. Ферштера [81. С. 667].

Общая тенденция складывалась таким образом, что с 1860-х годов, т. е. после открытия столичных консерваторий, провинция начинает получать профессионально подготовленные кадры и при этом даже возможность выбирать луч-

---

[228] Окончил Московскую консерваторию по классу Лауба. В Нижнем Новгороде стал основателем и директором (до 1918 г.) музыкальных классов при РМО, где преподавал игру на скрипке, фортепиано, теорию музыки, хоровое ансамблевое пение. Создал оркестр, которым сам дирижировал. Автор нескольких теретических трудов [60].

[229] В прошлом выпускник Московской консерватории - композитор, скрипач, серьёзный педагог [60].

[230] Выпускники Петербургской консерватории, педагоги музыкальных классов при Пензенском РМО, где преподавались скрипка, вокал, виолончель, фортепиано. Позднее на базе этих классов было создано музыкальное училище [60].

[231] Учился в Петербургской консерватории и в Берлине у Т. Кулака. В качестве дирижёра выступил в 1871 г. в Дрездене с концертом исключительно из произведений русских композиторов. Преподавал в музыкальных классах при РМО, которые в 1882 г. были преобразованы в музыкальное училище [60].

[232] Обучался в Лейпцигской консерватории у И. Мошелеса. Работал в Грузии уже с конца 50-х годов [60].

[233] Училась у И. П. Прянишникова, а затем у известной французской певицы Д. Арто. С 1886 г. – солистка Мариинского театра, обладательница редкого вкуса и тонкой музыкальности [69].

[234] Происходила из аристократической семьи князей Енгалычевых. Окончила Смольный институт, Петербургскую консерваторию по классу Г. Ниссен-Саломан, затем совершенствовалась в Италии. Выступала на Московской сцене в основном в итальянском репертуаре. «Феноменально красивый», по словам П. Чайковского, голос сделал её любимицей публики [69].

ших. Поэтому следует сказать и о музыкантах, не являющихся уроженцами Пермского края, но получивших столичное, а иногда и зарубежное (частное или консерваторское) образование и длительное время активно и увлечённо работавших в Перми. Это уже упомянутый выдающийся музыкальный деятель, подвижник хорового дела А. Д. Городцов (1857 – 1915)[235]; любимец слушателей, лирико-драматический баритон А. Н. Круглов (1866 – 1902)[236], который работал в Казани, Одессе, Тифлисе, Киеве, Харькове, Минске, Вильно, Риге, а в 1895 – 1902 годах пел в Пермском оперном театре; пианистка и педагог Л. Н. Басова-Гольдберг[237], которая вместе с мужем, военным капельмейстером, открыла музыкальные классы, позднее преобразованные в Императорское музыкальное училище; И. И. Плауктынь (Плауктинь. Ум в 1900 г.) – оперный бас, закончивший Петербургскую консерваторию, выступавший на сценах разных городов России, в 1896 – 1898 гг. – в Пермской опере; Б. С. Плотников (1871 – 1914) – замечательный дирижёр, после Московской консерватории работавший в 1890-х гг. на сценах Киева, Казани и др. городов, в 1895 – 1898 гг. – в Перми; уже упоминавшаяся С. В. Гедговд – пианистка и педагог (закончила Московскую консерваторию), открывшая в 1904 г. свою музыкальную школу[238]; выше названный Л. И. Винярский (ум. в 1901 г.) – скрипач-дирижёр, получивший образование в Варшавской консерватории, с 1889 г. работавший в Перми и Екатеринбурге[239][11; 74].

Аналогичные примеры можно привести в отношении других городов уральского региона: В. С. Цветиков (1863 – 1924) – пианист, дирижёр, педагог, музыкально-общественный деятель, выпускник Петербургской консерватории,

---

[235] Окончил Рязанскую духовную семинарию, затем Московский университет и обучался пению у проф. В. Н. Кашперова в Москве, а также у И. Сетова и И. Тартакова в Киеве [11].

[236] Брал уроки пения у С. Капеелли. В 1889 г. закончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества [11].

[237] «Свободный художник» Л. Н. Басова-Гольдберг имела консерваторское образование и была концертирующей пианисткой. Вместе с мужем они создали первый в Перми ежемесячного журнала по проблемам искусства и культуры «Искусство и жизнь», трудились в Перми до 1913 г. [115].

[238] В 1903 – 1905 гг. входила в число старшин Пермского музыкального кружка, позднее в 1909 – 1912 гг. – директор музыкальных классов при ИРМО и член дирекции ИРМО.

[239] В 1881 – 1884 гг. возглавлял музыкальные классы при Саратовском ИРМО. С 1886 входил в состав старейшин пермского музыкального кружка, с 1898 г. – председатель совета старейшин. Дирижёр симфонического оркестра в саду Общественного собрания. В 1895 –1896 работал в Екатеринбурге [11].

активно трудившийся в 1880-е годы в Екатеринбурге[240]; Л. Э. Гойер (1863 – 1895) – дирижёр, окончивший Московскую консерваторию, работавший с 1880-х годов в Екатеринбурге[241]; П. Ф. Давыдов (1858 – 1920) – оперный и камерный певец, окончивший Петербургскую консерваторию, большой музыкально-общественный деятель, с 1880-х годов неутомимо трудившийся в Екатеринбурге[242]; Р. Г. Игнатьев (1819 – 1896) – краевед, фольклорист, композитор, обучавшийся в Парижской консерватории, занимавшийся изучением Оренбургской и Уфимской губерний[243]; Б. М. Лазарев – пианист, закончивший Петроградскую консерваторию, являвшийся директором и педагогом Екатеринбургского музыкального училища в 1916 – 1918 годы[244]; Г. А. Трейтер – одарённая певица, обладательница сопрано невероятно широкого диапазона, имевшая столичное образование и активно концертирующая в 1900-е годы в Вятке[245].

Таким образом, проявление кадровой ротации (на рубеже XIX – XX столетий) в Пермском крае обладает универсальными в аспекте всей России признаками. Важнейший из них – интенсификация ротационных (как центробежных, так и центростремительных) процессов после открытия столичных консерваторий. Специфику же протекания этих процессов в Пермском крае можно усмотреть в наличии достаточно высокого уровня общей культуры, обусловленного «Строгановским наследием» и характером развития «горнозаводской цивилизации», способствовавших успешному формированию пермского «культурного гнезда».

---

[240] Создал свою музыкальную школу, был инициатором проведения камерных собраний, стал директором музыкальных классов при ИРМО, активно концертировал. Позднее преподавал в музыкальном училище. Автор многочисленных сочинений и симфонических переложений [11].

[241] Урождённый Бессарабии. С 1870 г. – капельмейстер Казани, Симбирска. С 1880-х - активист оперных постановок екатеринбургского музыкального кружка. Работал театральным дирижёром у антрепренера П. П. Медведева в Екатеринбурге и Перми [11].

[242] В 1907 г. был председателем музыкального кружка в Екатеринбурге. В 1912-1913 гг. – председатель городской театральной дирекции. Избран почётным гражданином Екатеринбурга и пожизненным действительным членом УОЛЕ [11].

[243] Родился в Московской губернии, учился также в Лазаревском институте иностранных языков. Служил помощником регента Успенского собора в Москве. Долго жил в Уфе, работал в газете «Уфимские губернские ведомости». Занимался собиранием русских и башкирских народных песен. Им написано более 500 работ по истории, археологии, этнографии, фольклору Оренбургской и Уфимской губерний. Автор двух опер «Уфимское городище» и «Запорожцы» [11].

[244] Активно концертировал, в последние годы жизни жил за границей. Его педагогический талант высоко оценивал С. Рахманинов [11].

[245] Окончила Московское филармоническое училище (училась вместе с Л. В. Собиновым, встречалась с П. И. Чайковским). Прекрасно исполняла в концертах как оперный репертуар, так и народные песни [104].

4. 3 Репертуарная (звуковая) ротация и формирование звукового тезауруса губернской Перми

Благодаря действию следующего варианта ротации – репертуарной или звуковой, основанной на принципе диффузии, происходит формирование и расширение звукового тезауруса провинции. Обрисуем возможные пути построения целостной картины, отметив при этом, что в отличие от двухвекторной кадровой ротации, здесь основной поток новой информации движется от центра к периферии. Думается, что показать это можно как минимум с двух сторон. Во-первых, проследив и сравнив даты премьерных исполнений и постановок. Это дает возможность представить процесс с двух позиций: с точки зрения «экспансии» центра и с позиции «накопления» музыкального потенциала провинции. Так, например, опера К. Сен-Санса «Самсон и Далила» была поставлена в 1894 г. в Москве, после чего в 1895 г. входит в репертуар театров Киева и Харькова [185. С. 147], Одессы [163. С. 763], Саратова [169. С. 248]. Наблюдая этот процесс на примере Перми, мы видим, что опера «Князь Игорь» А. Бородина, поставленная с большим успехом в Мариинском театре в 1890 г., а в Москве товариществом Прянишникова в 1892 г., увидела Пермскую сцену лишь в сезоне 1896/97 г. (из отчёта Городской театральной дирекции) [184]. (Годы её постановок: в Киеве – 1891, в Казани – 1892, в Екатеринбурге – 1894, в Саратове – 1896 [106]). В том же театральном сезоне 1896/97 года в Перми состоялись премьеры опер, которые давно увидели свет рампы в столицах: опера «Борис Годунов» М. Мусоргского, поставленная в Москве на сцене Большого театра в 1888 г., «Пиковая дама» П. Чайковского (1890) и «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова (1880) – в Мариинском театре, «Руслан и Людмила» М. Глинки (1842) – на сцене Большого театра в Петербурге. Процесс запаздывания оперных премьер в провинции особенно нагляден в случае с оперными постановками Р. Вагнера. Почти на тридцать лет позже, чем в столице (премьера оперы «Лонгрин» состоялась в 1868 г. под упр. К. Н. Лядова в Москве), в 1890-х гг., начала звучать, музыка Р. Вагнера, например, в Казани и Екатеринбурге. В Перми мы видим аналогичную ситуацию, обращаясь к отчётам Го-

родской театральной дирекции за 1897 г. в РМГ [184]. Лишь в 1896 г. – на 22 года позже состоялась премьера оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (в столице – в 1874 г. под руководством Э. Направника).

Даже этих примеров достаточно, чтобы сделать вывод о несовпадении (запаздывании) оперных премьер в Пермском театре по отношению к столичным, что было явлением характерным и для других российских провинций и подтверждает общую тенденцию.

Однако исключением и совершенно уникальным фактом демонстрации принципа *ротационной диффузии*, когда *провинция (самая её глубинка в полном смысле слова) демонстрирует темпы опережения столиц*, является пример с музыкальным театром в Пожве (1814). Так в 1817 г. на музыку Л. Мауэра и либретто А. А. Шаховского там были поставлены оперы «Новый бедлам» и «Лекарь-самоучка», вышедшие на сцену Петербурга лишь в 1818 году. Возможно, так можно считать только отчасти, так как труппа в значительном своём составе была пришлой – солисты привезены из столицы. К тому же данный пример относится к временному интервалу, не совпадающему с исследуемым периодом. И всё-таки, данный пример заслуживает внимания ещё и потому, что здесь прослеживается взаимодействие двух разнонаправленных видов принципа ротации: кадровой (центробежной) и репертуарной (центростремительной) ротации, т. е. ротационной диффузии.

В масштабе России также встречаются отдельные примеры, идущие вразрез с существующими тенденциями. Так «Наваррка» Ж. Массне была поставлена в Казани в октябре 1895 г. – через полтора года после лондонской премьеры, но на месяц раньше, чем в Москве и на несколько месяцев раньше Петербурга. С «Паяцами» Р. Леонкавалло слушатели Нижнего Новгорода познакомились в 1893 году, до её показа в Москве. «Дон Карлос» Дж. Верди прозвучал в Казани (1895) впервые в России (на русском языке) [106]. Напомним, что исполнение 1-го акта оперы М. Глинки «Иван Сусанин» в Харькове состоялось в 1841 году, т. е. за год до ее постановки в Москве [135]. Безусловно, нельзя счи-

тать этот случай полноценной премьерой, но и не принимать во внимание этот факт не стоит.

Таким образом, в формировании звукового тезауруса Перми отчетливо проявляется действие принципа диффузии, представленного в виде неконтролируемого (стихийного) перемещения звучащих элементов (произведений) из центра и проникновение их в репертуар музыкальных коллективов провинции. При этом не нужно забывать, что фактически этот процесс был гораздо более объемным. Он затрагивал и такие формы музыкальной жизни как музыкальное образование, бытовое музицирование и т. д. Однако подтвердить документально столь очевидное обстоятельство крайне сложно. Это объясняется отсутствием фиксации отмеченных моментов в силу их ординарности, обыденности. Возможно, дальнейшее изучение проблемы позволит обнаружить примеры подобного рода.

Теперь обратимся к другому варианту анализа проявлений репертуарной (звуковой) ротации и сопоставим хронологически параллельные репертуарные срезы столицы и провинциального центра. Безусловно, здесь необходимы последовательные сравнения в рамках конкретной структуры: музыкального театра, филармонии, концертов ИРМО и т. д. Естественно, что местом первых исполнений и премьер являлись столицы, что подтверждается предыдущими примерами. Однако случалось, что одни и те же сочинения (подчеркнем еще раз, что речь не идет о премьерах) звучали как в метрополиях, так и в провинции практически одновременно. Отчасти даже удивляет количество дублируемых (повторяющихся) сочинений при анализе одного концертного сезона в Москве и Перми (с незначительной разницей лишь в несколько месяцев). Так в серии семи «Исторических концертов симфонической музыки», под управлением С. В. Василенко и Ю. С. Сахновского в Москве сезона 1907/08 года (Из отчёта Московского отделения Императорского Русского Музыкального Общества 1907 – 1908гг. [см. 42]) и в симфонических собраниях Пермского Филармонического общества 1908/09 года под управлением Н. И. Никитина и Б. М. Попова (программы и отчёты симфонических собраний Пермского филармонического общества за 1908/09 год [см.: Приложение 2]) звучали одни и

те же сочинения: симфония В. Моцарта – g moll, симфония И. Гайдна – B dur, увертюра Л. Бетховена «Кориолан», симфония Ф. Шуберта – h moll, увертюра к опере Р. Вагнера «Тангейзер», «Вальс-Фантазия» М. Глинки, «В Средней Азии» А. Бородина.

Можно привести аналогичные совпадения по ряду других провинциальных городов. Обратившись к РМГ за 1896 г., мы обнаружили следующую картину исполнения некоторых сочинений. *2-й квартета Бородина* прозвучал в Москве в квартетном собрании ИРМО – в феврале 1896 г. [181. С. 235] и в Тифлисе – в феврале 1896г. в одном из четырёх квартетных собраний, «организованных блестяще» наряду с тремя симфоническими собраниями Н. С. Кленовским [163. С. 252]. *Фортепианный концерт А. Рубинштейна* (D-moll) был исполнен И. Гофманом в Санкт-Петербурге в одном из трёх концертов Филармонического общества в феврале 1896 г. [182. С. 231] и в это же время в Киеве – в одном из симфонических собраний ИРМО из произведений А. Рубинштейна под управлением выдающегося А. Н. Виноградского. Солисткой выступила достаточно серьёзная пианистка Друкер [163. С. 235]. Исполнение *квартета А. Рубинштейна* состоялось в Москве в квартетном собрании ИРМО – в феврале 1896 г. [182. С. 235] и в Саратове в квартетном собрании ИРМО в феврале 1896 г., посвящённом памяти А. Рубинштейна и Л. Бетховена. «Кружок исполнителей квартетных собраний близко стоит к музыкальному училищу», – читаем мы по этому поводу в разделе «Хроника» РМГ[246] [169. С. 251]. *Трио А. Аренского* прозвучало в С-Петербурге в 3-ем квартетном собрании ИРМО в феврале 1896 г. [182. С. 231] и в Тифлисе в квартетном собрании ИРМО в феврале 1896 г., во главе которых стоял тот же Н. С. Кленовский [163. С. 251]. *5-я симфония Л. Бетховена* состоялась в Москве в симфоническом собрании ИРМО под управлением М. К. Эрдмансдёрфера – «дирижёра толкового, хорошо понимающего оркестр, кажется убеждённого классика» в октябре 1895 г. [205. С. 738] и в Тифлисе в симфоническом концерте ИРМО в мае – июне 1895 г. под упр. Н. С. Кленовского, с «его талантом, знанием, опытностью и умением, спо-

[246] В числе исполнителей «гг. Экснер – свободный художник Лейпцигской и Петербургской консерваторий, Адамовский (фортепиано) – свободный художник Варшавской консерватории, г. Альбрехт (виолончель) – ученик знаменитого Давыдова, бывший директор киевского музыкального училища и солист Императорского Московского театра, а также г-жа Гамовецкая (1-ая скрипка), Цеделер (2-ая скрипка), г. Сан-Док (альт)» [169. С. 251]

собствующими ...грандиозному успеху, который имели в этом году симфонические концерты» [143. С. 394].

4. 4 Проявление ротационной диффузии в музыкальной жизни Пермского края

И, наконец, последняя, промежуточная форма ротации – ротационная диффузия, расширяющая звуковой тезаурус провинции за счет кратковременного участия творческих личностей (отдельных или коллективов) в данном процессе, то есть в процессе гастрольной деятельности. Именно эту сферу, распространяя (вслед за Е. Трембовельским [122. С. 26]) на музыкальное искусство понятие, заимствованное из области искусства живописного, можно назвать «передвижничеством». Ее относительно организованная форма проявляется в деятельности ИРМО. Так, сенсационными для провинциальной музыкальной жизни стали посещения П. Чайковским Одессы (по случаю премьеры «Пиковой дамы», когда композитор выступил также и как дирижёр в местном ИРМО, исполняя свои сочинения) и Харькова в 1893 г. В феврале 1894 г. в Одессе побывал Н. Римский-Корсаков (дирижировал двумя симфоническими собраниями из собственных сочинений и произведений П. Чайковского). В 1985 г. Н. Римский-Корсаков приезжал в Киев на постановку «Снегурочки». В 1894 г. в Одессе Э. Направник дирижировал двумя симфоническими собраниями местного ИРМО. В 1898 г. Харьков посетил М. Ипполитов-Иванов (дирижировал свои сочинения). В 1899 г. здесь же концертом ИРМО дирижировал А. Глазунов. В 1908 г. С. Танеев предпринял поездку в Ярославль, Харьков, Казань в 1908 г. [65. С. 347 – 349]. К сожалению, Пермь осталась в стороне от таких начинаний.

Однако, в целом процесс ротационной диффузии – явление весьма хаотичное. О том, насколько «хаотичным», но при этом масштабным и интенсивным может быть названный процесс, можно сделать определенные выводы, проследив географию гастрольной жизни отдельных исполнителей и целых сообществ музыкантов. Анализ, проделанный автором настоящего исследования, материалов Русской Музыкальной газеты (РМГ) только за 1895 – 1896 гг. дает возможность констатировать следующие факты. В течение отмеченного периода выдающийся пианист И. А. Левин дал три концерта в столичном Санкт-

Петербурге, где были исполнены фортепианные концерты Ф. Листа, А. Рубинштейна, фантазия М. Балакирева «Исламей» [182], концерт в симфоническом и квартетном собрании в Москве [146], концерт в Одессе из сочинений Ф. Листа [163], концерт в Тифлисе [143]. Тенор Императорских театров М. Е. Медведев («певец с роскошным регистром») гастролировал в Саратове [143], Киеве [148], Казани [170]. Подобные примеры можно множить и множить.

Безусловно, сольное исполнительство было основой гастрольной деятельности. Яркий пример тому – творческий путь выдающегося пианиста Сергея Рахманинова, особенно активно гастролировавшего в период с 1911 по 1917 годы[247]. К числу наиболее популярных музыкантов, концертирующих в городах русской провинции в конце XIX – начале XX столетий, относятся: В. Алоиз, Л. Ауэр, Л. Вержбилович, М. Долина, А. Зилоти, К. Игумнов, С. Кусевицкий, С. Метнер, И. Млынарский, Н. Нежданова, М. Оленина-д'Альгейм, Ф. Ондржичек, В. Петрова-Званцева, И. Прибик, И. Падеревский, братья В. и А. Сапельниковы, В. Сафонов, М. Сикард, А. Скрябин, И. Сливинский, Л. Собинов, Т. Туа, А. Фострем, Ф. Шаляпин. Из большого числа зарубежных исполнителей следует назвать следующих: И. Гофман, Я. Кубелик, В. Ландовская. А. Никиш [65].

В данный период увеличилось и число гастролей целых музыкальных коллективов. Особый размах имели гастроли оркестра под управлением С. Кусевицкого[248]. Не менее успешно концертировали по городам провинции Мекленбургский квартет[249], Московское трио[250], хор под управлением А. Архангельского[251] [65].

---

[247] После поездок по городам Европы, США, Канады он в географию своих турне включает Харьков, Тифлис, Одессу, Ростов-на-Дону, Ригу, Вильно, Екатеринослав, Таганрог, Баку, Варшаву, Екатеринодар, Кишинёв, Кременчуг, Курск, Либаву, Лодзь, Минск, Новочеркасск, Орёл, Полтаву, Смоленск. Очень популярны были авторские концерты, известна также серия поездок (1915), где Рахманинов исполнял только произведения скоропостижно скончавшегося Скрябина [65].

[248] За первую гастрольную поездку в мае 1910 г. он посетил Тверь, Рыбинск, Ярославль, Кострому, Н-Новгород, Казань, Симбирск, Самару, Саратов, Царицын, дав 19 концертов. В их программу входили сочинения как зарубежных, так и русских композиторов. Приём был весьма успешным, что побудило позднее гастроли повторить в 1912 и 1914 гг.

[249] Состав: Б. Каменский, Н. Кранц, сменивший в 1901 г. Г. Дулова, А. Борнеман, сменивший Б. Гейне; С. Буткевич. Гастролировал в Саратове, Харькове, Полтаве, Тифлисе, Орле.

[250] В его состав входили: Д. Шор – фортепиано, Д. Крейн – скрипка, Р. Эрлих, сменивший М. Альтшуллера после отъезда того в США – виолончель. Трио выступало с успехом в странах Европы, дало серию гастролей по русской провинции в 1903, 1904, 1906 годах.

[251] Состоял из 28-ми певцов, очень активно и успешно гастролировал по городам Казани, Пензе (1898), Риге (1897). В 1899 г. он посетил Н-Новгород, Киев, Тамбов, Саратов, Пензу, Вильно, Николаев, Одессу, давая там по два концерта – духовный и светский.

Отметим, что гастрольная практика в провинции, с одной стороны, способствовала музыкальному просветительству, с другой нередко создавала невыгодную конкуренцию местным отделениям ИРМО. Дело в том, что входившим в них музыкантам было нелегко конкурировать с приезжими артистами. Это вносило определённые трудности и в некотором смысле ограничивало деятельность местных музыкантов[252][65].

Все приведённые факты демонстрируют принцип ротационной диффузии на примерах деятельности преимущественно столичных исполнителей. Но в исследуемый период встречаются и примеры активной гастрольной жизни провинциальных музыкантов. В большей степени, разумеется, это относится к сольным исполнителям. Но в 900-е годы имела место и совершенно уникальная акция гастролей провинциального симфонического оркестра Полтавского отделения ИРМО (о ней сообщает С. К. Лащенко [65][253]. Успех был очень большой, и деятельность Полтавского оркестра получила заслуженную оценку в столице, что позволило музыкантам получить финансирование на проезд. Но этот пример был лишь счастливым исключением. В целом положение симфонического искусства в провинции этого периода было довольно сложным.

Непосредственно в Перми концерты гастролирующих крупных музыкантов были явлением довольно редким. Продолжая демонстрацию примеров в соответствии с избранным принципом, дополним их именами исполнителей, в географию гастролей которых была включена и Пермь. Это певцы: баритон И. В. Тартаков, концертировавший в Петербурге [185], Москве [146], Киеве [170], Екатеринбурге [75], давший несколько концертов в 1909 г. в Перми [19]; бас А. А. Серебряков, выступавший в Саратове [169], в 1909 г. в Перми [19]. Это контральто М. И. Долина – солистка Мариинского театра, обладательница яркого актёрского мастерства, давшая концерты в Екатеринбурге [48] и Перми в 1903 г.

---

[252] Конкуренция порой проявлялась даже в спорах по поводу концертных площадок, которых не хватало одновременно для выступления приезжих и местных артистов.

[253] Целая серия поездок по российским городам именно провинциального симфонического оркестра под управлением дирижёра Д. Ашхарумова была осуществлена впервые. Осенью 1903 г. коллектив совершил гастроли по городам: Курск, Орёл, Тула, Белгород, Сума, Екатеринослав, Николаев, Одесса. Коллектив посетил более 15 городов только за третий год гастролей (1910), дав 24 концерта. В программу входили сочинения Баха, Бетховена, Шуберта, Вагнера, Грига, Чайковского, Глазунова, Направника. Перед концертом слушатели получали специальные брошюры (автором которых был сам Д. Ашхарумов) с разбором некоторых исполняемых сочинений. Интересно, что впервые в России он поставил вопрос о защите собственных авторских прав (запретив перевод на европейские языки без позволения автора) [65].

[19], с 1904 г. – на Кавказе, Дальнем Востоке, в Средней Азии, Сибири, а также Чехии, Франции, Германии, Турции. Нельзя не упомянуть виолончелиста А. В. Вержбиловича: квартетные собрания ИРМО в Петербурге [204], Перми [19], летние концерты под руководством г. Галкина в Павловске [183], Екатеринбурге [48], Перми – 1897 г. [19]; тенора Императорских театров Ю. Ф. Закржевского: Венеция, Краков, Варшава, Казань [48], Киев [163], Москва[181], Саратов [169], Екатеринбург [75], Пермь [19]; контральто Д. Леонову: Екатеринбург [75], девять концертов в Перми в 1897 г. [19]. В большей степени имели успех так называемые «летние гастролеры»-фокусники, циркачи и другие артисты легкого жанра. Однако выступления знаменитых артистов вносили яркое оживление в музыкальную жизнь Перми. Несколько раз приезжали в Пермь пианисты Альфред Рейзенауэр (1880, 1889, 1891, 1893), И. Гофман (1900), ученица Ф. Листа – В. Тиманова (1884), флейтист А. Тершак (1888), скрипач Л. Ауэр (1907). Побывали здесь также певцы Л. Собинов (1910), Альма Фострем (1891, 1898), А. Вяльцева (1910), Н. Н. Фигнер (1907) и др. (подробнее см.: [19]).

Еще более наглядным проявлением ротации (однако, не предполагающей прямой задействованности центра) может служить распространённая в рассматриваемый период гастрольная практика перемещения целых оперных трупп, «товариществ» – своеобразный взаимообмен целыми театральными труппами между различными провинциальными городами[254]. Отметим, что в данном случае проявление ротационной диффузии выражено наиболее явно. Устоявшаяся система гастролей, на которую неизбежно должны были опираться антрепренеры оперных трупп в свою очередь формировала внутри себя устойчивые в географическом отношении тенденции. Так исследователь О. Е. Левашева труппу Медведева, работавшую в 60 – 70-е годы, называет «поволжско-уральской», а театр Сетова – «южнорусским» [69. С. 334]. Медведев работал в основном в Казани, Саратове, Харькове, а Сетов – в Киеве и Одессе[255]. Главными регионами остаются пока города Поволжья и южные города Украи-

[254] Один и тот же артистический состав должен был обслуживать театры Казани, Саратова, Астрахани, Н-Новгорода, Екатеринбурга, Перми, Харькова (как, например, труппа П. Медведева), переезжая из города в город.

[255] «На первый план не случайно выходят города с определённым зрительским контингентом местной интеллигенции с уже установившейся прочной университетской культурой (Казань, Харьков) и с богатейшими вокально-исполнительскими традициями (Киев, Одесса, Тифлис)» [69. С. 334].

ны, Грузии [69. С. 334]. Для них характерно стабильное наличие богатых артистических сил, а также активное длительное влияние итальянских гастролёров. Эти обстоятельства благотворно влияли на музыкальную жизнь отмеченных городов (речь идет о музыкальной жизни в целом, а не только оперы) и выгодно отличали их от других регионов (например, Урала и Сибири). Поэтому в эпоху реформ 60-х гг. и с ростом просветительства оперное искусство достигает здесь высокого профессионального уровня.

Обращаясь к рассматриваемому региону – Уралу, мы видим, что он очень постепенно втягивался в орбиту оперно-театрального развития. Труппа антрепренера П. А. Соколова с 1843 г. выступала в Екатеринбурге, а также в Перми и Ирбите. Как уже отмечалось в ч. 1, п. 3. 2, «Этот своеобразный «треугольник» уральских городов – Екатеринбург, Пермь, Ирбит – по существу определял в XIX в. всю театральную жизнь Урала. ... Однако в целом знакомство с оперой на Урале вплоть до конца 70-х гг. могло быть только эпизодическим» [69. С. 328]. Качество оперных спектаклей было неровным, часто откровенно плохим[256]. Изменения произошли позднее, когда на рубеже двух веков был сформирован оперный театр в Перми, «занявший в культурной жизни Урала главное, ведущее положение» [69. С. 328].

Все эти крупнейшие провинциальные труппы не могли быть стабильными. «Господствующие в них конфронтации двух потоков – центробежного (из столицы в провинцию) и центростремительного (из провинции в столицу) заранее определяли и неустойчивость репертуара, зачастую подготовленного наспех, и неустойчивость зрительского состава, то горячо принимавшего, то отвергавшего классическую оперу» [69. С. 335]. В этом исследователь О. Е. Левашёва усматривает неравнозначность в хронологии развития столичных и провинциальных театров в 60 – 80-х годах. «Если театр Петербурга за два десятилетия наглядно демонстрирует путь восхождения, то провинциальный театр знает весьма драматические этапы упадка»[257] [69. С. 335]. Добавим, что в описанной ею ситуации наглядно представлены те самые «встречные потоки» Пиксанова,

[256] «Недифференцированность артистических сил, более чем скромный состав оркестра (около 10 чел), заставляют предположить, что оперы ставились не полностью и притом в сильно изменённых, намеренно облегчённых переработках» [69. С. 328, 329].

[257] Особенно показателен в этом отношении период начала 80-х годов, когда вынуждены были прекратить свою работу в провинции Медведев и Сетов [69].

обозначенные нами как центробежное и центростремительное проявления кадровой ротации. Возвращаясь же к понятию «ротационная диффузия» в контексте музыкального театра, мы явно наблюдаем проявление взаимосвязи, точнее, взаимозависимости, между звуковым тезаурусом и явлением, которое было обозначено введённым понятием «кадровая ротация». Этот вывод подтверждается очевидностью следующих фактов. Оперный репертуар южных и центральных регионов России, где долгое время господствовали итальянские оперные труппы, кардинально отличен от репертуара городов Урала (в частности Перми), где эти труппы не гастролировали. Так в 1850 – 1860-х годах практически постоянно итальянскую оперу имели Тифлис, Киев, Одесса. Систематически она появлялась в Ростове-на-Дону (1865), Курске, Таганроге (1859/1860), Костроме (1869), Нижнем-Новгороде (1868), Казани (1858, 1860, 1865, 1868), а также в Туле, Харькове, Курске, Воронеже, Саратове[258] [68. С. 244]. Следует отметить, что засилья итальянской оперы в Перми в этот период не было. Или, например, другая ситуация, связанная с включением в репертуар малороссийской оперы. Последняя повсеместно звучала в театрах южных городов и совершенно не получила распространения на Урале, например, в Перми. Это объясняется тем, что система внутренних гастрольных тенденций складывалась так, что оперные труппы южных городов часто не имели выхода на уральский регион. На Урале, распространение получила, например, антреприза А. Д. Херувимова, которая выступала в Екатеринбурге, Ирбите, Перми [14]. В 70-е годы Поволжье и Урал стали местом невероятно активной деятельности П. М. Медведева[259]. (Более подробно о его деятельности в Перми материал представлен

[258] «В провинции итальянские оперные труппы появлялись очень ненадолго, а потом почти исчезли (в 1880-х). Лишь в 1890-х годах отдельные оперные труппы появляются в России, но часто это оказывается разорительным даже для столь богатого города, как Одесса» [68. С.244].

[259] Антрепренер П. М. Медведев осуществлял оперные постановки в Казани, Астрахани, Екатеринбурге, Самаре, Саратове, Перми. Медведев уже в 1862 г. возглавил театр в Саратове. Сам выдающийся актёр, он был первооткрывателем молодых талантов, чутким руководителем. Работая сначала в Твери, Костроме, Саратове, П.М. Медведев особенно масштабную деятельность развернул в Казани. Оперная антреприза в Казани и Астрахани, в 1883 – 1889 гг. открывшаяся сразу в двух городах «Жизнью за царя» М. Глинки, имела большой успех. Этому способствовала сплоченность и высокий уровень творческих сил. В его труппе ведущее положение заняли З. И Эйбоженко – конральто, З. А. Рунич-Давыдова – сопрано, тенора Д. А. Усатов, К. А. Алалеков, позже – Е. К. Верни, С. В. Гилёв. Позднее выделялись А. П. Ухтомская-Баронелли – сопрано, Л. С. Лялина и баритон Н. В. Унковский, тенор, Ю. Ф. Закржевский [69].

в ч. 2, п. 3. 2). Пример с труппой П. М. Медведева вообще показателен в отношении наиболее распространённого в то время принципа смешанной оперно-драматической антрепризы. Пример с П. М. Медведевым показателен также в отношении насыщенности и активности тех ротационных процессов, о которых идёт речь в данной главе. Достаточно проследить темп и географию его гастролей в 1880-е годы, которая охватывает следующие города: Харьков – сентябрь 1881, 1882, 1883 гг., Казань – август 1884 г., Одесса – сентябрь 1884 г., Харьков – декабрь 1884 г., Одесса – апрель 1885 г., Астрахань – май 1885 г., Саратов – июнь 1885 г., Н.-Новгород – июль1885 г., Казань – сентябрь 1885 г., Харьков – сентябрь 1885 г., Казань – сентябрь 1886г., Харьков – апрель 1888 г. (Хронологическая таблица, составленная Т. В. Корженьянц [41. С. 467 – 520]). В такой же ротационной системе работал и М. М. Бородай (упоминается как «образцовый руководитель оперных и драматических трупп» в Харькове, Киеве, Перми, Казани, Саратове [14]). Казанско-Саратовская труппа стала явлением особым. Это связано с тем, что долгие годы её работа находилась в режиме чередования или обмена драматической и оперной трупп (попеременно по полгода: в Саратове – драма, а в Казани – опера и наоборот) Так работало и товарищество Бородая в 90-е годы.

Подобный взаимообмен способствовал тому, что в провинции формировался и развивался талант выдающихся *дирижёров*:

И. К. Альтани (Казань, Самара, Киев, Саратов, Москва),

К. П. Вильбоа (Харьков, Киев, Варшава),

М. М. Ипполитов-Иванов (Тифлис, Москва),

А. А. Орлов-Соколовский (Казань, Саратов, Москва),

И. О. Палицын (Саратов, Казань, Киев, Москва),

В. И. Сук (Харьков, Вильно, Минск, Киев, Одесса, Казань, Саратов, Москва) [106].

Проецируя эту мысль на ситуацию в Перми, можно назвать следующие имена знаменитых дирижёров, совершенствующих своё мастерство на пермской оперной сцене: У. М. Авранек (Пермь, Казань, Саратов, Самара, Харьков,

Москва), уже упомянутые И. П. Палиев (Пермь, Рига, Киев, Харьков, Одесса, Тифлис) и А. М. Пазовский (Пермь, Казань, Саратов, Минск, Харьков, Одесса, Киев, Тифлис, Москва) [14], [42]. (Подробнее об их деятельности см.: ч. 2, п. 3. 2 – «Музыкальный театр»).

В 1890-е годы начинает сглаживаться неравномерность развития музыкальной культуры провинции, характерная для предшествующих десятилетий. Как пишет исследователь С. К. Лащенко, «к некогда ограниченному кругу городов, имевших устойчивые традиции концертной жизни, – Казани, Киеву, Нижнему Новгороду, Одессе, Саратову, Харькову – добавляются теперь Архангельск, Астрахань, Баку, Вильно, Екатеринбург, Екатеринодар, Иркутск, Кисловодск, Кишинёв, Николаев, Новгород, Пенза, Пермь, Полтава, Рига, Ростов-на-Дону, Смоленск, Ставрополь, Тифлис, Тобольск, Томск, Ярославль и многие другие» [65. С. 335]. Этому во многом способствовал не только рост железных дорог и организация регулярного сообщения между столицами и провинцией, о чём говорилось выше. Это также явилось следствием постоянной работы различного рода образовательных учреждений: школ, классов, курсов, конечно же, консерваторий, выпускавших музыкантов-профессионалов. Большое количество музыкантов активно гастролировало по провинциальным городам. С 1903 года певцы, например, были лишены возможности неограниченно передвигаться по разным городам из-за решения Дирекции Императорских театров. Это, конечно, способствовало формированию камерного репертуара, но при этом ставило исполнителей в большую зависимость от концертных агентов.

Завершая изложение, необходимо подчеркнуть, что перечисленные три варианта проявления принципа ротации тесно связаны между собой и нередко характеризуют разные позиции наблюдения одних и тех же фактов. При этом использование данного метода позволяет представить картину музыкальной жизни во всей её полноте и динамике, показать реальное функционирование той самой системы кровообращения между центром и периферией, о наличии которой говорит Е. Трембовельский [122. С. 22].

ЧАСТЬ 2
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПЕРМСКОГО КРАЯ НА РУБЕЖЕ XIX – XX СТОЛЕТИЙ

Глава 1 Музыкальный быт, сообщества, музыкальная критика

1. 1 Характеристика музыкального быта

Музыкальный быт, являющийся ярким показателем уровня музыкальной жизни, характеризует музыкально-культурный досуг жителей. В контексте настоящей работы закономерна характеристика особенностей городского быта (присущих, впрочем, и отдаленным небольшим поселениям Прикамья). При этом, безусловно, основное внимание уделяется губернской столице.

Центром городской жизни чиновничьей Перми, как и любого другого провинциального губернского города рубежа веков, становился дом губернатора, где устраивались основные приёмы и пышные светские балы. Во второй половине XIX века личность губернатора оставалась очень значимой, и во многом его привязанности и вкусы определяли атмосферу всей губернии. Однако представители не всех слоёв общества были вхожи в дом губернатора. Оживление общественной жизни привело к тому, что начали создаваться различные общества-клубы, объединявшие людей либо по социальной принадлежности, либо по общности интересов. Раньше всех клубов, ещё до 60-х годов, было образовано *Благородное собрание*[260]. В его здании располагалась одна из главных концертных площадок города. В то же время этот дом стал местом проведения досуга горожан. Контингент посетителей был в некотором смысле избранным (этот клуб назывался ещё Дворянским), в отличие от Общественного собрания. Однако в Благородном собрании частыми гостями бывали учителя, офицеры, гимназисты и, конечно же, чиновники (поскольку город являлся по сути своей чиновничьим). Здесь регулярно выступали известные музыканты-гастролёры. Например, 14 октября 1898 г. состоялся концерт известного скрипача К. Думче-

[260] Здание на углу ул. Вознесенской (Луначарского), 39 и Сибирской, 20. Выполнено по проекту архитектора И. И. Свиязева, сохранилось до настоящего времени (Клуб УВД). Является памятником истории и культуры [115].

ва, (афиша концерта сохранилась, см. Приложение 5). Пермякам запомнились выступления на этой сцене знаменитых артистов: тенора Н. Фигнера, «шведского соловья» А. Фострем, хора Д. Агренева – Славянова, Р. Радиной, исполнительницы цыганских песен А. Вяльцевой и др. [115. С. 346]. А в 1859 г. известный краевед Д. Д. Смышляев с преподавателем гимназии Н. А. Фирсовым организовали в здании Благородного собрания 11 концертов, сбор от которых пошёл на открытие женского Мариинского училища и четырёх воскресных школ [115. С. 344 - 346]. Литературно-музыкальные вечера в Дворянском собрании также стали явлением постоянным в последние десятилетия XIX века. На сцене Благородного собрания часто проводились и концерты музыкального кружка. В частности, Сергеем Дягилевым устраивались музыкальные спектакли и концертные вечера, которые привлекали большое количество пермской интеллигенции и любителей музыки. В 1909 г. в этом здании разместилось местное отделение Императорского Русского Музыкального Общества.

В 1863 г. в Перми был открыт ещё один клуб – купеческий, переименованный позже в *Общественное собрание*[261]. Со слов старожилов, как указывает краевед В. С. Верхоланцев, клуб был открыт купцами в знак протеста открытию Благородного собрания. (Об имеющейся конфронтации между отдельными социальными группами (дворянами и купцами) речь пойдёт в разделе об ИРМО и Филармонии – ч. 2, п. 1. 3. Именно социальные различия лежали в основе противоречий и между этими музыкальными организациями). Здание Общественного собрания заняла открывшаяся в 1909 г. Филармония. В основанный в 1878 г. третий клуб чиновников под названием *«Общество семейных вечеров»*[262] была вхожа более демократичная публика. Там также устраивались музыкальные вечера и концерты. Позднее он превратился в нечто похожее на кафе-шантан, получивший название «Канфорка» [19. С. 21]. Дом *Офицерского собрания*[263], открытый в 1885 г., также был местом музыкального досуга пермяков. Здесь был свой духовой оркестр и даже свои композиторы. Так, поручик

[261] Его здание располагалось на углу улиц Сибирской и Петропавловской (Коммунистической) [115].
[262] В доме купца Евреинова, на Чёрном рынке – угол улиц Торговая (Советская), 65 и Красноуфимская (Куйбышева), 13 [51].
[263] Здание по ул. Торговая (Советская), 1. В наст. время – мотовозоремонтный завод им. А. А. Шпагина [115].

4-й роты А. С. Дыхов сочинял танцевальную музыку (ноты с его маршами, вальсами, романсами даже продавались в нотных магазинах) [115. С. 83].

В последние десятилетия XIX века различного рода *литературно-музыкальные вечера* становились неотъемлемой частью быта пермяков. Местом отдыха как художественной интеллигенции, так и других слоёв пермского общества можно назвать множество известных в этом отношении домов. Как правило, это были дома известных горожан: выдающихся личностей (чиновников), артистов или купцов. Там звучали стихи, ставились как драматические, так и музыкальные спектакли, исполнялись романсы, звучала камерно-инструментальная музыка, устраивались артистические капустники. Помимо известного дома Дягилевых[264], который был центром музыкальной жизни горожан, и где позднее располагался музыкальный кружок большой известностью пользовался дом купцов – «Чай-сахарных королей» Грибушиных[265]. В этом доме по улице Покровской, 13 (ныне ул. Ленина) часто собиралась интеллигенция города, любители искусства. Здесь всегда звучала музыка (в доме было несколько инструментов – фортепиано и роялей). Символично, что столь давняя традиция проведения музыкальных вечеров в этом доме, равно как и в доме-музее Дягилева, сохранилась до настоящего времени. Сейчас это здание в старинном стиле принадлежит Пермскому отделению Уральского отделения РАН и в то же время является одной из концертных площадок города. Этот гостеприимный дом пользуется любовью горожан, особенно, интеллигенции. Здесь часто выступают музыканты-профессионалы и артистическая молодёжь. В этих

[264] Здание на углу Большой Ямской, 41 (Пушкина, 19) и Сибирской, 31 (33). В настоящее время дом-музей С. Дягилева является одновременно учебным корпусом гимназии № 11. Учащиеся на протяжении всех лет обучения живут в мире музыки и искусства, поскольку здесь очень развиты направления дополнительного музыкального образования. Отрадно, что дом полон атмосферы бережного, благоговейного отношения к прошлым его владельцам. В этом доме, как и много лет назад, постоянно звучит музыка. Зал дома-музея является одной из концертных площадок города.

[265] Купцы Грибушины занимались торговлей чаем и сахаром, привозили его из Китая, Индии, Цейлона. Все они являлись почётными гражданами Кунгура и Перми. М. И. Грибушин вместе с семьёй (женой, четырьмя сыновьями и пятью дочерьми) в основном жили в Кунгуре, где и находилась главная контора фирмы. Там же ими был создан приют для детей, где содержалось 50 – 60 мальчиков. М. И. Грибушин имел несколько домов в Перми, являлся меценатом, много занимался благотворительностью. Его сыновья – Н. М. и С. М. Грибушины были директорами пермского отделения ИРМО. С. М. Грибушин долгое время являлся членом губернского попечительства детских приютов и попечителем училища слепых. Он жил в доме (Покровская, 13), ставшим памятником архитектуры модерна (автор А. Б. Турчевич) и художественной лепки (автор П. Агафьин) [115. С. 189 – 193].

двух концертных камерных залах (в домах Грибушиных и Дягилевых), сохранивших дыхание истории города, его музыкального прошлого, любители музыки всегда могут услышать замечательные образцы классической музыки.

Известностью в музыкальной среде пользовался дом актрисы З. В. Кашперовой[266] – певицы (контральто), члена музыкального кружка и кружка любителей драматического искусства, попечительницы убежища детей бедных, члена Пермского дамского попечительства. В её доме часто устраивались музыкальные вечера и благотворительные спектакли в пользу бедных. В 1904 г. был устроен благотворительный концерт в городском театре в пользу убежища детей бедных, а затем спектакль «Мирская вдова», поставленный силами драмкружка. В гостеприимном доме З. Кашперовой любила бывать артистическая молодёжь, которая могла получить полезные профессиональные советы и просто приятно провести время [115. С. 194 – 196].

Любимым местом досуга многих известных пермяков был дом купца Насонова[267], который до настоящего времени, к сожалению, не сохранился. Здесь частыми гостями были пароходчик Н. В. Мешков с дочерью, П. Л. Сюзёв – ботаник, ставший впоследствии профессором Пермского университета, дочери Ф. А. Теплоухова – известного учёного лесовода, биолога, археолога, одного из организаторов научно-промышленного музея, семья Ильинских, купцов Серебренниковых и др. Этот дом был любимым местом молодёжи. В нём часто устраивались концерты и балы, ставились спектакли, разыгрывались шарады [115. С. 92 – 95].

В доме вдовы пароходчика И. И. Любимова – Елизаветы Ивановны Любимовой[268], известной своей благотворительной деятельностью, также часты были музыкальные вечера. В саду была расположена театральная площадка, где можно было послушать концерт или посмотреть кинофильм. Известностью у любителей музыки пользовался и дом Сведомских[269], которые дружили с Дягилевыми семьями. Их дома находились в квартале друг от друга и были местом,

---

[266] Здание на углу ул. Покровской (Ленина), 13а и Соликамской (Горького), 16. В настоящее время, к сожалению, этого красивого «резного теремка» не существует [115. С. 194 – 196].
[267] Здание на углу ул. Торговой (Советской), 28 и Сибирской, 4.
[268] Здание на углу улиц Екатерининская (Большевистская), 68 и Сибирская, 25. В настоящее время – ресторан «Кама».
[269] Здание на углу ул. Вознесенской (Луначарского), 41 и Сибирской, 29.

где часто собиралась музыкальная интеллигенция. Можно назвать также дом архитектора Р. О. Карвовского[270], где стоял старинный рояль. Дочь – Анна Рудольфовна не раз избиралась в совет старшин музыкального кружка, давала уроки игры на фортепиано. В этом доме также часто звучала музыка, и собирались любители музыкального искусства [115].

Домашнее музицирование получило распространение и в отдаленных уголках края, в самой его глубинке. В последнее десятилетие XIX века центром отдыха жителей уездного Соликамска и местом встреч «Общества семейных вечеров» был дом владельца Усть-Боровского солеваренного завода И. А. Рязанцева (там стоял рояль «Шрёдер»). Здесь ставились спектакли, устраивались концерты. Музыкальные вечера были частым явлением и в домах учителей Л. Г. Мичуриной и А. Г. Сабашниковой, где играли на гитаре, балалайке. Создан был даже самодеятельный балалаечный оркестр, которым руководил П. Сабашников (сын А. Г. Сабашниковой). На таких музыкальных вечерах проявился талант Василия Луканина (в будущем солиста Мариинского театра). В Добрянке известностью пользовались хоровые выступления под руководством учителя М. С. Попова и А. Я. Любимова (состав включал учащихся, учителей, заводских рабочих).

В Чердыни, например, силами местных любителей устраивались концерты скрипичной и хоровой музыки, где наибольшую активность проявляли учитель Ф. И. Филипьев и фотограф А. А. Можаринов [128. С. 116]. Известно, что существовали общества семейных вечеров, где имело место любительское музицирование, в Усолье, Чусовском заводе, даже на почтовых станциях Пермской губернии – Билимбаевском и Бисертском заводах.

Логично было бы обрисовать основные пути формирования звукового тезауруса музыкального быта Перми. Предварительно отметим, что в этом плане здесь отчётливо проявились общероссийские тенденции, связанные с особенностями музыкального быта[271]. Неотъемлемой частью городского быта Перми стала музыка *кинематографов*. Тапёр-исполнитель, как правило, пианист, реже

[270] Здание на ул Вознесенской (Луначарского), 44. В наст. вр. не сохранилось.
[271] Об этих тенденциях в целом речь шла в ч. I, п. 3. 1 настоящей работы.

скрипач, своей игрой усиливал эмоциональное восприятие немого кино. Таким образом, музыка в его исполнении становилась непременной участницей кинозрелища. Понятно, что это требовало от музыканта-исполнителя, как технического мастерства, так и эмоциональной чуткости и музыкальности. Сведений о музыкантах-тапёрах в исторических документах по Перми найти не удалось. Но, несомненно, такие исполнители были при той развитости губернского кинематографа в начале XX века. Зато известен факт сопровождения фильмов целым струнным оркестром (кинотеатр «Триумф» и синематограф в саду Общественного собрания). Первый иллюзион был открыт в Перми в 1896 г. (на углу Большой Ямской (ныне Пушкина),74 и Кунгурской (Комсомольский пр.) 42). Позднее были созданы театр Парижского биоскопа в каменном трёхэтажном здании А. Синакевича (угол ул. Сибирской и Пермской (Кирова)); летний театр «Одеон» (угол ул. Б. Ямской (Пушкина) и Сибирской – ныне Пед. Университет). По улице Петропавловской (Коммунистической), 39, был открыт существующий до сих пор театр под названием «Кинемо-театр Колибри», а затем «Кафе-театр Колибри» (в 1914 – 1917 гг.-Кинотеатр «Триумф», сохранивший название до наших дней и существовавший с 1911 г.) в 1913 г. занял здание на ул. Покровская (сейчас Ленина), 44, которое является памятником архитектуры и истории. Там показ фильмов, как уже говорилось, сопровождался игрой струнного оркестра. Его филиал в летнем саду Общественного собрания (там, где сейчас колесо обозрения в парке им. А. Горького) начал работу в 1907 г., и там тоже звучала музыка. Существовал электротеатр в доме Благородного собрания (Сибирская, 20, в настоящее время клуб УВД) [115]. В дореволюционный период в Перми существовало порядка 11 кинотеатров.

Кинематограф существовал не только в губернском центре, но и в небольших городах Пермской губернии: Осе, Ирбите, («Гранд-Кинемо»), Кунгуре («Синематограф»), Нижнее-Тагильском заводе (почтовая станция) (кинематографы А. К. Хлопотова; А. И. Капустина) и др. В Чердыни, например, (кинематографом владел И. И. Юхнев) киносеансы шли в доме Общественного собрания под аккомпанемент фортепиано [128. С. 116].

В плане формирования звукового тезауруса музыкального быта нельзя не отметить и типичный элемент быта этого времени – отдых горожан в различных *парках*, садах, где на открытом воздухе звучала оркестровая музыка, исполняемая струнными, духовыми, симфоническими и другими оркестрами. Оркестры состояли большей частью из музыкантов – любителей, среди которых встречались и профессионалы. Очень популярен среди горожан был сад Общественного собрания (в настоящее время парк им. М. Горького), открытый в 1882 г. В нём ежедневно, кроме субботы и понедельника, играл оркестр. Известно, что в 90-е годы XIX века симфоническим оркестром в саду дирижировал Л. И. Винярский, с 1895 – по 1917 годы – Ширман, летом 1905 г. – Е. Ю. Жураковский [74]. В 1906 – 1908 годах военным оркестром в летнем саду управлял военный дирижёр М. З. Басов – Гольдберг, а после его отъезда вновь созданным для Общественного собрания оркестром руководил известный в то время в провинции капельмейстер Н. Н. Алмазов [11; 74]. Число гуляющих, особенно в Троицу, Ильин или Петров день, достигало нескольких тысяч, как пишет историк-краевед В. Верхоланцев. Здесь находился круглый павильон-ротонда, в которой жители Перми в 1824 г. встречали императора Александра I. Здание летнего клуба включало в себя помещение для небольшого театра, где выступали приезжие опереточные и драматические труппы, а также буфет, биллиард, комнаты для игры в карты, кегельбан, синематограф. В 1899 г. на этой сцене с успехом выступала опереточная труппа Антонова, а также знаменитый пианист Альфред Рейзенауэр. К 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина, в 1899 году, для учащихся города в саду Общественного собрания был организован бесплатный концерт народного хора. Детям вручались издания произведений А. Пушкина и его портрет [115].

В самом центре города, перед зданием оперного театра, находился ещё один парк, сохранившийся до наших дней. Там по праздникам также играл оркестр. Особенно многолюден парк был весной, до момента открытия сада Общественного собрания (который открывался в конце мая).

История пермского сада под названием «Козий загон» начиналась с 1860 г., когда впервые в летописях встречаются упоминания о саде под названием «Загон», сообщает краевед Е. Спешилова. Располагался он на набережной реки Кама между улицами Обвинская (25-го октября) и Сибирская. В честь приезда П. И. Багратиона (в 1861-ом году) он был переименован в «Сад Багратиона», но это название не прижилось, а закрепилось название «Набережного сада». В 80-е годы XIX века в этом саду часто звучала музыка в исполнении оркестра, приглашённого товариществом драматических артистов Бельского и Гусева. По-видимому, оркестр был неплохим, так как горожане с удовольствием посещали это место (благодаря традиции пермяков – празднику озеленения, проводимому в мае и октябре, набережная приобретала всё более привлекательный вид) [115]. Исследователь В. Верхоланцев пишет о приезде императора Александра II в 1837 г., который уже тогда любовался Камой из Набережного сада (значит сад существовал уже в 30-е годы). Со слов историка, известный писатель П. И. Мельников-Печерский любил подолгу сиживать в этом саду и смотреть вдаль... Полон народа сад бывал во время таяния льда на Каме, когда пермяки приходили полюбоваться на ледоход [19. С. 188]. Встреча первых пароходов также вносила оживление в монотонную жизнь пермяков. А в белые июньские ночи «Кама покрывается массою лодок с катающимися. С лодок слышатся песни и звуки гитар, мандолин и балалаек» [19. С. 189].

Еще одним важным элементом звукового тезауруса была музыка, сопровождавшая все православные праздники пермяков. Так, в масленичные праздники, когда в центр города съезжались жители не только Перми, но и Верхних Муллов, Мотовилихи, устраивались катания на тройках по Кунгурской улице (сейчас Комсомольский проспект), взятие снежных городков и другие увеселения. Организовывались разные игры и забавы, разыгрывались сценки из народного быта. Под сопровождение гармони, балалайки и целых музыкальных коллективов в лубочном стиле пелись песни, приговорки и частушки. Большую популярность на рубеже веков приобретают частушечники-гармонисты, балалаечники, которые становятся заводилами массовых гуляний, ярмарочных уве-

селений. Естественно, что в сельской местности, деревнях и посёлках, подобные народные праздники и гулянья были более распространены, чем в городах. Например, жители Чердыни (Пермской губ.) в Крещенские праздники обходили дома, пугали людей маскарадными нарядами, плясали, пели частушки. После чего молодёжь собиралась в доме Общественного собрания, где продолжались игры, танцы до тех пор, «пока у музыкантов от усталости не начинали выпадывать из рук инструменты», – ссылается автор Г. Н. Чагин на «Пермские губернские ведомости» за 1898 г. (№ 7) [Цит. по 128. С. 143].

Различные народные хоровые коллективы, инструментальные и вокальные ансамбли, ставя своей целью заработать, заполняли уличные кафе-шантаны, летние сады. Имея выраженный развлекательный характер, они превращаются в подобие эстрадных трупп. Например, уже упомянутое кафе-шантан «Канфорка»[272], существовало в первые десятилетия XX века и пользовалось большой популярностью у горожан [19. С. 21].

Безусловно, определенную роль в формировании звукового тезауруса музыкального быта играли гастрольные мероприятия, знакомившие пермяков с теми или иными сочинениями, впоследствии укоренявшимися в бытовом музицировании. Однако, этот аспект, связанный с проявлением ротационных процессов, освещен в предыдущей главе данной работы.

Характеризуя непосредственно содержание звукового тезауруса, отметим, что менее востребованной становится народная песня, уступая место городской песне и частушке (причём, авторами их зачастую являются сами исполнители). Совершенно особое место в репертуаре музыкального быта на рубеже веков занимает романс[273]. Тенденция к популярности этого жанра явно просматривалась как в столицах, так и в провинции. Романс звучал и на профессиональной сцене, и в различных местах любительского музицирования. Он становится основным жанром домашнего музицирования практически всех слоёв общества

[272]Как уже отмечалось, в прошлом клуб чиновников под названием «Общество семейных вечеров», расположившийся в доме купца Евреинова, на Чёрном рынке.

[273] Так, композитор В. Н. Всеволожский, активный участник пермского музыкального кружка, писал для любительских концертов романсы. В Перми известен факт, когда даже ноты романсов, сочинённых поручиком 4-й роты Ирбитского резервного батальона А. С. Дыховым, продавались в нотных магазинах [115. С. 83].

Перми. Можно утверждать (основываясь на материалах историков-краеведов), что этот жанр звучит во всех домах и губернского города[274], и отдаленных поселений: Камышлова, Сысерти, Красноуфимска, Добрянки, Чердыни, Усолья, Чусовского завода, почтовых станций Пермской губернии – Билимбаевского и Бисертского заводов и др. (о распространении домашнего музицирования излагалось выше).

Романс перемещается из дворянских салонов на сцены садов, парков, кафешантанов, клубов и других развлекательных площадок города. Уже отмечалось, что востребованность данного жанра способствовала тому, что он заполнил все нотные издательства столиц.

Особую популярность приобретает так называемый «цыганский» романс. Появляется много певцов-гастролёров, в репертуар которых входит данный жанр. Так в Перми, как уже отмечалось выше, побывали исполнительницы цыганских и русских песен А. Д. Вяльцева (5 – 6 октября 1910 г.) и Н. В. Плевицкая (2 марта 1911 г.), хор Д. А. Агренева-Славянского (1887, 1898, 1904 гг.).

В итоге изложенного отметим: характеристика путей формирования звукового тезауруса и непосредственно его содержания являются одним из результативных подходов в изучении музыкального быта. Быт Прикамья развивался в соответствии с общероссийскими тенденциями. При этом подчеркнем, что изложенные в настоящем разделе факты красноречиво свидетельствуют о наличии искренней любви жителей губернской Перми к музыкальному искусству. Это подтверждается не только действительно имевшей место в этот период «оперомании»[275], но и разнообразными формами музыкального быта – своеобразным музыкальным пульсом этого богатого музыкальными традициями уральского края.

---

[274] Одним из первых сочинений, написанных маленьким Серёжей Дягилевым был именно романс «Ты помнишь ли, Мария?» (см. подробнее ч. 2, п. 1. 2).

[275] Об особой любви пермяков к опере подробнее излагается в ч. 2, п. 3. 2.

1. 2 Кружки музыкантов-любителей

Существование различного рода музыкальных кружков и обществ, состоящих в основе своей из музыкантов-любителей, являлось фактом достаточно важным для возникновения серьёзных профессиональных организаций. Часто из этих кружков вырастали местные отделения ИРМО.

Свою цель деятели Пермского кружка видели в знакомстве публики с лучшими музыкальными произведениями, развитии у слушателей эстетического чувства, выдвижении новых творческих сил. Всё-таки датой его возникновения[276] следует считать 1874 г., о чём пермский краевед А. А. Дмитриев писал: «19 октября, в субботу, был первый музыкальный вечер Пермского музыкального кружка. ...Первое впечатление – самое благоприятное» [29. С. 297].

Необходимо отметить, что деятельность кружка (особенно в раннюю пору его существования) была напрямую связана с семьёй Дягилевых. Известно, что участники собирались в их доме[277] по четвергам (вместе с близкими знакомыми семьи) [108]. Это были врачи, учителя, инженеры, служащие и другие представители интеллигенции. Организаторами кружка были дядя С. Дягилева – Иван Павлович (1831 – 1906), получивший блестящее музыкальное образование и почётный виолончелист К. Ф. Сперанский. И. П. Дягилев являлся распорядителем и устроителем концертов. Он неплохо пел[278], играл на виолончели, фортепиано (постоянно выступал в роли аккомпаниатора или ансамблиста)[279]. Композитор В. Н. Всеволожский писал для любительских концертов музыку – в основном романсы (написанная им кантата также исполнялась музыкантами-любителями). Лучшим временем для деятельности кружка были 80-е – 90-е годы XIX в. Обычно встречи происходили в Благородном собрании по субботам. Наиболее активные его члены это певцы: П. Н. Серебренников, А. Ю. Славинская, Ф. А. Плюснин, З. В. Кашперова, А. С. Луканин, а такжке Якубовский (дирижер кружка), Л. И. Винярский (скрипач и дирижер садового оркестра),

---

[276] Отметим расхождение сведений в публикациях исследователей, касающееся даты основания Пермского музыкального кружка. Так Ю. М. Курочкин в книге «Из театрального прошлого Урала» [64] называет 1868 г., однако без ссылки на источник. У Е. Майбуровой [74], Е. Спешиловой [115] и В. Верхоланцева [19] указан 1874 г., когда был утвержден устав кружка.

[277] Дом Дягилевых, как уже отмечалось, находился на углу улиц Большой Ямской – 41 (сейчас ул. Пушкина – 19) и Сибирской – 31 (Сибирской – 33) [115. С. 372].

[278] В юные годы брал уроки пения у известного педагога Ротковского.

[279] Мачеха Серёжи Дягилева – Елена Валериановна также с успехом пела.

Вульфин (скрипач), Е. К. Якубовская (пианистка)[280], К. Ф. Сперанский (виолончелист), А. В. Дикгоф (цитрист), Ф. Ф. Липский (скрипач), В. А. Болтерман (пианист и виолончелист), А. Д. Городцов (известный хоровой деятель). Активным членом, одним из старшин и даже председателем музыкального кружка был известный в Перми поэт, публицист С. А. Ильин[281]. Он был необычайно одарён музыкально: имел абсолютный слух, играл на рояле, замечательно пел (обладал прекрасным баритоном). Хор кружка исполнял одну из композиций С. Ильина «К морю» (аранжировка фортепианной мелодии Э. Грига в переложении для хора и солистов на его же текст), посвящённую Л. И. Винярскому [115. С. 283]. «Из отчета за сезон 1887/88 года мы узнаем, что к этому времени в кружке числилось 98 членов – исполнителей; денежные средства составляли – 1182 руб. 77 коп.; в этом сезоне был приобретен новый концертный рояль. За год кружок дал 7 открытых и 14 закрытых концертов, на которых было исполнено до 70 произведений: хоровых – 9, оркестровых – 13 (уже существовал свой небольшой оркестр, к которому для концертных выступлений присоединились театральные музыканты)» [74. С. 83]. Репертуар сообщества музыкантов был довольно разнообразен. Программа вечеров часто состояла из вокальных и сольных номеров, но иногда можно было услышать, например, Первую или Третью симфонию Л. Бетховена, концерты Бетховена и Ф. Листа. Такой активность кружка была не всегда. Часто удавалось сделать лишь 7 – 9 концертов. При исследовании различных музыкально-исторических источников наблюдаются некоторые противоречия сведений у Е. Майбуровой и Е. Егоровой. Е. Егорова сообщаето том, что в концертах звучали романсы, народные песни, арии и сцены из опер «Евгений Онегин», «Русалка», «Трубадур», «Эрнани», а также о другом впечатляющем факте – опера «Иван Сусанин» М. И. Глинки была поставлена более 50-ти раз «в концертном исполнении, а иногда и с привлечением профессиональных артистов» [36. С. 7, 8]. В исследованиях Е. Майбуровой же читаем, что «К опере кружок интереса проявлял мало, и лишь иногда представлялись оперные отрывки в концертном исполнении. Ставились от-

[280] Ею исполнялись фортепианные концерты Л. Бетховена (C dur) и Ф. Листа (Es dur) [74].

[281] С. А. Ильин (1868 – 1914) родился в Уфе в семье потомственных дворян, имевших корни от Рюриковичей и Аксаковых, очень почётных и известных граждан России. Он всю жизнь прожил (с 4-х лет) в Перми. Учился в Пермской классической гимназии, затем Казанском университете, где начал публиковать свои стихи. Его творчество имело яркую политическую направленность, поэтому работал под многочисленными псевдонимами. Необычайно талантливый поэт, он заведовал отделом фельетона и беллетристики в «Пермских губернских ведомостях», где также вёл раздел «Театр, музыка». Его публикации и критику очень ценили публика и артисты. Умер в 45 лет от чахотки [115].

дельные сцены из "Фауста", "Гугенотов" и полностью поставлена в 1894 г. исполненная трижды "Русалка"» [74. С. 83][282].

В концертах Пермского кружка принимал участие квартет чиновников акцизного управления (руководитель М. П. Норин) и хоры учащихся мужской и женской гимназий под руководством Э. Э. Деннемарка, учителя маленького Сережи Дягилева[283]. «С отъездом в 90-х годах Дягилевых из Перми кружок распался», – сообщает Е. И. Егорова [74. С. 9]. Действительно, в начале XX века деятельность музыкального кружка потеряла былую активность и перестала быть такой насыщенной, как раньше. По мнению Е. Майбуровой, деятельность кружка не соответствовала поставленным им просветительским задачам. Круг посетителей Благородного собрания был ограниченным, широкие слои населения не имели туда доступа. Это значительно снижало роль кружка и не могло способствовать развитию музыкальной культуры широкой общественности города [74]. Здесь, наверное, уместно сказать о том отрицательном моменте, имеющем место в малых провинциальных городах России – сословной избранности, ограничивающей слушательскую аудиторию определённых концертных площадок, таких, например, как Благородное собрание.

В другом городе Пермской губернии – уездном *Екатеринбурге* в 1878 г. было создано музыкальное сообщество, которое стало называться «Маминским кружком». В доме Д. Н. Мамина-Сибиряка устраивались встречи музыкальной интеллигенции, где пела жена писателя – М. Я. Алексеева (получившая, кстати, прекрасное образование) [76]. В него вошли писатель Н. В. Казанцев, юристы И. Н. Климшин и М. К. Кетов, Н. Ф. Магницкий, податный инспектор А. А. Фолькман, земский служащий Д. А. Удинцев. Здесь часто бывал В. И. Мещерский (музыкант театрального оркестра и преподаватель горного училища). Де-

[282] В противовес этому силами Екатеринбургского музыкального кружка была поставлена опера «Трубадур» Д. Верди пять раз, имея огромный успех [75].

[283] Э. Э. Деннемарк (ум. 1900) – педагог, пианист, хормейстер, один из старшин Пермского музыкального кружка. Имел авторитет в кругу музыкантов как знаток классической музыки. Будучи другом семьи Дягилевых, занимался музыкой с Сергеем Дягилевым. Во многом благодаря его активным стараниям юный Сережа познакомился со значительным количеством фортепианных сочинений, научился неплохо читать с листа, сделал первые попытки в композиции – сочинил отдельные сцены к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» [108. С. 14].

вяностолетний старожил Екатеринбурга, называемый любовно «дядюшкой», многое поведал писателю из истории города времён генерала В. И. Глинки[284][9]. Особенность деятельности официально существующего музыкального кружка в Екатеринбурге, датой рождения которого является 1880/81 год, заключалась в наличии сразу нескольких направлений в работе: инструментально-исполнительского (камерного), музыкально-театрального и симфонического. Как уже отмечалось выше, музыкантами-любителями здесь, например, была поставлена 5 раз опера Дж. Верди «Трубадур». В 1891 г. впервые в России была осуществлена постановка оперы П. Масканьи «Сельская честь»[285]. Известно, что в 1894 году под управлением дирижёра И. Тихачека[286] состоялась, правда, с некоторыми купюрами, постановка оперы «Князь Игорь» А. Бородина [207]. Следуя общероссийской тенденции организации «исторических концертов», силами кружка в 1908/09 г. было осуществлено пять концертов инструментальной музыки XVI – XIX веков (от Д. Палестрины, Ж. Рамо, до русских композиторов-классиков). Активными участниками были скрипач А. В. Орлов, пианисты В. С. Цветиков, А. В. Дорнбуш, Л. К. Муликовская [75].

Достаточно активной и насыщенной музыкальными событиями была музыкальная жизнь *Нижнего Тагила*. Уже с 60-х годов XIX века центром музыкальной жизни этого города становится театр «для домашних спектаклей» (1862), созданный по инициативе заводских служащих, где в 1863 году состоялось, например, 14 спектаклей. Инициативу проявили рабочие: Петерюхин, Петров, Шушпанов, Вишневский. Заводское управление отдало специально

---

[284] Надо сказать, что многие исследователи его творчества отмечают явно существующие связи между персонажами из произведений автора и реально существовавшими в его окружении людьми. Д. Мамин-Сибиряк черпал впечатления, в том числе и прототипы для своих сочинений, из окружающего его музыкального быта, поэтому связи литературы и музыки в творчестве писателя весьма прочны. Мамин Сибиряк первым из уральских деятелей коснулся проблемы сохранения местного музыкального фольклора. Известно, что он обращался к членам кружка УОЛЕ (Уральское общество любителей естествознания) с открытым призывом собирать местные песни [9].

[285] В 1880-90 годы под руководством дирижёров Г. А. Свечина, Л. И. Винярского и Л. Э. Гойера, а в начале XX столетия П. А. Кронеберга (почётного члена кружка, пианиста и дирижёра) здесь ставились оперы Ш. Гуно, А. Н. Серова, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Р. Вагнера.

[286] И. И. Тихачек – представитель известной в музыкальной жизни Екатеринбурга целой династии музыкантов. Он возглавлял симфонический оркестр, выступавший в антрактах драматического театра, был активным членом (играл на скрипке в ансамбле с В. Цветиковым) музыкального кружка, создал в мужской гимназии оркестр, которым руководил 16 лет [см. подробнее 207].

дом в аренду, который был переоборудован на 108 мест. Здесь шли водевили, пьесы Шпажинского, комедии и драмы Островского. Из-за особого интереса полиции его деятельность временно прекратилась. Затем этот театр и клуб заводских служащих разместились в здании каменной конюшни [78]. В их распоряжении существовал постоянно действующий *оркестр* с капельмейстером И. П. Кокичевым[287]. Оркестр, очевидно, концертировал в Екатеринбурге и Перми, получая на проезд музыкантов необходимые суммы, считает исследователь Б. Г. Манжора [78. С. 131, 132]. Состав оркестра менялся. Его не раз приглашали на знаменитую Ирбитскую ярмарку. Большей частью он участвовал в заводских праздниках, театральных спектаклях, цирковых представлениях, летом играл в городском саду[288]. В 1880 г. П. П. Демидовым приглашён капельмейстером из Петербурга И. Ф. Гровес. Он взял на себя обязательство по содержанию оркестра не менее чем из 7 человек, и выступлениям в «назначенных» местах. И. Гровес для поиска оркестровых кадров даже выезжал в Екатеринбург. С 1898 г. оркестр был распущен, но взамен создан «Оркестр бальной музыки» – руководители Г. Савельев (1898 - 1899), Каштанов (1899 - 1890), П. Савельев (1902 - 1903). Известностью в Нижнем Тагиле пользовались духовые оркестры времён Первой мировой войны – капельмейстер Соломко, под управлением Е. Шульца [78. С. 135]. В 1900 годах в Нижнем Тагиле сложился постоянный актив любителей-исполнителей: баритон Лаханин, тенор Калугин, бас Мирославский, вокалисты Мирославская, Кузнецова, Столяров и пианистки М. Петрова, О. Волкова, Е. Иванова, Е. Бурдакова. В 1904 г. был образован струнный квартет, куда вошли: 1 скрипка – Ващенко, 2 скрипка – Мельников, альт – Смехов, вио-

---

[287] Уроженец Пермской губ., из демидовских крепостных, музыке учился в Петербурге, откуда в 1838 г. специально был выписан в Выйское демидовское училище для обучения мальчиков музыкальному искусству, где был создан хор и оркестр. Позднее стал капельмейстером оркестра Выйского завода (раннее название Нижнетагильского завода). В заводской оркестр входили рабочие и служащие завода, в том числе и выпускники Выйского училища (любители-музыканты), приглашались и профессиональные музыканты.

[288] В него входили: Савельев, Теплоухов, Чернецов, Жданов, Вайсерман, Иванов, Кац, Докудов, Трубачев, Вайсбрем, Тиме. Типичной концертной программой оркестра, например, могла быть следующая:
Торжественный марш, ария из оп. «Индра» Флотова;
Увертюра «Маритана» Уолесса;
Отрывки из оп. «Трубадур» Верди (дирижёр Тиме) [78. С. 134].

лончель – Петров. Он исполнял квартеты И. Гайдна, Л. Бетховена, П. Чайковского, Ф. Генделя, И. Баха. Известно, что в помещении Собрания служащих Нижнетагильских заводов устраивались музыкально-литературные вечера[289]. На станции Нижнего Тагила в 1906 – 1908 годы функционировал музыкальный кружок, созданный семейной парой Кузнецкими. В помещении железнодорожной школы устраивались концерты, ставились водевили, существовал балалаечный ансамбль. Так 6 августа 1914 г. в сборной программе прозвучало трио Мендельсона в исполнении пианистки Пахтиной, скрипача Каплуна и виолончелиста Фейтельберга [78. С. 140].

Различные музыкальные кружки и объединения создавались и в небольших уездных городах и населённых пунктах Пермского края. Известен, например, кружок музыкантов-любителей *Чёрмоза (Пермский край)*, который устраивала в 1850 – 60 гг. в своём доме писательница А. А. Кирпищикова. С участием её брата был организован небольшой камерный оркестр из трёх скрипок, виолончели и контрабаса [16].

В *Чердыни* (Перм. край) существовало общество семейных вечеров с музыкально-драматическим кружком. С 1870-х годов силами этого общества осуществлялись постановки, которые шли в доме Общественного собрания, в городском саду, учебных заведениях. В 1898 – 1903 гг. существовал любительский литературно-художественный кружок, называемый «удинцевским» по имени организатора Д. А. Удинцева – председателя уездной земской управы, на квартире которого он и собирался. Активными членами кружка были учитель Д. Н. Четвериков, врач Н. А. Кротков, начальница гимназии Л. С. Завьялова (Остроумова), инспектор народных училищ В. Л. Борисов, актриса А. П. Затыркевич-Карпинская, земский начальник А. И. Иконников. Сестра Д. Н. Мамина-Сибиряка – Елизавета Наркисовна была замужем за Д. Удинцевым (мать писа-

[289] Вот программа одного из них (в 1906 г.): романсы «вьётся ласточка» Гурилёва, «Северная звезда» Глинки, хор «Не проснётся птичка утром» из оп. «Руслан и Людмила» (в исп. смешанного хора под упр. Смехова), цыганский романс «Ночи безумные», Фантазия для фортепиано (Торговский), трио для двух скрипок и фо-но, струнный квартет (к сожалению, исследователем не указывается авторство перечисленных сочинений) [78. С. 139].

теля – Анна Семёновна, проживала в это время в Чердыни) и регулярно рассказывала о встречах с братом. Здесь ставились не только водевили, но и пьесы классического репертуара. Очень успешной стала постановка в 1882 г. драмы в 3-х действиях «Станционный смотритель» по драме А. С. Пушкина [128].

В *Соликамске* существовал любительский кружок сценического искусства, силами которого ставились как драматические постановки (такие, как «Доходное место», «Светит, да не греет» А. Островского) так и водевили (например, «Соль супружества») [128. С. 228].

Существовали любительские музыкальные организации и в более мелких городах и заводских посёлках Пермской губернии – *Камышлове, Сысерти, Красноуфимске, Добрянке* и др.

Светские формы музицирования всё активнее проникали в семейный быт городского и заводского населения в малых населённых пунктах Пермского края. Отсутствие театров, и музыкальных театров в том числе, компенсировалось созданием там музыкальных кружков, различных любительских сообществ. Формой досуга чиновничества, дворянства, да и средних слоёв населения становится совместное музицирование – игра на различных инструментах, пение романсов, постановка музыкальных спектаклей. Совершенно логично, что в более крупных городах края музыкальные любительские объединения имели более широкую направленность деятельности (как, например, в Екатеринбурге), лучшие возможности и более серьёзно подготовленные артистические силы, порой профессиональные. Возраст (более 20 лет) и активность Пермского музыкального кружка несомненно вызывает уважение. Благодаря его деятельности формировалась музыкальная интеллигенция губернской Перми. Во многом именно он способствовал возникновению двух профессиональных организаций – ИРМО и Филармонии. Из него, наконец, вышли известные в будущем музыкальные деятели, один из которых – выдающийся Сергей Дягилев.

1. 3 Императорское Русское Музыкальное Общество (ИРМО) и Филармония

Приступая к изложению фактов и анализу деятельности Пермского отделения ИРМО и Филармонии, необходимо отметить принципиально важный

момент. А именно: ту сферу музыкальной жизни – тот пласт музыкальных событий (большей частью концертных и, одновременно, просветительских), который обеспечивался деятельностью ИРМО во множестве российских провинций (естественно там, где эти отделения ИРМО функционировали), в Перми, хотя и на короткий момент, взяли на себя сразу две организации[290]. Речь идет об ИРМО и Филармонии. Это отличало Пермь от большинства других провинциальных городов. Поэтому, рассматривая вопрос о концертной жизни Перми, следует принимать во внимание как деятельность ИРМО, так и деятельность Филармонии[291]. Итак, в 1909 г. здесь одновременно были созданы ИРМО и Филармоническое общество. Предварительно напомним, что на Урале отделения ИРМО (Екатеринбург (1912), Вятка (1916), Уфа (1916)) возникли несколько позже, нежели в остальных регионах. Отметим также, что по поводу даты возникновения[292] этих обществ, их размещения[293], сроков существования и имен руководителей[294] существуют некоторые несовпадения данных в исследованиях краеведов Е. Спешиловой и Е. Майбуровой.

Не подлежит сомнению, что первым председателем и почётным членом ИРМО стал А. Д. Городцов (который, правда, через некоторое время отказался от председательства). Почётными членами были избраны М. А. Балакирев и К. Сен-Санс, давшие согласие и приславшие благодарственные письма. К руководителям Филармонического общества Е. Майбурова относит также дирижера (он же – пермский корреспондент «Русской музыкальной газеты») Б. М. Попова и скрипача Н. И. Никитина. Свою деятельность они начали с организации оркестра[295]. «Пермские губернские ведомости» за 29 октября 1909 г. [187] сообщают

---

[290] Собственно и Устав этих организаций был единым.

[291] Если симфонические и камерные (квартетные) собрания, например в Харькове, Саратове, Одессе, Полтаве, были под эгидой ИРМО, то в Перми симфонические концерты отнюсились к деятельности Филармонии, а камерные – к деятельности ИРМО.

[292] Е. Майбурова называет конец 1908 года [74. С. 115], а Е. Спешилова – 1909 г. [115. С. 371].

[293] Е. Майбурова пишет, что Филармония находилась в здании Общественного собрания, разместившегося на углу улиц Сибирской и Петропавловской. Из материалов Е. Спешиловой известно, что Филармония разместилась в двухэтажном кирпичном доме по ул. Большой Ямской (Пушкина), 15.

[294] У Е. Спешиловой указаны помощники Городцова – любители музыки инженер Б. В. Шамраевский и бухгалтер С. Г. Соколов. В 1912 г. председателем назван ревизор акцизного управления П. П. Ивашенцев. Кстати, указывается срок деятельности Филармонии – до 1914 г., до 1-ой мировой войны, помешавшей работе [115. С. 371]. У Е. Майбуровой сведения по окончанию деятельности обеих музыкальных организаций определяются 1912 годом [74. С. 120]. Е. Майбурова относит к руководителям общества дирижера Б. М. Попова и скрипача Н. И. Никитина [74. С. 116].

[295] Как уже говорилось, руководители ИРМО – пианистка С. В. Гедговд и скрипач Г. А. Нагловский избрали область камерной музыки [74].

о пленарном заседании представительных органов музыкального кружка, существующего около 40 лет, и новой Филармонии, на котором рассматривался составленный Б. Поповым проект соединённого устава обоих обществ.

Императорское Русское Музыкальное Общество на территории Пермской губернии имело, как уже отмечалось, отделения в двух городах – Перми (1909 – 1912) и Екатеринбурге (1912 – 1916). В первом концерте ИРМО, который состоялся в Перми 31 декабря 1909 г., «прозвучало трио Л. Бетховена ор. 1 № 3, соната для скрипки и фортепиано ор. 24, квартет ор. 18. Участвовали Нагловский (первая скрипка), Никитин (вторая скрипка), Липский (альт), Костромкин (виолончель), Гедговд (фортепиано). Во втором камерном собрании (9 марта) исполнялся квартет Глазунова, соната Падеревского для скрипки и фортепиано и трио Сметаны» [74. С. 118]. Уровень концертов, очевидно, был действительно довольно высокий, что подтверждают неоднократные положительные отзывы на них в центральной прессе. Так «Музыка и жизнь» за 1909 г. № 9 сообщает о «двух корректно обставленных камерных вечерах» [191. С. 5, 6]. Члены Филармонического оркестра (например, Н. И. Никитин и Н. П. Кузнецов) не отказывались от участия и в камерных собраниях ИРМО, хотя отношения между двумя организациями были натянутыми[296]. И позднее, после распада обеих музыкальных организаций пермские музыканты, входившие в эти два разных общества – Г. А. Нагловский, Н. И. Никитин, М. С. Кузнецов, С. В. Костромкин создали достаточно успешный и интересный «Пермский квартет», который исполнял большое количество классической музыки.

Таким образом, Пермское ИРМО, ориентированное на исполнение камерной музыки, в целом развивалось в русле общероссийских тенденций. В связи с этим напомним, что в последние десятилетия XIX века важную роль в музыкальной жизни Москвы и Петербурга играли получившие довольно широкое распространение так называемые *«исторические концерты»*[297], которые постепенно становятся популярны и в провинции. С 1880-х гг. подобные концерты начинают проходить и в Харькове, Томске (1903) [65]. В Полтаве, под руководством Д. Ашхарумова была организована целая серия «исторических-

[296] Более подробно об этом см. раздел, посвященный музыкальной критике (ч. 2, п. 1.4).
[297] Известны знаменитые концерты А. Рубинштейна сезонов 1885/86, 1886/87 гг.

симфонических концертов» с кратким вступительным словом дирижёра (подробнее о деятельности этого коллектива см.: ч. 1, п. 4. 4). Различного рода систематизация репертуара помогала демонстрировать музыку разных эпох, стилей, национальных традиций. Подобные концерты несомненно решали просветительские задачи, а также помогали бороться с пёстрым, разнородным, неравноценным репертуаром [65]. Надо сказать, что в уральском регионе, и в частности в Пермском крае, подобного рода начинания не получили особенно широкого распространения по линии ИРМО. Известен концерт, посвящённый М. Глинке, организованный А. Городцовым. Также можно назвать «исторический духовный концерт» – «История партесного пения в России», состоявшийся в 1898 г. в Вятке.

В основные направления деятельности ИРМО, что, кстати, соответствовало общероссийской тенденции, входила и *популяризация отечественной музыки*, привлечение к ней внимания как можно большего количества слушателей. Думается, именно здесь особенно наглядно проявляется действие различных вариантов принципа ротации. Так, в посещениях провинции выдающимися русскими композиторами явно просматривается центробежная ротационная диффузия. Здесь уместно более подробно осветить примеры сенсационных для провинциальной музыкальной жизни событий – посещения провинциальных центров выдающимися композиторами. В 1893 году П. Чайковский посетил Одессу (по случаю премьеры «Пиковой дамы», а также выступления в качестве дирижёра в местном ИРМО с исполнением своих сочинений) и Харьков. В феврале 1894 г. Одессу посетил Н. Римский-Корсаков (дирижировал двумя симфоническими собраниями из сочинений П. Чайковского и своих). В 1898 г. Римский-Корсаков посетил Киев (постановка «Снегурочки»). В 1894 в Одессе Э. Направник дирижировал двумя симфоническими собраниями местного ИРМО. В 1898 г. в Харьков приезжал М. Ипполитов-Иванов (дирижировал свои сочинения). В 1899 г. здесь же концертом ИРМО дирижировал А. Глазунов. В 1908 г. С. Танеев предпринял поездку в Ярославль, Харьков, Казань в 1908 г.

[65. С. 347 – 349]. Как видно из перечисленных примеров, города уральского региона, и Пермь в том числе, не попали в число этих счастливых городов.

В контекст проявлений другого варианта ротации – звуковой (репертуарной) диффузии полностью вписываются такого рода начинания, как организация концертов, посвящённых русским композиторам[298]. Приведем следующие факты, представленные С. К. Лащенко [65]. В 1899 г.: в Кишинёве – концерты из сочинений Бородина, Кюи; в Астрахани – из произведений Глинки; в Киеве – памяти Пушкина и т. д. В 1904 г. по всей стране проходят концерты по случаю столетия со дня рождения М. Глинки – в Екатеринославе, Киеве, Керчи, Вологде, Пензе, Ялте [65. С. 349, 350].

Города уральского региона также участвуют в подобного рода начинаниях. Не осталась в стороне Вятка (концерт памяти М. Глинки, о котором уже сообщалось в ч. 1, п. 3. 1). В Перми А. Городцов устраивает бесплатные певческие собрания, объединив местные хоры в городском саду (численностью до 250 человек), где были исполнены «Слава» Н. Римского-Корсакова, три хора из «Жизни за царя» М. Глинки, «Слава Глинке» А. Львова. Также, как уже отмечалось, он проводит специальные чтения, посвящённые памяти Глинки с исполнением отдельных номеров хора.

К сожалению, в 1916 году ИРМО в Перми официально прекратило свое существование. Фактически же оно завершило свою деятельность еще в 1912 году, сохранялись лишь педагогические классы. Следует напомнить, что ИРМО организовало работу музыкальных классов (1909). Определенную информацию по этому поводу можно почерпнуть из статьи М. Б. Попова в «Музыкальном современнике», где, сетуя на прекращение деятельности ИРМО в Перми он пишет о том, что вывеска «ИРМО» символизировала лишь наличие педагогических классов г-жи Гедговд [189. С. 30 – 33]. Можно предположить, что причинами столь непродолжительного существования данной организации стали социально-политические условия (это было в разгар мировой войны), и, соответ-

[298] Среди них, например, акции «В память усопших русских композиторов» (в Иркутске в 1891/92 г.) [65].

ственно, трудности экономического и кадрового порядка. Нельзя исключать также сословную избирательность, недемократичность организации.

Екатеринбургское отделение ИРМО (напомним, что в рассматриваемый период Екатеринбург входил в состав Пермской губернии), выросшее из музыкального кружка[299], начало своё официальное существование в 1912 году [9; 42]. Но Е. Майбурова утверждает, что в 1898 году. По-видимому, она отождествляет музыкальный кружок с ИРМО на ранних порах его существования. В связи с этим уральский исследователь рассматривает историю ИРМО в Екатеринбурге с 1898 года, предваряя ее тем, что с 1887-го г. В. С. Цветиковым и П. П. Басниным регулярно устраиваются камерные собрания, осуществляется постановка оперных сцен и опер целиком. Так антрепренером П. М. Медведевым и силами любительского хора с участием солистов были поставлены три оперы: «Иван Сусанин» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского, «Фауст» Ш. Гуно. У Е. Майбуровой мы читаем: «Для своих постановок кружок выбирал, помимо известных уже в Екатеринбурге опер, такие, которые ещё не ставились здесь оперными труппами, и среди них нередко довольно сложные. Так были поставлены «Сын мандарина» Кюи (1890), «Сельская честь» Масканьи (1891), «Отелло» Верди (1892), «Князь Игорь» Бородина (1894), «Тангейзер» Вагнера (1895), «Рафаэль» Аренского (1897), «Вражья сила» Серова (1898), «Царская невеста» Римского – Корсакова (1901). Оперы шли в большинстве под оркестр, для публичных выступлений состав любительского оркестра пополнялся музыкантами из театра» [75. С.55].

В 1912-м году (время появления официального статуса) ИРМО открывает музыкальные классы по принципу всех других отделений (позднее, в 1916-м г. они были переименованы в музыкальное училище [10]). Важно, что здесь эта организация имела 2 отделения – музыкальное и драматическое.

Анализируя представленную информацию, следует отметить, что в Перми активность ИРМО во многом уступала аналогичным организациям в других го-

[299] Музыкальный кружок, возникший в 1881-м году, также явился своеобразной творческой школой для местных музыкантов и очагом музыкально-просветительской деятельности (в отличие от Пермского он имел два отделения: драматическое и музыкальное).

родах, даже соседнему Екатеринбургу. Тем не менее, существование данной музыкальной организации безусловно обогащало музыкальную жизнь провинциальной города и позволяло местным жителям знакомиться с различными образцами камерной музыки, тем более, что в этот период оперно-театральная жизнь города находилась в упадке.

Филармоническое общество (1909 – 1912). Устав Филармонии содержал тщательно разработанную программу и структуру организации. Свои задачи Филармоническое общество видело в «развитии музыкального искусства Перми путем распределения музыкальных знаний и исполнения музыкальных произведений» [187. С. 5]. Особенно заинтересованным и проявляющим себя на поприще искусства членам общества предусматривалось оказание материальной помощи. Во главе находилась Дирекция, состоявшая из пяти человек, представляющая интересы Филармонического общества и являющаяся его исполнительным органом. Контроль всех действий осуществляла специальная Ревизионная комиссия. Существовал также и художественный совет, который занимался выбором репертуара и подбором исполнительского состава. Своей целью Филармоническое общество ставило «служить музыке во всех ее проявлениях и всеми доступными средствами, прежде всего – через концерты, симфонические собрания» [187. С. 5]. Основой деятельности Филармонического общества стала организация симфонических концертов. Отметим, что для жителя губернского города, не столь избалованного серьезной музыкой, периодическое звучание симфонического оркестра было явлением особым, и симфонические концерты стали настоящим событием. (К сожалению, явление это оказалось непродолжительным в силу непреодолимых обстоятельств.) Первый концерт состоялся 20 декабря 1908 г. в Общественном собрании [74. С. 117]). Пять концертов состоялось в 1909 году: 24 января, 22 февраля, 15 августа, 31 октября, 28 ноября (см.: программы – в Приложении 2).

Как уже отмечалось, наличие собственного симфонического оркестра в городе губернского значения было явлением редчайшим. Концертная жизнь в таких городах развивалась преимущественно в рамках камерного и сольного му-

зицирования. Как правило, музыканты, составлявшие оркестры, имели очень разный уровень подготовки, причём не всегда профессиональной (рядом с настоящим профессионалом мог оказаться дилетант). Выучить более или менее серьёзное сочинение, собрав воедино таких музыкантов с просто неподходящим или порой непригодным инструментарием (необходимое количество нужных инструментов собиралось редко), было часто настоящим подвигом. Всё это требовало от дирижёра невероятных организаторских, творческих, волевых и энергетических усилий. Поэтому на рубеже веков во многих городах, даже имеющих серьёзные музыкальные традиции, симфонические собрания были событием. Так обстояло дело и в Перми. Деятельность Филармонии в этот период не раз положительно оценивалась центральной прессой. «Успех молодой филармонии растёт с каждым концертом», – сообщает «Музыка и жизнь» за 1909 г. [147. С. 6]. Там же читаем по поводу 4-го симфонического собрания, состоявшегося 31 октября: «На программе g-moll-ная симфония Моцарта и «Кориолан» Бетховена, стильно и выдержанно проведённые молодым дирижёром Н. И. Никитиным, который обещает выработаться в крупную величину. Вокальную часть программы «Ночной смотр» Глинки – Балакирева и «Пророка» Римского-Корсакова исполнил почётный член общества А. Д. Городцов, – а в «Пророке» пел хор Пермского певческого общества. Первым номером программы, – увертюрой к опере «Le devin du village»[300] Ж. Ж. Руссо, представляющей значительный исторический интерес, продирижировал Б. Попов (наш сотрудник), перу которого принадлежит также пояснительный текст к программе концерта и тематический анализ исполняемых пьес. Издание подобных программ с отпечатанными нотными примерами является весьма желательным почином Пермской Филармонии, тем более бесплатная раздача их публике» [203. С. 14]. В одном из концертов были использованы произведения организа-

[300] «Деревенский колдун»

торов Филармонического общества Allegro d-moll Н. И. Никитина[301] и симфоническая поэма «Сад смерти» Б. М. Попова[302]. В начале деятельность Филармонического общества была многообещающей и весьма успешной. Качество исполнения симфонических сочинений было, очевидно, достаточно хорошим. Это подтверждается публикациями даже в центральной прессе. Так, в статье г. Мизгиря в журнале «Музыка и жизнь» за 1909 г. мы читаем более чем похвальный отзыв о 3-м симфоническом собрании, состоявшемся 15 августа 1909 г. «На программе, «Шествие гномов» из сюиты «Ёлка» Ребикова, «Melancolie» Направника и марш Мендельсона из «Аталии». Дирижировал один из основателей молодой Пермской Филармонии, – создатель и душа её симфонического оркестра Н. И. Никитин. Ещё не прошло года, как из небольшого кружка любителей возник и разросся этот оркестр,... но вот уже оно ставит третье симфоническое собрание, и художественный, и нравственный, но, увы, пока ещё не материальный – успех этих концертов всё возрастает. Молодой дирижёр, по-видимому, долго работал над симфонией Чайковского, она вырисовывалась ему во всех своих деталях и предстала в его толковании произведением замечательного единства и цельной концепции.... Зловеще и строго прозвучали обе крайние части симфонии, пронизанные моментом рокового ужаса, сжатые дирижёром, несмотря на часто меняющиеся темпы, в единые монолитные организмы. Удивительно прочувствованно пел оркестр Andante симфонии, явившееся по исполнению лучшей частью симфонии и заметно слабее удался ему Вальс – своеобразное и капризное скерцо симфонии. Но в целом симфония оставила сильное впечатление, во многом небывалое для нашей публики, закормленной из года в год «Онегиным», «Демоном», «Фаустом» с «Тоской» на придачу... В этом отношении деятельность Пермской филармонии не только *куль-*

[301] Н. И. Никитин – талантливый скрипач, получивший юридическое образование, закончил Петербургскую консерваторию в классе Л. С. Ауэра.

[302] Это имя уже упоминалось в настоящей работе. Б. М. Попов – не только талантливый музыкальный критик, корреспондент «Русской музыкальной газеты». Он – одна из ярких фигур Филармонического общества, где читал лекции о творчестве различных композиторов. Он же составлял и тексты аннотаций концертных программок [74] (см. приложение 2).

турно-художественный труд, но и культуртрегерская, почти пионерская работа в музыкальных дебрях нашей провинции» [172. С. 11, 12]. Подробно описывая исполнение прозвучавших произведений, автор статьи выказывает своё восхищение и удивление результатом деятельности Пермского Филармонического общества, испытывавшего определенные сложности с контингентом музыкантов-профессионалов: «Трудно даже представить, что значит разучить симфонию, да ещё Чайковского – последнего периода, с любительским оркестром, лишь отчасти пополненным профессионалами из оркестра, играющего здесь летом на открытой эстраде Городского сада. Тем больше чести г. Никитину и тем простительнее оркестру упрёки в недостаточной отделке такой прелестной фантасмагории, как «Шествие гномов» Ребикова, захватившей тем не менее публику. Лучше, чем Ребиков, удался оркестру «Вальс-фантазия» Глинки ... Третье, на протяжении восьми месяцев, симфоническое собрание Филармонии показало, что в молодом обществе Пермь приобрела серьёзное и идейное музыкальное учреждение, возникшее и существующее без всяких субсидий со стороны местных капиталистов, которые все привлечены в местное отделение Императорского Русского Музыкального общества» [172. С. 11, 12].

Необходимо сказать несколько слов о репертуаре оркестра. Наряду с известными классическими сочинениями, порой весьма сложными для исполнения: 5-я симфония П. И. Чайковского, Вальс – фантазия М. И. Глинки, Неоконченная симфония Ф. Шуберта, увертюры «Эгмонт», «Кориолан» Л. Бетховена, симфония В. Моцарта g-moll, «Вальс цветов» из балета П. Чайковского «Щелкунчик», «Valse triste» из музыке к драме «Смерть» Я. Сибелиуса, мы видим исполнение довольно редко звучащих произведений: «Шествие гномов» из сюиты «Ёлка» В. И. Ребикова, «Melancolie» Э. Ф. Направника, марш Ф. Мендельсона из музыки к трагедии «Аталия», увертюра к опере «Le devin du village» («Деревенский колдун») Ж. Ж. Руссо («представляющая значительный исторический интерес», – как писал рецензент [см. выше]). Подобная тенден-

ция включения в репертуар сочинений, *редко или совсем не звучавших* в данном городе, была свойственна оркестрам провинциальных городов (С. К. Лащенко приводит достаточное количество примеров – см. подробнее [65]). Это позволяет сделать вывод: подобная деятельность, в основе которой лежит принцип звуковой ротации (или диффузия), способствовала расширению звукового тезауруса провинции. Как следует из приведенных выше примеров, подтверждение этому мы находим и в Перми.

Одной из особенностей музыкальной жизни провинции являлось исполнение часто весьма слабых в художественном отношении произведений малозначащих авторов. Провинция оказалась гораздо более всеядной в этом отношении по сравнению со столицами. В этом отношении Пермь, пожалуй, можно считать счастливым исключением[303].

Филармоническое общество устраивало не только концерты, но и различного рода чтения по теоретическим и практическим музыкальным вопросам. Большой заслугой общества стала организация в Перми публичной музыкальной библиотеки, которая помещалась сначала в общественном собрании, а позже выросла в весьма значительное культурное учреждение. Это событие относится к 1908 г., когда ни в одном губернском городе, кроме Москвы и Харькова, подобных библиотек не было.

Однако материальные трудности мешали работе. Членских взносов, предусмотренных Уставом, и средств, вырученных от выступлений, было недостаточно. Общество вынуждено было не только оплачивать музыкантов, но и приобретать новые инструменты, обучать любителей. Филармония не имела какой-либо материальной поддержки, в то время как ИРМО спонсировалось пожертвованиями местной знати. В газете «Музыка и жизнь» мы читаем: «Филармонии, преемственно(ую) от старейшего в городе «Пермского музыкального кружка», объединяющую местную музыкальную интеллигенцию, грозит серь-

[303] Если не считать исполнение в одном из симфонических собраний уже упоминавшихся произведений, созданных самими руководителями филармонического общества: «Allegro d-moll» Н. И. Никитина и симфонической поэмы «Сад смерти» Б. М. Попова.

ёзная материальная опасность, и материальное соперничество, и превосходство Русского Музыкального Общества вне всяких сомнений (имеется в виду материальное). О соперничестве же художественном, к счастью, и против провинциального обыкновения, не может быть и речи, так как Р. М. О. развивает главным образом, и не без успеха, своё музыкально-педагогическое дело, в области же концертных выступлений довольствуется пока только квартетными вечерами» [203. С. 13]. Ещё одну причину несостоятельности Филармонического общества Б. Попов видит в «невозможности постоянно объединять 40 - 60 человек любителей, в подавляющем большинстве занятых и вечерами на службе...» [194. С. 53]. Денежные затруднения привели к тому, что Филармония в 1909 году оказалась без помещения, (соответственно, без филармонических симфонических собраний) а в 1912 г. прекратила свое существование. Е. Майбурова допускает, что одной из причин такого бедственного положения, а затем и распада Филармонии явилось то обстоятельство, что «она оказалась неугодной властям. Среди деятелей этого общества находились «подозрительные» люди, имевшие отношение к революционному движению; некоторые из оркестрантов подвергались репрессиям» [74. С. 119]. Существуют сведения от старожилов, пересказанные скрипачом П. П. Носковым, о том, что были убиты тромбонист, фаготист и флейтистка в период политических репрессий [74].

Обратимся к другим городам Пермской губернии. Екатеринбург в области симфонической музыки опережал все города уральского региона, включая и Пермь. К тому же в этом уездном городе существовал далеко не один симфонический оркестр, и симфоническая музыка здесь звучала на протяжении длительного периода времени, в отличие от Перми (где филармонические симфонические собрания существовали лишь сезон 1908 - 1909 гг.). Известны были симфонические концерты под управлением И. А. Мещерского. В 1910 г. симфоническая музыка звучала под управлением дирижёров С. И. Герца, Г. Ф. Эйстеррейха, Н. Н. Алмазова. Существовал оркестр Общественного собрания под

управлением Кассау. В 1908 г. по предложению П. А. Кронеберга было организовано 10 концертов. В 1911 г. при участии музыкального кружка состоялось 9 симфонических концертов. В период с 1910 г. по 1916 г. проходили регулярные симфонические концерты, объединявшие оркестры Коммерческого и Общественного собраний (дирижёром был С. И. Герц, назывались они «общедоступными»). В 1915 г. состоялось 13 концертов под управлением И. В. Липаева [75].

Представляется очевидным, что организация дела в Пермском Филармоническом обществе находилась в руках людей заинтересованных и увлечённых. На протяжении нескольких лет его деятельность была весьма успешной. Центральная пресса не раз давала высокую оценку деятельности филармонического симфонического оркестра, к сожалению, кратковременной. Учитывая тот факт, что ни в одном из подобных губернских городов в рассматриваемый период не было официально существующей организации такого типа, следует отнести это начинание к весьма прогрессивным и выделяющим Пермь из общих тенденций.

1. 4 Музыкальная критика

Сейчас, по прошествии более чем столетия, сведения о музыкальной жизни того периода мы черпаем преимущественно из публикаций в периодической печати. В связи с этим необходимо отметить, что в процессе анализа периодической печати (как местной, так и центральной) отчетливо высветилась тенденция к нивелированию авторского начала в данных публикациях. Это проявлялось нередко как в полном отсутствии указания на авторство, так и в широком использовании псевдонимов или инициалов.

На рубеже XIX – XX веков события музыкальной жизни Перми освещались в хроникальных заметках, рецензиях, а иногда и в фельетонах местной газеты «Пермские губернские ведомости». Характеризуя затрагиваемую в статьях проблематику, необходимо отметить актуальность и злободневность высказываемых суждений. События музыкальной жизни отражались в виде детальных отчетов [151; 186; 187], рецензий – от восторженных до отрицательных [144; 173; 176; 200].

По их содержанию нетрудно заметить, что большинство авторов – энтузиасты, абсолютно не имеющие отношения к музыкально-критической деятельности (см., например: [151; 176]). Но и подобные публикации играли свою положительную роль, привлекая внимание читателей к музыкальному искусству.

Ряд авторских имен встречается достаточно часто, и эти статьи отличаются заметным профессионализмом. Назовем их, это: Б. М. Попов, а также псевдонимы «Бассов», «Вера Гукс», Мельковский, «moll». В двух первых случаях намеки достаточно прозрачны. Легко узнать в «Бассове» неоднократно упоминаемого в настоящей работе М. З. Басова-Гольдберга, а в «Вере Гукс» – анаграмму фамилии А. Н. Скугарева[304], который учился теории музыки у Римского-Корсакова и дружил с ним, одно время жил и работал в Перми. Но с двумя последними ситуация достаточно запутанная. Если Е. Майбурова предполагает, что «рецензент – moll (возможно Мельковский)» [74, С. 121], то Е. Спешилова утверждает: «Скугарев Александр Никонович <....> (псевд.: Мельковский, Вера Гукс и др.)» [115. С. 541]. Таким образом, версия Е. Спешиловой представляется вполне убедительной. «Мельковский» – это, вероятнее всего, не предполагаемое Е. Майбуровой реальное лицо, а псевдоним того же А. Н. Скугарева. Но и здесь остается неясность относительно псевдонима «moll». Можно предположить, что это также один из псевдонимов А. Н. Скугарева. В пользу этого свидетельствует профессионализм суждений, представленный в статьях за этой подписью и выдающий образованного музыканта (см., например: [173]).

Что касается Б. М. Попова, то он писал под собственной фамилией, и не только в местной газете, но (чаще всего) и в центральной прессе, являясь корреспондентом «Русской музыкальной газеты»[305]. При этом отчетливо просматривается некоторая пристрастность, а точнее, боль Б. М. Попова, ориентированного на пропаганду деятельности Филармонии (см, например: [74. С. 121], переживавшей серьезные финансовые затруднения. Совершенно очевидна по-

[304] Скугарев А.Н. (1872-1912) – публицист, поэт, актер, музыкант, тетральный репортер, сотрудник «Пермских губернских ведомостей». Издатель газеты «Деловой корреспондент», знаток оперы [115, С. 541].
[305] Адвокат по образованию, он обладал несомненным литературным талантом.

лемичность высказываний, выходящая за пределы пермской прессы – на уровень центральной периодики.

Интересно, что со стороны Филармонии всегда выступал Б. Попов, а со стороны ИРМО – Басов и «г-н moll». Явное соперничество и противостояние, порой доходившее до антагонизма, всегда ощущалось в характере данных газетных публикаций. Так, в очередной раз, выражая своё раздражение, вызванное деятельностью ИРМО, Б. М. Попов пишет: «В юбилейный год Гайдна (Генделя, и Рубинштейна, трудами которого создано ИРМО), праздновать годовщину только Мендельсона да ещё с десятимесячным опозданием, это отдаёт глубоким провинциализмом и плохо рекомендует местное отделение *русского*, прежде всего, Общества... Пермское отделение ИРМО не хуже и не лучше многих других, включающих в составе своём двух, трёх музыкальных педагогов и нескольких коммерсантов, к музыке отношения не имеющих...Из исполнителей головой выше других г. Нагловский, отличный скрипач, ученик Шевчика. Выделяется также г. Кузнецов, альтист квартета Пермского филармонического общества, согласившийся принять участие в данном концерте. Это опытный и крайне добросовестный музыкант. Остальные только «любители» и выше любительства едва ли поднимаются» [190. С. 1115, 1116]. В другой статье журнала «Музыка и жизнь» за 1909 г. № 12 мы читаем: «Таким образом вокруг филармонии объединяется вся музыкальная Пермь. В стороне останется только отделение ИРМО, представленное лишь 2-мя дипломированными преподавателями и дирекцией из представителей денежной буржуазии, к музыке отношения не имеющих» [147. С. 6 – 7].

В подобном противостоянии Пермь не была исключением. В Москве, например, Филармоническое общество также соперничало с отделением ИРМО [81. С. 635]. Непосредственно причины подобного противостояния в Перми усматриваются как в различной социальной принадлежности членов двух организаций, так и в несовпадении взглядов и, порой, даже личной неприязни (ИРМО ориентировалось на так называемый «высший свет», а Филармония – на более демократичную интеллигенцию) [74. С. 116]. ИРМО возглавил богач

– купец Грибушин[306], да и сами руководители организации С. В. Гедговд и скрипач Г. А. Нагловский принадлежали к местной знати. По этому поводу весьма интересно замечание Б. Попова: «пермское отделение ИРМО, открытое в 1908 г., оно сразу сделалось «личным делом» его первой директрисы, отпугнувшей от себя всех местных музыкантов составом своей дирекции, в которую вошли чиновники и купцы, не только не имеющие к музыке никакого отношения (это бы ещё полбеды!), но, к сожалению, мнящие себя музыкантами» [189. С. 30].

В связи с этим, чтобы с большей степенью точности воссоздать картину музыкальной жизни Перми (как, впрочем, любой российской провинции в её историческом прошлом), необходимо обратиться к публикациям центральной периодической печати. Думается, сопоставление источников разного уровня (местных и центральных) – это один из путей, способствующих воссозданию истинной картины музыкальной жизни регионов. Вот почему представляется целесообразным сделать анализ публикаций материалов о музыкальных событиях Пермского края в центральной периодической печати в исследуемый период. Наш интерес к «Русской музыкальной газете» (далее – РМГ) объясняется тем, что Санкт-Петербургская газета – долгожитель (выпускалась в течение 25 лет), основанная бессменным руководителем Н. Ф. Финдейзеном, являлась одним из самых значительных музыкальных дореволюционных изданий России и пользовалась непререкаемым авторитетом. Именно она наиболее подробно и на протяжении длительного периода времени информировала читателей о музыкальной жизни столиц и российской провинции. К тому же интересующий нас временной интервал наиболее полно представлен именно в ней. В Приложении 14 (таблица 1) приводится количество заметок о Перми в РМГ за 20 лет интересующего нас периода.

[306]Подчеркнём, что в материалах Е. Спешиловой отмечено: директорами ИРМО были оба сына купца Михаила Ивановича Грибушина: Николай Михайлович и Сергей Михайлович [115. С. 193]. У Майбуровой не уточняется имя представителя этой известной почётной династии [74]. Поскольку Сергей Михайлович проживал в особняке на ул. Покровской 13, ставшем одним из центров музыкальной жизни горожан, скорее всего, следует считать, что именно он являлся директором ИРМО.

Так разного рода заметок о музыкальной жизни Перми на страницах РМГ в указанный период всего было 71: содержащих информацию об опере – 26, о гастрольно-концертной жизни – 23, разностороннего содержания – около 48-ми[307].

Помимо публикаций упомянутого выше Б. М. Попова, который являлся корреспондентом РМГ, мы встречаем имена, как известных музыкальных критиков, так и менее знакомые имена. Так, например, первые заметки о музыкальных событиях Перми в «Пермских губернских ведомостях» принадлежат перу А. И. Омара (1867). Обобщая результаты анализа обозначенных публикаций, предварительно отметим: здесь также наблюдается тенденция, обозначенная нами при изучении ситуации в Перми – выступление без подписи или под псевдонимом. Большое внимание центральной прессы уделяется деятельности музыкального театра [184; 142; 192; 193; 194; 196; 197; 199; 202]. При этом отмечаются как достоинства, так и недостатки Пермской оперы, успехи отдельных исполнителей и т. д.

Думается, определенным выводам о месте и значении Пермского края в общероссийском музыкальном пространстве, способствует выполненный автором исследования сравнительный статистический анализ публикаций РМГ о Перми и о других провинциальных городах. В Приложении 14 (таблица 2) приведены результаты этого анализа за 1895 – 1898 годы.

Из него следует, что Пермь входит в число десяти городов, чья музыкальная жизнь явно пользовалась вниманием центральной прессы. Наблюдается возрастание интереса к этой теме в конце 90-х годов. Например, в 1896 и 1898 годах она упоминается уже 6 раз, так же, как и Киев. Остаются впереди лишь Н-Новгород (9 раз), Харьков (8 раз) и Одесса (8 раз). Объясняется это тем, что Пермь выдвигается на особые позиции по активности своей музыкальной жизни, что проявляется в оживлении оперно-театральной деятельности (1895 – 1900), а также в работе регентских курсов и народно-певческих классов А. Д. Городцова (1895 – 1918), привлекших к себе огромное общественное внимание и получившие широкое освещение в центральной печати.

[307] См. Приложение 14 (табл. 1).

Известны публикации о Перми[308] в таких центральных изданиях периодической печати, как журнал «Музыкальный современник» – 7 публикаций (1916, 1917 гг.). В этом издании также часто помещал свои «Письма из провинции» Б. Попов. Журнал «Музыкальный труженик» содержит около 11 заметок о Перми (1907, 1909 гг.). Можно встретить материалы о Перми в газете «Музыка» – около 11-ти раз (1912, 1913, 1914, 1916 гг.), журнале «Хоровое и регентское дело» – 4 раза (1911, 1915 гг.), журнале «Музыка и пение» – 2 раза (1907г.). Симптоматично, что о деятельности пермского ИРМО в этих сообщениях высказываются вполне положительные суждения [147; 191]. И все же необходимо признать, что недолгий период успешной деятельности Филармонии с ее симфоническим оркестром (напомним, что наличие такой организации в провинции – явление уникальное), находится фактически в центре внимания критики [147; 172; 203]. Большое внимание уделено и деятельности А. Д. Городцова [164; 175; 195; 201].

Нельзя обойти вниманием и попытку создания в Перми специального периодического издания, освещающего проблемы искусства и культуры. Супруги Басовы-Гольдберг в 1911 году организовали выход ежемесячного журнала «Искусство и жизнь». В прекрасном оформлении художника А. Н. Зеленина 16 октября вышел первый его номер, ставший радостным событием для горожан. Журнал содержал рекламную информацию о предстоящих культурных событиях, новости культуры, критику, дискуссионные материалы, биографические сведения о выдающихся деятелях искусства, художественные рассказы и другие публикации. К сожалению, деятельность журнала была недолгой – вышли только 32 номера [115]. С отъездом инициаторов этого многообещающего начинания в 1913 году журнал прекратил своё существование.

Завершая данную главу, необходимо подчеркнуть, что из-за хронологической дистанции и сложностей, связанных с отражением событий музыкальной жизни в средствах местной периодической печати[309], остается как целый ряд белых пятен в этой области, так и дискуссионных моментов, требующих даль-

[308] Вычисления произведены на основании анализа каталога М. А. Булынко, З. И. Бускиной [16-а].

[309] До 1867 г. не наблюдается каких-либо упоминаний о музыкальной жизни Перми в местной печати, что существенно осложняет процесс исследования. Лишь с 1867 г. в «Пермских губернских ведомостях» стали печататься некоторые сведения о театральных представлениях в информационных сообщениях А. И. Омара.

нейшей исследовательской работы. Тем не менее, анализ представленных в ней фактов позволяет утверждать, что в целом они вписываются в общероссийские тенденции. При этом в одних случаях мы наблюдаем некоторое отставание: позднее создание ИРМО и недостаточный уровень его активности; недолгое существование музыкальных классов при ИРМО (1909); не совсем удачную попытку создать в Перми музыкальное училище в дореволюционные годы (1909) (оно просуществовало только до революции, однако, прецедента по наличию государственного среднего специального музыкального учебного заведения в это время мы не встретим в других городах Урала); отсутствие музыкальной школы, находящейся не в частном владении, как, например, в Вятке – другой уральской провинции; относительно позднее создание первой музыкальной школы в Перми (1886)[310].

В других случаях наблюдается явное опережение: официально существующее Филармоническое общество (1909) с организацией симфонического оркестра (к сожалению, не получившее материальной поддержки); создание публичной музыкально-нотной библиотеки; имеющая системный характер, невероятная по масштабам и активности музыкально-хоровая деятельность А. Д. Городцова с ярко выраженной просветительской направленностью; раннее создание Пермского оперного театра с высоким качественным уровнем и интенсивностью работы на рубеже XIX – XX веков, обеспечившими ему лидирующее положение.

[310] Для сравнения – в Саратове (1866), Тифлисе (1875/76), Екатеринбурге (1881).

Глава 2 Общее музыкальное воспитание и специальное музыкальное образование

2. 1 Общее музыкальное воспитание

В Перми в последние десятилетия XIX века различного рода учебные заведения открываются со значительно большей активностью. Общее музыкальное воспитание в них, как и в учебных заведениях России, осуществляется преимущественно в рамках церковного хорового пения. Первые упоминания о занятиях музыкой, судя по опубликованным фактам, содержатся в программе открытого в 1808 г. четырехклассного народного училища, переименованного в Пермскую губернскую гимназию. В перечне изучаемых там предметов вместе с другими значились «...психология, изящные науки, рисование, музыка, танцы» [88. С. 85]. Пермское уездное училище, открытое в октябре 1811 г., также включало предмет «музыка» [115. С. 40]. Интересно, что в самой глубинке Пермского края – селе Усолье, в 1817 г. бароном Г. А. Строгановым была открыта первая школа для крепостных[311]. Там преподавались наряду с «законом божьим, ...логика, риторика, пение, рисование, живопись», – пишет Т. А. Калинина, ссылаясь на данные ЦГИА СССР (см. подробнее [46]).

Приобщение к музыке, а порой не только через церковное пение, активно осуществлялось в духовных учебных заведениях Перми. Так в возглавляемом Антонием Радонежским трехклассном духовном училище, созданном при духовной семинарии в 1818 г., учащиеся, кроме богословских наук «изучали языки: греческий, латинский, русский, церковнославянский..., а также игру на скрипке и церковное пение» [115. С. 403]. В последние десятилетия XIX века пение преподавалось в церковных школах: при часовне Святого Стефана (1889), Константиновской при Свято-Троицкой церкви (1890), при Рождество-Богородицкой церкви (1896). По праздникам в них проходили народные чтения, звучала музыка и пение [88. С. 92]. В духовном училище, разместившемся в одном из лучших зданий города на углу улиц Покровской и Оханской (в настоящее время ул. Газеты «Звезда» и Ленина – теперь здание Пермского Государст-

[311] Как уже отмечалось ранее, в 40-х годах в одном селе их насчитывалось уже несколько, что было явлением чрезвычайно редким.

венного Института Искусства и Культуры) значительное место в обучении занимало церковное пение.

Следует особо отметить духовную семинарию – лучшее учебное заведение Перми (1800)[312]. Её выпускниками стали регенты прославленного Неофитовского хора И. Г. Пономарев (после окончания в 1854 г. прошёл обучение в Петербургской Придворной певческой капелле) и М. Н. Мухин (выпускник 1862 г.). Под их руководством хор достиг небывалого исполнительского мастерства и стал «подлинной легендой в истории церковно-хоровой культуры Перми» [12. С. 8]. Хор семинарии участвовал в юбилейных и праздничных торжествах, собраниях духовенства. Существовала традиция дважды в год вместе с Неофитовским хором исполнять (в Пятидесятницу) восьмиголосный концерт «Преславная днесь» и (в день Иоанна Богослова) всенощное бдение с литургией [12. С. 8].

В большинстве учебных заведений Перми музыкальное воспитание в целом ограничивается только уроками пения (как, например, в открытой в 1880 г. четырехклассной женской прогимназии)[313]. Также обстояло дело в прогимназии семьи Циммерман, в пяти классах которой занималось более 60 мальчиков, изучая наряду с остальными дисциплинами и пение[314]. Воспитанников училища для слепых также обучали пению[315]. В Торговой школе был создан хор, которым руководил преподаватель общеобразовательных предметов В. Ф. Богословский, любитель пения и театра [115].

Однако существовали учебные заведения, музыкальные занятия которых имели систематический характер и включали в себя уже знакомство с нотной грамотой и даже игру на музыкальных инструментах. Примером может служить Мариинское училище, возникшее в 1860-м г. и преобразованное позднее

---

[312]Была оснащена физическим кабинетом, прекрасной библиотекой, имела больницу, даже тайную типографию. Из её стен вышли писатели Д. Н. Мамин-сибиряк и П. П. Бажов, изобретатель радио А. С. Попов, общественный деятель П. Н. Серебренников и др. выдающиеся личности.

[313] В ней в 1898 г. был создан педагогический класс по подготовке учительниц начальных школ, где «каждый педагог вел несколько предметов, например, Наталья Ивановна Лейман преподавала математику, естествознание, пение» [115. С. 416].

[314]В перечне предметов были: «языки – немецкий, французский, русский, история, математика, география, природоведение, закон Божий, пение, рисование» [115. С. 421].

[315] «Уроки пения вели П. Е. Попова и слепой учитель А В. Обвинец» [115. С. 426].

в гимназию. Возникло оно благодаря сборам от двух из одиннадцати литературно-музыкальных вечеров, организованных в 1859 г. известным краеведом Д. Д. Смышляевым и преподавателем мужской гимназии Н. А. Фирсовым. Открытие состоялось 28 декабря в честь императрицы Марии Александровны. Здесь в 1890-х годах пение и музыкальную грамоту вел Э. Э. Деннемарк, друг семьи Дягилевых и учитель С. Дягилева (подробнее см.: [33]). В училище обучались дочери чиновников и купцов. Их численность к 1894 году достигла 522 человек. Позже училище было преобразовано в семилетнюю гимназию с дополнительным 8-ым педагогическим классом. Оно имело дачу для отдыха малоимущих учениц, которые часто освобождались от платы за обучение. Его выпускницы по окончании могли давать уроки музыкальной и певческой грамоты (подробнее см.: [40]).

В открытой в 1909 г. женской учительской семинарии преподавалось хоровое пение и даже игра на скрипке[316]. В женской гимназии им. И. С. Тургенева с энтузиазмом относились к музыкальным занятиям: «с классной наставницей гимназисток Е. Ф. Трутневой, в будущем известной поэтессой, ставились спектакли, проводились концерты...» [115. С. 447]. В Епархиальном женском училище преподавали церковное и светское пение, а также музыкальную грамоту [115].

О высоких показателях распространения музыкальных занятий в начальных школах Пермской губернии свидетельствуют факты, представленные С. Е. Беляевым. Пение преподавалось в 65,8 % всех школ. Исследователем также отмечается увеличение количества ученических хоров, участвующих в церковных воскресных и праздничных богослужениях: в 1901 г., например, их было 102, а в 1912 – 136 [13. С. 21]. Относительно средних учебных заведений следует отметить, что в них музыкальная работа часто не была второстепенной. Пермь занимала одно из ведущих мест по количеству гимназий с преподаванием пения: среди мужских гимназий – 57,1% от общего количества, тогда, как, например,

[316] Музыкальные предметы вёл Ю. М. Словцов. Интересно, что принимались воспитанницы всех сословий не моложе 14 лет и не старше 20 лет, «не способные к пению не принимались» [115. С. 445].

в Уфимской – 50 %; среди женских – 71,4 %, когда в Оренбургской – 66,6 % [10. С. 24].

При этом даже в самых отдалённых уголках Пермского края в последнее десятилетие IXX века музыка составляла заметную часть образовательного процесса в различных учебных заведениях. Например, в Чердыни заслуженным успехом пользовались гитарно-балалаечный оркестр и хор (под руководством И. И. Попова) гимназии. Был создан духовой оркестр в реальном училище [128. С. 116]. Существовали занятия музыкой и в Соликамской гимназии – среднем образовательном учреждении, имевшем педагогическую направленность (1910)[317] [128. С. 225, 226].

Несмотря на установленный официально принцип необязательности введения в программы гимназии музыкальных предметов, благодаря вниманию руководства учительских коллективов, энтузиазму педагогов и различного рода благотворительности, музыкальное воспитание в начальных и средних учебных заведениях продолжало развиваться. И Пермский край не отставал в этом отношении от других регионов[318].

2. 2 Специальное музыкальное образование

Напомним, что специальная музыкальная подготовка, в основном представленная обучением игре на фортепиано, в российских учебных заведениях начала практиковаться в 60-е годы XIX века и предоставлялась желающим за отдельную плату (как правило, это происходило в женских гимназиях). Так же, как и в других городах, воспитанницы, получившие подготовку в гимназических фортепианных классах, пополняли ряды любителей. Однако некоторые из них продолжали учебу в высших музыкальных учебных заведениях и впоследствии активно участвовали в концертно-просветительской жизни. Нередко только при наличии столь банального факта, как появление музыкальных инструментов, на-

[317] Возглавляла А. Г. Сабашникова – выпускница Пермской Мариинской гимназии. В ней обучалось более 500 человек. В программе имелся такой предмет как «методика преподавания»[128 С. 225].

[318] Так, например, нот и пособий в библиотеке Пермской мужской гимназии в 1908 г. было на сумму 1750 руб. 65 коп., в то время, как в Первой женской гимназии г. Екатеринбурга в 1916 г. – на 53 руб. 75 коп., а в Алексеевском реальном училище (г. Екатеринбурга) – на 42 руб. 55 коп. [10. С. 26].

чинались систематические занятия на них. Так, например, в Пермской Мариинской женской гимназии с принесением в дар в 60-х годах рояля и фортепиано начались занятия на этих инструментах [115]. А в 1890 году в Екатеринбургской мужской гимназии «помощником начальника Уральских горных заводов П. П. Деви ...была внесена денежная сумма на приобретение оркестровых музыкальных инструментов», что позволило расширить обучение (подробно см.: [10]). Именно подобного рода трудности, как уже отмечалось, обусловливали возникновение частных музыкальных учебных заведений: музыкальных классов, курсов, студий, школ и училищ.

Первую музыкальную школу в Перми (1886) возглавил ученик Миланской консерватории Э. Э. Кабелла[319]. Творческим, индивидуальным подходом отличалась музыкальная школа, открытая в 1904 году, под руководством пианистки С. В. Гедговд[320]. А в 1907 году были организованы фортепианные классы свободного художника Л. Н. Басовой-Гольдберг[321] [10]. Позднее, после неоднократного обращения в Министерство внутренних дел с прошением «в августе 1909 года капельмейстеру М. З. Басову-Гольдберг и жене его свободному художнику Л. Н. Басовой-Гольдберг Министерством внутренних дел разрешено открыть в Перми музыкально-драматическую школу», ставшую затем Императорским музыкальным училищем, просуществовавшим до 1917 г. [115. С. 477][322].

По консерваторским программам там велось преподавание скрипки, виолончели, фортепиано. Плата составляла 80, 100 и 125 рублей в год. Сами Басовы-Гольдберг часто концертировали[323]. Как уже отмечалось, в 1911 г. супруги

---

[319]Кабелла Эдуард Стефанович (р.1855 г.) – пианист, дирижёр, педагог. Выпускник Миланской консерватории, он концертировал по разным городам России как солист и как аккомпаниатор. В 1884 – 1891 гг. жил в Перми.

[320]Являясь членом дирекции ИРМО, в 1909 – 1912 гг. стала директором музыкальных классов, которые ещё долго продолжали работать даже после закрытия ИРМО.

[321] Классы разместились в доме купца 1-й гильдии, почётного гражданина Н. Д. Базанова на углу улиц Покровской 36 (сейчас Ленина) и Сибирской (ул. Карла Маркса, а с недавнего времени вновь Сибирской – Здание магазина «Мелодия») [115].

[322] В уральском регионе музыкальные училища вообще возникли значительно позже: Екатеринбург (1916), Уфа (1922). В то время как в южных городах России это произошло значительно раньше: Харьков (1871), Киев(1883), Тифлис (1886), Одесса (1897), Саратов (1899), Ростов-на-Дону (1900), Екатеринослав (1901) [60].

[323] Виолончелист М. З. Басов-Гольдберг в 1910 г. управлял оркестром в саду Общественного собрания. Пианистка Л. Н. Басова-Гольдберг часто выступала в концертах, в1912 г., например, исполняла Крейцерову сонату Л. Бетховена в городском театре по случаю годовщины смерти Л. Н. Толстого [115. С. 477].

организовали издание ежемесячного журнала «Искусство и жизнь». В здании Императорского музыкального училища[324] находилась и нотная библиотека Пермского губернского попечительства по народной трезвости, состоявшая в основном из личных фондов председателя общества А. Д. Городцова.

Организация музыкальных классов при Пермском отделении ИРМО по сравнению со столицами и южными регионами была более скромной. Но это было большим достижением в деле музыкального образования Перми[325]. Классы при ИРМО были организованы в 1909/1910 гг. (классы игры на фортепиано и смычковых инструментах, хорового и сольного пения)[326]. Преподавателями стали: С. Гедговд с ученицами (фортепиано), Г. А. Нагловский (скрипка, альт, совместная игра), С. В. Костромкин (виолончель), С. В. Позняков (пение и хоровой класс), А. М. Чумаков (хоровая и нотная грамота)[327]. Просуществовали классы недолго. Несмотря на то, что финансирование ИРМО осуществлялось местными «тузами» толстосумами, осенью 1912 г. оно распалось. Преподавание в музыкальных классах из-за плохой оплаты прекратилось за исключением деятельности С. Гедговд и ее помощниц.

В 1911 – 1919 годах существовала музыкальная школа Э. Э. Петерсен[328]. Интересна существовавшая в ней традиция организации силами учащихся концертов, имеющих тематическую направленность. Так музыкальный вечер, состоявшийся 16 февраля 1911 г., был посвящён композитору Роберту Шуману. Надо сказать, что в перечне исполняемых произведений указаны довольно сложные сочинения, такие, как пьесы из «Карнавала», «Фантастических отрывков», «Новеллетты» (программа концерта представлена в Приложении 8). Сохранившаяся программа «публичного испытания старшего отделения» школы,

---

[324] На углу улиц Сибирской, 22 и Большой Ямской, 39 (сейчас ул. Пушкина).

[325] Подобные классы начали существовать одновременно с возникновением отделений ИРМО, практически, повсеместно. В Уральском регионе эти сроки также оказались запаздывающими: Екатеринбург (1912), Уфа (1916), Вятка (1916). Для сравнения: Харьков (1871), Саратов (1873), Тифлис (1880), Екатеринодар (1900), Баку (1901), даже Иркутск (1906) и Омск (1909) [81].

[326] Подобные классы в Екатеринбурге были открыты в 1912/1913 г. [10].

[327] Филармония же организовала обучение не в отдельных классах, а при мужской гимназии (подробнее в разделе про Филармонию).

[328] Школа располагалась на втором этаже здания (угол ул. Покровской –Ленина, 34 и Сибирской, 6), в котором находился книжный магазин ссыльного поляка Юзефа Пиотровского (1840 – 1923) [115].

состоявшегося 23 марта 1913 г. в зале Благородного собрания, также удивляет своей сложностью: соната Es-dur, op 27 №1; концерты C-dur, c-moll Л. Бетховена, соната e-moll Э. Грига, концерт d-moll А. Рубинштейна (см.: Приложение 7).

Различного рода специальные учебные заведения существовали и в другом городе Пермской губернии – Екатеринбурге. Выпускником Московской консерватории С. В. Гилёвым в 1881 году были открыты музыкальные классы, преподавание в которых, как указывал их руководитель, «осуществлялось по программе и методе Московской консерватории, не ограничивалось приобщением к какому-либо одному виду исполнительства. Оно открывало возможности для обучения сольному и хоровому пению, игре на фортепиано, теории музыки, сольфеджио» [5. С. 37]. Подобную программу обучения имела и музыкальная школа выпускника Петербургской консерватории В. С. Цветикова, где сам он преподавал фортепиано и теорию музыки, В. И. Мещерский – игру на скрипке и альте, Н. Н. Рысин – игру на виолончели и контрабасе. Такого рода школы были довольно редки для городов провинциального значения. Более распространены были учебные заведения, не имеющие теоретических предметов. Попутно добавим, что музыкальные классы при Екатеринбургском ИРМО, созданные в 1912 г., впоследствии, в 1916 г., были преобразованы в музыкальное училище (старейшее, таким образом, на Урале, поскольку оно не прекратило своего существования до советского периода). Созданное раньше (1909 г.) Императорское музыкальное училище в Перми, в связи с революционно-военными событиями прекратило свою работу. Только в советское время с возникновением сначала музыкальной школы 1-й ступени [213], позднее преобразованной в музыкальный инструкторско-педагогический техникума, а затем музпедтехникум (1926) [212; 214; 215], происходит становление среднего специального музыкального образования.

Ещё раз напомним о принципиально важной общероссийской тенденции, когда значительное число музыкантов-педагогов совмещало свою концертную деятельность с педагогической, что способствовало появлению знаковых имен, определяющих представления о музыкальной культуре того или иного региона.

В Перми в этом контексте следует назвать дирижёра и теоретика М. Попова, скрипача Н. И. Никитина, пианисток С. В. Гедговд и М. З. Басову – Гольдберг, скрипача Г. А. Нагловского, музыканта-педагога Э. Э. Деннемарка. Им удавалось соединять свою обширную концертную и общественную деятельность (руководство Филармонией и ИРМО) с преподаванием в музыкальных классах при этих организациях. Это в полной мере относится и к музыкантам Екатеринбурга (и С. В. Гилёв, и В. С. Цветиков активно концертировали).

При активном участии этих музыкантов-энтузиастов формировались местные музыкальные традиции, что наверняка позволяет причислить их, следуя, теории Н. К. Пиксанова, к так называемым «питомцам» «местного музыкального гнезда». В контексте этой теории отметим, что и в сфере музыкального образования просматривается действие принципа кадровой ротации, как центростремительной, так и центробежной её форм. К тому же, даже в самых небольших населённых пунктах губернии, в её глубинке, находились педагоги-энтузиасты, которые воспитывали учеников-последователей, продолжателей своего дела. Яркий пример тому – М. М. Щеглов[329], который долгие годы преподавал в духовным училищем в г. Камышлове (Пермской губернии) и являлся регентом хора (с 1888 по 1918 гг.). Обладавший высоким мастерством и энергией, он был по-настоящему предан любимому делу. Репертуар хорового коллектива, которым он руководил, был довольно серьёзным. Туда входили сочинения Д. С. Бортнянского, П. И. Турчанинова, Д. В. Аллеманова, А. Л. Веделя, Д. Сарти, а также народные песни. В училище преподавалась игра на скрипке (приобретение десяти скрипок стало настоящим событием в жизни училища). Камышловское духовное училище благодаря усилиям Щеглова стало известно высоким уровнем музыкальной подготовки своих учеников. Его выпускники работали псаломщиками, регентами, скрипачами в разных уездах, заводских и сельских храмах Пермской губернии. Интересен пример, который приводит исследователь С. Беляев [12]. По воспоминаниям современника, оказавшегося в 1902 г. в Каменском заводе, в местном храме он услышал концерт «Преславная днесь». Псаломщиком был питомец М. М. Щеглова из Камышловского духовного учи-

[329] М. М. Щеглов (1875 – ок.1971) – уроженец села Любнино Моск. губернии. Обучался в Московском синодальном училище, после чего надолго связал свою судьбу с Пермской губернией.

лища – Бирюков Андрей, «что несомненно указывало на то, что концерт попал с правого клироса церкви Камышловского духовного училища» [12. С. 45, 46]. Похвальные отзывы в отношении камышловских выпускников поступали из Пермской духовной семинарии, где они продолжали своё образование. Здесь налицо пример внутрирегиональной кадровой ротации, ротации, ограниченной границами губернии[330].

Изложенное позволяет прийти к выводу, что в конце XIX – начале XX веков в музыкальном образовании Пермской губернии (и Пермского края в том числе) сосуществовали самые разнообразные формы работы. В целом, обучение в заведениях различных типов позволило тысячам любителей музыки получить начальное и среднее музыкальное образование, приобщиться к музыке, стать активными её слушателями, что несомненно способствовало развитию музыкального просветительства и росту музыкальной культуры края в этот период.

[330]Ф. С. Узких – ученик и продолжатель дела А. Д. Городцова – также яркий пример подобной ротации.

Глава 3. Музыкальный театр

3. 1 Истоки и пути формирования

Приступая к рассказу о музыкальном театре Пермского края, следует вернуться почти на два столетия назад, к его истокам. Они связаны напрямую со Строгановской империей, влияние которой на театральную традицию Перми неоспоримо. Рождение театра вообще (и зачатков музыкального театра в том числе) в крае можно отнести к 1807 году. Тогда в заводском поселке Очёре[331] А. С. Строганов разрешил (по просьбе приказчика завода А. Ф. Прядильщикова) передать помещение пустующего склада под заводской театр, получивший название «комедийного сарая». Там «комедии и драмы чередовались с литературно-музыкальными концертами, были даже поставлены сцены из опер М. И. Глинки «Жизнь за царя» [35. С. 39]. В 1843 г. очёрцы поставили оперу М. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор», второй акт которой был посвящён балетно-обрядовому действу и имел особенно горячий приём у публики[332]. Опера шла с большим успехом и была в репертуаре до 1876 г.[333] В 1850 – 1860 гг. музыкальное руководство в театре осуществлял член окружного правления А. Я. Россомагин, режиссёром был заводской бухгалтер М. Усатых, декорации писал А. К. Кривощёков. Очёрский театр состоял в основном из представителей крепостной интеллигенции – служащих правления, агрономов, художников, музыкантов-любителей (многие из них получали образование в столицах, а нередко и за границей). Репертуар театра был довольно богат. Наряду с современными авторами большое место занимала классика: А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, А. В. Сухово-Кобылин (при этом входили комедии В. В. Капниста «Ябеда», Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки»). В оперном репертуаре театра были такие спектакли как «Мельник – колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, «Сбитенщик» А. Булландта, опера-

---

[331] Посёлок Очёр входил во владения Строгановых (территорию Пермского края).

[332] Отметим попутно, что в столице (Петербурге) эта опера впервые была поставлена в 1782 году.

[333] М. А. Матинский – бывший крепостной графа С. Ягужинского. Закончил московскую гимназию. Жил в Италии. Является автором музыки к данной опере. Однако позднее её переработал композитор В. А. Пашкевич. Уже эта реалистическая комическая опера (сатира на сцены из купеческой жизни) была поставлена в вольном российском театре Книпера (в Петербурге в 1782 г.).

водевиль «Бабушкины попугаи» Н Хмельницкого и даже опера «Аскольдова могила»[334] А. Н. Верстовского. Со временем добавились отрывки из опер «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Иван Сусанин» М. Глинки, «Фауст» Ш. Гуно. Выручка, как это следует из афиш, шла на благотворительные цели: в пользу пострадавших от неурожая, в фонд Красного креста, на помощь бедным ученикам и даже на памятник композитору М. И. Глинке в Москве [35]. На спектакли театра съезжались не только жители окрестных селений: Дедюхина, Ленвы, Веретья, но и отдалённых городов – Чердыни, Соликамска. С 1852 года театр успешно функционировал, но ощушалась потребность в новом помещении. Известны имена артистов, обратившихся с просьбой о новом размещении театра в здании местного училища: поветчики В. Шерстобитов, Н. Решанов, копеисты Д. Чебыкин, Д. Фофанцев, служители И. Незнаев, М. Зырянов, М. Шумков, учителя В. Пастухов, И. Полыгалов, писцы Е. Фофанцев, И. Брюханов, А. Шеверин. Многочисленные афиши, хранящиеся в фондах Березниковского историко-художественного музея, свидетельствуют о продолжении театральных традиций на рубеже XIX – XX веков и о том, что этот коллектив был одним из самых сильных в крае. Из афиш известно об именах некоторых артистов: М. Е. Бенескриптова (конторщица Березниковского солеваренного завода), Б. К. Кербс (инженер), Б. Ф. Урбанович (помощник управляющего Усольскими промыслами А. П. Шувалова), А. И. Плюснин (управляющий Усольско-Ленвенскими промыслами Сторгановых), Н. Н. Кириллов (служащий лесничества дачи Строганова), Н. А. Щёкин (счетовод Березниковского содового завода), Н. С. Костарев (служащий содового завода), Н. И. Утин (счетовод завода), А. И. Калюш (служащий завода) и др. Выступления часто носили благотворительный характер (в основном, в поддержку семей бедных рабочих). Спектакли проходили как в театре Березниковского содового завода, так и на сцене Усольского народного дома (впоследствии дома солеваров), в сёлах Веретье, Орёл [123. С. 299].

[334] В Москве опера «Аскольдова могила» была поставлена 28 сент. 1835 г. в Большом театре и имела восторженный приём у публики [91. С. 9].

Несколько иной тип музыкального театра представлял собой театр в Пожве (территория Строгановского региона и Пермского края). Он был организован в 1814 году по инициативе горнозаводчика В. А. Всеволжского, переехавшего из Москвы с семьёй на Урал и прожившего там до 1917 года. Большой театрал (его прочили на должность директора московских театров), он начал формировать труппу ещё в Москве. По его распоряжению пожвинских мальчиков должны были обучать театральному делу. Для руководства музыкальной частью был приглашён известный композитор и скрипач Л. В. Мауэр (он ставил произведения личного сочинения вопреки указу Павла I о запрете играть пьесы, не прошедшие цензуры – не игранные на столичных сценах). Литературной частью заведовал младший сын Всеволжского – Никита, являвшийся близким другом А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова и А. А. Шаховского (возглавлявшего литературную часть в управлении Императорскими театрами). Так в 1817 г. на музыку Л. Мауэра и либретто А. А. Шаховского были поставлены оперы «Новый бедлам» и «Лекарь-самоучка», вышедшие на сцену Петербурга лишь в 1818 году. В Пожве частым явлением были постановки французских комических опер на языке оригинала. Из крепостных актрис особой популярностью в опере пользовались дворовые девушки Менюхина и Поджарова. Подбор репертуара, а также постановка комедийных и драматических пьес возлагалась на крепостного Лариона Коревякина. Хор и оркестр составляли дети крепостных, рабочих, мастеровых, прошедшие обучение в местной горнозаводской школе. После отъезда труппы, традиции театра продолжались довольно долго. Ещё в 80-е годы XIX столетия театр в Пожве активно функционировал [116-а. С. 128 – 130].

Здесь (в случае с постановкой опер А. Шаховского) мы можем наблюдать уникальный пример демонстрации принципа диффузии (репертуарной ротации), когда глубокая провинция демонстрирует темпы опережения столиц. К тому же, здесь принцип ротации работает во взаимодействии двух своих видов: кадровой (центробежной) и репертуарной (диффузии), таким образом, ротационной диффузии.

Театр в с. Ильинском (владениях Строгановых) содержался большей частью на средства крепостных. (Попутно отметим, что здесь совершенно очевидна и в полной мере реализуется функция крепостной интеллигенции как носителя и движущей силы культурной жизни региона). Первые упоминания о театре, созданном в 1825 г., мы находим в «Дорожных записках по пути из Тамбовской губернии в Сибирь» П. И. Мельникова-Печерского. Примечательно, что его существование обеспечивалось не гастролирующими актерами, а местными талантливыми любителями. По современным меркам такие коллективы именуются «самодеятельными». При этом «в самой Перми до сих пор не видывали комедий, а в Ильинском есть театр. И на нём играют не странствующие сыны Мельпомены, нет, актёры имеют в Ильинском постоянное жительство и служат «писчиками» в вотчинном правлении» [80. С. 514 – 573]. На сцене шли пьесы Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, водевили с музыкой и танцами. Декорации писали живописцы И. Власов и С. Юшков. Юшков же сочинял и музыку для спектаклей [35. С. 39][335]. Из немногочисленных афиш, сохранившихся в Государственном Архиве Пермской Области (ГАПО), мы узнаём о том, что в селе существовал местный оркестр и хор, а также видим, какие спектакли ставились силами местных музыкантов-любителей:

– 12 февраля 1888 г. в с. Ильинское «любителями представлено будет: I – драма «Не так живи, как хочется» А. Островского, II – комедия «Медведь сосватал» В. Крылова. В антрактах – музыка» [208. Л. 12].

– 6 февраля 1891 г. «с дозволения начальства в домашнем Ильинском театре любителями исполнено будет: народный гимн «Боже Царя храни» с участием местного хора и оркестра, комедия «Не в свои сани не садись» А. Островского, шутка «Братья Давенпорт и спиритизм» соч. Шенка, в антрактах – музыка» [208. Л. 19] (см.: Приложение 12).

– 16 апреля 1900 г. состоится 6-й очередной спектакль Ильинского любительского театра, где показаны будут комедия «Лес» А. Островского, водевиль «Га-

[335] Особой популярности театр достиг в начале XX в. при дирижёре и администраторе П. В. Сюзёве. До сих пор театр успешно функционирует.

стролёрша» соч. Ив. Щеглова, а в «антрактах будет играть оркестр музыки под управ. В. А. Наумова» [208. Л. 17] (см.: Приложение 12).

– 16 янв. 1900 г. состоятся спектакли «Приличия», «Жена напрокат» «Начало музыки в 8 вечера, начало спектакля в 8 ½ часов» [208. Л. 14].

– 21 февр. 1902 г. состоится 7-й очередной спектакль «Женитьба» Н. В. Гоголя. «В антрактах будет играть оркестр музыки под управ. А. А. Вологдина» [208. Л. 21].

Сохранилась афиша вокально-литературного вечера С. В. Гилёва[336], состоявшегося 2 мая 1878 г. в с. Ильинское, в котором прозвучали различные арии и романсы [208. Л. 9] (см. Приложение 13), а также фотография певца в роли Евгения Онегина. С. В. Гилёв – уроженец Пермской губернии, произошёл из семьи кудымкарских[337] купцов. После окончания Московской консерватории (1879) пел на сценах разных городов Урала в составе труппы П. М. Медведева. Судя по афише, можно предположить, что ещё, будучи студентом консерватории, в 1878 г. Гилёв приезжал в родные места и выступал с концертами.

На основании архивных источников – сохранившихся в ГАПО афиш, можно с уверенностью утверждать что в *Добрянском заводе*[338] также существовал любительский театр. В нём «любителями сценического искусства» ставились в 1881 г. комедии-водевили «Прежде скончались, потом повенчались» [208. Л. 11], «Ворона в павлиньих перьях» [208. Л. 18].

Репертуар провинциальных театров в середине XIX века был сходен со столичным репертуаром. Рядом с лёгкими жанрами (водевилями, демиоперами[339]) присутствовали отдельные отрывки из опер или целые оперы (об идентичности путей развития столичных и периферийных театров в этот период подробнее речь шла в ч. 1, п. 3. 2). Ситуация в Пермской губернии была по-

---

[336] С. В. Гилёв (1854 – 1933) – оперный певец (баритон), композитор (является автором романсов, хоровых сочинений и переложений), хормейстер, педагог. Участвовал в первой постановке оп. П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (партия Онегина). В. 1879 – 1881гг. пел в оп. театрах Харькова, Перми, Екатеринбурга, Казани. В Екатеринбурге преподавал в собственных музыкальных классах. Организовал мужскую капеллу (1883), с которой выступал в Екатеринбурге, Перми (летом 1884 г.), Казани, Саратове, Самаре и др. городах. С 1925 г. преподавал в Рязанском музыкально-педагогическом техникуме [11; 12].

[337] Кудымкар – северная часть Пермской губернии. В настоящее время – город Пермского края.

[338] Добрянский завод входил в состав Пермского края. В настоящее время – г. Добрянка.

[339] Полу-опера – музыкальное представление, в которой музыкально-вокальные части чередовались с драмой.

хожей. Однако Пермь не испытала столь выраженного влияния малороссийской оперы и оперетты, какое испытали другие регионы страны, скорее всего в силу своего географического расположения[340]. А вот водевиль и деми-опера в Пермском крае получили значительное распространение, что явно просматривается на примерах Очерского и Ильинского театров[341]. Непосредственно город Пермь с ними познакомился уже в 1817 г. во время гастролей Очёрского театра, когда с хором и оркестром В. А. Всеволжского была поставлена комическая опера М. М. Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват»[342]. А в 1821 году в доме советника Пермской казённой палаты В. Н. Брехта, известного историка – географа, той же очёрской труппой был показан популярный в то время комедийный спектакль-водевиль Н. Хмельницкого «Бабушкины попугаи» в исполнении заводских крепостных Очёра. В 1843 г. очёрская труппа выступала в Перми с оперой А. Булландта «Сбитенщик», а в 1847 г. ещё и с комедиями Я. Б. Княжнина «Хвастун», «Чудаки» [35]. Впоследствии пермская знать и чиновники стали периодически приглашать очёрскую труппу. Так культурное влияние строгановского региона постепенно распространялось на все Прикамье, включая и его центр.

Что же касается самой Перми, то известно, что в 1843-м году в соляном амбаре на берегу Камы, приспособленном для постановки спектаклей (поскольку театрального здания ещё не было), играла уже профессиональная труппа антрепренера П. Соколова. Кроме драмы и комедии в репертуар труппы были также включены водевиль и деми-опера (см. подробнее [160]).

---

[340] Данные жанры получили большее распространение в центральных и южных регионах России. Безусловно сказалась удалённость территории Пермского края от них.

[341] «Музыкальные водевили в России пользовались большой популярностью и в 70-х, и в 80-х, и в 90-х годах, по количеству названий в репертуарных списках периферийных трупп и по количеству постановок порой не уступая оперетте. ...В масштабах всей империи оперетта не возобладала над водевилем, пользовавшимся неизменной любовью зрителей» [68. С. 239]. Существовал ещё жанр дивертисмента, новый тип театрально-художественной организации под распространённым тогда названием «театр миниатюр», представлявший собой некое художественное объединение, мозаично представлявшее фрагменты опер, с показом в интермедиях одноактных комедий, фарсов, концертных выступлений, исполнений инструментальной музыки, игрой духовых и струнных оркестров в увеселительном саду [Там же]. По некоторым сведениям краеведов можно предположить, что его элементы имели место и в Перми.

[342] В Москве данная опера была поставлена в 1779 г.. Авторы М. М. Соколовский - композитор и А. О. Аблесимов (1742-1783) – писатель, драматург (автор либретто опер «Счастье по жребию», «Поход с непременных квартир» на музыку М. Эккеля). Опера обрела популярность благодаря метким характеристикам, сочному народно-бытовому колориту, оказав влияние на формирование бытовой оперы.

В течение многих лет главные женские роли в этих спектаклях исполняла Евдокия Алексеевна Иванова (жена П. Соколова) прекрасная актриса с выразительным голосом, успешно выступавшая как в драматических спектаклях, так и в водевилях. Она явилась первой исполнительницей партии Вани в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя», поставленной труппой А. Д. Херувимова в 1870 г. и ознаменовавшей рождение постоянного оперного театра в Перми (см. об этом ниже). Её партнёром был В. Головинский, обладатель не столько сильного, сколько красивого голоса, особенно удачно исполнявший Торопку из «Аскольдовой могилы» А. Верстовского (впоследствии известный антрепренер) [116]. Первое, деревянное, здание театра в Перми было построено в Обвинском переулке в 1846 г., но в пожаре 1863 г.[343] оно полностью сгорело. В течение следующего года на площади, названной Театральной, перед Думой было выстроено новое здание. Известно, что в 1866 г. силами местной труппы (В. В. Головинского) и приезжими дебютантами из Петербурга была поставлена опера «Жизнь за царя» М. Глинки, которая произвела настоящий фурор. В главных ролях выступили замечательная, высоко образованная певица Д. Леонова и первый баритон русской оперы – Г. Сариотти [35] [344].

Непосредственное освещение театральной жизни Перми конца XIX века не может быть полноценным без предварительной характеристики состояния театров в российской провинции в этот период. Это объясняется тем, что в данном случае Пермь (до определенного момента) не являлась исключением из общих тенденций[345]. В целом театры влачили довольно жалкое существование. Городские власти и управления обращали на них мало внимания. Существовали различного рода «Товарищества». Постоянно сменяющие друг друга оперные антрепризы стали явлением типичным для оперы российской

[343] Пожары были явлением распространённым, если не повсеместным. От них пострадало большое количество периферийных театров в России XIX в.

[344] О трудностях, связанных с отражением событий музыкальной жизни Перми в местной печати (с 1867 г.), что существенно осложняло процесс исследования, уже сообщалось выше.

[345] До Великой Октябрьской революции театры, кроме императорских, были лишены забот правительства и не имели каких-либо дотаций или субсидий (исключение, пожалуй, составляет Тифлисский театр, который субсидировался государственной казной, получая денежное содержание на всё: оркестр, хор, обслуживающий персонал, костюмы, декорации и пр. Он был в миниатюре маленьким императорским театром) [14].

провинции. Так дело, например, обстояло в Казани, Саратове, Киеве, Одессе, Харькове в последние десятилетия XIX века. Так дело обстояло и в Перми.

Датой рождения постоянной оперы в Перми считается 24 ноября 1870-го года, когда состоялась постановка той же оперы М. Глинки «Жизнь за царя»[346]. В ней приняли участие не только артисты труппы А. Д. Херувимова, но и пермские музыканты-любители. Дирижировал спектаклем И. Немвродов. Опера имела большой успех и повторялась не один раз. 31 мая 1874 г. городская Дума принимает решение о строительстве каменного здания театра. Средства на строительство включили в себя не только деньги думы, но и нашедший самый живой отклик населения благотворительный взнос (от купечества, интеллигенции, рабочих Мотовилихинских пушечных заводов, служащих Уральской горнозаводской железной дороги, семьи Дягилевых) в размере 100 тыс. рублей. Большие денежные средства вложил крупный предприниматель И. Любимов. Через три года, в 1878 г., строительство было завершено. Первый сезон в новом каменном здании театра (1879/80) был открыт постановкой оперы А. Даргомыжского «Русалка»[347] силами труппы казанского антрепренера П. М. Медведева (отца) [206]. Небольшим по составу оркестром и хором, довольно профессиональными, руководили А. Соколовский и У. Авранек (позже гл. хормейстер Большого театра). В книге известного краеведа А. А. Дмитриева мы читаем: «В не совсем отстроенном новом театре в Перми впервые дала спектакли оперная труппа... Никогда прежде пермякам не доставлял театр такого высокого музыкально-художественного наслаждения... Солистами были такие выдающиеся артисты как Эйбоженко (контральто), Петрова (сопрано), Богатырев (тенор), Гилев (баритон), Милославский (бас)» [29. С. 28]. Однако по причине отсутствия средств на содержание довольно дорогой труппы, театр Медведева задержался в Перми лишь на один сезон. Разнообразием отличался как русский, так и зарубежный репертуар театра: «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского, «Рогнеда» А. Серова, «Аскольдова

[346] Постановка в Петербурге была осуществлена 9 дек. 1836 г. на сцене Большого театра [91. С. 11].
[347] Напомним, что ее премьера состоялась в Театре-цирке Петербурга в 1856 г. [91].

могила» А. Верстовского, «Аида», «Трубадур» Д. Верди, «Фауст» Ш. Гуно, «Гугеноты», «Роберт – Дьявол» Д. Мейербера, «Фрейшюц» К. Вебера и др. Среди актёрского состава были уже известные З. И. Эйбоженко, П. И. Богатырев, С. В. Гилев, а также З. А. Рунич-Давыдова, Ф. К. Львов, дирижёры У. И. Авранек, М. А. Шурманов, талантливаый театральный художник, режиссёр и актёр М. И. Бабиков [13. С. 29, 30]. После этого в театральной жизни города наступает период застоя с низким уровнем гастролеров и плохим качеством антреприз. Надо сказать, что подобные периоды неудач имели место во многих провинциальных городах: Киеве[348], Одессе[349] и т. д.

3. 2 Театральная жизнь на рубеже веков

Отдельная часть Пермской городской думы, самая, по-видимому, прогрессивная, выражает желание улучшить состояние театрального дела и оградить его от резкого колебания творческого уровня. Благодаря этому в 1895 г. выносится решение (большинством голосов) о создании Городской театральной дирекции. В дирекцию вошли: председатель земской управы А. А. Малеев, архитектор А. Б. Турчевич, городской голова и председатель – А. В. Синакевич, оперный бас и главный консультант А. Д. Городцов, а также присяжный поверенный М. Я. Попов [14]. С момента создания Городской театральной дирекции начинается период яркого расцвета Пермской оперы. Выдающийся режиссёр оперной сцены Н. Боголюбов в своей книге «60 лет в оперном театре» пишет: «Это было новым словом! Город, в лице дирекции, избранной из гласных городской думы, сам становился ответственным за будущие убытки. Председателем дирекции был городской глава. Такой идеальной была структура Пермской театральной дирекции, но этот принцип легко мог оказаться скомпрометированным, если бы у дела оказались случайные люди, а не истинные энтузиасты»

---

[348] Расцвет киевской оперы был в 70-е годы при руководстве И. Я. Сетова. В состав исполнителей тогда вошли молодые М. И. Ильина, Л. Н. Люценко, О. А. Пускова, были привлечены известные Орлов, Андреев, Барцал. Затем последовал спад и лишь с руководством И. П. Прянишникова наступило десятилетие нового подъёма [69. С. 330].

[349] В Одессе отмеченный упадок имел место в начале 80-х гг., когда гегемония «лёгкого жанра » начала решительно вытеснять оперную классику. Подъём начался с открытием нового здания театра в 1887 г. и руководством И. Я. Сетова [69. С. 330].

[14. С. 46)]. К ним Боголюбов относил всех организаторов оперного дела: «А. Д. Городцов, бывший адвокат, очень образованный, глубоко принципиальный человек...»; много содействовавший делу создания городской оперы, пермяк по рождению, певец А. Я. Альтшуллер – «натура экспансивная и достаточно авторитетная в глазах пермского общества, ... совершенно бескорыстно агитировал всюду за городскую оперу»; «лучший пермский присяжный поверенный М. Я. Попов, самый влиятельный член будущей театральной дирекции», художественные идеи которого были основаны на концепциях известного критика А. Серова, что принесло «несомненную пользу всем» [14. С. 46].

Пермь, бывшая в прошлом городом ссыльных и неблагонадежных, включала в состав своего населения достаточное количество интеллигенции, наверняка отличающейся прогрессивностью и либерализмом общественных взглядов. Одной из сторон этих взглядов была и тяга к прекрасному (музыке и опере, в частности). Публика губернского города явно проявляла интерес к музыкальному театру, о чём свидетельствуют замечания светской хроники. В РМГ за 1898 г. мы читаем: «15 января в пермском городском театре, по словам «Н. Сез.», состоялся бенефис Ю. Ф. Закржевского. Бенефис этот совпал с 25-летним юбилеем сценической деятельности (1872 – 1897) даровитого артиста. ...Первый выход юбиляра был встречен громовыми и продолжительными, как никогда, аплодисментами, дождём приветственных билетиков... Затем г. Закржевскому поднесли (в каждом антракте) серебряную вазу, гравированную иллюстрациями трагедии «Фауст», золочёные бокалы и др. ценные вещи. Словом, юбилейный бенефис г. Закржевского был для него настоящим триумфом» [199. С. 210]. Воспоминания очевидцев, в частности известного режиссёра Н. Боголюбова, убеждают нас в том же: «Самым интересным в театре была его публика. Мне пришлось сталкиваться с различными контингентами театральных зрителей, но пермская публика была совершенно особенной» [14. С. 47]. Бенефисы Н. Круглова – любимца публики превращались в настоящие праздники для всех горожан. Так описан его бенефис в партии Онегина: «Зал неистовствовал. На сцену падал дождь цветов, конфетти, серпантина...Круглову

подарили массивный серебряный камертон, вмонтированный в лиру из позолоченной бронзы» [116. С. 8]. Дирекция ввела в практику печатные программы, в которых указывался состав исполнителей, либретто и правила поведения в театре. В особых случаях, например, для бенефиса певицы Томской, программа была напечатана на розовом шёлке [116]. Вообще некая «оперомания» была явлением вполне реальным для пермяков и безусловно имела место в этот период времени. Пермский журналист и поэт С. А. Ильин, брат известного писателя М. А. Осоргина, писал:

«Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Сижу ли дома иль в гостях,
Участвую ль в беседах умных
Иль в болтовне о пустяках –
Везде я вижу странность эту:
И получаса не пройдёт,
Как собеседник мой беседу
На нашу оперу сведёт!»

Про город говорили, что «летом он живёт навигацией на Каме, а зимой - оперой» [116. С. 9][350].

Опыт выдающегося театрального режиссера Н. Боголюбова, работавшего на рубеже веков во многих городах России, также позволяет сделать вывод, что подобной организации оперного дела, как создание Городской театральной дирекции, не было на тот момент ни в одном из провинциальных городов России, даже ведущих в музыкальном отношении. Именно поэтому артисты охотно стремились работать в Перми[351]. В этом отношении Пермь выпадает из общероссийских тенденций и отличается от них в лучшую сторону. Итак, 1895 г. стал началом периода яркого расцвета Пермской оперы. Активно формируется вспомогательный состав театральных сотрудников. Например, в «Требователь-

[350] Попутно следует отметить, что в настоящее время повышенный интерес пермской публики распространяется и на сферу балета. Выдающиеся успехи пермской хореографии способствуют такому же искреннему и массовому увлечению этим жанром музыкального театра.
[351] Оперные антрепризы и товарищества тех лет часто терпели крах и не были гарантированы от провала.

ных ведомостях на выдачу жалования, дорожных, бенефисных и прочих вознаграждений» за 1898/99гг., 90 документов из которых сохранилось в архиве [217], мы узнаём следующее: рабочему Тихону Костромину назначен «оклад месячного содержания» в 15 рублей [217. Л. 37], капельдинеру Илье Краснопёрову – 10 руб. [217. Л. 40, 41], прислуге «у вешалки в балконе с правой стороны» Николаевой Александре – 6 руб. [217. Л. 60], «помощнику при электротехнике» Любимову Михаилу – 6 руб. [217. Л. 74, 75]. В сезон 1898/99 гг. «вознаграждений прислуге и рабочим выдано 32 рубля» [217. Л. 17]. Дирекцией разрабатываются инструктивные требования к деятельности музыкальных сотрудников театра. При этом выделяются средства на приобретение необходимого инструментария. Интересным в этой связи представляется документ о заключении договора с музыкантом А. А. Шорниковым: «На приобретение инструмента глокен-шпиль Дирекция выдаёт музыканту тридцать рублей без возврата» [209. Л. 7]. Строгость, чёткость и большая требовательность в действиях Дирекции также очевидна: «За нарушение условий договора в первый раз музыкант подвергается вычету из жалования за 8 дней, а в случае дальнейших нарушений Дирекция имеет право уволить со службы со взысканием неустойки.... Все музыканты должны быть при исполнении своих обязанностей в приличной чёрной паре» [209. Л. 7]. «В оркестре и на эстраде музыканты обязаны держать себя прилично... как с дирижёром, так и по отношению к своим сотоварищам» [209. Л. 7]. Не разрешалось, например, громко разговаривать на эстраде, опаздывать, участвовать «в каких бы то ни было посторонних мероприятиях без ведома Дирекции» [209. Л. 7]. В случае «неявки артиста в срок в Пермь, он обязуется выплатить Дирекции неустойку в размере двух месячного жалования» [209. Л. 7].

Обращаясь к общероссийским театральным тенденциям, отметим, что оперный репертуар вплотную связан с вопросами вкусов и предпочтений слушательской аудитории. Авторами исследований данного вопроса [106] уже отмечалась тенденция смены ценностных установок разных зрительских групп, вылившаяся в борьбу за русский репертуар. Подтверждение этого вывода в отношении столиц мы видим в многочисленной критике на страницах РМГ даже

в 1895 году: *«Не посчастливилось только русской опере ...* Она водворилась было в Никитском театре, и ненадолго. Главной причиной прекращения её деятельности нужно считать недохватку в певцах. Большинство из них или вновь знакомилось с операми, или же вынуждено было петь иногда и не свои партии. На это публика смотрела сквозь пальцы, потому что хотела только слушать музыку, и к артистам относилась послабляюще. Но они скоро изменили репертуар, зачем то включили в него несколько итальянских опер, и публика начала охладевать, сборы падать – дело прикончилось с большим убытком» [168. С. 367, 368]. «Москвичей обуяла итальяномания! В нынешнем сезоне играли две итальянские труппы: одна в театре ''Новый Эрмитаж'', потом за приездом сюда г-на Росси перекочевавшая в Никитский, другая в театр Солодовникова. Труппа ''Нового Эрмитажа'' не блистала артистическими именами, и сборы её держались ''в среде умеренности'' – по выражению Щедрина. Да и чем, собственно привлечь? Оперы шли все знакомые – перезнакомые, да и те с грехом пополам» [168. С. 366, 367].

Преобладание опер зарубежных (чаще итальянских), а также лёгких жанров, и большой недостаток в серьёзном отечественном репертуаре, требующем часто фундаментальных ресурсов разного уровня, было явлением типичным практически и для всей российской провинции[352].

Однако и здесь Пермский театр в рассматриваемый период выгодно отличался от основной массы не только провинциальных театров, но даже и столичных (в частности московских), наличием преимущественно русского репертуара. И обусловлено это было именно наличием Городской театральной дирекции. Так, в докладе Н. Н. Боголюбова (выдающегося оперного режиссёра, в течение 60-ти лет работавшего в различных оперных театрах, как провинции, так и столицы) на I Всероссийском съезде сценических деятелей (1897) о пермском театре мы читаем: «Дума постановила держать одну оперу, но чтобы репертуар

[352] Интересен пример с Киевским оперным театром. Державший оперу до 1874 г. Бергер был отстранён «за недостаточное содействие к распространению русской оперной музыки» и дело было передано Сетову [68. С. 250].

был образцовый и преимущественно из *русских* опер, и эта идея проведена была прекрасно» [202. С. 730 – 732]. Докладчик отмечает хорошее качество оперных постановок, в результате которых городская казна, например, за сезон 1896/97-го года выручила 46374 руб., 69коп. Русские классические оперы М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, А. Рубинштейна составляли основную часть театрального репертуара.

В отношении Перми уместно также привести следующие факты. В заметке РМГ за 1898 год о музыкальной жизни Казани приводится таблица доходов от предшествующего оперного сезона (1897 – 1898) с указанием состоявшихся спектаклей. «Для некоей назидательности», – как пишет автор статьи, приводится репертуар того же сезона Пермской оперы [142. С. 322, 323]. В результате сравнения возникают факты весьма любопытные: в Перми было поставлено 11 опер (из 11-ти 10 – русские оперы), не увидевших сцены Казанской оперы, в то время, как в Казани таких опер – не представленных в Перми, оказалось лишь 9 (при одинаковом числе оперных постановок в Перми и Казани – 31). В Казани русских опер поставлено 8, а в Перми – 14. Цифры становятся более чем убедительные, учитывая разницу в масштабах и традициях Казанской оперы [142], [см. приложение 9]. В журнале «Музыкальный современник» за 1916 г., в разделе «Корреспонденция – Письма из провинции», можно прочитать статью Б. М. Попова, также подтверждающую сказанное. «Был произведён опыт муниципализации оперного дела (с 1895 г.), опыт блестяще удавшийся... «Борис Годунов», бывший для всех оперных театров каким то пугалом, в Перми был поставлен одновременно с Мамонтовско-Шаляпинским возрождением этой оперы, и притом совершенно независимо от этих столичных веяний: лишь в силу собственного убеждения... Тогда же в Перми *впервые* после Мариинской сцены[353], был поставлен «Каменный гость»[354] – опера, по тому времени ещё более легендарная, нежели «Борис». Вообще, репертуар неуклонно строился на *преобладании русских опер* и притом не Чайковского и не Рубинштейна, что то-

[353] В Мариинском театре опера была поставлена 28 февр. 1872 г. [91].
[354] Факт постановки данной оперы сразу после столичной её премьеры является особо интересным и придаёт пермской опере несомненный авторитет.

гда тоже было большим новшеством» [189. С. 30, 31]. Во главе тогда стояли режиссёр Н. Н. Боголюбов и дирижёр Б. С. Потников – «человек большого дарования и большой артистической честности (в Москве занимался много педагогической деятельностью) ...о нём и по сейчас живут самые светлые воспоминания» [50. С. 13].

Следует отметить, что блистательные силы сконцентрировались в оперном театре Перми в это время, позволяя делать спектакли яркими и незабываемыми. Среди дирижеров были такие крупные музыканты как У. Авранек, Д. Дудышкин, И. Палиев, уже у помянутый Б. Плотников (об этом см.: [50. С. 14]). В составе артистов были «известные певцы Шор-Плотникова, Боброва-Пфейфер, Девос-Соболева, Стефанович, Южин, Круглов, Шевелев, Городцов, Гукасов, Эйген[355]... Особой любовью публики пользовались тенор Ю. Закржевский и баритон А. Круглов» [74. С. 95]. Именно поэтому Пермь не вписывается еще в одну негативную общероссийскую тенденцию. Согласно ей в развитии провинциального музыкального театра наблюдается причина, «мешающая правильному процветанию оперы в провинции», а именно «отсутствие в провинции талантливых, музыкально образованных и любящих искусство руководителей этого сложного дела» [202. С. 730 – 732]. Таким образом, этот губернский город опередил многие весьма развитые музыкальные центры, имеющие гораздо более серьёзные театральные традиции и возраст.

Вопрос о темпах премьерных постановок, и текущего репертуара, неоднозначен, да и не лишён противоречий. Новые постановки осуществлялись достаточно часто. Из отчета Городской театральной дирекции за 1896/97 г. мы видим, что за год было поставлено 8 новых, не звучавших ранее в Перми, опер. Всего за сезон было поставлено 107 спектаклей. При этом прозвучало 11 русских опер (60 спектаклей) и 16 зарубежных опер (47 спектаклей), из чего следует, что русские оперы шли всё же чаще [184][356]. При сезоне, длящемся 5 месяцев (с 15 сентября по 23 февраля), следует предположить, что оперные спектак-

[355] В. Эйген позднее была солисткой Мариинского театра, а затем парижской Гранд-Опера.

[356] Типичными для многих провинциальных театров стали сезоны, в которых русские оперы преобладали не по количеству названий, а по количеству представлений.

ли состоялись каждый день, за редким исключением – через день, а то и два раза в день[357]. А новые спектакли (имеется в виду новое название оперы) осуществлялись каждые 3 дня.

«Примерно каждые *5 дней* осуществлялась новая постановка!», – пишет с восхищённым изумлением И. Келлер о следующем сезоне 1897/98 гг. [50. С. 13, 14]. При этом он же сообщает: «Спектакли шли *четыре раза в неделю*. Остальное время было отведено для репетиций, что позволяло тщательно готовить каждую новую постановку. А их по условиям работы в таком небольшом городе, как Пермь, приходилось готовить одну за другой!» [50. С. 13, 14]. В самой информации можно усмотреть некоторое противоречие. Такая скорость создания оперных спектаклей действительно не может не удивлять. Но, думается, что безукоризненное качество всех спектаклей при таких темпах на протяжении даже одного оперного сезона – задача трудно достижимая. В связи с этим, наверное, не следует поддаваться восторженной эйфории, которой часто грешат выводы исследователей-краеведов. Безусловно, были серьёзные по уровню оперные постановки. Например, известно, что опера «Лоэнгрин» тщательно готовилась и исполнена была с 29-й репетиции – «цифра для теперешней провинции совершенно невероятная» [189. С. 31]. «Пермская опера делает блестящие дела и на оперном рынке пермские ангажементы расценивались сейчас же вслед за Киевскими», – читаем мы в «Музыкальном современнике» [189. С. 31].

Несколько иначе выглядела картина с постановкой опер современных русских композиторов. Напомним, что неприятие массовой аудиторией современного отечественного репертуара было свойственно как столице, так и провинции (Перми в том числе). С этим можно встретиться и в столице. Например, в РМГ за 1895 г. мы читаем: «Частная русская опера продолжает свои спектакли в Панаевском театре: «Роберт-дьявол», «Африканка», «Жизнь за царя», «Онегин», «Русалка», «Демон», «Кармен», «Фауст», «Жидовка», «Травиата»,

[357] Сведения из РМГ 1898 г. позволяют убедиться, что оперные спектакли шли часто по два раза в день: днём и вечером. «Репертуар в январе: 1. Пиковая дама, 2. Вражья сила, 3 музыкальный вечер, 4. Аида (днём), Евгений Онегин (вечером), 6. Жизнь за царя (днём), Фауст (вечером), 7. Мазепа» [196. С. 107].

«Аида». Неужели Русское товарищество не может послужить русскому искусству? Отчего ему не поставить одной из опер Бларамберга или молодых московских композиторов? Далее оперы Ипполитова-Иванова («Руфь»), Ребикова («В грозу», поставленная в феврале прошлого года в Одессе) совершенно Петербургу неизвестны, а оперные товарищества, кроме старого репертуара, ничего не дают» [162. С. 63]. Примеров постановки опер композиторов-современников в Пермском театре на тот момент найти не удалось.

Продолжая тему общероссийских репертуарных тенденций, надо вспомнить, что в 90-е годы после опер В. Беллини и Г. Доницетти предпочтение слушателей вызывают оперы композиторов-веристов («Сельская честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло) и французская лирическая опера («Гамлет», «Миньона» А. Тома; «Лакме» Л. Делиба; «Король Лагорский», «Наваррка» Ж. Массне; «Самсон и Далила» К. Сен-Санса). Репертуар Пермского театра 90-х годов включает указанные оперы, что подтверждает данную тенденцию [см. Приложениия 9; 11], [142; 184].

Для последующих выводов необходимо привлечь результаты серьёзных исследований (В. Н. Романовой, Е. М. Левашёва, Н. И. Тетериной и др.) и перечислить самые популярные оперы провинциального репертуара. Среди русских опер в 1890-е годы – это «Жизнь за царя», «Русалка», «Демон», «Евгений Онегин»; в 1900-е годы – «Демон», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Царская невеста». Из западноевропейских опер с 1880-х до 1918 года впереди всех остальных – оперы «Фауст», «Кармен», «Травиата», «Аида» и некоторые другие [106. 255]. Пермский театр демонстрирует полное соответствие этой статистике. Это подтверждается данными отчётов Городской театральной дирекции за 1896, 1897 годы (см.: Приложения 9; 11). Пермь является и ярким доказательством заключения о том, что 90-е годы с точки зрения репертуара были самыми плодотворными в истории провинциальной оперы XIX века.

При этом представляется возможным не согласиться с В. Н. Романовой и Е. М. Левашевым, приводящими Пермским театр в качестве примера неистребимой любви к итальянской опере у «более консервативной провинциаль-

ной публики» [106. С. 249]. Вниманию предлагается публикация в «Пермских губернских новостях» за 1895 год [151]: «как нам не стыдно в этом сознаться, но мы открыто сознаёмся в своих симпатиях к итальянской музыке, – заявляет о своих вкусах оперный завсегдатай в Перми – городе с многолетней традицией существования и исполнения оперы в 1895 г. – пусть это нам будет поставлено в пассив знатоками музыки, но мы ещё раз покаемся, что новой музыки, музыки Сен-Санса, Бизе, Леонкавалло и других представителей её, мы не понимаем и во всяком случае не симпатизируем»[358]. Думается, что данная заметка не вполне адекватно отражает основные направления развития этой сферы музыкальной жизни Перми. Кроме того, в своем исследовании авторы описывают тенденции предыдущих десятилетий (не связанных с деятельностью Городской театральной дирекции), подкрепляя их при этом цитатой из издания более позднего периода. Не вызывает сомнений, что в Перми оперный репертуар на протяжении последнего десятилетия XIX века отличался разнообразием и был по преимуществу основан на русской классике. Это не раз отмечалось центральной прессой. Убедительное доказательство тому – в вышеизложенных фактах. На их основании можно утверждать, что важнейшим завоеванием Пермского оперного театра в 90-е годы стало преодоление в репертуаре тенденции к *диспропорции между русской и зарубежной оперой*[359]. Например, из отчёта пермской Городской театральной дирекции за 1897/98 г. мы видим, что за сезон было поставлено 60 спектаклей русских композиторов и 47 – зарубежных [Приложение 9][360].

---

[358] При этом не совсем понятно, почему в статье исследователей, где речь идет о 70-х годах XIX века, приводится цитата из периодического издания 1895 года.

[359] Представляется возможным сравнить эти данные с другим (регионально родственным) регионом с богатейшими музыкальными традициями – с Казанью. Так в Казани в сезон 1897/98 поставлено 8 – русских, 23 – зарубежных опер; в 1898/99 г. – 14 русских, 14 западных опер; в 1899/1900г. 15 – русских, 14 – западных [68. С. 253]. Отсюда следует приоритетность Перми в данном отношении.

[360] Интересно, что в провинции появляются целые труппы, которые пропагандируют русские оперы, например, «Товарищество оперных артистов Н. В. Унковского» [106].

Одновременно в Перми, как и во всей провинции, мы наблюдаем процесс запаздывания оперных премьер по сравнению со столицами. Избегая повторений, лишь подтвердим высказанное исследователями утверждение о том, что почти на тридцать лет позже, чем в столице (премьера оперы «Лонгрин» состоялась в 1868 г. под упр. К. Н. Лядова), в 1890-х гг., начала звучать, музыка Р. Вагнера, например, в Казани и Екатеринбурге. В Перми мы видим аналогичную ситуацию, обращаясь к отчётам Городской театральной дирекции за 1897 г. в РМГ [184]. Лишь в 1896 г. состоялась премьера оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (в столице в 1874 г. под руководством Э. Направника). Убедительны сравнения в датах постановок даже русских опер в столицах и Перми:

«Руслан и Людмила» М. Глинки: в Петербурге (Большой театр, 1842), в Перми (1896);

«Князь Игорь» А. Бородина: в Петербурге (Мариинский театр, 1890), в Перми (1896/97);

«Борис Годунов» М. Мусоргского: в Петербурге (Мариинский театр, 1874), в Перми (1897);

«Пиковая дама» П. Чайковского: в Петербурге (Мариинский театр, 1890), в Перми (1896/97);

«Майская ночь» Н. Римского-Корсакова: в Петербурге (Мариинский театр, 1880) в Перми (1896).

В 1890 – 1900-х годах была распространена практика приглашения в провинциальные труппы столичных и даже европейских артистов (чаще двоих – троих). Нередко сразу несколько знаменитостей играли рядом с неизвестными провинциальными артистами. Так в Казани в 1896 г. в Казанско-Саратовском оперном товариществе играли сразу Шаляпин и Собинов; в Нижнем-Новгороде в 1896 г. в товариществе Любина и Салтыкова – Л. Яковлев, М. и Н. Фигнеры, А. Фострем [69. С. 260]. Пермь не осталась в стороне от общероссийских тенденций. На рубеже веков в оперном театре Перми пели: оперная и камерная певица А. М. Пасхалова (1899, 1901 – 1903), певица и замечательная актриса Д. М. Леонова (1897), Е. Г. Ковелькова (1897/1898, 1908 –1911), тенор Ю. За-

кржевский (1897/1898), тенор М. С. Ильющенко (1896 – 1904), дирижировали Б. С. Плотников (1895 – 1898), И. П. Палиашвили /Палиев/(1908 – 1911, 1915/16), певец и дирижёр А. Н. Дракули (1915), У. М. Авранек (1879/80) [74; 14]. Все они несли достижения столичной музыкальной культуры в Пермь[361].

Однако, несмотря на хорошую творческую репутацию и оценки прессы, Пермская опера год от года терпела убытки. Причина состояла в ограниченности постоянного круга посетителей. Широкая масса трудящихся все же в театр не ходила, а попыток привлечь рабочих к посещению спектаклей не делалось [74]. Так, в 1900 году городское управление принимает решение о ликвидации Городской театральной дирекции. Горячий протест общественности, состоящей из любителей оперы, отодвигает реализацию этого решения на 2 года, но в 1902 г. дирекция перестаёт существовать. Театр переходит во власть случайных антрепренеров. С этого момента наблюдается упадок былой славы Пермской оперы[362] (об этом см.: [173; 197]).

Итак, театральные сезоны, с 1895 года существовавшие под руководством Городской театральной дирекции, которая весьма продуктивно способствовала росту оперного дела, завершились. Необычайное оживление музыкально-театральной жизни города спустя семь сезонов прекратилось. Далее идет пестрый и весьма нестабильный этап существования оперного театра в Перми в условиях гастрольных антреприз, которые перечислены ниже [74. С. 102 - 103]:

Сезон 1901/02 – антрепренер А. Я. Альтшуллер, дирижер Д. В. Дудышкин.

—»— 1902/03 – драма.

—»— 1903/04 – антрепренер П. П. Кравченко, дирижер А. Э. Маргулян.

—»— 1904/05 – драма.

—»— 1905/06 – первый полусезон – драма, второй полусезон: в декабре – антрепренер Л. Л. Федоров, дирижер Дудышкин. С конца декабря труппа реорганизована в оперное товарищество, дирижер – А. М. Пазовский.

—»— 1906/07 – драма.

—»— 1907/08 – антрепренер А. А. Левицкий, дирижер С. А. Столлерман.

---

[361] Напомним, что в ч. 1, п. 4. 2 настоящей работы уже шла речь об этих деятелях культуры России.

[362] Тогда (80-е годы) антрепризы «с пёстрым, крайне неровным артистическим составом» сменяли одна другую. «Спектакли оформлялись неряшливо. «Дежурные декорации» – зимний или летний лес, горы, дворцовый зал, изба – кочевали из спектакля в спектакль» [50. С. 12].

—»— 1908/09 – антрепренер А. А. Левицкий, дирижер А. В. Павлов-Арбенин.

—»— 1909/10 – антрепренер и режиссер Альтшуллер, дирижер И. П. Палиев.

—»— 1910/11 – Оперное товарищество под управлением Альшуллера. Дирижер Палиев.

—»— 1911/12 – Оперное товарищество с 14 декабря 1911г. по 5 февраля 1912 г. Второй полусезон – драма.

—»— 1912/13 – Оперное товарищество под управлением А. В. Лезина.

—»— 1913/14 – Оперное товарищество.

—»— 1914/15 – антрепренер А. М. Дракули, дирижер Е. Я. Фюрст.

—»— 1915/16 – антрепренер и дирижер И. П. Палиев.

—»— 1916 – антрепренер и дирижер В. Я. Морской.

В приведённый перечень следует включить и якобы полноценный оперный сезон гастролей в 1909 г. абсолютно творчески несостоятельного оперного товарищества М. Ф. Шигаевой с хором из семи человек и оркестром из двух человек [106; 197].

Неоднородным и в целом слабым этот период стал уже после 1902 года и длился он практически вплоть до революции. В последующие годы во главе оперного дела часто становятся некомпетентные люди. В «Пермских губернских ведомостях» за 1909 год читаем: «При таких оперных содержателях, фактически хозяев положения, делу наносится огромный ущерб. Страдают артисты, а еще больше публика, которой постепенно внедряется превратное представление о лучших произведениях... подражать случайно виденному и посильно применять порой непонятное» [144]. В статье «Хроника Перми» Русской музыкальной газеты за 1912 г. высказана критика на «так называемый путь обновления оперного искусства». Весьма нелестное описание действия оперы М. Глинки «Иван Сусанин» заканчивается словами: «Ох, уж эти провинциальные режиссеры новаторы!» (см. подробнее [193. С. 908]). При качественной неровности репертуара, когда наряду с «Евгением Онегиным» шли такие

оперы как «Женщины с кинжалом» или «Ночь любви» М. Валентинова, сильно снижался уровень театра. Как правило, подобного рода постановки представляли собой отдельные классические номера, соединенные с весьма сомнительным текстом. В этом отношении Пермь не стала исключением из отрицательных общероссийских театральных тенденций, подтверждение чему можно найти в свидетельствах центральной прессы. Но при этом очевидно, что интерес к опере в первое десятилетие XX столетия все-таки был весьма настойчив. «В коротком полусезоне такие «заигранные оперы», как «Онегин», проходят по семь раз! Цифра ранее небывалая!», – отмечала «Русская музыкальная газета» в 1909 г. [197. С. 18 – 21].

Следует заметить, что в числе объективных причин снижения уровня оперных постановок (общероссийской беды провинциальных театров) следует назвать трудности, сопряжённые с укомплектованием оперных оркестров. Состав оркестра последних десятилетий XIX в. колебался в различных труппах от 30 человек (в Казани, в труппе П. М. Медведева, в сезоне 1884/85 г.) до 45 (Казань – антреприза А. А. Орлова-Соколовского в сезон 1888/89г.) и даже 55 (в Одессе в сезон 1894/95 г.). Бывало и меньше: у Унковского – 24, в Перми – 22 музыканта – все семь сезонов городской дирекции [186]. Обычно количество музыкантов составляло где-то 28 – 30 человек [106. С. 272]. Основной контингент оркестра составляли, как правило, местные музыканты. Сюда добавлялись силы ИРМО, военные оркестры, музыканты-любители, но и с их помощью не всегда было возможно разрешить затруднения. Весьма показательным в этом отношении является обнаруженный автором данного исследования в ГАПО документ о заключении так называемых «условий на работу» между дирекцией Пермского городского театра и музыкантом А. А. Шорниковым. Согласно сохранившемуся документу, музыкант оркестра обязуется играть на литаврах, «иметь для того собственный инструмент хорошего качества и вполне годный к употреблению...» [209. Л. 7]. Он также пишет: «но в случае надобности, обязуюсь играть и на других инструментах, каких умею...там, где укажет Дирекция...в концертах, маскарадах, литературных вечерах и вообще во всех пред-

ставлениях, по назначению Дирекции, или ея уполномоченного» [209. Л. 7]. Понятно, что в качественном отношении такие коллективы оставляли желать лучшего.

Необходимо отметить еще один важный момент. Качество сценических декораций и костюмов в провинциальном театре было весьма низким. Это на протяжении многих лет считалось неизбежным и не обсуждалось. Авторы В. Н. Романова и Е. М. Левашёв пишут о том, что лишь к 1900 г. хороший уровень был в Одессе, Киеве, Харькове, к ним приближались Казань, Саратов, Тифлис. Улучшалось дело в Перми, Н-Новгороде. И всё-таки для провинциальных сцен начала XX столетия «отставание сценографической области оперного искусства от других компонентов ощущалось как резко тормозящий фактор» [106. С. 272].

Период реакции после первой революции отличается низкопробностью репертуара и упадком театральной культуры во многих провинциальных театрах. Например, частая смена антреприз, трудное материальное положение в условиях непростой общественно-политической обстановки усложняли, как отмечают специалисты, жизнь саратовской оперы, и период с 1905 по 1917 гг. «не внёс в историю оперы дореволюционного Саратова чего-либо существенного» [34. С. 231]. Данная тенденция обнаруживается и в Перми. Например, И. Келлер отмечает: «На пермской сцене с 1912 по 1917 г. «Чародейка» П. Чайковского прошла всего пять раз, а «Хованщина» М. Мусоргского – один раз. В то же время «Ночь любви» М. Валентинова была поставлена тринадцать раз, а «Каморра» Е. Эспозито – четырнадцать раз! ... Если в сезоне 1903/1904 г. театр показал пять новых спектаклей, ... то сезон 1912/1913г. вписал в актив театра только одну премьеру – оперу «В долине» Д'Альбера» [50. С. 21].

Пермский балет развивался в общих традициях провинциального искусства. Постоянной балетной труппы и спектаклей в Перми не было. Балет существовал лишь в качестве отдельных дивертисментных номеров. Так сценический танец обычно включался в какую-нибудь оперную постановку. Известно не так много имен артистов балета того периода. Так, в сезоне 1903/1904 в антрепризе

А. А. Кравченко выступали К. Адамчевский, А. Гольтшейн, Е. Алькон, З. Степанова, Е. Сухарева. В 1912 г. популярностью пользовалась прима-балерина Соболева. Особо любили пермяки приму М. Стекль. В 1915 г. балетмейстер И. Ковальский даже поставил балет «Сон балетмейстера» на музыку «Вальпургиевой ночи». Однако в целом пермский зритель не имел возможности увидеть большие балетные спектакли [115. С. 124 – 138].

Подводя итоги, следует отметить, что деятельность музыкального театра в Перми (1870) развернулась значительно раньше в сравнении с другими провинциальными городами России. (В Саратове это произошло, например, лишь в 1890 г., а в Екатеринбурге в 1912 г.). При этом в ряде некоторых провинциальных центров театр имел более солидный возраст: в Киеве – с 1867 г., в Одессе – с 1810 г., в Тифлисе – с 1851г. Специфика формирования пермской музыкально-театральной традиции обусловлена очень ранним зарождением музыкального театра в Строгановском регионе (Очёр – 1807 г., Пожва – 1814 г., Ильинское – 1825 г.). В дальнейшем театральные традиции были подхвачены центром Прикамья – городом Пермь. Создание Городской театральной дирекции (1895 – 1902) было явлением уникальным, способствовавшим ярчайшему художественному взлёту и интенсивной активизации оперного дела в этот период. Репертуарная политика, сориентированная на пропаганду русской музыки, способствовала высокому авторитету Пермской оперы. В данный период мы не встречаем аналогов ни в одном из губернских городов провинциального значения. И этот факт несомненно выделяет Пермь из общего ряда городов как уральской, так и российской провинции.

По мнению ряда исследователей, подкрепленному и наблюдениями автора настоящей работы, Пермь входит в ряд городов, «где городские управы на рубеже XIX – XX столетий официально заявили, что оперными театрами не пропущено за сравнительно долгий срок ни одного сезона и что они гарантируют стабильность представлений русских и зарубежных опер. Среди этих городов – Астрахань, Вильна, Казань, Кишинёв, Нижний Новгород, Одесса, Оренбург, Пенза, Пермь, Рига, Ростов-на-Дону, Саратов, Севастополь, Тифлис, Харьков»

[106. С. 193]. Нетрудно заметить, что география отмеченных провинциальных центров ограничена центральным и южным регионами. Таким образом, Пермь фактически является самым «восточным» оперным центром, своеобразным форпостом стабильных музыкально-театральных традиций.

Глава 4 Хоровая культура Прикамья и деятельность А. Д. Городцова

4. 1 Истоки и становление хоровой культуры

Наметившийся к концу XIX века в России рост музыкально-хоровой исполнительской культуры с особой силой проявился в Пермском крае. Можно утверждать, что здесь именно в сфере хорового пения сформировался тот самый очаг культуры всероссийского значения, который (в соответствии с теорией Н. Пиксанова) можно назвать «культурным гнездом».

Представление о нём будет неполным, если предварительно не обратиться к историческому прошлому. А оно так же, как и истоки музыкального театра, уходит корнями в эпоху Строгановской империи. Именно там были заложены и на протяжении ни одного столетия развивались хоровые традиции. В 70 – 80-х годах XVI в. Строгановы пригласили в качестве учителя для своих певцов Стефана Голыша (представителя Новгородской школы пения), который особое внимание уделял одному из талантливых своих учеников Ивану Лукошкову (1555 – 1621)[363]. Оба они занимались певческой, композиторской деятельностью, а также и обучали пению Строгановских певцов. «В центре ''усольского мастеропения'', – по словам Н. П. Парфентьева, – стояли С. Голыш и И. Лукошков». Многие из них затем «роспевали и знамя накладывали наизусть», т. е. «создавали свои произведения» [95. С. 137][364].

Таким образом, в Усолье Стефан Голыш заложил основы развития региональной школы, центром которой стал Строгановский хор Сольвычегодского Благовещенского собора [95. С. 129][365]. Школа «усольского мастеропения» в XVI –

---

[363] Иван Трофимович Лукошков, в постриге Исайя, оставил довольно заметный след в истории. Он стал известен как архимандрит (с 1602 г.) Рождественского монастыря во Владимире. Есть сведения, что он был духовником Лжедмитрия I, участвовал в избрании на царство Михаила Романова, а Филарета – на патриаршество [150].

[364] В научной терминологии «усольский роспев» отождествляется с понятием «Лукошков роспев». Однако под ним следует понимать безымянные произведения, получившие название по месту их происхождения и бытования» [95. С. 137]. Известны несколько оригинальных музыкальных композиций, не имеющих аналогов в древней практике и связанных с песнопениями сложных мелизматических стилей.

[365] Репертуар хора регулировался, по всей вероятности, вкусами самих Строгановых. В их книгописных мастерских переписывались певческие сборники, содержащие весь круг песнопений. Часть этих песнопений вкладывалась в книжные Собрания членов рода в фамильный собор «для поминания по себе и по своих родителех» [95. С. 129]. Одним из самых активных вкладчиков был Никита Григорьевич Строганов, который пожертвовал ставший памятником певческого искусства сборник «Стихараль» – «Стихераль певчей, в десть: Ирмосы охтаи все, Обиход весь, Минеи на двенадесят месяц. Триоди – знаменной» [95. С. 129]. Это более тысячи больших

XVII вв. стала одним из ведущих профессионально-музыкальных направлений. Она сыграла важную роль в истории древнерусского певческого искусства. (Напомним, что позднее в вотчины для обучения хоровому пению приглашён был известный тогда композитор и теоретик Н. П. Дилецкий. Имя Николая Дилецкого (ок. 1630 – 1680) известно многим как имя автора «Мусикийской грамматики». Но не все знают, что он по приглашению Строгановых некоторое время жил и работал в их вотчинах.

Что касается непосредственно Перми, то здесь можно говорить о миграции хоровых традиций из Строгановских владений в губернский центр. Это произошло значительно позднее, когда в 60 – 80-е годы XIX века возник Неофитовский хор. В трудах пермских краеведов и историков часто встречается упоминание об архиерейском хоре, получившем название «Неофитовского» в честь пермского архиепископа Неофита[366][19]. Этот архиерейсий хор был явлением выдающимся для духовной культуры середины XIX века. Солидный по составу (60 – 80 человек), он отличался высоким певческим мастерством, доходившим, порой, до настоящей виртуозности. Хор поражал и восхищал приезжих именитых гостей (в том числе и представителей духовенства) своей мощью и профессионализмом. Музыкально одарённый молодой священник Николай Даровский, которого Неофит привёз из Вятки[367], стал регентом пермского хора. Денег на содержание певчих архиерей не жалел (каждый из них ко дню ангела получал вознаграждение). Хор кроме постоянных служб в Крестовой церкви должен был участвовать в юбилейных и праздничных торжествах, собраниях духовенства, сопровождать Неофита в поездках. Существовала традиция дважды в год вместе с учениками духовной семинарии исполнять (в Пятидесятницу) восьмиголосный концерт «Преславная днесь» и (в день Иоанна Богослова) всенощное бдение с литургией.

листов, вмещающих почти все певческие книги. Н. Парфентьев утверждает: «Анализ музыкального содержания некоторых произведений говорит о том, что рукопись предназначалась для очень тонких знатоков, ценителей певческого искусства и высокопрофессиональных исполнителей» [95. С. 131].

[366] Преосвященный Неофит (в миру Николай Петрович Соснин (1794 — 1868)) возглавлял Пермскую епархию в течение 17 лет. После окончания Московской духовной академии преподавал в семинариях Костромы и Пскова, был ректором семинарий в Архангельске и во Владимире. В Архангельске, кстати, тоже создал прекрасный семинарский хор. В 1836 г. утверждён главой Тверской, а затем Вятской епархии.

[367] Вятка издавна славилась замечательными хорами.

Настоящей гордостью Перми в первые десятилетия XX века был архиерейский хор Кафедрального собора. К формированию хоровых традиций Кафедрального собора и непосредственно созданию хорового коллектива в эти годы был причастен один из самых видных протоиереев, прекрасный знаток церковного пения – Иоанн Алексеевич Никитин, который сам некоторое время был регентом этого хора. Позднее им руководил регент С. Чумаков, до приезда в Пермь являвшийся старшим помощником регента знаменитого Московского Синодального хора. (В контексте проявления кадровой ротации здесь очевиден пример центробежной её формы). Под его руководством 26 апреля 1914 г. состоялся концерт, в котором объединились хоры трёх духовных учебных заведений и архиерейского хора общей численностью около 200 человек. Впечатление от этого концерта было очень сильным, и «могучее, стройное, умилительное пение», по словам одного из очевидцев, по-настоящему захватывало души молящихся и трогало до слёз [цитата по 24. С. 32]. Протоиерей А. А. Воскресенский, слушая архиерейский хор, говорил: «Мы всецело погружались в море духовно-пленительных звуков» [цитата по 24. С. 33]. Нельзя не сказать о поздравительном послании, присланном из Петрограда С. Дягилевым отцу Иоанну по случаю его 50-летия: «Как серьёзный знаток церковной музыки, истинный художник, вы производили такое сильное умилительное впечатление, что никогда не забудется. Дай бог много лет здравствовать Вам, добрый пастырь, дивный сладкопевец» [дано по 24. С. 32].

Безусловно, богатейшая история развития хорового искусства в Пермском крае не ограничивается приведенными фактами. Тем не менее, они служат своеобразными вехами на пути этого развития и предопределяют дальнейший расцвет хорового пения.

Если говорить о других городах Пермской губернии, следует отметить первый концертирующий коллектив на Урале – созданную в Екатеринбурге (1883) С. В. Гилёвым мужскую капеллу. Состояла она из 55 человек, её репертуар включал в себя русские народные песни, хоры из опер, сочинения самого С. Гилёва. В 1883/84 годах коллектив успешно гастролировал по приволжским

и прикамским городам – Перми, Казани, Саратову, Самаре, Нижнему Новгороду [13]. Здесь мы видим работу принципа ротационной диффузии, которая способствовала расширению репертуара других провинций.

Представляется очевидным, что при создании А. Д. Городцовым на рубеже XIX – XX веков (с 1895 г.) целой системы музыкально-образовательных и просветительских мероприятий, региональные хоровые традиции на новом витке своего развития достигли расцвета в несколько ином преломлении.

4. 2 Деятельность А. Д. Городцова

Деятельность А. Д. Городцова – это целая эпоха в развитии пермской хоровой, и в целом – музыкальной культуры. Ее определил созданный в России в 1895 г. новый вид попечительств – «о народной трезвости». В рамках этого попечительства на рубеже XIX – XX веков (1895) сформировалось ярчайшее и уникальное явление – организованное А. Д. Городцовым широкое хоровое движение музыкально-образовательных и просветительских мероприятий (регентские курсы, народно-певческие классы и др.)[368]. Оно выдвинуло Пермь на лидирующие позиции в этой области, поставив ее далеко впереди многих культурных центров России. Представляется целесообразным рассмотреть этот уникальный феномен в контексте действия принципа ротации и формирования культурного гнезда в Прикамье.

Разработав детальную программу действий, согласно которой каждая церковь должна была иметь хор, способный «прилично исполнять простые песнопения», с 1896 г. А. Д. Городцов приступил к созданию и обучению сельских и фабричных хоров. Суть программы состояла в том, чтобы при каждой школе создать хор (обучаемый учителем или священником) для исполнения светской и духовной музыки, В контексте настоящего исследования необходимо подчеркнуть, что некоторые разделы программы обеспечивали включение механизмов ротации. Так, руководитель хора должен был приезжать в определенные пункты для обучения и повышения своего уровня один раз в год. Также

[368] До этого музыкант долгое время выступал в качестве оперного певца (на Пермской сцене он пел под фамилией Градцов).

предлагалось создать квартеты певцов, которые бы ездили по губернии и показывали примеры образцового исполнения сочинений, входивших в репертуар местных хоров. Городцов сам много ездил по губерниям, помогая советом и руководством на местах, занимаясь практической работой (делая спевки, давая указания певцам и регентам). Так в 1899 году он посетил 35 хоров, а в 1910 – 55 хоров (см. подробнее [74. С. 103 - 112], а в 1913 г. – только 40 [175] (см.: Приложение 10). Всего в Пермской губернии хоров насчитывалось больше, чем в других городах восточной России. В 1898 году их было 324, в 1899 году – 340. Из журнала «Музыкальный современник» мы узнаём, что «были запрошены сведения о хорах от 646 лиц, заведующих ими. Получены сведения о 290 хорах с 5772 поющими (увеличение против 1912 г. на 63 хора и 975 исполнителей). Среди 290 хоров – 207 сельских, 48 заводских, 24 деревенских и 11 городских» [175. С. 27] – здесь налицо преобладание сельских хоров. Очевидно, что количество хоров не было всегда постоянным, и были периоды, когда их количество уменьшалось. Это видно из предшествующей информации. Надо сказать, что в основательных, заслуживающих внимания исследованиях Е. Майбуровой этот факт не оговаривается, что в некоторой степени мешает созданию истинной, объективной картины по данному вопросу. В 1913 г. сельские хоры, согласно уставу, субсидировались губернскими Попечительствами. Хоровые коллективы делились на *собственные,* созданные Попечительствами, и *субсидируемые*, возникшие раньше и получающие материальную поддержку от Попечительства. Городцов добился увеличения субсидий – от 30 до 80 рублей хору в год. Общая сумма пособий в 1897 году, например, была 7994 руб. 49 коп.; в 1899 г. – 8606 руб. 16 коп.; а 1903 году – 10000 руб. [74. С. 106]. Размер пособий для хоров зависел от количества спевок (чем больше, тем выше пособия) и разнообразия программ.

Недостаточное количество учителей пения и низкая их квалификация требовали действий в этом направлении, и Городцов высказывает идею проведения ежегодных курсов для подготовки руководителей будущих хоров – регент-

тов[369]. Пермские певческие курсы начали работу 12 июня 1896 г. Если курсы в других городах не имели системы и действовали один или несколько раз, то пермские курсы явились постоянной и многолетней действующей школой. Состав слушателей включал в себя псаломщиков и дьяконов церковных хоров, учителей земских народных, церковно-приходских школ, сельских и городских обывателей. Причем, если в начале преобладали лица духовного звания, то позже основной массой стали учителя и обыватели. Так в 1913 г. на курсы было принято 113 человек. «По занятиям слушатели распределялись так: сельских и заводских обывателей – 81 или 71,7 проц., учащихся в министерских и земских училищах – 18 или 15, 9 проц., лиц духовного звания – 10, или 8,8 проц. И учащихся в церковных школах – 4, или 3,6 проц. Таким образом, громадное большинство слушателей составляют сельские и заводские обыватели» [175. С. 26]. Занятия проводились в Перми и Екатеринбурге параллельно, а после 1903 года – поочередно: год в Перми, год в Екатеринбурге. Число первых слушателей составило 109 человек. В разные годы их количество колебалось и доходило временами до полутора тысяч человек. Курсы длились обычно 33 – 35 дней, объем учебной программы составлял 240 – 280 часов (подробнее см.: [27]).

Преподавались такие дисциплины как хоровое пение, теория музыки, основы гармонии, методика преподавания пения и нотной грамоты, русская хоровая литература, игра на скрипке, фисгармонии. Следующие дисциплины составляли программу курсов: «а) упражнения для развития голоса, б) элементарная теория музыки и начала гармонии, в) методика преподавания пения, г) пение по обиходу употребительных церковных распевов, д) изучение переложений этих распевов на 3 и 4 голоса, е) изучение духовных стихов, гимнов и т. п., ж) изучение светских пьес: народных песен, отрывков из опер и проч., з) ре-

[369] До этого по инициативе ведущих музыкантов и педагогов уже были созданы краткосрочные летние регентские курсы. Впервые они открылись в 1887 году в Киеве, а в 1890 - 1900 гг. уже существовали как в Перми, так и в Саратове, Екатеринбурге, Новгороде, Одессе. Например, летние регентские курсы пения в г. Екатеринодаре А. Н. Карасёва представляли собой шестинедельные курсы, в задачи которых входило: учиться петь по нотам, затем научить этому живущих в станицах и сёлах, сделать это достоянием масс. Существовали и методические правила преподавания пения в школе, и игра на скрипке. В конце предстоял экзамен, после которого можно было получить удостоверение в способности организовать хор и вести обучение пению в классе [167].

гентское дело, и) выразительное чтение и и) игра на скрипке (для желающих)» [198. С. 675]. Интересно, что наряду с музыкальными предметами слушателей знакомили также с основами режиссерского дела. Половину всего учебного времени составляло «певческое дело». Слушатели входили в общий смешанный хор, с которым занимался Городцов, позволяя осваивать технику постановки голоса и дирижирования. Только за первый год занятий было подготовлено 97 произведений – цифра довольно внушительная для ограниченных по времени занятий. Хотя заметим, что занятия проводились ежедневно с 8 до 21 часов. Завершал курс обучения большой хоровой концерт, собиравший много публики. Те, кто посещали курсы не один раз (некоторые до 5 раз), сдавали открытый экзамен по дирижированию хором, получая при этом свидетельство регента Придворной певческой капеллы. Таким образом, некоторые курсанты получали профессиональную квалификацию. Курсы стали широко известны, и ротационные процессы с центром – Пермью вышли за пределы, как Пермского края, так и всей губернии. На курсы стали приезжать жители Вятской, Оренбургской, Уфимской, Тобольской, Томской губерний, Акмолинской, Семипалатинской и даже Якутской областей.

После окончания работы курсов Городцов регулярно (от 30 до 70 раз в год) посещал губернские хоры – давал практические советы, исправлял ошибки в работе, сам проводил спевки. Хоры, члены которых обучались пению по нотам и собственно имели профессиональную подготовку, помимо пения при богослужениях устраивали внецерковные собрания и принимали участие в народных чтениях, получая от Попечительства денежное пособие. В 1904 г., например, его получило 270 хоров, а общее количество собраний составляло более двух тысяч. Общая сумма расходов Попечительства на их проведение включала от 13 до 22 тыс. рублей. Кроме денежных пособий, хоры снабжались и музыкальными инструментами. Так в 1910 г. было закуплено 10 фисгармоний, 6 псалмодиктов [27].

Помимо регентских курсов Городцов организовал в Перми и Екатеринбурге бесплатные народно-певческие классы (того же губернского комитета Попе-

чительства). В Перми они были открыты в 1898 г., а в Екатеринбурге – 1899 г. и функционировали до 1917 г[370]. В бесплатном народнопевческом классе ежегодно обучалось до 100 человек. Число записавшихся в классы в 1913 г. уже доходил до 200 в Перми и до 170 в Екатеринбурге [175]. Учебный год начинался с сентября и длился до конца апреля. «Занятия проводились от 3 - 4 раз в неделю, с 8 до 11 час. вечера» и в выходные с 13 до 15 часов. Возрастные ограничения были от 17 до 25 лет [175. С. 26 – 29] (см.: Приложение 10). Контингент обучающихся часто состоял из приказчиков, мастеровых, писчих, продавцов, «для всех взрослых, желающих изучать пение и нотную грамоту» [27. С. 10]. Программа классов в меньшей степени изучала теоретические дисциплины (по сравнению с программой курсов), поскольку классы не готовили учителей пения и регентов. Их выпускники сами пели в городских церковных хорах. Среди предметов, которые преподавались, была нотная грамота, основы постановки голоса, ансамблевое пение, разучивались сцены из опер и целый ряд хоровых произведений, исполнявшихся на спектаклях и при народных чтениях. «Исправно посещавших занятия было около половины записавшихся. Причина оставления классов или неаккуратного посещения занятий объясняется главным образом недостатком времени у бедного, трудящегося люда, записывающегося в классы», – считает Б. Попов [189. С. 30 – 33]. В 1907 г. на основе классов образовалось Пермское певческое общество.

Необходимо отметить, что итоговая статистика просветительской работы в столь небольшой (в контексте общероссийских масштабов) провинции представляется довольно внушительной: с 1896 по 1911 гг. «летних краткосрочных курсов певческой грамоты и хорового духовного и светского пения было 21. Обучались на них: сельских и заводских обывателей 993 (43 %), учащихся в земских и министерских училищах 587 (25 %), лиц духовного звания 405 (17 %) и учащихся в церковных школах 349 (15 %) – всего 2334 (100 %). В Пермских и Екатеринбургских бесплатных народнопевческих классах, открывавшихся с октября по май, обучалось не менее 1500 человек» [174. С. 6 – 8].

[370] В Екатеринбурге классами руководил Ф. С. Узких, получивший образованис на курсах певческой грамоты в Екатеринбурге [74].

Обширнейшая и крайне разнообразная деятельность Д. Городцова включала в себя и методико-педагогическую работу. В 1902 г. он готовит «Сборник песнопений для народно-певческих хоров, предназначенный для сельской местности и содержащий общеупотребительные мотивы с правильным напевом по церковному обиходу». Сборник представлял собой не только собрание песнопений, он включал предисловие с основными сведениями по устройству хора, нотную азбуку, упражнения для развития голоса, общеупотребительные молитвы, тропари, стихиры и пр. для хоров разного состава. Позже Городцов стал выпускать «сборники светского характера – Народно-певческие хоры», изданные Пермским губернским комитетом Попечительства о народной трезвости. В период с 1907 г. по 1917 г. вышло шесть таких сборников. Все номера представлены без сопровождения, для трех - четырехголосных смешанных и однородных хоров. Здесь были и обработки народных песен, и песни композиторов, и хоровые отрывки из русских опер (подробнее см.: [74. С. 103 - 112]). У Б. Асафьева мы читаем: «издавались сборники хоров (вернее, «изборники») из наиболее доступных и ценных произведений русских композиторов. Пять известных мне выпусков (А. Городцов. Народнопевческие хоры) содержат сочинения Аренского, Даргомыжского, Гречанинова, Дмитриева, Ипполитова – Иванова, Кастальского, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Танеева и т. д., словом, представляют собой своего рода «энциклопедию» по хоровой литературе» [5. С. 131].

Городцов с особым вниманием относился к местному фольклору[371]. Он разделил «Песни пермяков», собранные П. А. Вологдиным, по жанровым признакам: песни для бесед, хороводные, игровые и свадебные[372]. При этом, по мнению Е. Майбуровой, ни собиратель местного фольклора Вологдин, ни Городцов не проявляли должного интереса к рабочим песням, хотя в Перми в то время существовали типичные для горнозаводского края «заговоры» сплавщи-

[371] Первый уральский сборник вышел в 1887 г. в Перми «Песни пермяков». Мелодии и текст были записаны в Соликамском уезде П. А. Вологдиным и содержали 30 песен коми-пермяков, включая наигрыши на дудках. Тексты этих песен сохраняли особенности местной коми-пермяцкой речи [74].

[372] В 1905г. в Перми был издан сборник «45 народных старинных песен в заводах Пермской губернии (записанных Л. Е. Воеводиным)» [74].

ков леса и т. д[373]. Городцов пытался найти в Пермской губернии «местную» песню, но все свои усилия он направил на путь исследования все-таки крестьянского фольклора [74].

Немаловажна роль Городцова в концертной жизни Перми. Попутно отметим, что большая популярность хоровых концертов в провинции стала характерной приметой рассматриваемого в настоящем исследовании периода. Известно, что А. Городцов устраивал бесплатные певческие собрания, объединив местные хоры в городском саду (численностью до 250 человек)[374], а также организовал специальные чтения, посвящённые памяти М. И. Глинки с исполнением отдельных номеров. Имена композиторов М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Рубинштейна становились знаковыми в представлениях российского и, собственно, пермского слушателя. Кроме того, А. Городцов создал многолетнюю традицию по организации воскресных концертов народной хоровой песни, регулярно проводимых в здании краеведческого музея. Эти концерты существовали с 1910 по 1916 годы [74].

Б. Асафьев высоко оценивал деятельность А. Городцова: «Сделавшись в 1896 г. руководителем хорового дела при пермском попечительстве о народной трезвости, Городцов образцово его поставил. Были организованы бесплатные певческие классы. Сотни хоров на местах, музыкально-хоровые библиотеки, издавались сборники хоров... Кроме того, для образования учителей пения Г. время от времени организовывал краткосрочные летние курсы в Екатеринбурге и Перми. Так создавались областные гнёзда певческо-хоровой культуры» [5. С. 131]. Таким образом, Б. В. Асафьев фактически предопределил возможность использования в настоящей работе (применительно к деятельности А. Д. Городцова) теории Н. К. Пиксанова об областных культурных гнёздах. Напомним, что последняя во многом определяет один из методологических подходов к освещению фактов в данном исследовании[375]. Это позволяет рас-

---

[373] В быт рабочих широко вошла частушка, заметно отличающаяся от частушки крестьянской. В заводской среде были популярны и тюремно-бродячие песни [74].

[374] Большой концерт состоялся в 1899 г. Там были исполнены «Слава» Н. Римского - Корсакова, три хора из «Жизни за царя» М. Глинки, а также «Слава Глинке» А. Львова.

[375] См. разд. Введение.

сматривать хоровое движение в Пермской губернии как яркий пример формирования «музыкального гнезда». В роли столичного центра при таком подходе выступает губернский центр – Пермь, а территория губернии – это его провинция. Весьма показательным в этом отношении станет пример деятельности ученика и последователя А. Д. Городцова – Ф. С. Узких[376]. Пройдя в Перми обучение на курсах певческой грамоты дважды, с 1899 г. он сам вёл занятия в бесплатном народно-певческом классе. Являясь с 1900 г. первым помощником и продолжателем дела А. Д. Городцова, он стал преподавателем курсов в Екатеринбурге, Ирбите, Камышлове, Бирске, Костроме. С искренней увлечённостью и неистощимой энергией работал в Екатеринбурге в различных учебных заведениях. Ф. С. Узких с энтузиазмом внедрял в процесс обучения методы работы своего учителя (известно, что Городцов был противником муштры и однообразной педантичности в работе). «Его педагогическая и методическая деятельность связала хоровые традиции дореволюционного времени с музыкально-просветительской практикой 20 - 30 годов нового столетия», – справедливо отмечает исследователь С. Беляев [12. С. 54 – 60]. В этом случае наглядно просматриваются те ростки хорового гнезда, которые распространялись по всей губернии, в том числе и в другом серьёзном музыкальном городе губернии – Екатеринбурге. Так протягивались связующие нити к новой эпохе.

Весьма интересной и оригинальной идеей, осуществленной Городцовым, была организация оперных спектаклей в деревнях силами самих крестьян. Для этой цели он со своим сыном Андреем создал вариант оперы М. Глинки «Иван Сусанин» для исполнения ее без оркестра, с участием хора. В оперу были введены литературные тексты из произведений В. Жуковского и К. Рылеева. Из публикаций прессы известно, что опера имела огромный успех и только

[376] Фёдор Спиридонович Узких (1867 – 1936) – уроженец села Коневское Екатеринбургского уезда Пермской губернии. Музыкант – просветитель, хормейстер, педагог, методист, имевший широкую известность на Урале. Активно участвовал в деятельности екатеринбургского музыкального кружка, где хормейстером был Г. А. Свечин. Руководил музыкальными коллективами курсистов и учащихся в Алексеевском реальном училище, женских гимназиях, Верх-Исетском сиротско-воспитательном доме имени С. А. Петрова, которые активно участвовали в музыкальной жизни города (исполнялись сцены из «Евгения Онегина» и «Жизни за царя»). По воспоминаниям современников, был любимцем екатеринбургской молодёжи, непременным участником музыкально-литературных вечеров, утренников, различных торжеств [12. С. 54 - 60].

в 1913 г. ставилась «в 30 местах и частями в 54 уездных городах, сёлах и заводах Пермской губ.» [175. С. 28]. Этот факт служит ярким проявлением принципа ротации, преимущественно в его двух последних вариантах – диффузии (репертуарная, иначе – звуковая, обнаруживающая себя в постоянном расширении и обновлении звукового тезауруса провинции) и в виде ротационной диффузии, объединяющей кадровую ротацию и отмеченную выше диффузию[377].

Примечательно, что масштабы деятельности пермского «хорового гнезда» способствовали возникновению «центростремительного» варианта диффузии уже во всероссийском масштабе. Переложение А. Городцова было напечатано в Москве под названием «Сцены из оперы «Жизнь за царя»»[378] [219]. В «Музыкальном современнике» 1916 г. Б. Попов опубликовал в высшей степени положительный отзыв на работу А. Городцова: «...в среде городского и даже окрестного сельского населения, элементарная музыкальная грамотность распространена так *широко, как нигде в России*: многолетними трудами высоко чтимого А. Д. Городцова, работающего под флагом Попечительства о Народной Трезвости, в губернии созданы сотни хоров церковных и светских. В самых глухих уголках есть эти хоры, не теряющие духовной связи со своим создателем, и получающие из Пермской Центральной нотной библиотеки Попечительства литературу исключительно хорошего качества. Наконец, в другой, уже широко доступной населению, Библиотеке – Городской Общественной, создаётся и во многом уже осуществлён, также *впервые в провинции*, широко поставленный нотный и музыкально-книжный отдел...» [189. С. 30 – 33].

В статье «Музыка и пение на выставке ''Устройство и оборудование школы'' Отделения Императорского Технического Общества в Москве» мы читаем: «Пермский губернский Комитет попечительства о народной трезвости экспонировал свои издания для народного употребления, отчёты. Таблицы, фотогра-

---

[377] Напомним о 3-х основных видах ротации:

а) кадровая ротация; б) репертуарная (звуковая) ротация или диффузия; в) смешанная форма – ротационная диффузия, объединяющая две первых и наглядно представленная в форме гастрольной деятельности: звуковой тезаурус расширятся за счет кратковременного участия творческих личностей в данном процессе.

[378] Полное название издания выглядит следующим образом: Жизнь за царя: сцены из опер / Музыка М. И. Глинки; приспособил для постановки на сельских сценах Ал-др Городцов; Текст по Г. Розену, В. Жуковскому и К. Рылееву, составил Андрей Городцов; Рис. И. Странцова.

фии, программы и пр., свидетельствующие о широкой постановке народно-певческого дела в Пермской губернии» [174. С. 6 – 8]. Следует отметить, что Пермь представлена первой в ряду особо отличившихся в деле обучения пению. После неё упоминаются: Богородский уезд Московской губ., музыкальная школа Е. Н. Золотарёвой, московская городская школа (Сухаревское муж. нач. училище) и т. д. Таким образом, можно считать, что она оставила позади не только провинциальные, но и столичные хоровые достижения.

Репертуарная (звуковая) диффузия в масштабах губернии приобрела значительный размах после того, как в 1896 году Городцов основал в Перми нотную и музыкально-педагогическую *библиотеку*. Важность и значительность этого факта для такого провинциального города, как Пермь, трудно переоценить. К 1916 г. фонд библиотеки насчитывал около 100000 экземпляров, которыми пользовались более 1500 учреждений и граждан [27]. Ноты отпускались хорам во временное пользование без указания срока. Более ценные экземпляры выдавались на срок от 2 до 6 недель. В 1899 г. хорам было разослано 5203 экземпляров. Городцов сам заведовал библиотекой, о постоянном пополнении которой заботился, а также он стремился к регулярному увеличению и обновлению инструментария[379].

Невероятно масштабная деятельность А. Д. Городцова не осталась незамеченной и часто освещалась столичной прессой. Симптоматично, что в 1909 г. на Всемирной выставке в Париже были представлены каталог организованной им библиотеки и отчеты о курсах певческих классов.

В заключение необходимо подчеркнуть, что народно-певческое дело в Пермском крае (да и губернии) было явлением исключительным. Хоровые

[379] Так, например, за 1910 г. было приобретено книг и нот 3836 экземпляров на сумму 1894 руб. 15 копеек [27]. В журнале «Музыка и жизнь» № 4 читаем следующее: «Куплено, издано и выписано нот и книг по теории и истории музыки, учебников и журналов 65047 экз. на 31999 р. 82 к. Получено обратно из отпущенных во временное пользование 20369 экз. на 17219 р. 02 к. Всего 85416 экз. на 49218 р. 84 к. Отпущено во временное бесплатное пользование хоров, различных учреждений и отдельных лиц54667 экз. на 41185 р. 75 к. Продано с уступкой от 10 до25 % 14800 экз. на 8055 р. 98 к.= Всего 69468 экз.на 49241 р. 73 к. остаток на 1 янв. 1912 г. 15949 экз. на 5977 р. 11 к. ...Куплено фисгармоний, митрофонов, псаллодиктов, гармонино, концертино и скрипок 314 на 10979 р. 99 к. из отпущенных в пользование получено обратно 129 на 4234 р. 12 к. – Всего 443 на 15214 р. 61 к. Отпущено во временное бесплатное пользование управляющих хорами и обучающих пению 316 на 8183 р. 38 к. Продано по своей цене с рассрочкой платежа 124 на 6846 р. 20 к. – Всего 440 на 15092 р. 58 к. остаётся на 1-е янв. 1912 г. фисгармоний 3 на 185 р. 03 к.» [174. С. 6 - 8].

традиции Строгановской империи были подхвачены неутомимым подвижником – Александром Дмитриевичем Городцовым. Обширнейшая и крайне разнообразная деятельность Д. Городцова – яркий пример последовательного формирования «музыкально-культурного гнезда» со всеми признаками действия принципа ротации в масштабах отдельной губернии. Его поистине титаническая и всеобъемлющая работа велась в самых разных направлениях: музыкально-просветительском, концертном, методико-педагогическом и других. Роль деятельности А. Городцова в музыкальной жизни Пермского края и всего уральского региона трудно переоценить. Его трудами, несомненно, возрастала музыкальная культура народа и, что особенно важно, не только городских слоев, но и крестьянства.

Заключение

Уровень интенсивности и качественное разнообразие форм музыкальной деятельности в различных российских провинциях на рубеже веков были далеко не одинаковы. Но именно данный фактор обусловил неповторимость облика каждого региона. В этом плане Пермская губерния, с одной стороны, находясь в русле общих тенденций развития музыкальной жизни России, с другой, обладая собственными уникальными особенностями, представляет собой своеобразный «эталон» отечественной провинции, обладающей мощным культурным и духовным потенциалом. В определенной степени это обусловлено особенностями социально-экономического и исторического развития региона. Наследие «Строгановской империи», включенность в контекст уральской «горнозаводской цивилизации», лидирование по уровню грамотности на Урале, интенсивное формирование разночинно-демократической среды – все это способствовало росту эстетических запросов населения.

Привлечение принципа ротации к анализу фактического материала позволило при создании панорамы музыкальной жизни Пермского края передать её многомерность, отразить динамику развития, вытекающую не только из динамичности взаимоотношений центра и провинции, но и провинций между собой. Подключение статистического метода позволило выявить высокую, по сравнению с другими регионами, активность отражения событий музыкальной жизни уральской провинции в центральной прессе. Отмеченное обстоятельство является убедительным свидетельством интенсивности и масштабности самих процессов развития музыкальной жизни края.

Анализ фактов и событий музыкальной жизни показал, что по многим параметрам Пермский край на рубеже XIX – XX веков, как минимум, не отставал от общероссийских темпов ее развития. Что касается уральского региона, то своеобразие культурного развития отличало все губернские центры Урала (Уфу, Челябинск, Вятку, Нижний Тагил), но первенство, особенно, в сфере музыкальных достижений, несомненно принадлежало двум уральским городам,

входящим на тот момент в Пермскую губернию: губернской Перми и уездному Екатеринбургу.

Безусловно, можно выделить две сферы музыкальной жизни, в которых Пермь заявила о себе на общероссийском уровне. В области музыкально-театрального искусства она стала явлением особым благодаря созданию Городской театральной дирекции, поднявшей художественный уровень оперного дела на небывалую высоту. Таким образом, Пермь фактически являлась самым «восточным» оперным центром, своеобразным форпостом стабильных музыкально-театральных традиций.

В области хорового пения Пермь также шла впереди многих культурных центров России. Народно-певческое дело в Пермском крае было явлением исключительным. Пермское «хоровое гнездо» не имело аналогов в других российских провинциях. И в его формировании отчетливо просматривается действие принципа ротации, механизмы которого были запущены рукой выдающегося творца этого «хорового гнезда» – Александра Дмитриевича Городцова. Многолетняя систематически действующая школа, развиваясь, обретала своих последователей и тем самым способствовала трансляции хоровых традиций, как в крае, так и за его пределами, связав достижения музыкальной культуры дореволюционного времени с музыкально-просветительской практикой 20 – 30-х годов XX века.

Несмотря на революционные преобразования и трудности гражданской войны, музыкально-культурные традиции дореволюционной Перми не были прерваны. Думается, что изучение роли этих традиций в становлении послереволюционной музыкальной культуры – одна из интереснейших будущих проблем в пермском музыкальном краеведении.

ЛИТЕРАТУРА

Публикации из непериодических изданий

1. Адищев, В. И. Из истории музыкального воспитания в Перми: певческие курсы А. Д. Городцова / В. И. Адищев // Музыкальное воспитание в школе: [сб. ст.]. – М., 1977. – Вып. 12. – С. 62 – 75.

2. Адищев, В. И. Музыка в женских институтах России конца XIX – начала XX века: (теория и практика образования) / В. И. Адищев. – М. : ИТОП РАО, 2001. – 116 с.

3. Анисимова, И. А. Из истории фортепианного преподавания в русских учебных заведениях / И. А. Анисимова // Русская музыкальная педагогика конца XIX начала XX века и современные проблемы музыкального образования : межвуз. сб. науч. тр. – Пермь, 1984. – С. 42 – 50.

4. Анциферов, Н. П. «Непостижимый город...» / Н. П. Анциферов. – СПб. : Лениздат, 1991. – 333 с.

5. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – 2-е. изд. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.

6. Башкортостан : краткая энциклопедия – Уфа. Баш. Энцикл., 1996. – 672 с.

7. Белоносова, И. В. К методологии краеведческих исследований: (из истории отечественного музыкального краеведения) / И. В. Белоносова // Наука и художественное образование : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. - Красноярск, 2003. – С. 230 – 237.

8. Белоносова, И. В. Музыкальная культура Читы : монография / Красноярск: Краснояр. Гос. акад. музыки и театра, 2007. – 167 с.

9. Беляев, С. Е. История музыкальной культуры Урала : (XVIII – начало XX в.) / С. Е. Беляев. – Екатеринбург : Диамат, 1996. – 64 с.

10. Беляев, С. Е. Музыкальное образование на Урале : истоки, традиции / С. Е. Беляев. – Екатеринбург : Наука, 1995. – 80 с.

11. Беляев, С. Е. Музыканты старого Урала : биобиблиогр. справ. / С. Е. Беляев; Свердловск. обл. б-ка для детей и юношества. – Екатеринбург: 1997. – 76 с.

12. Беляев, С. Е. Портреты: очерки о музыкантах прошлого / С. Е. Беляев. – Екатеринбург : банк культурной информ., 1999. – 68 с. : ил.

13. Беляев, С. Е. Урал музыкальный : очерки истории Урала. Из музыкального прошлого Урала XVIII – начало XX века. Музыкальное образование в старом Екатеринбурге – 2-е изд. испр. / С. Е. Беляев. – Екатеринбург : банк культурной информ., 1999. – 76 с. : ил.

14. Боголюбов, Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. – М. : ВТО, 1967. – 304 с.

15. Богословский, П. С. О постановке культурно-исторических изучений Урала / П. С. Богословский // Уральское краеведение. – Свердловск, 1927. – Вып. 1. – С. 33 – 37.

16. Богословский, П. С. Сотрудница «Современника» и «Отечественных записок», пермская писательница А. А. Кирпищикова : (по случаю шестидесятилетия её литературной деятельности) // Пермский краеведческий сборник. – Пермь, 1926. – С. 74 – 94.

16-а Булынко, М. А, Бускина, З. И. Указатель литературы по истории музыкальной культуры Урала // М. А. Булынко, З. И. Бускина / Молотов: гос. публ. Библ-ка Молотова, 1951. – 164 с.

17. Введенский, А. А. Дом Строгановых в XVI – XVII веках / А. А. Введенский. – М. : Соцгиз, 1962. – 308 с.

18. Векслер, А. Ф. Санкт-Петербургская школа земледелия и горнозаводских наук графини С. В. Строгановой / А. Ф. Векслер // Строгановы и Пермский край : его прошлое и настоящее : материалы Международной науч.-практ. конф., Пермь, 28 – 29 мая 1997 г. – Пермь, 1997. – С. 107 – 110.

19. Верхоланцев, В. С. Город Пермь, его прошлое и настоящее : крат. историко-стат. очерк / В. С. Верхоланцев. – 2-е изд. – Пермь : Пушка, 1994. – 256 с.

19а. Верхоланцев, В.С. Летопись города Перми с 1890 по 1912 г. с приложением, вместо хронологического перечня событий г. Перми с основания города по 1889 г. – Пермь, 1913. – 99 м.

20. Власова, О. М. Подписные Строгановские иконы в собрании Пермской галереи / О. М. Власова // Строгановы и Пермский край : его прошлое и настоящее : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Пермь, 28 - 29 мая 1997 г. – Пермь, 1997. – С. 111 – 118.

21. Волегов, Ф. А. Из трудов Ф. А. Волегова по истории Строгановых (историческо-статистические таблицы на Пермские имения господ Строгановых с 1558 по 1850 гг.) / Ф. А. Волегов // Памятная книжка и Адрес – календарь Пермской губернии на 1889 г. – Пермь, 1888. – Прилож. : С. 1– 49.

22. Вольфович В. А. Музыканты Южного Урала / В. А. Вольфович. – Челябинск : Челяб. Рабочий, – 1991. – 200 с.

23. Вольфович, В. А. Челябинск музыкальный / В. А. Вольфович. – Челябинск : Южно-урал кн. изд-во, 1989. – 173 с.

24. Вяткин, В. В. Ставший символом Перми Спасо-Преображенский кафедральный собор / В. В. Вяткин. – Пермь : изд. Перм. епархиального управл., 1999. – 56 с.

25. Гаевский, В. М. Сергей Дягилев : черты личности / Сергей Дягилев и художественная культура XIX-XXвв. : материалы первых Дягилевских чтений. 17 – 19 апр. 1987 г., Пермь. – Пермь, 1989. – С. 159 – 166.

26. Горовой, Ф. С. Революционно-демократическое движение в Пермской губернии в 60-х годах XIX века / Ф. С. Горовой. – Пермь : Кн. изд-во, 1952. – 100 с.

27. Городцов, А. Д. Отчёт руководителя народных хоров Пермского попечительства о народной трезвости за 1915 г. и за двадцатилетие с 1896 по 1915 гг. / Пермь : Перм. губерн. ком. попечительства о нар. трезвости, 1917. – 94 с.

28. Гревс, И. М. История в краеведении / И. М. Гревс // Краеведение. – 1926. – № 4. – С. 487 – 508.

29. Дмитриев, А. А. Очерки из истории губернского города Перми с основания поселения до 1845 с приложением летописи города Перми с 1845 до 1890 года / А. А. Дмитриев. – Пермь, 1889. – 363 с.

30. Дмитриев, С. С. Очерки истории русской культуры начала XX века / С. С. Дмитриев. – М. : Просвещение, 1985. – 256 с.

31. Долгих, В. Н. Очёрский завод Строгановых как очаг культуры в дореволюционный период / В. Н. Долгих // Строгановы и Пермский край: материалы науч. конф. 4 – 6 февр. 1992 г. – Пермь, 1992. – С. 93 – 97.

32. Дроздецкая, Н. К. Музыкальная жизнь Твери и Тверской губернии до 1917 года: автореф. дис. канд. искусствоведения / Н. К. Дроздецкая. – СПб., 2006. – 19 с.

33. Дягилева, Е. В. Семейная запись о Дягилевых / Е. В. Дягилева. – СПб. ; Пермь, 1998. – 288 с.

34. Евдокимов, Я. К. Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 г.) / Я. К. Евдокимов // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред. – сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 143 – 233.

35. Егорова, Е. И. 500 лет рода Строгановых, меценатов искусств / Е. И. Егорова // Строгановы и Пермский край: материалы науч. конф. 4 – 6 февр. 1992 г. – Пермь, 1992. – С. 28 – 44.

36. Егорова, Е. И. Семья Дягилевых и культурная жизнь Перми XIX века / Е. И. Егорова // Сергей Дягилев и художественная культура XIX - XXвв. : материалы первых Дягилевских чтений, 17 19 апреля 1987 г., – Пермь. 1989. – С. 4 – 11.

37. Егорова, Л. А. Историко-философская концепция изучения провинциальной культуры России как инструмент исторической культурологи в сфере исследований социокультурных трансформаций [Электронный ресурс] // Интернет – конференция «Историческая культурология: предмет и метод». – Режимдоступа:http://www.auditorium.ru/v/index.php?a=vconf&c=getForm&r=thesisDesc&CounterThesis=1&id_thesis=1940&PHPSESSID=e3ff21375bd937f37

38. Емельянова, Н. Н. Музыкальные вечера : хроника музыкальной жизни Тамбовского края за 100 лет / Н. Н. Емельянова. – Воронеж : Центр.-черноозем. кн. изд-во, 1977. – 171 с.

39. Зайонц, Л. О. «Провинция» как термин / Л. О. Зайонц // Русская провинция: миф – текст – реальность / сост. : А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. – М.; СПб., 2000. – С. 12 – 20.

40. Злобина Т. П. Мариинка: из истории пермской женской гимназии / Т. П. Злобина // Пермский край : старая Пермь (1723 – 1917) : краевед. сб. / сост. Т. И. Быстрых. – Пермь, 1992. – С. 122 – 127.

40а. Иванова Т. В. Регионализация профессионального образования хормейстеров в вузах Прикамья / канд. дис. на соиск. уч. ст. канд. пед. наук // Екатеринбург : на правах рукописи. 2008. – 143 с.

41. История русской музыки. В 10 томах. Т. 8, ч. 2 : 70 – 80-е годы XIX века / Ю. В. Келдыш [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 534 с.

42. История русской музыки. В 10 томах. Т. 10 Б : 1890 – 1917-годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. – М. : Музыка, 2004. – 1071 с.

43. История Урала с древнейших времён до наших дней / под общ. ред. И. С. Огоновской, Н. Н. Попова. – Екатеринбург : Изд. И Д «Сократ», 2004. – 496 с.: ил.

44. Иофа, Л. Е. Города Урала. Ч. 1 : Феодальный период / Л. Е. Иофа. – М. : Географгиз, 1951. – 423 с.

45. Казаринова, Н. В. Изобразительное искусство на вотчинных заводах Строгановых в Прикамье в конце XVI – первой половине XIX вв. / Н. В. Казаринова // Строгановы и Пермский край : материалы науч. конф. 4 – 6 февр. 1992 г. – Пермь, 1992. – С. 82 – 87.

46. Калинина, Т. А. Из истории школ Усолья (первая половина XIX века) / Т. А. Калинина // Проблемы и тенденции развития Верхнекамского региона: история, культура, экономика : материалы докл. респ. науч.-практ. конф. – Березники, 1992. – С. 33 – 35.

47. Калинина, Т. А. Развитие народного образования на Урале в дореформенный период (80-е годы XVIII в. – 1861 г.) : автореф. дис. канд. истор. наук / Т. А. Калинина. – Пермь, 1977. – 17 с.

48. Келдыш, Ю. В. Русский оперный репертуар / История русской музыки : в 10-ти т. Т. 10 Б : 1890 – 1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 119 – 139.

49. Келдыш, Ю. В., Левашёв, Е. М. Дирижёры в оперных театрах / История русской музыки: в 10-ти т. Т. 10 Б: 1890 – 1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 96 – 103.

50. Келлер, И. И. Пермский ордена трудового красного знамени государственный академический театр оперы и балета им. П. И.Чайковского /И. И. Келлер, А. Н. Кокурина, Ю. Ф. Надеждин / Пермь: Перм. кн. издат., 1971. – 107 с.

51. Клубкова, Т. В. Русский провинциальный город и стереотипы провинциальности / Т. В. Клубкова, П. А. Клубков // Русская провинция : миф – текст – реальность / сост. : А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. – М. ; СПб., 2000. – С. 20 – 30.

52. Козловская, И. П. К вопросу влияния культурных традиций Строгановского региона на последующее развитие культуры Прикамья / И. П. Козловская // Культурологическое образование : историческая перспектива и современные тенденции ; материалы Всероссийской науч.-практ. конф., 25 – 26 окт. 2006 г. / Перм. гос. инст-т искусства и культуры. – Пермь, 2006. – С. 29 – 32.

53. Козловская, И. П. Музыкальное образование дореволюционной Перми в контексте тенденций российской провинции / И. П. Козловская // Система непрерывного художественного образования : теоретико-методологические и прикладные аспекты : материалы Всероссийской науч.–практ. конф. с междунар. участием ; Пермь. 22 – 25 окт. 2007. – Пермь, 2007. – С. 225 – 235.

54. Козловская, И. П. Музыкальный театр Пермской губернии в контексте общероссийских тенденций / И. П. Козловская // Краеведение и художественная культура Урала : творчество, исполнительство, образование : материалы междунар. науч.-практ. конф.; Магнитогорск, 19 – 21 ноябр. 2008. – Магнитогорск, 2008. – С. 90 – 105.

55. Козловская, И. П. О специальном музыкальном образовании в дореволюционной России (начальные и средние учебные заведения частного ведения) / И. П. Козловская // Музыкальное образование и воспитание детей и юношества: проблемы и поиски : материалы Всерос. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных, 12 – 13 апр. 2007 г. Урал. гос. пед. ун-т – Екатеринбург, 2007. – С.60 - 64.

56. Коллар, В. А. Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода – г. Горького / В. А. Коллар. – Горький : Волго-Вятское кн. изд., 1976. – 176 с.

57. Коллар, В. А. 187 дней из жизни Шаляпина / В. А. Коллар – 3-е изд. испр. – Н-Новгород : Волго-Вятское кн. изд., 1991. – 253 с.

58. Колмаков, Н. М. Дом и фамилия Строгановых (1752 – 1887 гг.) / Н. М. Колмаков // Русская старина. – 1887. – Т. 53, январь – март. – С. 575 – 602; апрель. – С. 71 – 94.

59. Комиссарская, М. А. Русская музыка XIX века / М. А. Комиссарская. – М. : Знание, 1974. – 208 с.

60. Корабельникова Л. З. Музыкальное образование / История русской музыки. В 10 т. Т. 8. Ч. 2: 70 – 80-е годы XIX века / Ю. В. Келдыш [и др.]. – М., 1994. – С. 408 – 443.

61. Корженьянц, Т. В. Хронологическая таблица // История русской музыки. В 10 т. Т. 8. Ч. 2 : 70 – 80-е годы XIX века / Ю. В. Келдыш [и др.]. – М.: Музыка, 1994. – С. 467 – 520.

62. Кривошея, Б. Г. Музыкальная жизнь Красноярска / Б. Г. Кривошея, Л. Г. Лаврушева, Э. М. Прейсман. – Красноярск : Краснояр. кн. изд-во, 1983. – 176 с.

63. Культурология XX в. Словарь : около 72500 сл. и 7500 фраз. выр. / – С-Петербург. 1997. – 640 с.

64. Курочкин, Ю. М. Из театрального прошлого Урала : заметки собирателя / Ю. М. Курочкин. – Свердловск : кн. изд-во, 1957. – 286 с.

65. Лащенко, С. К. Концертная жизнь в провинции // История русской музыки. В 10 т. Т. 10 Б : 1890 – 1917-годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 334 – 391.

66. Лебединский, Л. Н. Композиторы Башкирии / Л. Н. Лебединский// Москв : тип. Связьиздата. – 1955. – 40 с.

67. Левашёв, Е. М. Духовные концерты // История русской музыки. В 10 т. Т. 10 Б : 1890 – 1917- годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 327 – 333.

68. Левашев, Е. М; Романова, В. Н.; Тетерина Н. И. Репертуар / История русской музыки. В 10 т. Т. 10 Б: 1890 – 1917- годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 229 – 254.

69. Левашёва, О. Е. Музыкальный театр (1870 - 1890) // История русской музыки. В 10 т. Т. 8. Ч. 2: 70 – 80-е годы XIX века / Ю. В. Келдыш [и др.]. – М., 1994. – С. 246 – 335.

70. Левин, Л. И, Уварова, Е. Д. Бытовая и прикладная музыка // История русской музыки. В 10 т. Т. 10 Б: 1890 – 1917-годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. // Л. И Левин, Е. Д. Уварова, – М., 2004. – С. 756 – 802.

71. Леонова, Д. М. Воспоминания / Д. М. Леонова // Истор. вестн. – 1891. – № 3. – С. 635 – 636.

72. Лихачёв, Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / науч. ред. Зобнин // Д. С. Лихачёв. СПб : изд-во СПбГУП, 2006. – 416 с.

73. Лознер, М. И. Пути развития музыкальной культуры городов Западной Сибири (на примере камерно-ансамблевого исполнительства, образования, творчества): автореф. дис. канд. искусствоведения. – М., 1990. – 24 с.

74. Майбурова, Е. В. Музыкальная жизнь дореволюционной Перми / Е. В. Майбурова // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 72 – 124.

75. Майбурова, Е. В. Музыкальная жизнь Екатеринбурга / Е. В. Майбурова // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред-сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 22 – 71.

76. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Мамин-Сибиряк Д. Н. в воспоминаниях современников. – Свердловск : кн. из-во, 1962. – 351с.

77. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Старая Пермь : путевые очерки // Д. Н. Мамин-Сибиряк. Собр. соч. : В 12 т. / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – Свердловск, 1951. – Т. 12. – С. 291 – 338.

78. Манжора, Б. Г. Страницы из музыкального прошлого Нижнего Тагила / Б. Г. Манжора // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 115 – 140.

79. Мариинская женская гимназия в Перми: к пятидесятилетнему юбилею (1861-1910). – Пермь : Электро-тип. Чердынцева, 1913. – 147 с.

80. Мельников, П. И. (Андрей Печерский). Дорожные записки (На пути из Тамбовской губернии в Сибирь // П. И. Мельников. Полн. собр. соч. : В 7 т. – СПб., 1909. – С. 514 – 573.

81. Миронова, Н. А. Музыкальное образование // История русской музыки : В 10-ти т. Т. 10 Б : 1890 – 1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 631 – 703.

82. Мохонько, А. П. Кузбасс музыкальный. Музыкальный театр Кузбасса. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 1996. – 368 с.

83. Музыкальная культура Сибири : В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. : Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века / Ком. по культуре Администрации Новосиб. обл.; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1997. – 510 с.

84. Мухин, В. В. История горнозаводских хозяйств Урала первой половины XIX века : учеб пособие по спецкурсу / В. В. Мухин. – Пермь : ПГУ, 1978. – 71 с.

85. Мухин, В. В. Пермская губерния и Россия (XVIII – первая половина XIX века) / В. В. Мухин / Пермский край : прошлое и настоящее : материалы Междунар. Науч.-практ. конф., Пермь, 28 – 29 мая 1997. – Пермь : Перм. гос. ун-т, 1997. – С. 5, 6.

86. Мухин, В. В. «Строгановский» регион и его роль в формировании культуры дореволюционного Урала / В. В. Мухин // Строгановы и Пермский край: материалы науч. конф. 4 – 6 февр. 1992 г. – Пермь, 1992. – С. 5 – 11.

87. Невоструев Н. А. Роль пермского купечества в общественной жизни города в XIX в. / Н. А. Невоструев // Пермский край : прошлое и настоящее : материалы Междунар. науч.–практ. конф., Пермь, 28 – 29 мая 1997 г. – Пермь, 1997. – С. 91 – 92.

88. Нечаев, М. Г. Губернская Пермь : век XIX / М. Г. Нечаев // Пермь от основания до наших дней : исторические очерки / науч. ред. М. Г. Нечаев. – Пермь, 2000. – Очерк 2. – С. 52 – 113.

89. Новоселова, О. П. Музыкальная жизнь Восточной Сибири второй половины XIX в.: автореф. дис. канд. искусствоведения. – Л., 1990. – 24 с.

90. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : около 72500 сл. и 7500 фраз. выр. / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Азъ, 1994. – 928 с.

91. Оперные либретто : краткое изложение содержания 60 опер. – М. : Музыка, 2000. – 376 с.

92. Очерки по истории башкирской музыки : В 2-х вып. Вып. 1. – Уфа : РИЦ УГИИ, 2001. – 132 с.

93. Павловский, Н. Г. Демидовы и старообрядчество в XVIII веке / Н. Г. Павловский // Демидовский временник : истор. альманах. – Екатеринбург, 1994. – Кн. 1. – С. 30 – 64.

94. Памяти Анны Павловны Философой. [В 2 т.]. Т. 1. – Петроград, 1915. – 488 с.

95. Парфентьев, Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI – XVII веков / Н. П. Парфентьев. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 236 с.

96. Парфентьев, Н. П. Певческие крюковые рукописи на Урале XVII – XIX вв. : особенности, среда бытования / Н. П. Парфентьев // Из истории духовной культуры дореволюционного Урала XVIII – начала XX вв. : межвуз. сб. науч. тр. – Свердловск, 1979. – С. 73 – 84.

97. Первая школа. Очерки о жизни детской музыкальной школы № 1/ сост. М. С. Овчинникова и др.; под общ. ред. Л. И. Касаткина. – Пермь, «ДМШ № 1», 2006. – 178 с. : с цв. ил.

98. Периферия в культуре : материалы межд. конф. (апрель 1993) Новосиб. гос. консерватория им М. И. Глинки ; отв. ред. и сост. А. М. Лесовиченко. Новосибирск, 1994. – 334 с.

99. Пермское музыкальное училище 80 лет : юбилейный журнал-буклет. – Пермь : Перм. образ. науч-исслед. центр авитальной активности, – 2005. – 35с.

100. Пермь от основания до наших дней : истор. очерки / науч. ред. М. Г. Нечаев. – Пермь : Книж. мир, 2000. – 392 с.

101. Пиксанов, Н. К. Областные культурные гнёзда: историко-краеведческий семинар / Н. К. Пиксанов. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1928. – 148 с.

102. Попов, А. С. Записка к проектам электрического освещения г. Перми / А. С. Попов. – Пермь, 1900. – 33 с.

103. Порозов, В. А. Пермь музыкальная. Кн. 1 : По улице Сибирской / В. А. Порозов. – Пермь : ПГПУ, 2004. – 135 с.

104. Преснецов Р. М. Музыка и музыканты Вятки : очерки, портреты, документы, воспоминания / Р. М. Преснецов. – Горький : Волго-Вятское кн. изд-во. 1982 г. – 204 с.

105. Розанов, А. С. Музыкальный Павловск / А. С. Розанов. – Л. : Музыка (Ленингр. Отд.), 1978. – 159 с.

106. Романова, В. Н.; Левашев, Е. М Музыкальный театр в провинции // История русской музыки. В 10 т. Т. 10 Б : 1890 – 1917-годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 183 – 289.

106 а. Сайко, Е. А. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века / Е. А. Сайко // Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века. – М.: Изд-во РАГС, 2004. – С. 35 – 46.

107. Семченков, В. К. Исторический очерк Пермской Мариинской женской гимназии за двадцать пять лет ее существования (с 1861 по 1886 год) / В. К. Семченков. – Пермь, 1886. – 125 с.

108. Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX веков : материалы науч. конф., Пермь, 17 – 19 апр. 1987 г. : [материалы первых Дягилевских чтений]. – Пермь : Кн. изд-во, 1989. – 182 с.

109. Сидорчукова, Л. Г. Приметы серебряного века / Л. Г. Сидорчукова, Г. Д. Канторович, М. Г. Нечаев // Пермь от основания до наших дней : истор. очерки. – Пермь, 2000. – Очерк 3, гл. 3. – С. 124 – 143.

110. Сизов, П. В. Музыкальная Орловщина / П. В. Сизов. – Тула : Приок. кн. изд-во, 1980. – 253 с.

111. Сковикова, Е. Г. Музыкально-театральная жизнь Симбирска конца XIX - начала XX века. СПб : Санкт-Петербург. консерватория им. Н. Римского-Корсакова. 1997. – 203 с.

112. Смышляев, Д. Д. Сборник статей о Пермской губернии / Д. Д. Смышляев. – Пермь : тип.- лит. губ. правления, 1891. – 299 с.

113. Современный толковый словарь русского языка: более 90000 сл. и фраз. выр. / гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2001. – 960 с.

114. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст. В 3 т. Т. 1 / А. Н. Сохор. – Л. : Сов. композитор, 1980. – 296 с.

115. Спешилова, Е. А. Старая Пермь. Дома. Улицы. Люди. 1723 – 1917 / Е. Спешилова – 2-е изд., перераб. и доп. – Пермь : Курсив, 2003. – 580 с.

116. Степанов, М. 125 лет Пермскому академическому театру оперы и балета им. П. И. Чайковского : история в фактах и комментариях / М. Степанов, Ю. Силин. – Пермь : Центр оперативной печати, 1995. – 48 с.

116-а. Страницы истории земли Пермской. Часть вторая: Прикамьев XVIII – XX вв. / под ред. А. М. Белавина. – Пермь : Книжный мир, 1997. – 336 с.

117. Страницы истории художественной культуры Прикамья / учеб. пособие / науч. ред. Е. Н. Шумилов. – Пермь : Книжный мир, 2006. – 158 с.

118. Строганов, М. В. Провинциализм / провинциальность : опыт дефиниции // Русская провинция: миф – текст – реальность / сост.: А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. – М. ; СПб., 2000. – С. 30 – 37.

119. Таубе, Н. Ф. Четверть века Казанской оперы (1874 – 1901) / Н. Ф. Таубе // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 234 – 287.

120. Теляковский, В. А. Воспоминания / В. А. Теляковский. – Л. ; М. : Искусство, 1965. – 483 с.

121. Тетерина, Н. И. Важнейшие эстетические особенности и типические формы организации концертных выступлений // История русской музыки : В 10-ти

т. Т. 10 Б : 1890 – 1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. – М., 2004. – С. 299 – 313.

122. Трембовельский, Е. Б. Культурное пространство : отношение российских центров и периферии / Е. Трембовельский // Музыкальное искусство сегодня : новые взгляды и наблюдения. – М., 2004. – С. 5 – 36.

123. Усолье : мозаика времён : В 2-х ч. Ч. 1, / ред.-сост. С. М. Барков, М. Л. Соколова. – Пермь : Раритет - Пермь, 2004. – 320 с. : ил.

124. Фомин, В. П. Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания : автореф. дис. канд. иск-я / В. П. Фомин М., 1977. – 22 с.

125. Хавторин, Б. П. Династия Федотовых-Растроповичей и развитие музыкальной культуры Оренбурга в XX столетии : автореф. дис. канд. иск-я. – Магнитогорск, 1999. – 27 с.

126. Харкеевич, И. Ю. Музыкальная культура Иркутска / И. Ю. Харкеевич. Иркутск : изд-во иркут. университета, 1987. – 277 с.

127. Цодоков Е. Опера : энцикл. словарь / Е. Цодоков. – М. : Композитор, 1999. – 592 с.

128. Чагин, Г. Н. Города Перми великой Чердынь и Соликамск / Г. Н. Чагин. – Пермь : книж. мир, 2003. – 256 с. : ил. – (По городам и весям Прикамья).

129. Шаляпин, Ф. И. Федор Иванович Шаляпин : [сб.]. В 2. т. Т. 1 / Ф. И. Шаляпин. – М. : Искусство, 1958. – 866 с.

130. Шарц, А. Путь театра / А. Шарц // Прикамье : лит.-худож. альманах. – Пермь, 1947. – № 10. – С. 320 – 333.

131. Шиков, В. И. Музыканты Верхневолжья / В. И. Шиков. – М. : Моск. рабочий, 1984. – 208 с.

132. Шилов, А. В. Пермская губерния в 1861 – 1917 гг. : развитие, потенциал, особенности // Пермский край : прошлое и настоящее : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Пермь, 28 – 29 мая 1997 г. – Пермь, 1997. – С. 7 – 9.

133. Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: воспоминания 1890-1930 гг. / В. П. Шкафер. – Л. : Изд-во театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. – 254 с.

134. Шмидт, С. О. Краеведение и документальные памятники / С. О. Шмидт ; Архив. отд. администрации Твер. обл. – Тверь : Алтей, 1992. – 86 с.

135. Штейнпресс, Б. С. Изучать музыкальное прошлое наших городов // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 3 – 21.

136. Штейнпресс, Б. С. Музыка в Оренбурге 125 лет назад \\ Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – М., 1960. – Вып. 1. – С. 125 – 142.

137. Шуйский, К. Строгановский альбом чертежей и рисунков А. Н. Воронихина / В. К. Шуйский // Пермский край : прошлое и настоящее // материалы науч.-практ. конф., Пермь, 28 – 29 мая 1997 / Перм. ун-т. – Пермь. 1997. – С. 119 – 129.

138. Щуровский, П. А. Как надо учить наших детей музыке : публ. лекция / П. А. Щуровский. – М.: Тип-лит. товарищества «И. Н. Кушнерев и К°», 1898. – 40 с.

139. Этингер, М. А. Внимание музыкальному краеведению // Сов. музыка. – 1983. – № 1. – С. 99 – 102.

140. Ярон, С. Г. Воспоминание о театре (1867-1897) / С. Г. Ярон. Киев, 1898. – 419 с.

141. Golitsyn, G., & Petrov, V. (1997). The principle of information maximum, Zip's law, and measurement of individual cultural development. In : L. Dorfman, C. Martindale, D. Leontiev, G. Cupchik, V. Petrov, P. Machotka (Eds.), Emotion, creativity and art (Vol. 1., pp. 179 – 221). Perm : Perm State Institute of Arts and Culture, 1997.

Публикации из периодических изданий

142. [Аналитический отчёт за оперный сезон 1897 г. Казани с приведёнными данными по оперным постановкам за этот сезон в Перми (таблица)] // Рус. муз. газ. – 1898. – № 3. – С. 322 – 323.

143. А. Р. [Отчёт о пяти симфонических концертах ИРМО в Тифлисе ; оперные постановки в Харькове ; оперные спектакли и концерты в Саратове] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 5 / 6. – С. 394 – 395.

144. Бассов, М. Музыкальные заметки // Перм. губерн. ведомости. – 1909. – № 90.

145. Бродова, И. Музыкальная культура города как процесс // Муз. академия. – № 3 / 4. – 1998. – С. 88 – 97.

146. В. В. С. [Отчёт об оперном сезоне товарищества Бородая, симфонических и квартетных собраниях в Москве] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 12 / 1. – С. 230.

147. В музыкальных обществах [пленарное заседании двух обществ : ИРМО и Филармонии] // Музыка и жизнь. – 1909. – № 12. – С. 6, 7.

148. Г-ов, Л. [Два симфонических собрания и оперные постановки в Киеве] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 1. – С. 75.

149. Дрожжина, М. Н., Козловская И. П. Принцип ротации как основа отношений центра и провинции (на примере музыкальной жизни Перми на рубеже XIX – XX веков) / М. Н. Дрожжина, И. П. Козловская // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвузовский сб. науч. тр. Вып. 3. Под ред. Е. М. Тазиевой, В. А. Баранова. Новосиб. гос. ун-т. – Новосибирск, 2008.

150. Дрожжина, М. Н. Усольская школа знаменного распева / М. Н. Дрожжина // Муз. обозрение. – 1995. – № 136. – С. 6.

151. [Зрительские предпочтения пермяков в области оперного репертуара] // Перм. губерн. ведомости. – 1895. – 6 янв.

152. Иванов, А. В. Горнозаводская цивилизация // «Компаньон-Magazine». - Пермь, - февраль 2006г.www.arkada-ivanov.estile.ru/articles?razdel=1&object=1

153. Козловская, И. П. Достижения династии Строгановых в контексте формирования культуры Пермского региона / И. П. Козловская // Вестник ПГИК. – 2006. – № 2. – С. 44 – 54.

154. Козловская, И. П. Крепостная интеллигенция Строгановых в контексте культурных традиций // И. П. Козловская / Молодёжь, наука, культура : прогностическая парадигма. Материалы аспирантских чтений, Казань, 18 апр. 2007 г. // Вестн. КГУКИИ. – Спец. вып. 2007. – С. 65 – 69

155. Козловская, И. П. Музыкальный быт губернской Перми конца XIX – начала XX веков / И. П. Козловская // Вестн. ПГИИК. – 2008. - № 6. – С. 6 - 14.

156. Козловская, И. П. Народно-певческое дело А. Городцова в хоровом пространстве России на рубеже XIX – XX вв. / И. П. Козловская // Вестн. ПГИИК. – 2007. – № 5. – С. 137 – 147.

157. Козловская, И. П. Оглядываясь в прошлое (к истокам специального музыкального образования в Перми) / И. П. Козловская // Пермь – 2008. принята в печать.

158. Козловская, И. П. Пермская публичная музыкальная библиотека в деятельности А. Д. Городцова / И. П. Козловская // Социально-гуманитарное знание. – 2007. – № 12. – С. 194 – 197.

159. Козловская, И. П. Провинция как региональный аспект исторического краеведения. Методология исследования / И. П. Козловская // Вестн. ПГИИК. – 2006. Том 1, № 1. – С. 24 – 31.

160. Козловская, И. П. Годы расцвета / И. П. Козловская // «Музыкальная жизнь». Москва: муз. кр.-публ. ил. журнал. – 2008. – № 5. – С. 34, 35.

161. Кондаков, В. А. Воспоминания о театре / В. А. Кондаков // Наш театр. – Пермь. – 1946. – 20 июля.

162. Корякин. [Отзывы на оперные постановки: частную оперу в Панаевском театре и сезон итальянской оперы в театре «Аквариум»] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 1. – С. 63.

163. К. Р. [Оперные спектакли, квартетные и симфонические собрания в Тифлисе, Киеве, Одессе] // Рус. муз. газ. – 1896. – № 2. – С. 235; 251 – 252; С. 761.

164. Лебедев, В. А. Д. Городцов – пионер музыкально-народного образования / В. Лебедев // Рус. муз. газ. – 1909. – № 16, 18 – 19, 20 – 21.

165. Ленских, Н. Г. К 100-летию народно-певческого дела в Пермской губернии / Н. Г. Ленских // Муз. обозрение. – 1995. – № 136. – С. 11- б.

166. Ленских, Н. Г. Филармоническое общество / Н. Г. Ленских // Муз. обозрение. – 1995. – № 136. – С. 7 б.

167. Летние регентские курсы А. Н. Карасёва в Екатеринодаре] // Рус. муз. газ. – 1896. – Дек. – С. 1597 – 1604.

168. Липаев. [Итальянская опера в Москве] // Рус. муз. газ. – 1896. – № 3. – С. 366 – 368.

169. Лыгин, К. У. [Отчёт об оперном сезоне. Сообщение о трёх квартетных собраниях, о гастролях тенора Г. Закржевского и других оперных артистов в Саратове] // Рус. муз. газ. – 1896. – № 2. – С. 248 – 251.

170. Лыгин, К. У. [Отчёт об оперных сезонах в Киеве, Казани] // Русская музыкальная газета. – 1895. – № 5/6. – С. 391.

171. Лях, В. И., Чамчиян С. А. О некоторых подходах исследования региональной культуры // Социально-гуманитарное знание. – 2007. – № 12. – С. 33 – 34.

172. Мизгирь. [Рецензия на концерты симфонического оркестра под упр. Алмазова (3 авг. 1909 г.) и концерт Пермского филармонического общества под управлением Н. Никитина (15 авг. 1909 г.)] // Музыка и жизнь. – 1909. – № 9. – С. 11 – 12.

173. Moll. [Недостатки оперных постановок в Пермском оперном театре] // Перм. губерн. ведомости. – 1909. – 17 июня.

174. [Музыка и пение на выставке «Устройство и оборудование школы» Отделения Императорского Технического Общества в Москве : Народное певческое дело за 1896 – 1911 гг. в Перм. губ.] // Музыка и жизнь. – 1912. – № 4. – С. 6 – 8.

175. [Народнопевческое дело в Пермской губернии] // Муз. современник. – 1916. – № 18. – С. 26 – 29.

176. [Неудачи в деятельности Пермского музыкального кружка] // Перм. губ. Ведомости. – 1904. – 6 февр.

177. Н. В. Из летних воспоминаний о Перми // Рус. муз. газ. – 1897. – № 4 – С. 644 – 645.

178. Н. В. [Концертный сезон в Казани : выступления баса Л. Петрова, тенора Г. Закржевского, виолончелиста В. Бекэ, цитриста Бауэра и других] // Рус. муз. газ. –1896. – № 5. – С. 573.

179. Н. В. [Открытие Павловского вокзала в С-Петербурге; концерты в Москве в саду «Монплезир» и др.] // Рус. муз. газ. –1896. – № 5. – С. 580.

180. Н. Ф. [Концерты в Павловске (С-Петербург)] // Рус. муз. газ. – 1896. – № 7. – С. 745 – 748.

181. Н. Ф. [Сообщение о концертах в Москве : оперных спектаклях, Первом русском симфоническом концерте, квартетном собрании ИРМО, 4-ом концерте Гофмана. Народные гулянья в Манеже] // Рус. муз. газ. – 1896. – № 2. – С. 232 – 235.

182. Оссовский, А. В. [Квартетные собрания ИРМО и концерты Филармонического общества С-Петербурга] // Рус. муз. газ. – 1896. – № 2. – С. 231 – 236.

183. Оссовский, А. В. [Рецензия на летние концерты в Павловске, саду Монплезир, выступление румынского оркестра] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 9. – С. 558.

184. [Отчёт о театральном сезоне 1896 / 97 г. в Пермском оперном театре] // Рус. муз. газ. – 1897. № 4. – С. 687 – 690.

185. П. [Постановка оперы «Самсон и Далила» К. Сен-Санса в С-Петербурге, Москве, Киеве и Харькове; Второе симфоническое собрание в С-Петербурге] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 2. – С. 147.

186. [Пермский оперный театр (хор, оркестр)] // Перм. губ. ведомости. – 1898. – 7 окт.

187. [Пленарное заседании представительных органов музыкального кружка и новой Филармонии с представлением проекта соединённого устава обоих обществ] // Перм. губ. ведомости. – 1909. – 29 окт. – С. 5.

188. По вопросу о постановке обучения пению в женских гимназиях и прогимназиях : распоряжение г. Попечителя Оренбург. учеб. округа // Циркуляр по Оренбургскому учебному округу. – Оренбург, 1904. – № 10 / 11. – С. 445 – 449.

189. Попов, Б. [Былые успехи музыкальной жизни Перми и оперы в период существования Городской театральной дирекции] / Б. Попов // Муз. современник. – 1916. – № 14. – С. 30 – 33.

190. Попов, Б. [Деятельность членов ИРМО в юбилейный год И. Гайдна] // Рус. муз. газ. – 1909. – № 47. – С. 1115 – 1116.

191. Попов, Б. Из музыкальной жизни Пермского края // Музыка и жизнь. – 1909, – № 9. – С. 5, 6.

192. Попов, Б. [Плохое качество оперных постановок (в частности, оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова)]. // Рус. муз. газ. – 1910. – № 20 – 21. – С. 508.

193. Попов, Б. [Рецензия на постановку оперы «Иван Сусанин» М. Глинки)] // Рус. муз. газ. – 1912. – № 42 – 43. – С. 908.

194. Попов, Б. [Состояние музыкальной жизни в губернской Перми в первое десятилетие нового века] // Рус. муз. газ. – 1913. – № 2. – С. 51 – 54.

195. [Постановка оперы М. Глинки «Жизнь за царя» в обработке А. Д. и А. А. Городцовых на сельской сцене] // Хоровое и регентское дело. – 1912. – № 136.

196. Репертуар в пермском оперном театре на январь 1898 г. // Рус. муз. газ. – 1898. – № 1. – С. 107.

197. Снижение уровня оперных спектаклей // Рус. муз. газ. – 1909. – № 16. – С. 18 – 21.

198. [Сообщение о летних курсах А. Городцова в Екатеринбурге и Перми] // Рус. муз. газ. – 1898. – № 7. – С. 675.

199. [Спектакль Пермской оперы, посвящённый бенефису тенора Ю. Закржевского] // Рус. муз. газ. – 1898. – № 2. – С. 210.

200. [Успехи Пермского музыкального кружка] // Перм. губ. ведомости. – 1870. – 17 янв.

201. [Успешная деятельности А. Д. Городцова] // Хоровое и регентское дело. – 1913. – С. 75.

202. [Успешная постановка дел в Пермской опере : доклад Боголюбова на 1-ом Всероссийском съезде сценических деятелей (прил. 2)] // Рус. муз. газ. –1897. – №№ 5 – 6. – С.730 – 732.

203. [Филармонические концерты в Перми: Первое и Четвёртое симфонические собрания. Сравнительный анализ деятельности Филармонии и ИРМО] // Музыка и жизнь. – 1909. – № 12. – С. 13, 14.

204. Финдейзен, Н. [Пятое, Шестое, Седьмое симфонические собрания в Москве и квартетные собрания в С-Петербурге] // Рус. муз. газ. – 1895. – № 4. – С. 299.

205. [Хорошие результаты работы Симфонических собраний ИРМО в Москве под руководством М. К. Эрдмансдёрфера] // Рус. муз. газ. –1895. – № 10, 11. – С. 738 – 748.

206. Чуракова, Т. Городская театральная дирекция / Т. Чуракова // Муз. обозрение. – 1995. – Ноябрь. – С. 7- 6.

207. Шебалина, Л. Династия Тихачеков на Урале // Муз. жизнь. – 2008. – № 2. – С. 41 – 42.

207-а. Фуга. В музыкальных обществах // Музыка и жизнь. – 1909, – № 12. – С. 6, 7.

Неопубликованные документы из Государственного Архива Пермской области

208. Афиши спектаклей и литературно-музыкальных вечеров, состоявшихся в Перми и с. Ильинском (6 мая 1858 г. – 21 февраля 1902 г.) – семейный фонд Ф. А. и А. Ф. Теплоуховых // Ф. 613. – Опись 2. – Дело 693. – Л. 1 – 22.

209. Ведомости сборов театра в сезонах 1896\97гг., 1895\96гг. Переписка о приглашении артистов // Ф. 126. – Оп. 1. – Д. 2 :1896-1898. – Л. 1 – 74.

210. Выписка из протокола заседания Коллегии Губнаробраза от 24 марта 1920 г.// Ф. 19. – Оп. 1, – Д. 184. – Л. 27 – 30.

211. Краткий отчёт о работе общего отдела Пермского Окрисполкома за IV квартал 1923\24 уч. года. Протоколы. (Л. 594-600) // Ф. 122. – Оп. 1. – Д. 131-а. – Л. 1 – 605.

212. Общее положение о музыкальном техникуме и музыкальной школе // Ф. 23. – Оп. 1. – Д. 253. – Л. 1 – 30.

213. Постановление о переводе музыкальной школы 1-й ступени в частное содержание на условиях самоокупаемости (1925) // Ф. Р-118. – Оп. 1. – Д. 12. – Л. 1 – 14.

214. Постановление о переименовании Мотовилихинского музыкального инструкторско-педагогического техникума в Пермский музпедтехникум (1926) // Ф. Р-591. – Оп. 1, – Д. 28: 1920 – 1941 гг.

215. Постановление об открытии в 1943 г. Пермского музпедтехникума. Приказы о назначениях на работу // Ф. Р-1533. – Оп. 1. – Д. 81. – Л. 1 – 89 (с предисловием).

216. Схемы с указанием всех школьных и культурно-просветительных учреждений в Пермском округе // Ф. 483. – Оп. 1. – Д. 61. – Л. 1 – 174.

217. Требовательные ведомости на выдачу жалования и бенефисных денег // Ф. 126. – Оп. 1. – Д. 2. – Л. 1 – 90.

218. Условия приёма в школу 1-й ступени // Ф. Р -118. – Оп. 1. – Д. 348. – Л. 13 – 17.

Нотная литература

219. Глинка, М. И. Жизнь за царя: сцены из опер / приспособил для постановки на сельских сценах А. Городцов; текст Г. Розена, В. Жуковского, К. Рылеева, сост. А. Городцов; худож. И. Странцов; Перм. гос. ком. попечительства о нар. трезвости. – 2-е изд., испр. и доп. – Пермь, 1913. – 54 с. : 2 л.ил.

ПРИЛОЖЕНИЯ. ПЕРЕЧЕНЬ НАЗВАНИЙ

Приложение 1. Таблицы, отражающие экономическое, социальное и образовательное состояние общества.

Таблица 1. Социальная структура г. Перми в 70 – 90-е годы XIX в.;

Таблица 2. Рост промышленности Перми во второй половине XIX в.;

Таблица 3.Образовательный уровень жителей Перми в 1890-е годы.

Приложение 2. Программы Первого (1908/1909) и Четвёртого (1909/1910) Симфонических собраний Филармонии (с отдельными нотными примерами) [ПГКУК – Пермская государственная ордена «Знак Почёта» краевая универсальная библиотека им. А. М. Горького: редкий фонд].

Приложение 3. Социально-экономические условия жизни Пермского края на рубеже XIX – XX веков в контексте уральского региона.

Приложение 4. Афиши спектаклей и литературно-музыкальных вечеров, состоявшихся в зале Благородного собрания (1858, 1861, 1862) [ГАПО – Государственный Архив Пермской Области].

Приложение 5. Афиша концерта скрипача К. Думчева, состоявшегося 14 октября 1898 г. в зале Благородного собрания [ГАПО].

Приложение 6. Афиша концерта хора под управлением г. Затопляева, исполнившего хороводные и святочные песни и состоявшийся 1 января 1909 г. в Верхних Муллах (пригород Перми) [ГАПО].

Приложение 7. Программа публичного испытания старшего отделения учащихся музыкальной школы Э. Э. Петерсен, состоявшегося 23 мая 1913 г. [ПГКУК – Пермская государственная ордена «Знак Почёта» краевая универсальная библиотека им. А. М. Горького: редкий фонд].

Приложение 8. Программа ученического вечера школы Э. Э. Петерсен, посвящённого Р. Шуману и состоявшегося 16 февраля 1911 г. [ПГКУК – Пермская государственная ордена «Знак Почёта» краевая универсальная библиотека им. А. М. Горького: редкий фонд].

Приложение 9. Таблица с указанием оперных спектаклей в Казани и Перми за 1896/1897г. [Рус. муз. газ. – 1898. – № 3. – С. 321 – 323].

Приожение 10. Статья о регентских курсах и народно-певческих классах Городцова в «Музыкальном современнике» за 1916 год, №18. – С. 26 – 29. [175].

Приложение 11. Ведомости сборов с театра в сезоне 1895\96 гг. [ГАПО].

Приложение 12. Афиши спектаклей в селе Ильинское [ГАПО].

Приложение 13. Афиша литературно-музыкального вечера в селе Ильинское [ГАПО].

Приложение 14. Статистический анализ публикаций материалов о музыкальной жизни Пермского края в Русской Музыкальной Газете.

Приложение 15. Сведения по уральским городам из таблицы «Вся музыкально-театральная Россия. 1914 г.» (сост. Б. С. Родкин; редакция – Н. И. Тетериной) [42. с. 899 – 1067] *дополненные.*

Таблицы, отражающие экономическое, социальное и образовательное состояние общества

Таблица 1. Социальная структура города Перми

Сословие	1782		1866		1897	
	чел.	%	чел.	%	чел.	%
Дворяне			3 892	11,4	682	1,5
Духовенство	32	0,9	276	0,8	499	1,0
Купечество	139	4,0	595	1,7	562	1,2
Мещане	210	6,1	10 096	29,6	17 468	38,4
Цеховые (ремесленники)			985	2,8		
Крестьяне	1 056	30,8	7 412	21,7	16 933	37,2
Военные	263	7,6	2 521	7,3	5 018	11,0
Полицейские и пожарные			387	1,1		
Почетные граждане			185	0,5		
Иностранцы			108	0,3		
Остальные	1 191	34,6	7 647	22,4	112	0,2
Итого	3 433	100	34 098	100	45 403	100

Таблица 2. Рост промышленности Перми во второй половине XIX в. (без Мотовилихи)

Год	Всего промышленных предприятий	Число рабочих	Число предприятий, имеющих 16 и более рабочих	Сумма производства в тыс.руб.
1861	25	407	4	369,0
1868	29	607	6	513,6
1880	46	1244	18	1342,2
1890	107	1644	24	2006,8
1896	139	2509	27	3098,5

Таблица 3

Образовательный уровень жителей г. Перми
(материалы переписи 4 апреля 1890 г.)

Образование	Муж. пол	Жен. пол	Всего
Высшее:			
окончившие курс	247	101	348
не кончившие курс	36	10	46
Среднее:			
окончившие курс	200	249	449
не кончившие курс	392	287	679
Низшее:			
окончившие курс	1823	803	2626
не кончившие курс	2110	825	2935
Профессиональное:			
окончившие курс	227	31	258
не кончившие курс	41	1	42
Домашнее образование	4084	3134	7218
Итого:	9160	5441	14601

Программы Первого (1908/1909) и Четвёртого (1909/1910) Симфонических собраний Филармонии (с отдельными нотными примерами)

Безплатно.

Городъ ПЕРМЬ. СЕЗОНЪ 1908—1909 Г.

Пермское Филармоническое Общество.

ВЪ СУББОТУ, 24-го ЯНВАРЯ 1909 года,

въ залѣ Екатерино-Петровскаго Училища

СОСТОИТСЯ

первое симфоническое собраніе

(ВНѢОЧЕРЕДНОЕ),

подъ управленіемъ Н. И. НИКИТИНА и Б. М. ПОПОВА,

при участіи Н. С. ЯЗЫКОВА

ПРОГРАММА.

Отдѣленіе 1.

1) Бетховенъ. Увертюра къ трагедіи Гете «Эгмонтъ».

Людвигъ фанъ Бетховенъ (род. въ 1770 г. въ Боннѣ, ум. въ 1827 г. въ Вѣнѣ)—геніальный композиторъ новаго времени. Въ своихъ девяти симфоніяхъ оставилъ доселѣ непревзойденные образцы этого стиля. Вліяніе его на послѣдующую музыкальную литературу не только громадное, но и всеобъемлющее.

Послѣ симфоній одно изъ видныхъ мѣстъ въ творчествѣ Бетховена занимаетъ его музыка къ трагедіи Гете „Эгмонтъ", написанная въ 1808 году и впервые исполнявшаяся въ трагедіи въ 1810 году.

Дѣйствіе трагедіи Гете происходитъ въ Нидерландахъ во времена испанскаго владычества и героемъ трагедіи является графъ Эгмонтъ, погибающій за народную свободу жертвой своего благородства и прямоты. Эгмонту противупоставляется герцогъ Альба типъ чувственнаго тирана, посланнаго въ Нидерланды, чтобы окончательно подавить послѣдніе остатки народныхъ вольностей. Альба механически охватываетъ и казнитъ Эгмонта, хотя послѣдній до конца остается любимымъ родителемъ испанскаго народа. Въ трагедіи находитъ идеально чистый образъ Клары, простой горожанки, которую любитъ Эгмонтъ. Узнавъ о томъ, что Эгмонтъ схваченъ Альбой, Клара пытается поднять народное возстаніе и, когда это ей не удается, она отравляется, чтобы не пережить Эгмонта. Въ ночь казни Эгмонту во снѣ является видѣніе Клары, олицетворяющей свободу и она вѣщаетъ близкую гибель героя. Онъ пробуждается изъ сна, барабанный и звукъ флейтъ, возвѣщающихъ его казнь, и съ гордо поднятой головой идетъ на эшафотъ, зная, что смерть его нужна, какъ искупительная жертва.

Увертюра Бетховена сильно и удивительно сжатыми геніальными штрихами изображаетъ сущность трагедіи Гете. Могучее унисонное звучаніе оркестра начинаетъ вскорѣ вплетаются трагическія мелодіи героя, но тотчасъ же въ верхнихъ голосахъ вплетаетъ нѣжныя—свѣтлыя, пѣвучія мелодіи—эмблема любви Клары. Въ дальнѣйшей разработкѣ увертюры постоянно борются эти два начала: трагедія героизма и освѣщающая ее улыбка любви. Мощный финалъ увертюры—апоѳеозъ трагедіи—побѣдный гимнъ свободѣ, какъ написалъ Гете въ послѣднихъ строкахъ своего „Эгмонта".

2) Римскій-Корсаковъ. «Ель и Пальма» романсъ съ сопровожденіемъ оркестра будетъ пѣть Н. С. ЯЗЫКОВЪ.

Николай Андреевичъ Римскій-Корсаковъ родился 6 марта въ Тихвинѣ, скончался 8 іюня 1908 года въ своемъ имѣніи Любенскѣ ст. Плюсса.

Романсъ „Ель и Пальма" (написанъ въ 1896 г.) принадлежитъ къ наиболѣе сильнымъ вдохновеніямъ великаго композитора. Обладающій съ исключительнымъ искусствомъ въ ариѳи краски оркестра, романсъ этотъ дѣлаетъ одной изъ лучшихъ всемірныхъ музыкальной литературы. Изъ двухъ—трехъ страницъ—здѣсь цѣлая симфонія, геніальная музыкальная картина. Глухая сверкая ночь. Спящая сила и замкнется сила матери. . . . Въ безу тихомъ движеніи мощная суровая тема, рисующая безотрадный мракъ полярной ночи. . . . Есть дремлетъ и чудится ей, что начинаетъ теплѣть холодная мгла. . . Близко сіяніе, начинаетъ сіять исчезнетъ какой то силѣ. . . Царица ночная расширяется вок-

ругъ и гобой начинаетъ жалобную, причудливо—выющуюся пѣснь восточной пустыни . . . Песокъ и . небо . . Палящій зной . . . Одинокая пальма тоскуетъ въ безпредѣльной пустынѣ и, быть можетъ, грезится ей такая же одинокая ель, уснувшая далеко на сѣверѣ . . . . . Но это только сонъ . . . Кругомъ темно. Слышится, слышится снѣгъ и тяжело звучитъ мощная, суровая тема вѣчной зимы.

ЕЛЬ и ПАЛЬМА.

(Стихотвореніе Гейне, переводъ Михайлова).

На сѣверномъ голомъ утесѣ
Стоитъ одинокая ель.
Ей дремлется. Сонную снѣжнымъ
Покровомъ одѣла мятель.

И.онѣ мерещится пальма,
Что въ дальней восточной странѣ
Одна молчаливо тоскуетъ
На знойной сожженой скалѣ.

---

3) Сибеліусъ. „Valse triste" изъ музыки къ драмѣ Іернефельта „Смерть".

Янъ Сибеліусъ (род. въ 1867 г. въ Таваствусѣ) - лучшая надежда музыкальной Финляндіи. Его европейская извѣстность началась съ симфонической поэмы „Туонельскій Лебедь", но еще больше усилъ имѣлъ его „Valse triste". Въ какіе нибудь четыре года эта пьеса обошла, буквально, всѣ значительные города Европы. По статистикѣ Breit Kopf et Härtel „Valse triste" исполнялся болѣе, чѣмъ тремя стами симфоническими оркестрами, хотя появился въ свѣтъ всего лишь въ 1904 году.

„Valse triste"—написанъ, какъ музыкальная иллюстрація къ драмѣ финскаго писателя Іернефельта „Kuolema" („Смерть") и произведеніе это отразило всѣ черты современной финской думы: вѣковая культура, усладъ народной жизни, унаслѣдованный отъ старой Европы, отравленная безконечнымъ пессимизмомъ душа, и угрюмая природа сѣвера, злобящіе призраки, таящіеся среди суровыхъ лѣсовъ и сѣрыхъ скалъ, въ глубинѣ темныхъ озеръ Финляндіи . . .

„Valse triste"—это послѣдній сонъ, дьявольскій кошмаръ, спутывшійся къ losy умирающей, символъ жизни, которая отлетаетъ со всѣми своими радостями и привязанностями, безпощадно покидая человѣка, обреченнаго побѣдительницѣ—Смерти.

„Ночь". Утомленный бодрствованіемъ сынъ уснулъ около постели умирающей матери, которая забылась въ лихорадочномъ снѣ . . . По комнатѣ разливается красноватый свѣтъ и откуда то издалека слышатся звуки музыки, которые все приближаются по мѣрѣ того, какъ ярче разливается злобящій свѣтъ. . . Слышится мелодія вальса . . . Умирающая проснулась. Медленно встаетъ она съ постели, одѣтая въ бѣлое праздничное платье, какъ въ дни своей юности . . . Свободно и легко идетъ она по возникшей и привѣтливо кивающей ко сторонамъ, во всѣ углы. И отъ каждаго кивка ея возникаютъ танцующія пары, мужчины и женщины. Они входятъ въ нихъ кругъ и старяются привлечь къ особѣ пары танцующихъ, заглядываютъ имъ въ лицо, хочетъ присоединиться къ нимъ . . . Но танцующіе отворачиваются, не хотятъ замѣчать ее . . . . . И постепенно слабѣютъ ея силы, утомленно поникаетъ она и мерцаетъ красноватый свѣтъ . . . . Тускнѣютъ лица танцующихъ . . . . Тогда еще разъ собираетъ умирающая всѣ свои силы и напряженными судорожными движеніями зоветъ она слова танцующихъ . . Снова звучитъ музыка и опять возникаютъ танцующія пары . . . Темпъ танца все ускоряется, музыка сливается въ дикій нестройный гулъ и бѣшено кружатся призраки . . . . Когда дикое безуміе пляски достигаетъ высшаго предѣла, раздается стукъ въ двери. Музыка мгновенно обрывается, Призраки исчезаютъ. Двери растворяются. Дикій крикъ умирающей, которая окаменѣла на мѣстѣ. Еще разъ вѣско и тяжело звучитъ роковая мелодія. Въ двери входитъ Смерть . . . . . "

Антракъ 20 минутъ.

Отдѣленіе II.

4) Шубертъ. Симфонія H-moll (№ 8) 1-ая часть Allegro moperato.

Францъ Петеръ Шубертъ (род. въ 1797 г. близъ Вѣны, ум. въ 1828 году въ Вѣнѣ)—величайшій геній Вѣтховена композиторъ своего времени. Извѣстенъ каждому образованному человѣку, какъ геніальный композиторъ пѣсни (Lied) творецъ и истинный родоначальникъ современнаго романса. Инструментальныя произведенія Шуберта, въ особенности его симфоніи, занимаютъ въ его творчествѣ не менѣе значительное мѣсто, чѣмъ его романсы и въ частности его восьмая симфонія (H-moll), извѣстная подъ именемъ „неоконченной" является наряду съ Бетховеновскими одной изъ лучшихъ въ музыкальной литературѣ. Симфонія написана Шубертомъ въ 1822 году, но до самой его смерти никому не была извѣстна. Найденная послѣ смерти композитора она получила названіе неоконченной, такъ какъ состоитъ всего изъ двухъ частей въ противоположность классич-

ушелъ я въ далекія страны, говоритъ Шубертъ въ своемъ фантастическомъ разсказѣ. «Многіе годы изнывалъ я подъ бременемъ величайшей любви и величайшей скорби . . И многіе, многіе годы пѣлъ я свои пѣсни. ХОТѢЛЪ ЛИ Я ПѢТЬ ЛЮБОВЬ, ОНА ОБРАЩАЛАСЬ ВЪ СКОРБЬ; ХОТѢЛЪ ЛИ Я ПѢТЬ СКОРБЬ, ОНА ОБРАЩАЛАСЬ ВЪ ЛЮБОВЬ. . . . . Такъ разрывалось мое сердце между любовью и скорбью. . . . . Таковъ скрытый смыслъ первой части симфоніи.

Одинъ изъ современныхъ русскихъ дирижеровъ Д. Ахшарумовъ слѣдующимъ образомъ объясняетъ музыкальное строеніе первой части симфоніи: «Вступленіе віолончелей и контрабасовъ, какъ холодный призракъ смерти, наполняетъ трепетомъ весь оркестръ и таинственное дрожаніе скрипокъ подъ однообразный аккомпаниментъ струннаго квартета пиццикато служитъ основой для первой темы, робкой и нѣжной, полной мольбы слабаго безпомощнаго существа передъ ужасомъ холодной могилы. Мрачная фраза фаготовъ и вальторнъ приводитъ къ граціозному синкопированному аккомпанименту кларнетовъ и альтовъ, въ которомъ на третьемъ тактѣ въ дивной красотѣ появляется вторая тема сначала въ віолончеляхъ потомъ, въ скрипкахъ. Прелестная, успокаивающая, она проливаетъ свѣтъ надежды въ усталую скорбящую душу и мы забываемъ о всѣхъ мірскихъ страданіяхъ; но вдругъ она обрывается и послѣ такта гробовой тишины, рѣзкіе раздирающіе душу, аккорды всего оркестра приводятъ насъ къ сознанію ужасающей дѣйствительности . . . . . Чудовищный образъ смерти неизгладимо остается въ нашемъ воображеніи и дальнѣйшее появленіе обрывковъ этой темы причиняетъ мучительныя страданія эта борьба угасающей юной жизни съ неумолимою смертью, страшное отчаяніе, оковы стоны которыя, однако, все же слышатся беззавѣтно свѣтлая, чистая любовь. Любовь и горе сливаются здѣсь въ чудную гармонію и какъ бы обрываютъ струны для пѣсенъ земли . . . . . .

5, Бородинъ. «Спящая княжна». Сказка (въ инструментовкѣ Римскаго Корсакова) будетъ пѣть И. С. ЯЗЫКОВЪ.

Александръ Порфирьевичъ Бородинъ (род. въ 1834 г. въ Петербургѣ, умеръ въ 1887 г. тамъ же) одинъ изъ значительнѣйшихъ русскихъ композиторовъ, поборникъ народности въ музыкѣ. Хорошо извѣстенъ Перми, какъ авторъ оперы «Князя Игорь». «Спящая княжна» самый фантастичный и вдохновенный романсъ Бородина, не чуждый символическаго значенія. Романсъ этотъ написанъ Бородинымъ съ сопровожденіемъ фортепіано. Римскій-Корсаковъ близкій другъ Бородина, принимавшій между прочимъ большое участіе въ окончательной редакціи «Князя Игоря», положилъ аккомпаниментъ «Спящей княжны» на оркестръ, незадолго до своей смерти. Въ этомъ видѣ «Спящая княжна» является новинкой нашей симфонической литературы.

СПЯЩАЯ КНЯЖНА

(слова и музыка Бородина).

Спитъ . . Спитъ въ лѣсу глухомъ.
Спитъ княжна волшебнымъ сномъ,
Спитъ подъ кровомъ темной ночи;
Сонъ сковалъ ей крѣпко очи.
Спитъ . . Спитъ . . .
Вотъ и лѣсъ глухой очнулся,
Съ дикимъ смѣхомъ вдругъ проснулся.
Вѣдьмъ и лѣшихъ шумный рой
И промчался надъ княжной . . . . .
Лишь княжна въ лѣсу глухомъ
Спитъ все тѣмъ же мертвымъ сномъ.
Спитъ . . Спитъ . . .
Слухъ прошелъ, что въ лѣсъ дремучій
Богатырь придетъ могучій,
Чары силой сокрушитъ,
Сонъ волшебный побѣдитъ
И княжну освободитъ . . . .
Но проходятъ дни за днями.
Годы идутъ за годами;
Ни души живой кругомъ
Все объято мертвымъ сномъ.
Такъ княжна въ лѣсу глухомъ
Тихо спитъ глубокимъ сномъ.
Сонъ сковалъ ей крѣпко очи;
Спитъ она и дни и ночи . . .
Спитъ . . . Спитъ . . .
И никто не знаетъ,
Скоро ль часъ ударитъ
Пробужденія!

6) Чайковскій. «Вальсъ Цвѣтовъ» изъ балета «Щелкунчикъ».

Вмѣстѣ съ „Іолантой" балетъ „Щелкунчикъ" былъ послѣднимъ произведеніемъ Чайковскаго для сцены. Оба эти произведенія, опера и балетъ, были даны въ одинъ вечеръ (6 декабря 1892 г.) на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ.

Какъ балетный композиторъ, Чайковскій занимаетъ первое мѣсто, не только въ русской, но и въ мировой музыкальной литературѣ. Его балеты, особенно „Спящая Красавица" и „Щелкунчикъ" являются едва ли не самыми выдающимися партитурами за все время существованія балета. Великій симфонистъ, глубоко чувствующій и понимающій краски современнаго оркестра, сочетался въ Чайковскомъ съ мелодистомъ, изобрѣтеніе котораго безконечно богато и граціозно. „Вальсъ цвѣтовъ"—одинъ изъ блестящихъ номеровъ партитуры „Щелкунчика". . Его пышное торжественное вступленіе (соотвѣтственно музыкальному тѣлосложенію котораго, на сценѣ происходитъ расцвѣтаніе гигантскихъ живыхъ цвѣтовъ) смѣняется плавными колебаніями вальса и на волнахъ его, какъ дыханіе полевыхъ цвѣтовъ доносится скромная, обаятельно благоухающая мелодія кларнета . . . Разрастается фантасмагорія красокъ, въ которой слились всѣ цвѣта и всѣ благоуханія. . . . Въ средней части вальса віолончели можно поютъ властную пѣснь изнемогающей отъ страсти лѣтней полночи, когда въ волшебной красотѣ распускаются царственныя розы. . . . Наконецъ всѣ благовонія сливаются въ одну сказочную гармонію и вальсъ заканчивается ослѣпительной картиной общаго расцвѣта праздничной природы.

Гг. Члены Общества, участвующіе въ концертѣ:

А. К. Бодикъ, Е. Д. Булдаковъ, В. В. Грошинскій, А. Е. Деникеръ, Н. И. Друкаръ, В. С. Калченковъ, А. А. Зейберлихъ, М. И. Зейферъ, П. Г. Зильберъ, И. А. Кармишевъ, А. Н. Катковъ, А. И. Клибуковъ, А. А. Ключихинъ, Л. К. Коншовскій, В. Е. Кострюминъ, М. С. Кувшиновъ, Н. Н. Кувшиновъ, В. П. Кушелевскій, М. А. Левинъ, В. В. Леонтьевъ, Л. Е. Маутышевъ, Ф. Ф. Мизаревъ, М. Н. Никитинъ, И. И. Мескинъ, В. И. Нашевъ, А. С. Пономаревъ, В. Х. Пестаженовъ, П. Г. Пестинскомъ, Я. Х. Конопъ, В. П. Райковъ, А. К. Рафхинъ, Р. А. Рафхинъ, И. А. Рафхинъ, Т. П. Сибиряковъ, С. Г. Соколовъ, С. В. Синскій, К. И. Столяровъ, А. И. Сѣдельниковъ, К. П. Трутневъ, К. П. Шапрасевскій, Б. Д. Щербаковъ, А. А. Югринъ.

Начало ровно въ 9 час. вечера.

Дирекція Общества въ интересахъ цѣльности впечатлѣнія покорнѣйше проситъ публику послѣ второго звонка своевременно занимать свои мѣста, прекращать совершенно разговоры и прогулки въ залѣ.

Лица, не состоящія Членами Общества, имѣютъ входъ на это Симфоническое Собраніе по платнымъ билетамъ, которые можно получать у Н. В. Попова, Н. Г. Кореневова, а въ день концерта при входѣ въ залъ съ 5 час. вечера въ библіотекѣ читальнѣ въ народномъ домѣ.

Цѣны мѣстамъ отъ 30 к. до 1 рубля.

ХРАНЕНІЕ ПАЛЬТЕЙ БЕЗПЛАТНО, НО СДАЧА ЕГО ШВЕЙЦАРОМЪ ПРОИЗВОДИТСЯ СЪ СОБЛЮДЕНІЕМЪ ПОРЯДКА, УКАЗАННАГО ВЪ АФИШѢ

Настоящая программа раздается безплатно при входѣ въ залъ по предъявленіи входного билета.

Предсѣдатель Дирекціи А. Д. Горелицевъ.

Члены: С. Г. Соколовъ.
К. П. Шапрасевскій.

Перепечатка и заимствование воспрещаются.

БЕЗПЛАТНО.

Пермь. Сезонъ 1909—1910 г.

Пермское Филармоническое Общество.

Въ Субботу 31-го Октября 1909 года

въ залѣ Екатерино-Петровскаго училища

СОСТОИТСЯ

Четвертое Симфоническое Собраніе

(ВНѢОЧЕРЕДНОЕ)

при участіи Почетнаго Члена Пермскаго Филармоническаго Общества А. Д. Городцова.

Оркестръ Пермскаго Филармоническаго Общества. Хоръ Пермскаго Пѣвческаго Общества.

Дирижируютъ Н. Н. Никитинъ и Б. Ш. Поповъ.

ПРОГРАММА.

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1) **РУССО.** Увертюра изъ оперы „Деревенскій Колдунъ".

Дирижируетъ П. М. Поповъ.

Жанъ-Жакъ Руссо замѣчательный философъ родился 15 іюня 1712 г. въ Женевѣ, умеръ 20 іюня 1778 г. близъ Парижа.

Геніальный властитель думъ восемнадцатаго вѣка, авторъ «Общественнаго Договора», страстно любилъ музыку и даже не разъ собирался писать свои музыкальныя произведенія.

Какъ композиторъ и Руссо философъ въ данномъ случаѣ вещь маленькая. Руссо музыканта, но тѣмъ не менѣе въ исторіи французской музыки Руссо сыгралъ довольно роль, какъ музыкальный писатель и какъ композиторъ. На закатѣ своихъ творческихъ силъ, приблизительно въ 1752 г. онъ написалъ оперу «Деревенскій Колдунъ», поставленный въ 1752 г. и имѣвшій очень большой успѣхъ. Опера эта, по мнѣнію современниковъ, была написана подъ вліяніемъ пріѣзда въ Парижъ труппы итальянской оперы и увлеченія ею. Въ такой степени онъ былъ подъ вліяніемъ итальянской музыки, что французскій музыкальный міръ не хотѣлъ даже слушать оперу «Деревенскій Колдунъ» и музыкальная печать встрѣтила ее, одновременно съ итальянцами, предпріявшими возобновленіе своихъ спектаклей, крайне враждебно. Руссо, какъ авторъ, его вѣчно упрекали за отсутствіе на сценѣ итальянской оперы и за бывшихъ въ ней фальшивыхъ отзывахъ о французской музыкѣ.

«Деревенскій Колдунъ» въ свое время имѣлъ событіемъ для французской оперы, которая музыкальныя рѣчи, которая «должна играть въ сердцѣ», но, конечно, его музыкальныя заслуги для насъ ничтожны и вполнѣ исчерпываются именами Глюка и Грегри. Однако, историческій интересъ этой оперы несомнѣненъ; она не имѣвшаго автора еще болѣе интересовать своей матеріалъ. Наивный, сильно и непосредственно музыка Руссо, воспользовавшаяся народными музыкальными инструментами, была новой болѣе вѣрно передать общій стиль и музыкальное направленіе той эпохи. Всмотритесь въ отношеніи къ характеръ и фазисъ, осознать, чѣмъ занимались и что любили люди настроенія этой эпохи, — этимъ цѣль знакомства увертюры Руссо не представитъ существенного интереса.

Увертюра состоитъ изъ трехъ частей. Первая изъ быстрыхъ движеній, основанная на простой и даже плоской музыкальной темѣ, изложенной, родственной изъ тѣхъ вѣтренныхъ, бодрыхъ по тѣмъ плебейскихъ развлеченій тогда на площадяхъ Парижа. Второе медленное и спокойное, какимъ соотвѣтствуетъ настроеніе, требованіе до самыхъ предѣловъ печальности: третье — опять въ быстромъ музыкальномъ легкомъ и традиціонномъ, несмотря на свою простоватость, выполненіи своеобразномъ задорномъ движеніи.

2) **ГЛИНКА.** (1804—1857). „Ночной Смотръ" баллада, въ инструментовкѣ М. А. Балакирева Почетнаго Члена Пермскаго Филармоническаго Общества.

Будетъ имѣть Почетный Члень Пермскаго Филармоническаго Общества А. Д. Городцовъ.

Дирижируетъ П. П. Никитинъ.

«Ночной Смотръ» Глинки инструментовокъ интимныхъ интерпретъ русской музыки Почетныхъ Членовъ Пермскаго Филармоническаго Общества М. А. Балакиревъ. Балакиревъ и фантастическая баллада Глинки имѣетъ такіе блестящіе инструментатора, которое сами Глинка назвалъ своего произведенія и продолжительность, расцѣнка по-

мимо краснаго. То, что въ фортепіанномъ сопровожденіи звучало только намеками, говоритъ теперь краснорѣчивый симфоническій оркестръ. Какъ живые выдѣляются звуки за звуками, трубятъ трубы и земля содрогается отъ ритма мѣрныхъ шаговъ арміи, исполненной, имѣетъ одинъ человѣкъ, для своего Императора съ двѣнадцати часовъ до полночи....

Изъ поэмы Жуковскаго.

Баллада Жуковскаго.

(Изъ Эйбенда).

Въ двѣнадцать часовъ по полночи

Изъ гроба встаетъ барабанщикъ;
И чтитъ онъ всѣхъ и вездѣ,
И бьетъ онъ громкую тревогу;
И въ тихихъ гробахъ барабанъ
Могучую слышитъ побѣду:
Встаютъ великіе отцы,
Встаютъ старыхъ прадѣдовъ,
Встаютъ изъ мглы русскихъ сѣдинъ,
И знаменитыхъ милой взятій
Въ своихъ съ дерзновенныхъ стѣнахъ,
И строятъ вѣковыя Кадетскія.

Въ двѣнадцать часовъ по полночи

Выходятъ трубачи изъ могилъ;
И скачетъ онъ надъ и впередъ,
И трубитъ трубитъ онъ тревогу,
И въ тихихъ могилахъ трубы
Могучую слышатъ побѣду:
Седые трубачи встаютъ,
Встаютъ усачи-кавалеры;
И въ сборъ, въ ряды встаютъ
Съ востока и запада усачи
На лошадяхъ воздушныхъ своихъ
Одинъ за другимъ всадникомъ.

Въ двѣнадцать часовъ по полночи

Изъ гроба встаетъ полководецъ;
На мечѣ сверкаетъ кулакомъ сверкаетъ;
Онъ съ маленькой шляпой и вздутой;

На старомъ своемъ боевомъ
Онъ медленно ѣдетъ по фронту.
И маршалы будутъ за нимъ,
И клубъ за нимъ адъютанты,
И зрѣетъ честь отдаетъ,
Становится онъ впередъ всѣхъ,
И съ чудной своей онъ
Привѣтствуетъ всѣхъ за полночи.
И нѣтъ генераловъ самыхъ
Которые бы не трудились собирать.

И обходитъ онъ ихъ всѣхъ
Онъ осмотритъ каждый свой и дружину;
И зрѣетъ своей отдаетъ
Онъ тотъ взрослъ и тотъ покрытъ:
И Франція тотъ онъ маршалъ,
Тотъ былъ Сантъ Кларенъ.

Такъ онъ старикъ сидитъ съ
На старомъ своемъ боевомъ
Въ двѣнадцать часовъ по полночи
Встаетъ Императоръ ученый.

3) БЕТХОВЕНЪ. (1770–1827) op. 62 „Корiоланъ".

Дирижируетъ Н. И. Никитинъ.

Послѣ девяти симфонiй, одно изъ первыхъ мѣстъ среди симфоническихъ произведенiй Бетховена, занимаетъ его «Корiоланъ», названный композиторомъ увертюрой, но по современной терминологiи ближе всего опредѣляемый понятiемъ «симфонической поэмы».

Трагедiя, давшая программу и названiе увертюрѣ Бетховена, заключается въ слѣдующемъ: [illegible] ... Корiоланъ удаляется изъ [illegible] ... Корiоланъ уже подъ стѣнами Рима и городу грозитъ гибель. [illegible] ... Тогда жена Корiолана съ маленькими дѣтьми его и мать Корiолана Волумнiя, идутъ въ станъ врага [illegible] ... Онъ уступаетъ. [illegible] словами:

„. . . . . Клянусь я
[illegible]
[illegible] . . . ."

[illegible] ... чешской души. [illegible] ... Корiоланъ [illegible] ... искусства.

4) РИМСКIЙ-КОРСАКОВЪ. (1844–1908) op. 49 „Пророкъ".

Поетъ [illegible] Почетный Членъ Пермскаго Филармоническаго Общества А. Д. Городцовъ.

Хоръ Пермскаго Пѣвческаго Общества.

Дирижируетъ Н. И. Никитинъ.

«Пророкъ» [illegible] стихотворенiе Пушкина написано Римскимъ-Корсаковымъ въ 1897 году [illegible] ... прозябанье».

Пророкъ.

Духовной жаждою томим,
Въ пустынѣ мрачной я влачился,
И шестикрылый серафимъ
На перепутьи мнѣ явился.
Перстами легкими, какъ сонъ,
Моихъ зеницъ коснулся онъ.
Отверзлись вѣщiя зеницы,
Какъ у испуганной орлицы.
Моихъ ушей коснулся онъ,
И ихъ наполнилъ шумъ и звонъ,
И внялъ я неба содроганье,
И горнiй ангеловъ полетъ,
И гадъ морскихъ подводный ходъ,
И дольней лозы прозябанье.
И онъ къ устамъ моимъ приникъ
И вырвалъ грѣшный мой языкъ,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змѣи
Въ уста замершiя мои
Вложилъ десницею кровавой.
И онъ мнѣ грудь разсѣкъ мечомъ,
И сердце трепетное вынулъ,
И угль, пылающiй огнемъ,
Во грудь отверстую водвинулъ.
Какъ трупъ въ пустынѣ я лежалъ,
И Бога гласъ ко мнѣ воззвалъ:
«Возстань, пророкъ! и виждь, и внемли!
Исполнись волею Моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголомъ жги сердца людей!».

Перерывъ 20 минутъ.

ОТДѢЛЕНIЕ II.

5) МОЦАРТЪ. Симфонiя G-moll (K. 550).

I. Allegro molto. II. Andante. III. Minuetto. IV. Allegro assai

Дирижируетъ Н. И. Никитинъ.

Вольфгангъ Амедей Моцартъ родился 14 января 1756 г. въ Зальцбургѣ, умеръ 23 ноября 1791 г. въ Вѣнѣ.

Моцартъ [illegible] ... человѣческаго духа.

„Моцартъ—солнце музыки. [illegible]

. . . . .

[illegible] . . .

Моцартъ — [illegible]

[illegible] когда уже [illegible] прозрачный холодъ и [illegible] солнечныя [illegible], уходя во тьму [illegible], скрываетъ отъ непосвященныхъ.

. . . .

Онъ зналъ больше. Ему одному открылась Дионисова тайна музыки, о которой мечталъ Ницше. Онъ могъ [illegible] „два [illegible], между которыми мы [illegible]“.

Но онъ не сказалъ никому. Ему [illegible] съ ея [illegible].

Моцартъ родился въ [illegible] Зальцбургѣ [illegible]. Онъ [illegible] [illegible].

[illegible] (В. Ивановъ. „Золотое Руно“. Москва. 1906. Книга I. „Моцартъ“).

[illegible] произведеній Моцарта [illegible] 50 симфоній. [illegible] C-dur (Юпитеръ), Es-dur и [illegible] G-moll, [illegible] въ каталогѣ Кохеля подъ № 550. Эта симфонія Моцарта [illegible]

[illegible]

Начало ровно въ 9 часовъ вечера.

[illegible]

Цѣны мѣстамъ отъ 25 к. до 2 р. 20 к.

Настоящая программа раздается безплатно по предъявленіи входного билета.
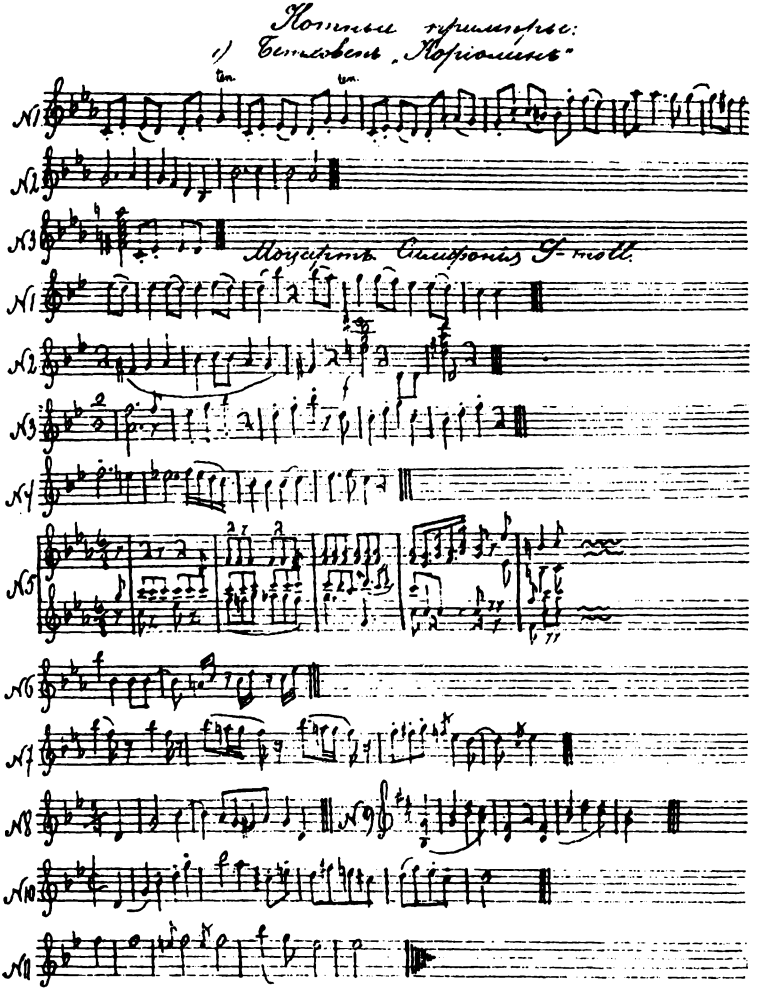
[illegible] въ субботу, 28 ноября, въ 9 часовъ вечера, въ залѣ Екатерининско-Петровскаго училища.

Лица, желающія вступить членами-соревнователями въ П. Ф. О. [illegible] (членскій взносъ отъ 10 руб.), благоволятъ обращаться въ Дирекцію [illegible].

Предсѣдатель Дирекціи *Н. Н. Ишинкиновъ.*

Члены Дирекціи: *Н. В. Гиленъ.*

В. Н. Панаевъ.


Мотивы Симфонии G-moll.

Социально-экономические условия жизни Пермского края на рубеже XIX – XX веков в контексте Уральского региона

Экономика и транспорт. Природно-географические особенности Урала стали теми предпосылками, которые определили его ведущую роль горнозаводской промышленности страны. Неистощимые высококачественные запасы металлических руд, обширные леса (источник угля для мануфактур, дешёвый материал для строительства заводских цехов и плотин), мощные водные ресурсы – всё это составило тот комплекс природно-сырьевых преимуществ, которые позволили уже с конца XVII века сделать Урал центром горнодобывающей и металлургической промышленности. В 50-60-е годы XVIII века местная металлургия достигла наивысшего взлёта, благодаря чему Россия по производству чёрного металла вышла на первое место в мире[380]. Основные горнозаводские комплексы были сосредоточены в руках Демидовых, Осокиных, Строгановых и их родственников, Лугининых, С. Я. Яковлева, А. Ф. Турчанинова. На южном Урале утвердились симбирские купцы – компаньоны И. Б. Твердышев, И. С. Мясников, на северном Урале – купец М. М. Походяшин (владелец меднодобывающих Турьинских заводов) [43. С. 124 - 125].

В Пермском крае в последнюю треть XIX в. (1861 - 1896) необычайно стремительно растёт количество промышленных заводов[381]. Наиболее крупным являлся Мотовилихинский медеплавильный завод, построенный в 1736 г., который позже в 1863 г. преобразовался в сталепушечный, приобретший всемирную известность. Позднее, в 1864 г., после присоединения к нему чугунно-пушечного завода образовались Пермские пушечные заводы (1871). С 1860-х по 1900-е годы на Урале, было построено 18 металлургических заводов (самые мощные из них стали Надеждинский и Чусовской). Огромное количество предприятий чёрной и цветной металлургии (производство чугуна, железа, стали осуществлялось в основном на территории Пермской губернии), основательная топливно-сырьевая база, значительная роль золотоплатиновой добычи характеризовали промышленность Уральского региона в это время[382] [43. С. 271].

Перестройка хозяйства на рыночные отношения требовала создания новых инфраструктур. Открытие железнодорожных путей связало Пермский край с центральными районами страны, что позволило преодолеть существовавшую ранее замкнутость и обеспечить подъём жизнедеятельности. (Именно этот факт способствовал активному функционированию ротационных процессов в музыкальной жизни Перми, речь о которых идёт в главе 4). В 1878 г. открылось движение по Уральской горнозаводской железной дороге протяженностью в 670

---

[380] Около 2\3 уральского железа отправлялось на экспорт (к середине XVIII в. действует 27 казённых и 44 частных предприятия, во второй половине пущено ещё 101 предприятие) [43. С. 124 - 126].

[381] За 35 лет количество предприятий выросло в 5,5 раза, количество рабочих – в 6,1 раза при росте доходности предприятий в 8,4 раза [88. С. 52 - 113] (см. таблицу №2 в Приложении 1).

[382] Интенсивное производство чёрной металлургии было организовано на заводах Верх-Исетского и Лысьвенского (особенно успешно) округов, а также Алапаевского, Кыштымского, Строгановского, Ревдинского, Сергинско-Уфалейского, Белорецкого округов [43. С. 214,215].

верст с главной линией Пермь – село Камасино – Нижний Тагил – Екатеринбург[383].

С развитием пароходства Пермь все активнее включается во всероссийский рынок, расцветает ярмарочная торговля[384]. Поток вывозимых товаров составляют лес, лен, свечи, мыло, сундуки и др. Вверх по Каме везутся хлеб, растительное масло, фрукты, табак, ткани, посуда, галантерейные товары[385].

Население. Всего на Урале было 39 городов, из них 4 губернских, 35 уездных и 5 безуездных. Население Пермской губернии составило 45 тыс. жителей (Оренбург - более 72 тыс. жит., Екатеринбург - 56 тыс. жителей, Уфа – 49 тыс. жит., Вятка – 25 тыс. жит.) [43]. Особенностью заселения региона была многолюдность населённых пунктов, превышавшая общероссийские показатели. Состав населения был достаточно многонационален[386] (русские, башкиры, татары, удмурты, марийцы), правда Пермская губерния имела наименьший процент нерусского населения[387].

Население Урала по социальному составу на рубеже веков разделялось таким образом [43]:

Губерния	Численность населения (кол-во человек)	Дворяне и чиновники -%	Духовенство -%	Город. сословие (купцы и мещане) -%	Жители города -%	Крестьяне и казаки -%
Вятская	3 030 831	0,30	0,45	2,80	3,15	97,10
Пермская	2 994 302	0,60	0,40	3,60	6,00	95,20
Оренбургская	1 600 145	0,76	0,37	3,84	9,54	87,00
Уфимская	2 196 146	0,72	0,20	2,04	4,88	94,74
Итого	9 821 424	0,59	0,35	2,80	5,90	93,50

В *социальном составе населения* преобладали крестьяне. В последние десятилетия XIX века из-за наплыва крестьян в города удельный вес крестьянства увеличился почти втрое и превысил 42 % от общей массы населения. Экономический рост, вызванный образованием в это время большого количества заводов, расширением судопроизводства и железнодорожного сообщения в Пермском крае, требовал появления огромного количества рабочих, чиновников, различного рода служащих, обеспечивающих функционирование городских

[383] В 1896 г. завершилось строительство веток Челябинск – Екатеринбург, а в 1909 г. Пермь – Кунгур – Екатеринбург [88].

[384] Если в первой половине XIX в. оборот торговли составлял от 3 до 18 тыс. рублей, то в 1860 г. привоз товаров возрос до суммы в 53,5 тыс. рублей [88].

[385] С последующим развитием пароходства по нижней Каме ежегодно проходило свыше тысячи судов с товарами на 20 млн. рублей. В конце XIX в. торговый оборот достиг 22 млн. рублей. В связи с этим увеличивается количество торговых заведений. Если в конце XVIII в. в городе было 64 лавки, то в 1860 г. – 239 торговых заведений [88].

[386] Более 7 млн. жителей – русские (71,4%), 1254 тыс. башкиры (12,8 %), 450 тыс. татары (4,6 %), 407 тыс. удмурты (4,1 %), 241 тыс. марийцы (2,5 %), 103 тыс. коми-пермяки (1 %).

[387] Нерусское население составило в Уфимской губ. 62 %, в Оренбургской – 30 %, в Вятской - 23 %, в Пермской – 10 %.

служб. Поэтому значительную часть населения в городе стали составлять именно эти сословия. Естественно, что активизация торговли привела к росту купечества, в руках которой она находилась[388]. С созданием новых органов самоуправления[389] купечество получает более широкий простор для реализации своего экономического могущества и в общественной сфере, входя в состав практически всех общественных организаций[390]. Нужно отметить, что Пермь была городом ссыльных и неблагонадёжных, составлявших довольно значительную часть населения. Социальный статус этой группы общества со временем менялся. «Если в первой половине XIX века чиновничья Пермь настороженно встречала политических ссыльных, то во второй половине ситуация поменялась. Многие ссыльные влились в городскую жизнь и стали ее неотъемлемой частью» [88. С. 77]. В связи с этим нельзя не сказать о пермских «декабристах»[391]. Это в большинстве своем была молодежь, по социальному признаку принадлежавшая разночинцам, вышедшим из разных сословий: духовенства, мещан, купцов, чиновников. Новым явлением в этот период становится участие в революционном движении интеллигенции, особенно учителей, учащейся молодёжи, либеральной буржуазии. Большое количество рабочих входило в различные политические кружки и организации. В 1881 г. с организацией нелегальной библиотеки в Мотовилихе создаются образовательные кружки, целью которых было наряду с идеологическим воспитанием повышение уровня грамотности рабочих. Революционные идеи проникали и в духовную семинарию, и в гимназию. Выходили как рукописные журналы, так и изданные на актографе (например, газета «Школа)[392]. Надо сказать, что Пермь отличалась особой активностью революционных настроений.

---

[388] Если в 1790 г. в Перми значилось 89 купцов, то в 1835 г. – 102. К середине XIX в. Пермь занимала седьмое место на Урале, а по количеству купцов первой и второй гильдии – третье место после Екатеринбурга и Тюмени [88].

[389] Система органов городского общественного управления состояла из городского избирательного собрания и городской Думы со своим исполнительным органом – городской управой (16 июля 1870 г. было утверждено «Городовое положение»). Во главе Думы и управы стояло одно лицо – городской голова, утвержденный губернатором или министром внутренних дел [88].

[390] Представители купечества входили в статистический комитет, научно-промышленный музей, городскую общественную библиотеку, попечительные советы учебных заведений, многочисленные общества. Даже городской голова часто выбирался из купцов. Первым стал кунгурский купец 2-й гильдии М. А. Попов [87].

[391] так названных в связи с массовыми арестами, состоявшимися 4 декабря 1883 г. Вообще с 1900 по 1904 гг. на Урале произошло 36 крупных крестьянских выступлений, выражавшихся в самовольных захватах земель и вырубках леса. В целом же это движение было стихийно и не носило массового характера. На Урале существовало около 30 социал-демократических организаций. По 12 действовали в Перми и Вятке [43].

[392] Из 11 партийно-политических газет, издававшихся на Урале, 7 выходило в Перми [43].

Афиши спектаклей и литературно-музыкальных вечеров, состоявшихся в зале Благородного собрания

ПЕРМЬ.

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА

Въ Воскресенье, 21 Января, 1862 года.

въ залѣ Благороднаго Собранія

дань будетъ

МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВЕЧЕРЪ

въ пользу артиста Г. И. А. Горнъ.

ПРОГРАММА:

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1.) Увертюра, исполнитъ оркестръ.
2.) Концертантъ для двухъ скрипокъ съ оркестромъ, исполнятъ П. А. де-Веллій и И. А. Горнъ.
3.) А. П. Мозель прочтетъ статью „Воевода" древняя баллада. Розенгейма.
4.) Романсъ „Борода" слова В. Тимоѳѣева, музыка П. Бакиѳѣева, проиоетъ О. Ѳ. Гирсъ.

ОТДѢЛЕНІЕ II.

1.) Арія изъ оперы Доницетти „Лючія", исполнитъ оркестръ.
2.) Мазурка, соч. Шопенъ, исполнитъ на скрипкѣ И. А. Горнъ съ аккомпанементомъ форте-піано.
3.) И. П. Лейманъ прочитаетъ отрывокъ изъ соч. Мятлева „Пѣшеходная сказнла".
4.) Попурри изъ русскихъ пѣсенъ соч. Лабицкаго, исполнитъ оркестръ.

По окончаніи имѣетъ быть обыкновенный танцовальный вечеръ.

НАЧАЛО ВЪ 7½ ПО ПОЛУДНИ.

ЦѢНА БИЛЕТАМЪ:

Первые три ряда (номерованныя мѣста) креселъ — — 1 руб.
Прочія мѣста — — — — — — — 50 коп.

Для воспитанниковъ и воспитанницъ учебныхъ заведеній цѣна мѣстамъ половинная.

Билеты можно получать заблаговременно въ домѣ Благороднаго Собранія и при входѣ въ залъ.

Печатать дозволяется. 18 Января 1862 года П. д. Полицеймейстера *А. Кузнецовъ.*

Въ типографіи Сунгуровой.

Въ Воскресенье, 26 Марта 1861 года,

въ залѣ Благороднаго Собранія,

данъ будетъ

ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕРЪ,

въ пользу

ВСПОМОГАТЕЛЬНОЙ КАССЫ

студентовъ ИМПЕРАТОРСКАГО Казанскаго Университета.

Программа:

Отдѣленіе I.

1. А. П. Ланиярова и Ю. К. Куммеръ исполнятъ на фортепіано и віолончели «Nocturne» Беріо.
2. С. П. Шиловскій скажетъ нѣсколько словъ о цѣли вечера.
3. А. Н. Островскій прочитаетъ изъ Манделя: «О прогресѣ общества.»
4. К. Д. Антоновъ прочитаетъ стихотвореніе Никитина: «На пепелищѣ.»
5. А. Л. Смышляевъ прочитаетъ стихотвореніе Плещеева: «Слуга и служанка.»
6. П. П. Горскій прочитаетъ стихотвореніе Бенедиктова: «Бездарный.»
7. К. Д. Антоновъ споетъ романсъ: «Борода», Бахметева.

Отдѣленіе II.

1. П. А. и З. П. де-Веллій исполнятъ на фортепіано и скрипкѣ «le Carnaval Russe» Беріо. [illegible]
3. А. П. Веленцовъ прочитаетъ стихотвореніе гр. Ростопчиной: «Циркъ XIX вѣка.»
4. Е. Д. Антонова споетъ романсъ: «Когда бъ онъ зналъ.....»
5. С. П. Шиловскій прочитаетъ стихотвореніе Бенедиктова: «Пора»
6. К. Д. Антоновъ споетъ романсъ: «Колокольчикъ» Гурилева.
7. Е. Э. Толмачева прочитаетъ стихотвореніе Мея: «Отойди отъ меня, сатана.»
8. П. М. Ковенской исполнитъ на скрипкѣ: «la mélancholie» Hellmesberger.

Отдѣленіе III.

1. А. П. Любимова и В. А. Больтерманъ исполнятъ на фортепіано, въ 4 руки, увертюру изъ оперы «Волшебный Стрѣлокъ.»
2. А. Я. Газенвинкель прочитаетъ изъ Евгенія Онѣгина «Письмо Татьяны.»
3. В. П. Фокъ прочитаетъ отрывокъ изъ «Мертвыхъ Душъ» Гоголя.
4. Е. Д. и К. Д. Антоновы споютъ дуэтъ «Обойди, поцѣлуй.....»
5. С. П. Шиловскій прочитаетъ стихотвореніе гр. Ростопчиной: «Кто онъ?»
6. А. А. Смышляевъ прочитаетъ разсказъ Щедрина «Гогеноѳіевъ.»
7. В. А. Больтерманъ и Ю. К. Куммеръ исполнятъ на фортепіано и віолончели «романеску» Серве.

Начало въ 8 часовъ.

Билеты на входъ по *пятидесяти* коп. и для воспитанниковъ учебныхъ заведеній по *двадцати пяти* коп., можно получать въ Библіотекѣ для чтенія Икономикова и К^а^, отъ буфетчика клуба и при входѣ въ залъ Благороднаго Собранія.

Печатать позволяется. Г. Керм. 23 Марта 1861 года. Непремен. секрет. Полицеймейстеръ флиг.-фенд.

ПЕРМЬ.

С ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА.

По Вторникъ 6-го Мая 1858 года, въ залѣ Пермскаго Собранія,

ДАНЪ БУДЕТЪ ВТОРОЙ БЛАГОРОДНЫЙ

СПЕКТАКЛЬ.

ВЪ ПОЛЬЗУ БѢДНЫХЪ.

ДВѢ КАМЕЛІИ.

Комедія, водевиль въ 1-мъ дѣйствіи.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Иванъ Осдотовичъ Индиковскій, очень богатый помѣщикъ – О. П. Васильевъ.
Осдотъ Ивановичъ Индиковскій, его сынъ – – – С. И. Грановскій.
Ольга Львовна, жена его, рожденная Княжна Черноземова – Г. Н. Львовна.
Илья Ивановичъ Индиковскій, меньшой сынъ Ивана Федотовича, холостой – – – – – Н. А. Коншинъ.
Наполеонъ, секретарь, состоящій въ домѣ Князя Черноземовой – – – – – – – Ѳ. С. Константиновъ.
Князь Петръ Ѳеоѳилактовичъ Неожинъ, молодой офицеръ изъ Столицы – – – – – – Н. Н. Солодовниковъ.

Дѣйствіе происходитъ въ деревнѣ.

СУМАСШЕДШАЯ АКТРИСА.

Водевиль въ 1-мъ дѣйствіи, соч. Крестовскаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Юлія Ѳедоровна Лавская, актриса – – – – Е. Н. Жемчугова.
Анна Петровна, ея тетка – – – – А. Н. де-Вельи.
Николай Максимовичъ Выжимкинъ, богатый старикъ, влюбленный въ Юлію – – – – – Н. А. де-Вельи.
Николай Ивановичъ Краевъ, молодой докторъ, тоже влюбленный въ Юлію – – – – – Н. Н. Солодовниковъ.
Слуга Лавскои – – – – – Вас. Ѳед. Аполлоновъ.

1) слуга.
2)

Дѣйствіе происходитъ въ квартирѣ Лавской.

ПЕРВЫЙ ДЕНЬ БРАКА.

Водевиль въ 1-мъ дѣйствіи, передѣланный съ французскаго Мирскевичемъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Иванъ Ивановичъ Березинъ, отставной Ротмистръ – Н. Н. Солодовниковъ.
Надежда Васильевна, жена его – – – – Л. Ѳ. Солодовниковна.
Алексѣй Алексѣевичъ Клубковъ, ея дядя – – – Н. Ѳ. Кутинъ.
Яковъ Васильевъ, заглавленный, произведенный въ Москвѣ – Н. Д. Масловъ.
Сосѣдъ, старый камердинеръ Березина – – – Ѳ. П. Васильевъ.
Петрушка, молодой лакей – – – – С. П. Грацинскій.

Дѣйствіе происходитъ въ Подмосковной Клубкова, въ 20 ти верстахъ отъ Москвы.

ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ:

1) Дѣвъ камеліи.
2) Первый день брака.
3) Сумасшедшая актриса.

Начало въ 7½ часовъ вечера.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ:

Кресло 1-го ряда	–	3 руб.
Кресло 2-го и 3-го ряда	–	2 руб.
Стулъ 4-го и 5-го ряда	–	1 руб. 50 коп.
Остальныя мѣста	–	1 руб.

Примѣчаніе. Все, что будетъ пожертвовано сверхъ означенной цѣны, принято будетъ съ благодарностію.

Билеты можно получить заблаговременно въ Собраніи и въ магазинѣ Гроссе.

Афиша концерта скрипача К. Думчева,
состоявшегося 14 октября 1898 г. в зале Благородного собрания

ПЕРМЬ. 1898 г.

Въ залѣ Благороднаго Собранія

ВЪ СРЕДУ, 14 ОКТЯБРЯ,

СОСТОИТСЯ

ТОЛЬКО ОДИНЪ

КОНЦЕРТЪ

ИЗВѢСТНАГО СКРИПАЧА-СОЛИСТА

Константина ДУМЧЕВА,

удостоившагося приглашенія дать концертъ 29 Ноября 1897 года въ Александровскомъ Царско-сельскомъ дворцѣ, въ присутствіи ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ, ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ВЫСОЧЕСТВЪ и другихъ ВЫСОЧАЙШИХЪ Особъ.

ПРОГРАММА:

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1) Концертъ d'moll . Вьотана
   a) Introduzione.
   b) Adagio religioso.
   c) Finale.
2) Вогсеuse . . . . . Вестерлина.
3) Пляска духовъ . . . . . Паганини.

ОТДѢЛЕНІЕ II.

1) Красный сарафанъ (осѣдлаю коня) . . . Венявскаго
2) Adagio triste . . . . . К. Думчева.
3) Фант. изъ оп. Моисей . . . . . С. Паганини.
   (будетъ исполнена на одной струнѣ G).
4) Zigeunerweisen . . . . . Сарасате.

Исполнитъ К. ДУМЧЕВЪ.

Аккомпанировать будетъ Н. М. КАНЕВСКІЙ.

Начало въ 8½ час. веч.

Билеты продаются заблаговременно въ муз. магазинѣ г. ОИМОНОВИЧЪ, а въ день концерта съ 11 час. утра въ кассѣ Собранія.

Печат. дозв. Полицеймейстеръ Капитанъ. Перм. Типо-Литогр. Губ. Прав.

Афиша концерта хора под управлением г. Затопляева, исполнившего хороводные и святочные песни и состоявшийся 1 января 1909 г. в Верхних Муллах (пригород Перми)

Приложеніе № 17.

Село ВЕРХНІЕ МУЛЛЫ.

Съ дозволенія начальства.

Въ помѣщеніи Вотчиннаго Управленія

1-го Января 1909 года,

мѣстнымъ хоромъ, подъ управленіемъ г. **Затопляева,**

ДАНЪ БУДЕТЪ

КОНЦЕРТЪ.

Хороводныя и святочныя пѣсни.

Отдѣленіе 1-е.

1. «Какъ во горницѣ-свѣтлицѣ» изъ оп. «Русалка» . . . . . муз. Даргомыжскаго.
2. «Хоръ птицъ» изъ весенней сказ. «Снѣгурочка» . . . . . муз. Чайковскаго.
3. «Разступитесь, лѣса темные» . . . . . муз. Ковалевскаго.
4. «Ужъ я золото хороню». Народная пѣсня изъ сборника . . . . . Ерошенко.
5. «Со вьюномъ я хожу» . . . . . муз. Римскаго-Корсакова.

Отдѣленіе 2-е.

6. «Вянули вѣнчики по полю . . . . . пер. Некрасова.
7. «Не для меня придетъ весна . . . . . муз. Пригожаго.
8. «Въ минуту жизни трудную» . . . . . муз. Миропольскаго.
9. Заплетися, плетень» } изъ оп. «Русалка». муз. } Даргомыжскаго.
10. «Сватушка» . . . . }

Отдѣленіе 3-е.

11. «Посмотрите-ка, добрые люди» . . . . пер. Римскаго-Корсакова.
12. «Посѣяли дѣвки ленъ» . . . . . пер. Гречанинова.
13. Тройка» . . . . . муз. Пригожаго.
14. «Воронъ къ ворону летитъ . . . . . муз. Даргомыжскаго.
15. «Былина Кіевская . . . . . муз. Славянскаго.
16. «Ай, всѣ кумушки домой» . . . . . пер. Некрасова.

Въ антрактахъ музыкальные номера на скрипкахъ.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ (со включеніемъ благотворительн. сбора: 1-й рядъ—75 к., 2-й—65 к., 3-й—55 к., 4-й—40 к., 5-й—35 к. и 6-й—25 к. Стоять—12 к.

Билеты заблаговременно можно получать въ Управленіи у г. Затопляева.

Начало ровно въ 7 час. веч.

Приложение 7

Программа публичного испытания старшего отделения учащихся музыкальной школы Э. Э. Петерсен, состоявшегося 23 мая 1913 г.

ПРОГРАММА

ПУБЛИЧНАГО ИСПЫТАНІЯ

старшаго отдѣленія

учащихся Музыкальной Школы

Э. Э. ПЕТЕРСЕНЪ

23-го Мая 1913 года

ВЪ ЗАЛѢ БЛАГОРОДНАГО СОБРАНІЯ.

Начало въ 8½ час. вечера.

Отдѣленіе I-е

Б. Шварцъ.	Sonata Quasi una Fantasia Op. 27. M ; Es dur. Beethoven. I part. Andante. II part. Allegro molto ed vivace. III part. Adagio con espressione. IV part. Allegro vivace.	Классъ Музыкальной— Петербурга.
Л. Кароловъ.	Sonate E. moll. Ed. Grieg. I part. Allegro Moderato. II part. Andante Molto. III part. Alla Menuetto ma poco più lento. IV part. Finale. Molto Allegro.	Классъ Шахматовой— Петербурга.
К. Подгаецкій.	Concert C. dur. Beethoven. I part. Allegro con brio. Cadenza Reinecke.	Классъ Петербурга.
В. Калиновскій.	Concert C. dur. Beethoven. II part. Largo. III part. Rondo. Allegro. Cadenza Reinecke.	

Отдѣленіе II-е.

В. Тумаринъ.	Concert C. moll. Beethoven I part. Allegro con brio. Cadenza Reinecke.	Классъ Петербурга.
А. Нероновъ.	Concert C. moll Beethoven II part. Largo. III part. Rondo. Allegro	
М. Окуневъ.	Concert G. dur. Beethoven. I part. Allegro Moderato. Cadenza Reinecke.	

Отдѣленіе III-е.

О. Пантюшинъ.	Concert D moll. A. Rubinstein I part. Moderato.	Классъ Петербурга.
Е. Урюпинскій.	Concert D. moll. A. Rubinstein. II part. Moderato assai. III part Allegro assai.	
З. Мокржевскій.	Concert B. moll. Scharwenka. I part. Allegro patetico.	

Программа ученического вечера школы Э. Э. Петерсен, посвящённого Р. Шуману и состоявшегося 16 февраля 1911 г.



ПРОГРАММА
УЧЕНИЧЕСКАГО ВЕЧЕРА,

посвященнаго 100 лѣтней памяти

РОБЕРТА ШУМАНА.

Произведенія Шумана будутъ исполнены

ученицами Э. Э. Петерсенъ.

Пермь. 16-го Февраля 1911 г.

Начало въ 8 часовъ вечера.

Цѣна программы 20 коп.

Отдѣленіе I.

Fantasiestücke Op. 12.

Ю. Бирюкова . . . . . Des Abends.

Л. Лукина . . . . . Aufschwung.

О. Плетнева . . . . . Warum und grillen

З. Макарова . . . . . In der Nacht.

З. Львова . . . . . Fabel.

Е. Левитская . . . . . Traumes Wirren. Ende von Lied

Valdscenen. Neue Clavierstücke.

З. Макарова . . . . . Eintritt.

Л. Лукина . . . . . jäger auf der Lauer.

Ю. Бирюкова . . . . . Einsame Blume.

Е. Левитская . . . . . Verrufene Stelle.

О. Плетнева . . . . . Freundliche Landschaft

З. Львова Herberge. Vogel als Prophet.

Т. Троицкая . . . . . jagdlied.

О. Крешицкая . . . . . Abschied.

Т. Троицкая . . . . . Papillons. Op. 2.

Отдѣленіе II.

Novelletten.

Т. Рейхерт.

О. Плетнева.

О. Крешицкая.

Л. Лукина.

Т. Троицкая.

Е. Левитская.

З. Львова.

Faschingsschwank aus Wien

Fantasiebilder Op. 26.

Т. Чирикова . . . . . Allegro. Romanze. Scherzino

Е. Левитская . . . . . Intermezzo. Finale.

Carnaval.

Т. Троицкая . . . . . Preambel. Pierrot. Arlequin. Valse noble

О. Крешицкая . . . . . Eusebius. Florestan. Coquette. Replique. Papillons. Lettres dansantes. Chiarina. Chopin. Estrella

Е. Левитская . . . . . Reconnaissance. Pantalon et Colombine. Valse allemande. Paganini. Aveu. Promenade.

Т. Троицкая . . . . . Pause. Marche des Davidsbündler contre les Philistins.

Таблица с указанием оперных спектаклей в Казани и Перми за 1896/1897г.

К А З А Н Ь.										ПЕРМЬ.	
Названіе оперы.	Число представленій.	Количество представлен.	О Б О Р Ы.							Названіе оперы.	№ №
			1 предст.	2 предст.	3 предст.	4 пр.	5 предст.	6 пр.			
			Руб. к.	Руб. к.	Руб. к.	Р. К.	Руб. к.	Р. К.			
Пиковая дама . .	2, 15 дн., 20, 26 янв., 5, 14 ф. веч.	6	872 05	708 26	703 17	830 50	606 00	209 80		Пиковая Дама	1
Евгеній Онѣгинъ	26 п., 11 в., 4 дек. веч., 5, 16 ф. у	5	837 19	470 29	1247 86	776 27	408 06	—		Евгеній Онѣгинъ	2
Демонъ	27 п., 10, 28 д., п., 4 дек. у., 12 ф. п.	5	677 07	400 00	858 96	344 37	1015 94	—		Демонъ.	3
*) Тангейзеръ . .	25 янв., 2, 9, 18 февр. утр.	4	1168 78	1223 33	957 67	283 79	—	—		*) Майская ночь.	4
Фаустъ	3 дн., 18, 28 янв., 5 ф. утр.	4	869 93	893 91	692 00	208 7	—	—		Фаустъ	5
Фра-Діаволо . .	16, 23 дн. утр., 2 дек., 13 ф. утр.	4	860 61	429 98	665 20	502 46	—	—		Фра-Діаволо.	6
*)Аида	4, 31 дн., 11 дек. утр., 13 ф. веч.	4	826 41	801 75	116 60	695 20	—	—		Аида.	7
Сельская честь .	4, 31 дн. — 18 февр. веч.	3	— —	—	—	—	—	—		Сельская честь.	8
Аида	26 об., 27 дн. п., 16 янв., 16 ф. п.	3 и 1 сп. 3 д.	676 10	636 93	846 95	—	—	—		Аида.	9
Отелло	30 об., 19 дн., 11 февр.	3	892 19	260 00	1014 84	—	—	—		Отелло.	10
Руслань	6, 28 дн., утр., 21 янв., 16 февр. веч.	3 и 1 п. 3д.	457 64	249 16	160 70	—	—	—		Руслань.	11
*) Пророкъ . . .	18 дн., 1 янв. веч., 9 янв.	3	906 88	1007 61	283 14	—	—	—		*) Сѣверугрома.	12
*) Опричникъ . .	29 дн., 11 янв., 1 февр. утр.	3	1067 75	615 46	190 33	—	—	—		*) Вражья сила	13
Корсаръ	30 дн., 13 янв., 3 февр.	3	1121 64	837 91	627 85	—	—	—		Корсаръ.	14
*) Роб.-Діаволъ .	16 янв., 27 янв., 12 февр. утр.	3	626 11	306 36	212 06	—	—	—		*) Ратибо.	15
*) Гамлетъ . . .	12, 21 дн., 6, 27 янв., 8 февр., (спект).	4 исп. веч. д.	720 05	442 21	766 44	—	839 41	—		*) Князь Игорь.	16
Гугеноты	28 об., 7 янв.	2	614 37	843 97	—	—	—	—		Гугеноты.	17

Гугеноты . . .	1 дн., 19 янв.	2	869 99	236 22	—	—	—	—		Гугеноты.	18
*) Маккавеи . .	5 дн., 23 янв.	2 и сп. 3 д.	411 73	479 16	—	—	—	—		*) Вер. Гадуновъ	19
Жизнь за Царя .	7 у., 27 дн., у., 11 янв. у. 12, 15 ф. п.	2 и 3 р. сп. 4 д.	852 29	601 23	—	—	—	—		Жизнь за Царя.	20
Самсонъ и Далила.	9 дн., 20 янв.	2	191 61	667 76	—	—	—	—		Самсонъ и Далила.	21
*) Магометъ . . .	14 дн., 1 янв. утр.	2	484 04	199 16	—	—	—	—		*) Аскольд. могила	22
Трубадуръ . . .	17 дн., 14 янв.	2	809 86	176 64	—	—	—	—		Трубадуръ	23
Вель-Мессеродъ .	23 дн., 8 янв.	2	859 73	410 13	—	—	—	—		Вель-Мессеродъ.	24
*) Время	2, 20 янв.	2	880 70	476 28	—	—	—	—		*) Вечеръ.	25
Африканка . . .	7 дн.	1	662 16	—	—	—	—	—		Африканка.	26
Сев. Царицынъ .	14 дн., утр.	1	130 24	—	—	—	—	—		Сев. Царицынъ.	27
Тремѣта	15 янв., 16 февр. веч.	1 и пріз 1 д.	230 50	—	—	—	—	—		Тремѣта.	28
Жидовка	10, 18 февр. веч.	1 и 4 д.	174 65	—	—	—	—	—		Жидовка.	29
Галька	26 дн. веч., 6 янв. утр.	2	869 91	303 69	—	—	—	—		Галька.	30
*) Дубровскій . .	30 янв.	См. въ лѣтоп (Маяк)	—	—	—	—	—	—		*) Маяковъ.	31
—	—	—	—	—	—	—	—	—		*) Рус. и Людмила	32
—	—	—	—	—	—	—	—	—		*) Князь. гость.	33

Примѣчаніе. Оборотный спектакль (пріемный), 16 февраля, далъ 1800 р. 84 к. Въ столбцѣ полной оперы, данныхъ въ Перми—*) обозначены оперы, не встрѣчавшіяся въ репертуарѣ Казанской оперы, а въ столбцѣ полной оперы, данныхъ въ Казани,—тѣмъ же знакомъ указаны оперы, не шедшія въ Перми.

Статья о регентских курсах и народно-певческих классах Городцова в «Музыкальном современнике» за 1916 год

[illegible]

в частныхъ — въ 54 увеличилось городскихъ, нѣтъ и земскихъ Пермской губ.

Расходы на организацію городо-обществ. дѣла по Пермской губ. достигли въ 1915 г. 12.280 руб. 71 коп., изъ нихъ 4.000 р. на постройки церквей, 1.498 руб. 18 коп. на разсылочные органы обществ. пристани, 2.420 руб. 46 коп. на одноболѣзни хоры и школы и на издание обязанности и органа изд. „Жизнь на Цѣли", 1.385 руб. 49 коп. на периферійныя музыкальныя экскурсіи и 2.200 руб. на содержаніе руководителей хоровъ 716 руб. 80 коп. на разсылки и т. д.

Доходы составились слѣдующимъ образомъ: 9.662 руб. 95 коп. отъ членовъ, 1.774 р. 75 к. отъ продажи нотъ и книгъ, 1.960 руб. 95 коп. отъ продажи музыкальныхъ инструментовъ и т. д.

Къ отчету приложены интересныя свѣдѣнія о числѣ, составѣ, и родѣ дѣятельности городо-обществъ хоровъ, имѣвшихъ въ 1913 г. отношеніе къ Пермскому попечительству о народной трезвости.

Одиннадцать хоровъ было 18 съ 626 поющими. Изъ собственныхъ хоровъ 115 числа до 15 чел., 152 — свыше этого числа. Въ 115 хорахъ было 1.565 концертовъ, а въ 157 хорахъ — 3.381.

49 хоровъ обязаны разучивать или читать только литургію, а 229 хоровъ — всѣ службы.

Отъ 1 до 5 обязательныхъ собраній устроили 165 хоровъ, а отъ 5 до 10 собраній — 47 хоровъ, отъ 10 до 20 собраній — 23 хора и свыше 20 собраній — 11 хоровъ.

Всѣ эти данныя свидѣтельствуютъ, какъ широко развито городо-общественное дѣло въ Пермской губ., руководимое А. Д. Городецкимъ.

Составленный имъ отчетъ можетъ дать богатый матеріалъ всѣмъ лицамъ, интересующимся вопросомъ объ устройствѣ городскихъ хоровъ.

Музыкальныя событія въ Петербургѣ и Москвѣ.

Срокъ на составленіе отвѣтовъ о выборахъ, въ общемъ прошелъ спокойно, музыкальныя силы, — какъ говорилось, тоже и нельзя, могутъ не исключались поспѣшныя событія. Такимъ, какъ и у насъ, можно сообразоваться и выпускать покупателя, такъ какъ, что бывало въ Германіи и до войны, послушный инструментъ въ покупку.

За три недѣли — съ октября по декабрь 1915 г. было, однако, не удалось видѣть въ программахъ концертовъ имена русскихъ авторовъ, которые украшали абонементные плакаты, что чуждая Чайковскаго, Римскаго-Корсакова... вышли свой свѣтъ на публичное исполненіе.

Нѣтъ-нѣтъ удалось прослушать въ Мраморномъ залѣ, при оркестрѣ Гаркиша первую симфонію, исполненную оркестромъ Берлина (Филармоническая симфонія, въ которой Берлинской филармоніей), также одно изъ отдѣловъ „Дѣло-Мастеровъ" Вагнера (тоже изъ) Изъ хоровъ спѣт „Мотивъ", „Корнетъ", „Видѣніе" (въ Берлинѣ, въ Кгл. Оперномъ), „Гунтеръ" (въ Bloch)

Въ Bloch состоялся въ октябрѣ концертъ „въ пользу русскихъ семействъ военнопл." подъ управленіемъ Оскара Нидлея изъ оставшейся немногочисленной (число русскихъ произведеній). Въ прошлый концертъ: Николаевъ — „Сестъ", В. Зеленскій — одно изъ „Сербіи", Шопенъ — фрагм. сочиненій (соч. Гончарова), М. Корсинскій — оригинальный концертъ (соч. Ярослава Кошуба), Ст. Николаевскій — 6 пьесъ изъ народнаго обиходу съ сопровожденіемъ оркестра: въ заключеніе исполненъ увертюра „Polonia" Р. Вагнера.

Изъ произведеній „патріотическаго" событій упомянемъ о благотворительномъ концертѣ Берлинскаго филармоническаго оркестра въ Bloch (въ октябрѣ) подъ управленіемъ дирижера Стефана Кеперта. Кеперта этотъ исполнялъ въ Мягкой пріемѣ постоянныхъ произведеній, въ томъ числѣ, что не все время своего существованія, Берлинскій филармонический оркестръ въ первый разъ выступилъ въ Bloch. Программа состояла изъ сочиненій Р. Шумана („Гимнъ Эллинистовъ"), Гольдмарка (Увертюра-сюитъ) и Брамса (4-я симфонія).

Изъ числа музыкальныхъ событій ушедшаго и минувшаго мѣсяцевъ (въ декабрѣ, въ Bloch) Анонимный Вечеръ, изъ Одиннадцати, что его собственныхъ произведеній, въ числѣ

которыхъ значились часть симфоній подъ общимъ названіемъ „Wartsymphonie". Отличная по своей музыкѣ должна стать вещью по содержанію, дышащимъ глубокой любовью къ своей родинѣ и вѣрой въ силы своего духа не удалось видѣть.

Изъ новыхъ произведеній Рихарда Штрауса исполнялся въ концертѣ (въ Ассоціаціи „Deutsche Musiker", для которыхъ написанъ имъ и Н-ковскимъ сочиненіемъ марш и скрипк.

Книга Шиллинга написала подъ опусъ „Mein Lied" премьера моей системы въ Мангеймѣ.

Камерныя и музыкальныя собранія.

Въ февралѣ Въ Москвѣ имѣ концертъ третій квартетъ Анн Хейнеръ.

1-го марта Въ имѣ Придворной капеллы имѣлся первый концертъ Придворнаго оркестра, посвященный произведеніямъ П. И. Чайковскаго.

3-го марта Въ Маломъ имѣ симфоническій концертъ Іозефа Прота (віолончель) при участіи А. Наташиной (арфа).

3-го марта Въ Маломъ имѣ симфоническій шестой концертъ современной русской музыки, устроенный редакціей журнала „Музыкальный Современникъ".

4-го марта Въ имѣ Придворной капеллы имѣлся второй концертъ Придворнаго оркестра, посвященный произведеніямъ П. И. Чайковскаго.

5-го марта Въ имѣ городской думы первый рабочій концертъ А. И. Зилоти.

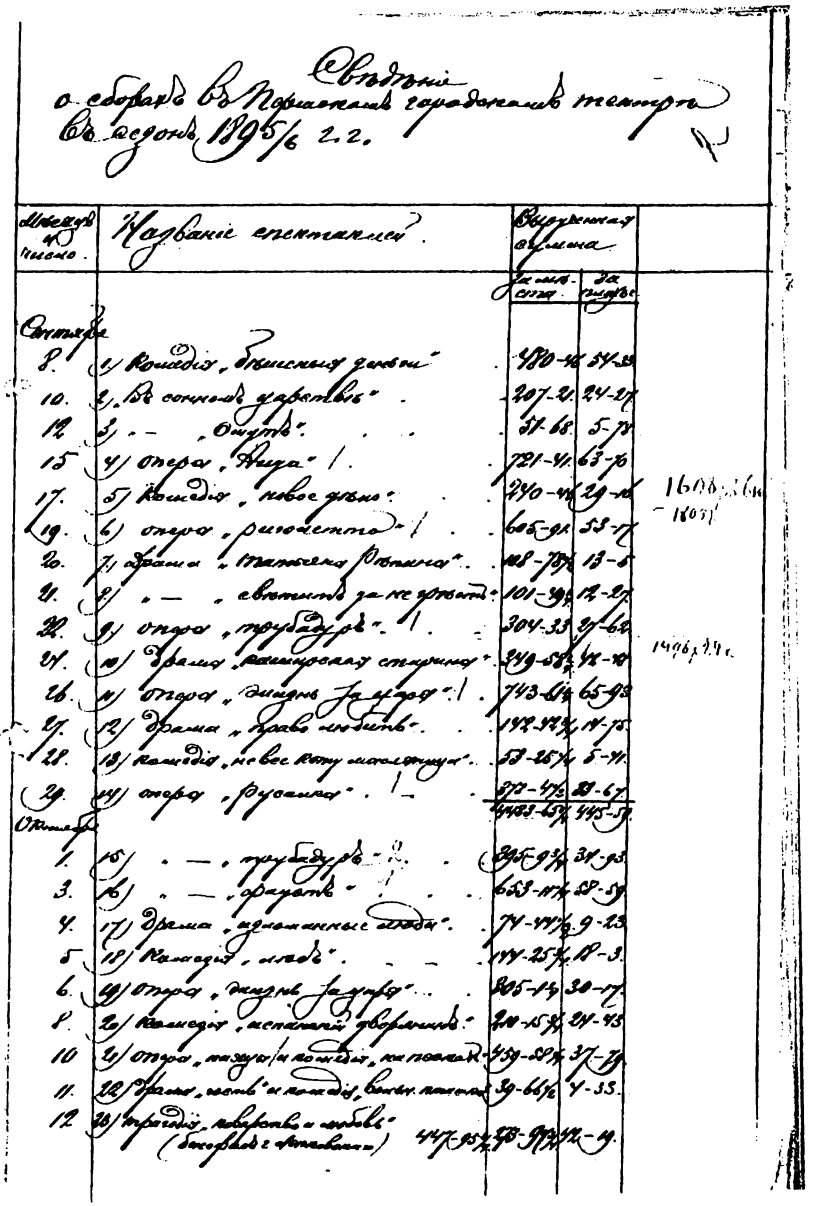
6-го марта Въ Михайловскомъ театрѣ дѣтскій концертъ оркестра и хора гр. А. Д. Шереметева.

МУЗЫКА ВЪ НОСКѢ.

Истинная модная привелась много великихъ концертовъ, но мало такихъ, на которыхъ можно было бы остановиться съ извѣстнымъ волненіемъ, какъ на значительномъ художественномъ событіи. Въ сущности — такихъ и не было вовсе: были только „интересные" концерты.

Среди этихъ послѣднихъ отмѣтимъ сначала вечеръ г-на Эль-Тура — артиста, недавно появившагося на московскомъ горизонтѣ. Умно и со вкусомъ составленная программа, въ которую вошли русскіе композиторы — Балакиревъ, Бородинъ, Кюи, Мусоргскій, Р.-Корсаковъ, Оленинъ — обращала на себя внимание выборомъ романсовъ, среди которыхъ немало было такихъ, подъемлющихъ вещей, „колоколенного" репертуара, и было много свѣжаго (напр. великолѣпный романсъ Балакирева „Исповѣдь, робкое дыханіе", въ которомъ есть какое то героическое проведеніе значительнаго содержанія). Правда, въ эту симпатичную внимание вопросно попалъ г. Оленинъ, музыка котораго все же „второго", если не „четвертаго" сорта. Тутъ, очевидно, было желаніе увѣдомиться Оленинымъ Д'Альгейма, вліяніе которой сказалось въ исполненіи г-ми Эль-Тура не только на этомъ, но и во многихъ другихъ подробностяхъ исполненія, въ мимикѣ, въ общемъ поворотѣ музыкальной фразы. Музыкальность, тонкая отдѣлка фразы и музыкальность — прекрасное владѣніе инструментомъ — вотъ главныя качества исполненія г-на Эль-Тура. Въ немъ передъ всѣмъ тотъ исполнитель эстетствующаго гастролирования, который многими считается за признакъ хорошаго камернаго тона, какое-то

Ведомости сборов с театра в сезоне 1895\96 гг.



Сводная
о сборах в Нарвском городском театре
во сезоне 1895/6 г.г.

Месяцы и число.	Название спектаклей.	Валовая сумма	
		За спектакль	За вечер
Сентябрь			
8.	1/ Комедия „Женские деньги"	480-46	54-23
10.	2/ „ „ Не сочтемся удачею"	207-21	24-27
12.	3/ „ „ Опять"	51-68	5-73
15.	4/ опера „Аида"	721-41	63-76
17.	5/ Комедия „Новое дело"	240-46	29-46
19.	6/ опера „Риголетто"	605-91	53-77
20.	7/ Драма „Татьяна Ивановна"	108-75	13-5
21.	8/ „ „ „ Святошу за нос удрать"	101-30	12-27
22.	9/ опера „Трубадур"	304-33	27-62
24.	10/ Драма „Каменное сердце"	249-68	42-18
26.	11/ опера „Фауст за границей"	743-61	65-93
27.	12/ Драма „Право любить"	142-92	14-75
28.	13/ Комедия „Не все коту масленица"	53-25	5-71
29.	14/ опера „Русалка"	372-47	38-67
		4485-65	445-57
Октябрь			
1.	15/ „ „ „ Трубадур"	345-93	34-93
3.	16/ „ „ „ Фауст"	653-87	58-59
4.	17/ Драма „Преступные слабости"	74-97	9-23
5.	18/ Комедия „Злые"	177-25	18-3
6.	19/ опера „Фауст за границей"	305-14	30-17
8.	20/ Комедия „Испытание добродетели"	210-65	21-45
10.	21/ опера „Пиковая дама"	439-88	37-79
11.	22/ Драма „Месть и ненависть"	39-66	4-33
12.	23/ Трагедия „Макбет и леди Макбет" (Бенефис с антрактами)	447-65	28-97 44-9

1608-36
-1607

1496-14

№ п/п	Назва вистави	Виручена сума	
		За місцями	За абонементом
Октябрь			
13.	28/ Опера „Фауст"	210-97½	20-7
15.	29/ Драма „Уріель"	210-4	28-6
17.	26/ опера „Вареник"	581-85½	82-10
18.	27/ комедія „Честь"	31-54½	4-17
19.	28/ „— „Бог" Бабаїнський" (Бенефіс Танцівниці)	103-80½	8-30
21.	29/ опера „Ніжність до Уфи"	585-22	82-30
22.	30/ Драма „Кашина смертьова"	202-97	26-81
24.	31/ опера „Демонъ"	744-10½	67-33
25.	32/ Комедія „Сотні фенціа"	23-51	4-16
26.	33/ опера „Риголетто" (Бенефіс Ярешт)	281-71½ 190-26½	24-4
27.	34/ Комедія „Фрувфрув" опера „Надуті"	126-41½	13-52
29.	35/ „— „Ревізоръ"	220-22½	29-28
31.	36/ опера „Євгеній Онєгинъ"	717-85½	64-66
		3293-34½	654-45
Ноябрь			
1.	37/ Комедія „Послідній жертва"	65-51½	11-2
2.	38/ опера „Аїда" (Бенефіс Гаєвої)	810-39 205-20	26-13
3.	39/ Трагедія „Гамлетъ"	134-42	22-17
5.	40/ Комедія „Свадьба Сансам"	371-—	65-78
7.	41/ опера „Русалка"	115-39	14-56
8.	42/ Комедія „Женитьба Бєлугина"	74-21½	11-15
9.	43/ Драма „Бояринъ Орша" (Бенефіс Корова)	103-82½	9-34
10.	44/ опера „Сицилійська месть"	268-81½	22-37
12.	45/ Комедія „Трактирщица"	69-42	22-11
14.	46/ опера „Фауст"	239-86½	34-13
15.	47/ Драма „Темний бор"	64-37	11-82
16.	48/ Комедія „Шалость" (Бенефіс Гончарова)	857-80½ 226-0½	29-70

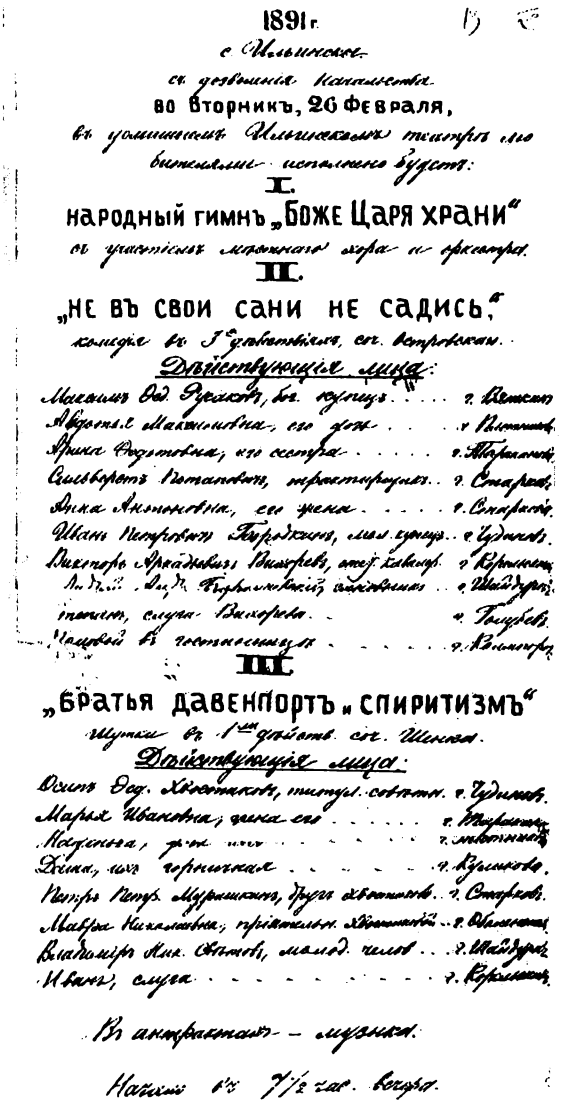
Номер	Название спектаклей	Выручка за неделю	Выручка за месяц
17.	49) опера „Травиата"	115-85	11-75
19.	50) комедия „Мадам Сан-Жен"	581-15	58-62
21.	51) драма „Нечай" Богаевск.	271-25	27-97
		3438-85	347-70
	Всего	11249-97	1507-92
23.	52) опера „Волшебная скрипка" бенефис Градусова	336-75	218-75 29-62
24.	53) Комедия „Мелкие люди"	96-12	14-95
26	54) пиеса „Жизнь"	318-22	39-11
28.	55) Драма „Ганнеле Розбат"	186-25	17-75
29.	56) драма „растоптав" Кокушкин Одес.	93-67	13-67
30.	57) комедия „горе от ума" бенефис Баранова	209-91	15-91 19-91
			1643-22
Декабрь			
1.	58) трагедия „Орлеан. дева"	102-25	16-14
3.	59) комедия „сорви" Кокушкин отдел.	277-91	31-18
4.	60) „ — „ драма Скабичев"	45-1.	7-47
6.	61) Драма „Пьяная компания"	199-25	26-66
7.	62) опера „Вещий" бенефис Кокушкин	618-75	336-37 58-54
8.	63) опера „Евгений Онегин"	111-87	17-20
10.	64) комедия „сильная школа"	98-50	14-23
12.	65) опера „Бал-маскарад"	472-17	39-47
13.	66) Комедия „Ночь на Гагаи" Кокушкин	72-87	12-50
14.	67) „ — „Свадьба Кречинского"	92-87	11-29
15.	68) опера „Отелло" бенефис Гарденина	238-28	46-24
17.	69) опера „Волшебная скрипка"	173-25	20-57

№ по книге	Названіе спектаклей	Количество зрителей: 1-ое отдѣленіе	2-ое отдѣленіе
Декабрь			
19.	70) Драма „Власть тьмы" Бенефисъ Сабурова 709-23½	404-52½	63-63
26.	71) опера „Демонъ"	534-28.	61-4.
27.	72) „ — „фауст" (укорач. спект.)	427-44½	20-50.
„	73) комедія „Гедда Габлеръ" Ибсена (1-ое пред.)	485-84½	57-62.
28.	74) опера „Отелло"	306-62½	38-37.
29.	75) комедія „Дикарь" Бенефисъ Всеволожскаго 648-38½	374-42½	59-27.
30.	76) опера „Хованщина" (укорач.)	171-70½	29-50.
31.	77) опера „Ирра Шахъ"	430-48½	40-66.
			671-57.
Январь 1896г.			
1.	78) Драма „Власть тьмы"	266-75½	46-81.
2.	79) опера „Гугеноты"	430-85½	51-62.
3.	80) Драма „Власть тьмы"	294-16½	40-87.
4.	81) опера „Кармэнъ" Бенефисъ Тюменева 740-18.	449-79.	66-55.
6.	82) опера „Евгеній Онѣгинъ"	206-67.	28-31.
7.	83) Драма „Князь и самодержецъ"	394-89½	58-42.
9.	84) опера „Аида"	584-75.	47-86.
		2314-80½	380-17.
			2694-97.
10.	85) опера „Сестра Беатриса"	169-89½	22-11.
11.	86) Драма „Нигра" и пол. спектакль Бенефиса Сабурова 768-24½.	284-85½	42-89.
		2768-92.	444-97.

№	Название спектакля	Выручено сумма	
		За вечер.	За годъ.
Январь			
12.	87) „Севильскій цирюльникъ"	402-30½	34-91
14.	88) отпр. „Бал маскарадъ" (утро)	181-94	15-16
"	89) ком. „Игра въ любовь" (вечер)	180-34	21-46
16.	90) драма „Обольщенные" бенефисъ Яворова 511-40½	255-50	47-38
17.	91) отпр. „Женитьба Фигаро"	106-30½	12-77
18.	92) отпр. „Аида"	287-74	38-10
19.	93) „Maleva" бенефисъ Самарцевой 599-75	244-80	58-85
21.	94) отпр. „Севильскій цирюльникъ"	189-21½	28-51
"	95) ком. „Герои 1-й цикуты"	452-81	52-2
23.	96) драма „Непобѣдимые" бенефисъ Стрепетовой 709-41	334-70	63-49
24.	97) отпр. „Трубадуръ"	218-17½	27-58
25.	98) драма „Отцы"	190-19½	33-17
26.	99) отпр. „Роберъ-д-а" бенефисъ Рябухина 744-72½	558-97½	65-64
28.	100) Комедія „Герои 1-й цикуты"	90-10½	12-44
"	101) отпр. „Корнетъ" бенефисъ оркестра 483-75	286-80	39-71
29.	102) ком. „Капитанъ 1-й"	361-56	31-25
30.	103) отпр. „Жизнь" бенефисъ Бѣлорусова 782-5	441-2	69-26
31.	104) Драма „Ужасная гавань" бенефисъ Сарина 655-50	519-60	59-38
Февраль			
1.	105) отпр. „Сказка" бенефисъ Гуро 342-30	171-50	24-87

Февраль				
2.	106/ Ком. „Кавалерия"		128-28½	15-8.
"	107/ опера „Роланд" Бенефис Дюпи		803-80½	70-25
3.	108/ ком. „Сирано"		137-75½	18-72.
"	109/ опер. „Гугеноты" в сценах 4 акта Бенефис Сигурини		707-83½	64-25
4.	110/ опера „Фра-Диавало" Бенефис Верлинов		239-29½	28-41.
"	111/ Французский Бенефис Дюпи Дубов		743-76.	69-56

Афиши спектаклей в селе Ильинское



1891 г.

с Ильинское

съ дозволенія Начальства

во Вторникъ, 26 Февраля,

въ зимнемъ театрѣ Ильинскаго театра имѣющемъ быть

I.

НАРОДНЫЙ ГИМНЪ „БОЖЕ ЦАРЯ ХРАНИ"

съ участіемъ хороваго хора и оркестра.

II.

„НЕ ВЪ СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ."

комедія въ 3 дѣйствіяхъ, соч. Островскаго.

Дѣйствующія лица:

Максимъ Фед. Дубковъ, бѣдный купецъ . . . . г. Шекинъ
Авдотья Максимовна, его дочь . . . . г. Ростовъ
Ирина Федотовна, его сестра . . . . . г. Тверитинъ
Сильверстъ Потаповичъ, трактирщикъ . . г. Старовъ
Анна Антоновна, его жена . . . . . г. Старова
Иванъ Петровичъ Бородкинъ, мелкій купецъ . г. Судаковъ
Викторъ Аркадьевичъ Викторовъ, отст. гвардіи г. Корнеевъ
Л. Д. Вас. Ив. Вершининъ, офицеръ . . . г. Шайдуровъ
Прохоръ, слуга Викторова . . . . . г. Голубевъ
Чиновникъ въ гостиницѣ . . . . . г. Волковъ

III.

„БРАТЬЯ ДАВЕНПОРТЪ и СПИРИТИЗМЪ"

Шутка въ 1 дѣйств. соч. Шилова.

Дѣйствующія лица:

Осипъ Фед. Хвостаковъ, титул. совѣтн. г. Судаковъ
Марья Ивановна, дочка его . . . . . г. Тверитина
Матрена, ея няня . . . . . г. Ростовцева
Дѣма, мой горничная . . . . . г. Кузнецова
Петръ Петр. Мурашкинъ, другъ хвостакова . г. Старовъ
Марья Николаевна, пріятельн. Хвостакова . г. Шекинъ
Владиміръ Ник. Ольгинъ, молод. человѣкъ . г. Шайдуровъ
Иванъ, слуга . . . . . г. Корнеевъ

Въ антрактахъ — музыка.

Начало въ 7½ час. вечера.

Цѣны мѣстамъ прежнія.

Ильинскій любительскій театръ.

ПРОГРАММА
ШЕСТАГО ОЧЕРЕДНАГО СПЕКТАКЛЯ
въ Воскресенье 16 Апрѣля 1900 года
ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ
I.

ЛѢСЪ

Комедія въ 5 дѣйствіяхъ соч. А. Н. Островскаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Раиса Павловна Гурмыжская, вдова помѣщица — *А. К. Батанова.*
Аксинья Даниловна (Аксюша) ея дальняя родственница, бѣдная дѣвушка . . . . . — *М. П. Кесслеръ.*
Евгеній Апполоновичъ Милоновъ, сосѣдъ Гурмыжской . . . . . — *Г. Я. Шайдурова.*
Уаръ Кириллович Бодаевъ, отставной ковалеристъ — *А. Г. Пьянкова.*
Иванъ Петровичъ Восьмибратовъ, купецъ торгующій лѣсомъ . . . . . — *М. П. Батанова.*
Петръ, его сынъ . . . . . — *Н. Г. Пьянкова.*
Алексѣй Сергѣевичъ Булановъ, молодой человѣкъ подучившійся въ гимназіи . . . . . — *А. Д. Дорофѣева.*
Карпъ, лакей Гурмыжской . . . . . — *А. М. Тунева.*
Улита ключница . . . . . — *А. Я. Терпанова.*
Теренька, мальчикъ Восьмибратова . . . . — *А. П. Симонова.*
Аркадій Счастливцевъ, Геннадій Несчастливцевъ } нешіе путешественники — *П. П. Вяткина. П. В. Сизова.*

Дѣйствіе происходитъ въ 5 верстахъ отъ уѣзднаго города въ усадьбѣ Гурмыжской

II.

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ

ГАСТРОЛЕРША.

Водевиль въ 1 дѣйствіи соч. Ив. Щеглова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Карманова, извѣстная провинціальная актриса — *М. О. Темлоухова.*
Козерогова, драматургъ . . . . . — *С. С. Оленина.*
Очеросъ, меценатъ искусства . . . . . — *П. П. Вяткина.*
Репортеръ мѣстной газеты . . . . . — *П. В. Сизова.*
Невзоватка . . . . . — *В. Э. Оленина.*
Влюбленный юноша . . . . . — *А. Х. Дорофѣева.*
Комфредовъ актеръ . . . . . — *И. Г. Пьянкова.*
Горничная Карманової . . . . . — *А. О. Темлоухова.*

Дѣйствіе происходитъ въ номерѣ гостинницы губернскаго города.

Начало въ 7½ час. вечера—окончаніе въ 12½ час. ночи

Въ антрактахъ будетъ играть оркестръ музыки 3-ей арт. Бр. В. А. Наумова.

Начало музыки въ 7 часовъ вечера.

ЦѢНА МѢСТАМЪ: (со включеніемъ 6процентн. сбора) 1-го ряда—1 р., 2-го—90 к., 3-го—80 к., 4-го—70 к., 5-го—60 к., 6-го—50 к., 7-го—40 к., 8-го—30 к., 9-го—25 к., стоя—15 к.

Билеты заблаговременно продаются у распорядителя спектаклей, а въ день спектакля въ Общественномъ собраніи съ 12 часовъ дня. Билеты просятъ сохранить до конца спектакля и предъявлять по требованію контроля и обязательно занимать мѣста соотвѣтствующія имѣющимся билетамъ. Дѣти могутъ занимать только нумерованныя мѣста.

ПОСЛѢ СПЕКТАКЛЯ ВЪ ОБЩЕСТВЕННОМЪ СОБРАНІИ НАЗНАЧЕНЪ

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ВЕЧЕРЪ.

Цѣна программы 5 коп.

Распорядитель и режиссеръ П. СИЗОВЪ.

Почет. рязр. Уѣздный Казн. Гребенъ. Верск. Типогр. А. Н. Калинскаго.

Афиша литературно-музыкального вечера в селе Ильинское

Село Ильинское.

В зрадрешенных покоях

в Воскресенье 2-го Января 1878 г.

Сергей Васильевич Гиляев

предполагает прочесть Ильинским

любителям искусства

Вокально-музыкальный вечер

в зале квартиры с.д. Гиляевых.

Программа

Отделение I-е

1-е/ "Одинокий" романсъ Фаминцына

2-е/ "Я вас люблю" романсъ Даргомыжскаго.

2-е/ "Вечеръ" романсъ гр. Ильинскаго.

3-е/ "Звездочка" русская песня гр. Бахметева.

3-е/ "Когда-бы я зналъ" рom. Гурилева.

4-е/ "Ильинскія свистульки" 8ми туземныя рom. с. Ильинскихъ

4-е/ "Весенняя пастушка" издавна любимая русск. песня Гурилева.

5-е/ "Ночь!" русская песня Глубокова.

Антракт 10 минутъ.

Отделение II-е

1-е/ Ария изъ оперы "Трубадуръ" соч. Верди.

2-е/ "Мой душистый василекъ сѣрый" рom. В.И. Вельяминовскаго.

2-е/ "Не пташенькой ты!" рom. гр. Ильинскаго.

3-е/ "Dal de rugu" рom. Цыганскаго.

3-е/ "Казакъ ты мой" казацкая" русск. песня Тамарова.

4-е/ "Мать Вечь плачь" рom. Графа Кутузова-Бобринскаго.

4-е/ "Въ хорошо горницѣ" "Вокругъ хрустальной" рom. Гиляева.

5-е/ "Адская Истерика" "Испанская фрейлина" Гиляева.

5-е/ "Цыганская песня" соч. Фаминцына.

2-е/ "Не кукарекай" изъ сказки соч. Н. Римскаго-Корсакова.

Цѣна программы, исчерченной 1 руб.; не исчерченной 50 к.

Билеты можно получать во весь вечеръ при входѣ въ залъ.

Начало въ 8½ час. вечера.

Приложение 14

Статистический анализ публикаций материалов о музыкальной жизни Пермского края в Русской Музыкальной Газете

Таблица 1. Количество заметок о Перми в РМГ за 20 лет интересующего нас периода

Год	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904
Кол-во публикаций	6		4	6		6	10	4	5	3

Год	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Кол-во публикаций		1		3	1	3		1	13	4

Таблица 2. Количество публикаций о музыкальной жизни городов, включая Пермь, в РМГ за период с 1895 по1898 годы

№ п/п	Город	1895 г.	1896 г.	1897 г.	1898 г.
1.	Казань	1	8	4-6	5
2.	Саратов	6	6	5	4
3.	Киев	4	2	5-7	6
4.	Одесса	2	3	6-5	8
5.	Тифлис	2	2	4	5
6.	Н - Новгород		1	2	9
7.	Харьков		3	6	8
8.	**Пермь**	**6**		**4**	**6**
9.	Екатеринбург				3
10.	Рига	3	2	5	
11.	Батуми	2	1	1	
12.	Кишинёв				2
13.	Вильно			4	
14.	Вятка	1		1	1
15.	Орёл		2	1	4
16.	Баку		1	2	
17.	Екатеринодар		1	2	2
18.	Воронеж		2	1-2	1
19.	Екатеринослав		1	1	2
20.	Симбирск			1	1
21.	Николаев		2	2	4
22.	Пенза		1		
23.	Минск				1
24.	Симферополь				2
25.	Житомир			1	2
26.	Мариуполь				1

27.	Херсон				1
28.	Ростов-на- Дону				1
29.	Кисловодск			2	
30.	Рыбинск				1
31.	Таганрог			1	
32.	Ялта			1	
33.	Витебск			1	
34.	Архангельск		1		
35.	Чернигов			2	
36.	Керчь			1	
37.	Курск			1	
38.	Псков				1
39.	Кострома			1	1
40.	Омск		2		
41.	Томск		2		2
42.	Тюмень				1
43.	Красноярск			1	2
44.	Иркутск			1	

Приложение 15

Сведения по уральским городам из таблицы «Вся музыкально-театральная Россия. 1914 г.» (сост. Б. С. Родкин; редакция – Н. И. Тетериной) [42. с. 899 – 1067] дополненные

	Театры	Концертные залы	Музыкальные организации	Учебные заведения	Музыкальные, граммофонные и нотные магазины (владельцы; названия)
Пермь 70000 жит.	Зимний-городской	Без сценической площадки: Благородное Собрание, Общественное Собрание, Семейное Собрание, Екатерининское и Петровское городские училища	**музыкальный кружок (1874)** Отделение ИРМО	Музыкальная школа ИРМО	Симонович, С. С. Вершов, «Лира», В. Н. Попов
Уфа 85000 жит.	Зимний, летний(Видинеева на 500 чел.)	Со сценической площадкой: Общественное Собрание (477 чел.), Коммерческое Собрание (500 чел.). Без сценической площадки: Дворянское Собрание	**«Общество любителей пения, музыки и драматического искусства» (1885-1906)** Отделение ИРМО	Музыкальная школа ИРМО	Л. Я. Дворжец, «Лира», Е. С. Шапиро, Е. А. Городилов
Оренбург 140000жит.	Зимний-городской; Летний – «Тополевый сад»	Со сценической площадкой: Общественное Собрание, народный дом, Городская биржа Без сценической площадки: Дворянское Собрание	Музыкальное общество О. С. Федотовой		Г. Кирилова, Д. Е. Страз,
Вятка 55000 жит.	Зимний-городской	Со сценической площадкой: Летний клуб, Соединённое Собрание, Общественное Собрание. Без сценической площадки: Техническое училище	Кружок любителей драматического искусства, ИРМО (муз. общество)	Музыкальные и драматические школы и курсы: К. А. Герасимова, Г. А. Рылова	Магазины: Н. М. Кохановић, И. С. Кардаков, А. Ф. Лаптев, С. А. Ситников, наследники С. О. Якубовича, А. Н. Бальхозина, «Московский магазин»

Екатеринбург 100000 жит.	Зимний-городской, Театр миниатюр (Общественное собрание)	Со сценической площадкой: отделение ИРМО, Общественное Собрание, Коммерческое Собрание	«Маминский»кружок (1880) Отделение ИРМО		Ф. Кетерер и сын (включая фабрику граммпластинок), Е. И. Иванов, «Лира».
Сарапул (Вятской губ.) 40000 жит.		Со сценической площадкой: Н. И. Мельникова (450 чел.), Общественное Собрание (250 чел.) Без сценической площадки: музыкальная школа	Отделение ИРМО		Синицын, М. Гольденберг, Е. А. Борчанинова, Ш. М. Темфер
Челябинск (Оренбургской губ.) 75000 жит.	Зимний (Народный дом), Летний (в саду Общественного Собрания)	Со сценической площадкой: Общественное Собрание (300 чел.), Железнодорожное Собрание (500 чел.).	Музыкально-драматическое общество – кружок (1903)		П. В. Иванов
Ирбит (Пермской губ.) 12000 жит.	Зимний-городской (650 чел.)	Со сценической площадкой: Общественное Собрание	Музыкально-драматический кружок		
Елабуга (Вятской губ.) 11670	Зимний-городской (350 чел.)	Со сценической площадкой: Общественное Собрание			Л. В. Красильников, Левин
Оса (Пермской губ.) 8600 жит.	Летний (Дом им. Гоголя – 690 мест)	Со сценической площадкой: Общественное Собрание			
Котельнич (Вятской губ.) 6400 жит.		Со сценической площадкой: Общественное Собрание			

Некоторые факты музыкальной жизни Перми конца XIX – начала XX веков

(на основе материалов прессы, архивных документов, а также исследований В. С. Верхоланцева [19; 19 а], А. А. Дмитриева [29] и Е. В. Майбуровой [74])

1870 г.

*24 ноября – рождение Пермской оперы (постоянного оперного театра).

*Постановка оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Дирижер – И. Немвродов.

1874 г.

*19 октября – Открытие (первый концерт) музыкального кружка.

*Принято решение о постройке каменного здания оперного театра.

1880 г.

*Окончена постройка каменного театра. Оперный сезон в новом здании открыт постановкой оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» – труппа П. М. Медведева (отца). Дирижер - У. Авранск. Солисты: Эйбоженко (контральто), Петрова (сопрано), Богатырев (тенор), Гилев (баритон), Милославский (бас).

Гастроли пианиста А. Рейзенауэра.

1884 г.

*Концерт ученицы Ф. Листа Веры Тимановой.

*Концерт виртуоза на корнет-а-пистоне В. В. Вурма.

1885 г.

*Открыт Дом Офицерского собрания, ставший[1] местом музыкального досуга пермяков, где был свой духовой оркестр.

1886 г.

*Первую музыкальную школу в Перми возглавил ученик Миланской консерватории Э. С. Кабелла.

*Открытие первой музыкально-инструментальной фабрики Юманова.

*В осенний и зимний сезон в городском театре играла опереточная труппа П. П. Медведева.

1887 г.

*В Перми дал два концерта известный певец Д. А. Агренев-Славянский. Вышел в свет первый уральский сборник «Песни пермяков» (мелодии и текс, записаны в Соликамском уезде П. А. Володиным).

1888 г.

*Опереточная труппа П. П. Медведева.

*Гастроли флейтиста А. Тершака.

1889 г.

*В Перми выступил пианист А. Рейзенауэр.

[1] Здание по ул. Торговая (Советская), 1. В настоящее время – мотовозоремонтный завод им. А. А. Шпагина[115]

1890 г.

*Зимой в городском театре дает спектакли опереточная труппа известного антрепренера Медведева.

*2 февраля, по инициативе врачей А. Я. Пономарева и П. И. Ижевского в приюте душевно-больных устраивается музыкально-танцевальный вечер с участием приглашенных. Помещение для вечера украшено при помощи самих душевно-больных зеленью, фонариками и коврами. Кроме вечеров, катания с гор и на коньках, частого пребывания на свежем воздухе и других подобных полезных и разумных развлечений, по инициативе тех же врачей, душевно-больные в обычное время могут, по желанию, заниматься в специально устроенных мастерских: столярной, слесарной, сапожной, швейной, ткацко-ковровой и кузнице, а летом полеводством, пчеловодством и огородничеством.

*9 и 21 мая в городском театре происходили два концерта знаменитой певицы, «шведского соловья», Альмы Фострем.

*19 сентября в помещении Благородного собрания состоялся концерт на гармониуме известного пианиста и дирижера Павловского оркестра В. И. Главача.

1891 г.

*Концерт Альмы Фострем.

*1891/ 1892 – состоялось 9 концертов музыкального кружка.

*Концертирует полюбившийся пермской публике пианист А. Рейзенауэр.

1892 г.

*15 сентября состоялось открытие спектаклей опереточно-драматической труппы под антрепризой Е.С. Карцевой.

1893 г.

*В феврале в Перми состоялся концерт флейтиста А. Тершака. В сентябре в городском театре начала давать спектакли опереточно-драматическая труппа Н. Е. Максимова.

*С концертом выступал 13-летний скрипач К. Думчев

*В очередной раз перед пермской публикой выступил пианист А. Рейзенауэр. 1893/ 1894 гг. состоялось 7 концертов музыкального кружка

1894 г.

*14 и 16 сентября в Перми происходили концерты пианиста А. Рейзенауэра.
Силами пермского музыкального кружка поставлена (и трижды исполнена) опера. А. С. Даргомыжского «Русалка».

1895 г.

*По решению Пермской городской думы создается Городская театральная дирекция под председательством городского головы А. В. Синакевича.
15 сентября впервые состоялся спектакль оперной труппы, находящейся на содержании Городской театральной дирекции. Прекрасная труппа и новые декорации привлекают в театр массу публики. На сцене появляются любимые обывателями г. Перми Томская (мецо-сопрано), А. Д. Городцов (бас) и др. С этих пор злобою пермских разговоров является опера; за это увлечение оперой постоянные посетители последней в газетах получают шутливое название «опероманов».

*Опереточная труппа П. П. Медведева.

*25 января силами кружка состоялось исполнение 4-го акта «Фауста» Ж. Гуно

*1895/ 1896 гг. состоялось 7 концертов музыкального кружка.

*С1895 – по 1917 годы дирижирует оркестром в саду Общественного собрания Ширман.

1896 г.

15 января – премьера оперы Р. Вагнера «Тангейзер».

*В феврале под руководством артиста Пермского театра А. Д. Городцова учреждаются народные певческие хоры в противодействие народному пьянству.

*15 сентября открыт театральный сезон оперной труппой, содержащейся городской дирекций. В состав труппы входят: любимец Пермской публики А. Н. Круглов (баритон), А. Д. Городцов (бас), Шор-Плотникова (сопрано), Южин (тенор), Лугарти (тенор), Плауктин (бас), Парамонов (бас), Ильющенко и Пушкарев (комики) и др.

*19 ноября в Петербурге скончался крестьянин Пермской губернии Смагин – любитель церковного звона. Его звоны записаны на ноты.

А. Д. Городцовым положено начало созданию нотной и музыкально педагогической библиотеки.

1897 г.

*8 марта уехал из Перми пермский губернатор Петр Григорьевич Погодин. При его содействии были открыты курсы пения, подготавливающие регентов для организуемых в губернии народных хоров. При нем устроено в городе несколько начальных училищ, появилась опера, ожила общественная библиотека, начались народные чтения, возникла мысль о народном театре.

*15 апреля в Перми состоялся концерт любимцев Пермской публики Южина и А. Н. Круглова.

*17 сентября состоялось открытие в Перми оперного сезона. Перед открытием вышел конфликт между епископом Петром и Городской театральной дирекцией. Последняя просила епископа Петра дать разрешение отслужить молебствие перед началом сезона в городском театре. Преосвященный категорически отказал. Городская дирекция послала свою просьбу о разрешении в св. Синод. Последний согласился с епископом Петром. Таким образом, молебен в театре не был отслужен.

*В состав оперной труппы вошли: Круглов (баритон), Шевелев (тенор), Закржевский (тенор), Шор-Плотникова (сопрано), Асатурова (сопрано), Ткачев (бас), Ковелькова (меццо-сопрано), Пушкарев и Ильющенко.

В этом году в Перми дала 9 концертов замечательная Певица Д. Леонова (контральто).

*Концерт Альмы Фострем.

*Концерт А. В. Вержбиловича.

1898 г.

*Открытие народно-певческих классов А. Д. Городцовым.

*Дирижёра театра Б. С. Плотникова заменил В. О. Шпачек.

*15 января в пермском городском театре состоялся и с большим успехом прошел юбилейный бенефис Ю.Ф. Закржевского.

*17 мая в зале благородного собрания состоялся концерт «Шведского соловья» Альмы Фострем.

*7 июля состоялся в Перми концерт известного хора Д. А. Агренева-Славянского.

*15 сентября происходило открытие оперного сезона. Состав труппы почти весь прошлогодний.

*14 октября в зале Благородного собрания – концерт известного скрипача К. Думчева

1899 г.

*25, 26 и 27 мая в Перми происходили торжества, по случаю столетнего юбилея со дня рождения поэта А. С. Пушкина. Учащимся розданы экземпляры избранных произведений поэта. В городском театре состоялось музыкально-вокальное утро, посвященное памяти А.С. Пушкина. Среди интеллигенции возникла мысль собрать капитал на построение в г. Перми народного дома имени А. С. Пушкина.

*Летом в деревянном театре общественного сада идут гастроли опереточной труппы Антоновой.

1900 г.

*Летом в театре летнего помещения Общественного собрания идут гастроли опереточной труппы.

*В сентябре открывается в городском театре зимний сезон драматической труппы П. П. Струйского. Пермские опероманы решили бойкотировать драму, и потому, несмотря на то, что драматическая труппа была довольно порядочная, театр пустовал. В состав труппы входили: Свободина, Пальчикова, Струйский, Щеглова, Гофман, Дагмаров, Мострас, Зубов, Борисов, Бартенев и др.

*Перед пермской публикой выступил пианист И. Гофман.

1901 г.

*25 февраля в Перми скончался дирижер музыкального оркестра, дирижировавший в театре и в саду общественного собрания Людовик Иванович Винярский, умерший сравнительно молодым. Вследствие ушиба в молодости, покойный страдал физическим недостатком – горбами спереди и сзади.

*В сентябре состоялось открытие оперного сезона. Антрепренер А.Я. Альтшуллер, дирижер Д. В. Дудышкин. В состав оперной труппы вошли: Круглов (баритон), Пасхалова (сопрано), Карский (тенор), Стефанович (меццо-сопрано), Парамонов и Россомипо (басы).

*26 июля открылись курсы хорового пения, под руководством А. Д. Городцова.

*4 сентября скончался Алексей Николаевич Круглов, в продолжениенескольких лет певший на пермской сцене.

1902

*Прекращается деятельность театральной дирекции.

*А. Д. Городцов издал «Сборник песнопений для народно-певческих хоров, предназначенный для сельской местности и содержащий общеупотребительные мотивы с правильным напевом по церковному обиходу».

1903 г.

*20 марта в зале Мариинской женской гимназии состоялся духовный концерт архиерейского хора, под управлением П. К. Потеряйко.

*22 мая в Перми состоялся концерт артисток Императорских театров Долиной (меццо-сопрано) и Михайловой (колоратурное-сопрано).

*14 июня в Перми состоялось открытие курсов певческой грамоты, под руководством А. Д. Городцова.

*В сентябре состоялось открытие зимнего театрального сезона. В состав перной труппы Кривченко вошли: Де-Вос-Соболева (колоратурное сопрано), Позднякова (лирическое сопрано), Саянов и Хлюстин (лирические теноры), Горнот (меццо-сопрано), Веселовская (меццо-сопрано), Лаврова (контральто), Рышков и Корсаков (баритоны), Мутин, Городцов и Квашенко (басы), Ошустович и Булатов (тенора), Балет с прима-балериной Чекетти; дирижер А. Э. Маргулян. Состав большой и разнообразный, любимцами публики были Позднякова, Хлюстин и Саянов.

1904 г.

*Летом – торжества в связи с юбилеем М. И. Глинки. В городском саду А. Д. Городцов (объединив местные хоры до 250 человек) исполняет «Славу» Н. А. Римского-Корсакова, три хора из «Жизни за царя» М. И. Глинки, «Славу Глинке» А. Львова.

*1 сентября открыта музыкальная школа свободного художника С. В. Гедговд.

*9 октября в Перми скончался доктор медицины Александр Яковлевич Пономарев. Покойный один из первых в России применил в деле лечения душевно-больных пациэнтов занятие ручным трудом, организовал для них ремесленные мастерские. По его инициативе устроена была земледельческая колония на Липовой горе и устраивались для душевнобольных музыкально-вокально-танцевальные вечера.

*В этом году состоялись очередные гастроли хора Д. А. Агренева-Славянского.

1905 г.

*3, 4 и 5 мая в Перми идут гастроли артиста Императорских театров Петипа.

*26 мая в Перми состоялся концерт артистов Императорского театра М. А. Михайловой и А. В. Смирнова.

*29 мая в Рождество-Богородицкой церковно-приходской школе состоялось открытие курсов певческой грамоты, под руководством А.Д. Городцова.

*С 29 мая в городском театре идут гастроли артистов итальянской оперы.

*В середине мая в летнем театре Общественного собрания идут спектакли опереточной труппы.

*20 октября в театре, когда часть публики начала требовать марсельезу, другая часть потребовала исполнения гимна. Оркестр исполнял то и другое.

*6 декабря состоялось открытие оперного сезона. В состав труппы вошли: Калиновская (лирико-драматическое сопрано), Соколовская (драматическое сопрано), Лукьянова (колоратурное сопрано), Суровцова (меццо-сопрано), Чернов (драматический тенор), Саянов (лирическей тенор), Кано (тенор), Августов, Селиванов, Томский (баритоны), Федоров и Владимиров (басы), Шмидт (меццо-сопрано), Евгеньев-Дарский (тенор), режиссер А. Я. Альтшуллер, дирижер А. М. Пазовский.

*Летом оркестром в саду Общественного собрания дирижирует Е. Ю. Жураковский.

1906

*Оперной труппой дирижируе А. М. Пазовский.

*19006 – 1908 гг. в саду Общественного собрания играет оркестр под упр. М. З. Басова-Гольдберг.

1907 г.

*Создание пермского певческого общества, председателем которого выбран А. Д. Городцов.

*март — концерт известного солиста Его Величества Н.Фигнера (тенора) и Ренэ-Радиной.

*20 марта в благородном собрании состоялся концерт артиста Императорских театров Г. А. Морского (тенора).

*11 июня в Перми состоялся концерт артистов Императорских театров Большакова и Смирнова.

*Весной приводится в порядок театральный сад, срубаются почти все тополя и заменяются липами и другими менее вредными, чем тополи, деревьями, ставится множество удобных скамеек со спинками, вместо прежних простых лавок, рассаживаются на клумбах цветы, дорожки обкладываются камнями, устраивается фонтан. Летом же идут спектакли артистов передвижного театра и малороссийской опереточно-драматической труппы, представления в цирке Соболевского и кинематографические сеансы в электро-театре Одеон.

*15 ноября в Перми состоялся концерт солиста Его Величества Ауэра.

*1 декабря произошло открытие фортепианных класов свободного художника Л. Н. Басовой-Гольдберг.

*В декабре состоялось открытие оперного сезона. В состав оперной труппы вошли: Лаврова (контральто), Тиманина (сопрано), Познякова (сопрано), Хлюстин (тенор), Мадаев (бас), Альтшулер (баритон), Степанов (баритон).

1908 г.

*Зимой особенно много привлекает публики кинематограф Павлова «Иллюзион», прочие вновь открывшиеся кинематографы не выдерживают конкуренции и закрываются.

*С 14 апреля в Пермском городском театре идут спектакли оперной труппы сгоревшего Московского театра Солодовникова.

*20 апреля в Пермском же городском театре состоялся концерт артистов Императорских театров А. В. Смирнова (баритона) и Одинцевой.

*В апреле состоялся концерт артистов Императорских театров А. М. Лабинского (тенор), Н. М. Ланской (меццо-сопрано) и С. И. Преображенского (бас). Концерт произвел сильное впечатление.

*20 сентября происходило в Пермском городском театре открытие оперного сезона. В состав оперной труппы вошли: Девос-Соболева (колоратурное сопрано), Ковелькова (меццо-сопрано), Спешнева (контральто), Леонидов (баритон), Евгеньев-Дарский (тенор) и др. Особенный интерес возбуждала Ковелькова своею необыкновенною живостью. «Кумиром» был Леонидов.

*20 декабря в Общественном собрании состоялся первый концерт Филармонического общества, хотя официальной датой его возникновения во многих документальных и исторических источниках считается 1909 год.

1909 г.

*В этом году, как принято считать, а точнее – в 1808/1809, официально создано Филармоническое общество.

*Создано Пермское отделение ИРМО.

*24 января – второй концерт Филармонического общества

*16 февраля в Пермском городском театре состоялся концерт артистов Императорских театров В. Н. Петровой-Званцевой (меццо-сопрано) и Миклашевского.

*22 февраля – концерт филармонического оркестра в Общественном собрании.

*24 февраля в Пермском же городском театре концерт артистов Императорских театров О. И. Каминского (баритон) и К. И. Брун.

*Спектакли оперной труппы Шигаевой, при участии Клементьева (тенор), Орлова и Талиной.

*26 и 28 апреля в Перми состоялся концерт артиста Императорских театров Тартакова.

*В мае в городском театре идут спектакли опереточной труппы Шипилло; в мае в летнем театре общественного собрания начинаются гастроли малороссийской опереточной труппы Кармелюка-Каменского.

*17 мая в Пермском благородном собрании состоялся концерт артиста Императорских театров Лабинского (тенор). Чарующий голос певца оставил сильное впечатление среди слушателей; там же в мае был концерт известного пермякам Южина (тенор) и Южиной-Ермоленко (драматическое сопрано).

*Летом в Перми действуют курсы певческой грамоты для подготовки регентов народных хоров, под руководством А. Д. Городцова.

*Август – по разрешению Министерства внутренних дел супруги Басовы-Гольдберг открывают музыкально-драматическую школу (на основании музыкальных классов), переросшую в Императорское музыкальное училище (просуществовало до революции 1917 г.).

*15 августа – концерт симфонического оркестра. Исполняли: 5-ю симфонию П. И. Чайковского, «Вальс-фантазию» М. И. Глинки, «Шествие гномов» из сюиты «Елка» В. И. Ребикова, «Melancolie» Ф. Э. Направника, Марш Ф. Мендельсона из музыки к трагедии «Аталия».

*11 октября в Перми состоялся концерт хора М. Д. Агреневой-Славянской, дочери известного Д. А. Агренсва-Славянскаго.

*18 октября в Перми открыты музыкальные классы при местном отделении Императорского русского музыкального общества. Заведует классами С. В. Гедговд.

*29 октября 1909 г. состоялось пленарное заседание представительных органов музыкального кружка, существующего около 40 лет, и новой Филармонии, на котором рассматривался составленный Б. Поповым проект соединённого устава обоих обществ.

*31 октября концерт Филармонического оркестра. Исполняли: Сиимфонию g-moll В. А. Моцарта, «Кориолан» Л. Бетховена, пел А. Д. Городцов (романсы М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова), принимал участие хор Пермского певческого общества.

*28 ноября — филармонический концерт.

*6 декабря в Пермском городском театре происходило открытие оперного сезона И. Я. Альтшулера. В состав оперной труппы вошли: Ковелькова (меццо-сопрано), Осипова и Негина (колоратурное сопрано), Леонидов и Горленко (баритоны), Комиссаржевский, Чернов и Чаров (тенора), Маратов (бас).

*31 декабря – первый концерт ИРМО. В программе - трио Л. Бетховена ор.1 №3, соната для скрипки и фортепиано ор. 24, квартет ор. 18. Исполнители – Нагловский (первая скрипка), Никитин (вторая скрипка), Липский (альт), Гедговд (фортепиано).

*На всемирной выставке в Париже представлены каталог библиотеки А. Д. Городцова и отчеты о курсах организованных им певческих классов.

*Открыта женской учительской семинария, где преподавалось хоровое пение и даже игра на скрипке.

1910 г.

*5 – 6 октября - концерты известной исполнительницы цыганских и русских песен А. Д. Вяльцевой.

*Театральный сезон в опере: оперное товарищество под управлением И. Я. Альтшуллера. Дирижер Палиев.

*Пермская публика имела счастье услышать пение Л. Собинова.

1911 г.

*В этом году открыта музыкальная школа Э. Э. Петерсен

*16 февраля в школе Э. Э. Петерсен состоялся вечер, посвященный Р. Шуману.

*19 февраля в Перми состоялось торжественное празднование 50-летия со дня освобождения крестьян от крепостной зависимости. Во всех учебных заведениях и в городском театре происходили литературно-вокальные исполнения, посвященные 19 февраля 1861 г.

*2 марта в Пермском городском театре состоялся концерт известной исполнительницы русских народных песен Н. В. Плевицкой.

*3 марта в Пермском городском театре происходил концерт хора сына известного исполнителя русских и славянских песен Д. А. Агренева-Славянскаго.

*В апреле в Пермском городском театре идут гастроли опереточной труппы.

*10 мая – концерт артиста Императорских театров А. В. Смирнова (баритон).

*27 и 28 августа в Перми происходили дни «белого цветка». После торжественного шествия с оркестром по главной улице города – Сибирской, участники лиги разошлись с кружками по всему городу.

*С 14 октября при Пермском отделении Императорского Русского музыкального общества открыты классы хорового пения.

*6 октября в Перми начал еженедельно выходить журнал «Искусство и Жизнь» с иллюстрациями и портретами общественных сценических деятелей под редакцией М. З. Басова-Гольдберга.

*2 декабря в помещении Екатерино-Петровского училища хор любителей пения под управлением П. Е. Степанова исполнил ораторию «Самсон».

*14 декабря в городском театре - открытие оперного сезона товарищества артистов Русской оперы.

1912 г.

*Пермское Филармоническое общество официально прекратило свое существование.

*Театральный сезон в опере – товарищество под управлением А. В. Лезина.

*Создание «Пермского квартета» в составе: Г. А. Нагловский (1-я скрипка), Н. И. Никитин (2-я скрипка), М. С. Кузнецов (альт), С. В. Костромкин (виолончель).

*Нотный текст оперы М. И. Глинки в обработке А. Д. Городцова напечатан и издан в Москве (1-ое издание)

1913

*23 марта в зале Благородного собрания – «публичное испытание» старшего отделения музыкальной школы Э. Э. Петерсен. В программе: Концерты C-dur, c-moll, соната Es-dur op.27 №1 Л. Бетховена, Соната e-moll Э. Грига, концерт d-mooll А.Г. Рубинштейна.

*Летом в тридцати местах Пермской губ. Сцены из опер М. И. Глинки в обработке А. Д. Городцова поставлены полностью, а в 54 – частично.

*Текст оперы М. И. Глинки в обработке А. Д. Городцова напечатан и издан в Москве (2-ое издание).

*Активная концертная деятельность "Пермского квартета".

1914 г.

*26 апреля – грандиозный хоровой концерт, объединивший в общем звучании архиерейский хор с хорами трех учебных заведений (около 200 человек) под руководством регента С. Чумакова. Впечатление от концерта было очень сильным.

*Сезон в опере – труппа антрепренера А. М. Дракули, дирижер Е.Я. Фюрст.

1915 г.

*Сезон оперы под управлением антрепренера и дирижера И. П. Палиева.

*Издано переложение, сделанное А. Д. Городцовым и его сыном А. А. Городцовым оперы «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского.

1916 г.

*Пермское отделение ИРМО официально прекратило свое существование.

*Оперный сезон – с труппой под руководством антрепренера и дирижера В. Я. Морского.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ЧАСТЬ 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛЬСКОЙ ПРОВИНЦИИ И ОТНОШЕНИЯ ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ **13**

Глава 1. Пермский край как уральская провинция конца XIX – начала XX столетий 13

1. 1 Характеристика содержания понятия «провинция» 13

1. 2 Историко-географические и социально-экономические особенности, образование и культура Пермского края в контексте уральского региона 19

Глава 2 Династия Строгановых и культурные традиции региона 31

2. 1 Строгановская империя 31

2. 2 Крепостная интеллигенция как движущая сила культурной жизни региона 39

Глава 3. Особенности формирования музыкально-культурного потенциала уральской провинции: характеристика основных составляющих музыкальной жизни в контексте общероссийских тенденций 44

3. 1 Музыкальный быт; сообщества и организации; хоровая деятельность 44

3. 2 Музыкальный театр 65

3. 3 Общее музыкальное воспитание и специальное музыкальное образование 75

Глава 4. Принцип ротации как основа отношений в музыкальной жизни центра и провинции (на примере Пермского края) 87

4. 1 Общая характеристика принципа ротации и его проявление в музыкальной жизни России 87

4. 2 Кадровая ротация и фактор «музыкального гнезда» 94

4. 3 Репертуарная (звуковая) ротация и формирование звукового тезауруса губернской Перми 103

4. 4 Проявление ротационной диффузии в музыкальной жизни Пермского края 107

ЧАСТЬ 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПЕРМСКОГО КРАЯ НА РУБЕЖЕ XIX – XX СТОЛЕТИЙ **115**

Глава 1 Музыкальный быт, сообщества, музыкальная критика 115

1. 1 Характеристика музыкального быта 115

1. 2 Кружки музыкантов-любителей 125

1. 3 Императорское Русское Музыкальное Общество (ИРМО) и Филармония 131

1. 4 Музыкальная критика 143

Глава 2 Общее музыкальное воспитание и специальное музыкальное образование 150

2. 1 Общее музыкальное воспитание 150

2. 2 Специальное музыкальное образование 153

Глава 3. Музыкальный театр 159

3. 1 Истоки и пути формирования 159

3. 2 Театральная жизнь на рубеже веков 167

Глава 4 Хоровая культура Прикамья и деятельность А. Д. Городцова 184

4. 1 Истоки и становление хоровой культуры 184

4. 2 Деятельность А. Д. Городцова 187

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 198

ЛИТЕРАТУРА 200

ПРИЛОЖЕНИЯ. ПЕРЕЧЕНЬ НАЗВАНИЙ 221

Приложение 1 223

Таблицы, отражающие экономическое, социальное и образовательное состояние общества 223

Приложение 2 224
Программы Первого (1908/1909) и Четвёртого (1909/1910) Симфонических собраний Филармонии (с отдельными нотными примерами) 224
Приложение 3 232
Социально-экономические условия жизни Пермского края на рубеже XIX – XX веков в контексте Уральского региона 232
Приложение 4 235
Афиши спектаклей и литературно-музыкальных вечеров, состоявшихся в зале Благородного собрания 235
Приложение 5 238
Афиша концерта скрипача К. Думчева, состоявшегося 14 октября 1898 г. в зале Благородного собрания 238
Приложение 6 239
Афиша концерта хора под управлением г. Затопляева, исполнившего хороводные и святочные песни и состоявшийся 1 января 1909 г. в Верхних Муллах (пригород Перми) . 239
Приложение 7 240
Программа публичного испытания старшего отделения учащихся музыкальной школы Э. Э. Петерсен, состоявшегося 23 мая 1913 г. 240
Приложение 8 242
Программа ученического вечера школы Э. Э. Петерсен, посвящённого Р. Шуману и состоявшегося 16 февраля 1911 г. 242
Приложение 9 244
Таблица с указанием оперных спектаклей в Казани и Перми за 1896/1897г. 244
Приложение 10 245
Статья о регентских курсах и народно-певческих классах Городцова в «Музыкальном современнике» за 1916 год 245
Приложение 11 247
Ведомости сборов с театра в сезоне 1895\96 гг. 247
Приложение 12 253
Афиши спектаклей в селе Ильинское 253
Приложение 13 255
Афиша литературно-музыкального вечера в селе Ильинское 255
Приложение 14 256
Статистический анализ публикаций материалов о музыкальной жизни Пермского края в Русской Музыкальной Газете 256
Приложение 15 258
Сведения по уральским городам из таблицы «Вся музыкально-театральная Россия. 1914 г.» (сост. Б. С. Родкин; редакция – Н. И. Тетериной) [42. с. 899 – 1067] дополненные 258
Приложение 16 260
Некоторые факты музыкальной жизни Перми конца XIX – начала XX веков 260

Научное издание

Козловская Ирина Петровна

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ

Технический редактор: Иванова Л.Г.

Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 18,6
Редакционно-издательский отдел ПГИИК
614000, Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18, оф. 112