

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
НАУЧНО–ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»  
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

**ФЕРРАН Яна Алексеевна**

**ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА  
ПРОФЕССИИ «КОМПОЗИТОР»  
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения  
Раку М. Г.

Москва – 2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. Основные направления социального конструирования профессий и специфика профессии «композитор»</b>	
1.1. Социологическое понимание профессионализма .....	15
1.2. Формирование композиторской профессии как социального института в России .....	28
<b>ГЛАВА 2. Институциональные факторы становления композиторской профессии в русской культуре 2-й половины XIX века</b>	
2.1. Деятельность театральных организаций по формированию композиторского статуса. Формы вознаграждения композиторского труда.....	35
2.2. Роль издательских институций в конституировании композиторской профессии .....	55
<b>ГЛАВА 3. Авторское право как экономический и юридический фактор композиторской деятельности в дореволюционной России</b>	
3.1. Формирование авторского права на музыкальные произведения в России .....	73
3.2. Функционирование авторского права в сфере музыкального театра в дореволюционной России .....	102
3.3. Функционирование российского авторского права в издательской деятельности до революции .....	114
<b>Заключение</b> .....	129
<b>Библиография</b> .....	132
<b>Приложение № 1. Положение о правах сочинителей (1828)</b> .....	153
<b>Приложение № 2. Положение о собственности художественной (1846)</b> .....	155
<b>Приложение № 3. О продолжении срока литературной и художественной собственности (1857)</b> .....	159
<b>Приложение № 4. Устав консерваторий ИРМО (1878)</b> .....	161
<b>Приложение № 5. Диплом С.И. Танеева об окончании Московской консерватории (1875)</b> .....	165

<b>Приложение № 6.</b> О предоставлении прав государственной службы лицам, окончившим курс в Консерваториях и Музыкальных Училищах ИРМО (1902) .....	166
<b>Приложение № 7.</b> Договоры П.И. Чайковского с Дирекцией Русского Музыкального Общества (1869, 1872, 1875) .....	167
<b>Приложение № 8.</b> Статья о Первом всероссийском конгрессе книготорговцев и издателей в журнале «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel» (1909) .....	170
<b>Приложение № 9.</b> Статья «О российском законе об авторском праве» в журнале «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel» (1909) .....	172
<b>Приложение № 10.</b> Новый закон об авторском праве (РМГ, 1911) .....	173
<b>Приложение № 11.</b> Публикация российского Закона об авторском праве от 20 марта 1911 года лейпцигским издательством «G. Hedeler» (1914) .....	179
<b>Приложение № 12.</b> Договор М.А. Балакирева с издательством «А. Иогансен» на право издания Увертюры «1000 лет» (1868) .....	180
<b>Приложение № 13.</b> Договор А.Н. Серова с издательством Ф.Т. Стелловского на право издания опер «Вражья сила» и «Юдифь» (1868) ...	181
<b>Приложение № 14.</b> Договор А.Г. Рубинштейна с издательством «Василий Бессель и К <sup>о</sup> » на право издания ряда сочинений (1871) .....	182
<b>Приложение № 15.</b> Договор М.А. Балакирева с издательством «Ю.Г. Циммерман» на право издания Первой симфонии (1899) .....	183
<b>Приложение № 16.</b> Договор Н.К. Метнера с Российским Музыкальным Издательством в Берлине (1912) .....	184
<b>Приложение № 17.</b> Договор А.Н. Александрова с издательством «А. Гутхейль» (1916) .....	185
<b>Приложение № 18.</b> Русские оперы в каталогах издательств «П. Юргенсон» (1886) и «Василий Бессель и К <sup>о</sup> » (1892) .....	187
<b>Приложение № 19.</b> Оркестровые произведения русских композиторов, изданные фирмой «М.П. Беляев в Лейпциге» (1900) .....	188
<b>Приложение № 20.</b> Список произведений, получивших «Глинкинские премии» (1884–1917) .....	189
<b>Приложение № 21.</b> Получение «Глинкинской премии» П.И. Чайковским: из переписки композитора с В.В. Стасовым (1884, 1886) .....	191

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Традиционным объектом анализа музыковедческих работ выступают преимущественно музыкальные тексты и их создатели – композиторы. Другие аспекты функционирования музыкального произведения – в процессах нотоиздания, нотной торговли, слушательской и критической рецепции, оформления авторского права и др. остаются в тени как побочные, внешние факторы творческого процесса. В свою очередь фигура композитора как правило трактуется в биографическом или психологическом ключе. Вне этих заданных рамок остается его роль в обществе, социальная функция композиторской профессии. В связи с этим именно социологический ракурс позволяет изучить названные аспекты в их взаимодействии. В фокусе внимания оказывается **проблема** признания особого статуса композитора как представителя творческой профессии и следствия этой исторической ситуации. Социальный статус профессии выражается в официальном и неофициальном признании ее востребованности и популярности. Основными показателями формирования официального признания являются: экономический фактор – гарантии материального вознаграждения и юридический фактор – закрепление статуса профессии в общегосударственных документах. Неофициальная репутация профессии связана с понятием престижности, которая определяется признанием обществом творческого характера данного вида деятельности и его социальной значимости.

Предпосылкой оформления творческой деятельности композитора в самостоятельный социальный институт послужило то, что на определенном историческом этапе мировой, а затем и русской музыкальной культуры, композиторский труд вошел в систему музыкального рынка. Тем самым общество признало результаты композиторского творчества в качестве художественного продукта, достойного распространения (аналогичного другим видам искусств). Роль «пропускного пункта» на пути этого распространения в системе рынка всегда (с разной степенью вовлеченности в данный процесс)

выполняла цензура. Цензуру можно считать одной из социальных предпосылок авторства: она персонифицирует личность автора «вменяя ему ответственность за <...> произведения»<sup>1</sup> (как моральную, так и юридическую), из ответственности же вытекают и права автора – на неприкосновенность произведений, на их распространение, на получение вознаграждения. Влияние цензуры на судьбы музыкального искусства до сих пор рассмотрено весьма неполно и поверхностно в силу того, что эта проблема требует серьезных архивных изысканий. Как отдельная фундаментальная проблема она остается за пределами нашего исследования.

Гораздо более тесно и непосредственно связанными с проблематикой данной работы являются другие важнейшие аспекты композиторской профессии как социального института: деятельность музыкальных театров и музыкальных издательств (практика авторского вознаграждения и порождение правовых отношений с композитором) и закрепление правовой базы авторства (утверждение законов об авторском праве на музыкальные произведения). Подобная система социального функционирования формируется в течение XIX века. Говорить о композиторстве как о социальном институте, вероятно, правильно и по отношению к более раннему времени, но только в религиозной функции. Мы же, вынося религиозную музыку за скобки в рассмотрении данной темы, говорим о выходе в пространство светской культуры, которая педалирует именно личностное начало, своеобразие творческого акта. Федор Крестьянин, Иван Лукошко и другие распевщики, чьи имена порой не дошли до нас, создавали образцы знаменного распева. Их музыка отвечала всем формальным критериям социального института: она имела широкую аудиторию, присутствовали цензурный компонент и распространение, пусть и в рукописных копиях (это лишь количественный аспект). Распевщики выступали представителями образованного слоя, знающими нормы и условности композиторского творчества. Институцией, имеющей средства, чтобы платить за композиторский труд, была церковь.

---

<sup>1</sup> *Зенкин С.Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты: Учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 91.

Существовали также певческие школы – система воспроизводства (преподавания). К правовой базе того времени с некоторой «натяжкой» можно отнести цензурные уставы. Однако в обществе религиозной традиции творчество композитора имеет особую природу, поскольку вписано в рамки канонической культуры: оно находится в прямой зависимости от церковных установлений, и в нем сознательно нивелировано личностное начало. Иными словами, вопрос об авторстве является применительно к этому периоду проблемным. Это заставляет нас ограничить рассмотрение светской культурой XIX века до наступления масштабных и радикальных изменений в этой области российской культуры, обусловленных событиями 1917 года. Обозначенный исторический отрезок определяет **хронологические рамки** диссертации.

**Степень научной разработанности темы.** Проблема формирования социального статуса различных профессий в последние годы привлекает пристальное внимание ученых разных специализаций. Ее изучение привело к появлению самостоятельной научной дисциплины, получившей название «социальное конструирование профессии». Об этом свидетельствуют закрепление новых отраслей знания, охватывающих подобную тематику<sup>2</sup>, формирование специальных учебных курсов под аналогичным названием, а также появление различных работ, рассматривающих данную проблему. Так, Р.Н. Абрамов устанавливает основные парадигмы ее анализа на примере профессий, не

---

<sup>2</sup> Социология поколений (см. статьи *С. Козлова, К. Мангейма, П. Нора, М. Чудаковой*) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30; *Лукиа О.В.* Социология профессиональных групп: определение понятий // Профессиональные группы интеллигенции / Отв. ред. В.А. Мансуров. М.: Изд-во Института социологии РАН, 2003; *Щепанская Т.Б.* Антропология профессий // Журнал социологии и социальной антропологии. 2003. Т. VI. № 1 (21). С. 139-161; Антропология профессий / Под ред. П.В. Романова, Е.Р. Ярской-Смирновой. Саратов: Научная книга; ЦСПГИ, 2005; *Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р.* Мир профессий как поле антропологических исследований // Этнографическое обозрение. 2008. № 5. С. 3-17; *Мансуров В.А., Юрченко О.В.* Социология профессий. История, методология и практика исследований // Социологические исследования. 2009. № 8. С. 36-46; Антропология профессий, или посторонним вход разрешен / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2011; Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012; *Абрамов Р.Н.* Социология профессий и занятий: очерки истории и ключевые концепции дисциплинарной области. М.: ООО «Вариант», 2016.

связанных с художественным творчеством<sup>3</sup>. Особенности формирования институционального устройства и социального статуса музыковедческой профессии в советской культуре, повлиявшие на ее методологические принципы, анализируются М.Г. Раку<sup>4</sup>. Проблеме конструирования профессии джазового музыканта посвящено диссертационное исследование И.В. Бабаян<sup>5</sup>: автор рассматривает профессию музыканта в темпоральной динамике социокультурных изменений, используя методологию социологии времени, социологии музыки и социологии профессии.

Значительный вклад в социологию литературы сделан Л.Д. Гудковым и Б.В. Дубиным<sup>6</sup>. В работах А.И. Рейтבלата<sup>7</sup> анализируется появление профессиональных литераторов как особой группы, которая тесным образом взаимодействовала с институтом литературной критики, полицейской цензуры, издательской индустрии и формирующейся читательской аудиторией. Объектом изучения Л.А. Алябьевой<sup>8</sup> стала история появления и генезиса литературной профессии в Англии на протяжении XVI-XIX веков. Формированию профессии писателя, месту литературы в системе образования посвящена работа А. Виала<sup>9</sup>. В монографиях Е.М. Шабшаевич «Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной музыкальной практике», «Фортепианная музыка в

---

<sup>3</sup> См., например: *Абрамов Р.Н.* Российские менеджеры: социологический анализ становления профессии. М.: КомКнига, 2005.

<sup>4</sup> *Раку М.Г.* Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). С. 39-57.

<sup>5</sup> *Бабаян И.В.* Конструирование профессии джазового музыканта в контексте социального времени: дисс. ... канд. социолог. наук. Саратов, 2011.

<sup>6</sup> *Гудков Л.Д., Дубин Б.В.* Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М.: Новое литературное обозрение, 1994; *Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Страда В.* Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998; *Дубин Б.В.* Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

<sup>7</sup> *Рейтблат А.И.* Русская литература как социальный институт // Рейтблат А.И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 11-32.

<sup>8</sup> *Алябьева Л.А.* Литературная профессия в Англии в XVI-XIX веках. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

<sup>9</sup> *Виала А.* Рождение писателя: социология литературы классического века // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 7-23.

концертной жизни Москвы XIX столетия»<sup>10</sup> исследовалась деятельность концертных организаций как важной составляющей музыкальной социальной инфраструктуры в ее влиянии на композиторское творчество.

Очевидно, что катализатором подобного интереса стали основополагающие работы классиков социологии Э. Дюркгейма<sup>11</sup>, М. Вебера<sup>12</sup>, Т. Парсонса<sup>13</sup>, Т. Адорно<sup>14</sup>, П. Бурдьё<sup>15</sup>, получившие широкую известность в мировой и отечественной гуманитаристике. Немаловажную будирующую роль сыграли и философские тезисы М. Фуко, Р. Барта на тему автора и его символической «смерти» в современной культуре<sup>16</sup>. Заметим, что они отозвались и в музыковедческих размышлениях о сути композиторской профессии и ее нынешнем общественном статусе<sup>17</sup>.

В последние десятилетия некоторые отечественные исследователи обратили внимание на историю формирования и бытования композиторской профессии: в кандидатской диссертации С.В. Ивановой<sup>18</sup> процесс ее оформления и социальная специфика рассматривается в культурологическом ключе – с точки зрения типологии культур; в диссертации Е.Е. Полоцкой<sup>19</sup> история формирования

<sup>10</sup> *Шабшаевич Е.М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной музыкальной практике. М.: Композитор, 2012; *Шабшаевич Е.М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2014.

<sup>11</sup> *Дюркгейм Э.* Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А.Б. Гофмана. М.: Канон, 1995; *Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. Метод социологии. М., 1991.

<sup>12</sup> *Вебер М.* Наука как призвание и профессия // Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990.

<sup>13</sup> *Parsons T.* The structure of social action. New York: McGraw Hill 1937; *Парсонс Т.* Система современных обществ. М.: Аспект-Пресс, 1997.

<sup>14</sup> *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки / Пер. с нем. 2-е изд. М.: РОССПЭН, 2008.

<sup>15</sup> *Бурдьё П.* Поле интеллектуальной деятельности как особый мир // Бурдьё П. Начала. М., 1994. С. 208-221; *Бурдьё П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22-87; *Бурдьё П.* Социальное пространство: поля и практики / Сост., общ. ред., пер. с фр. и послесл. Н.А. Шматко. М.; СПб.: Алетейя, 2007.

<sup>16</sup> См., например: *Фуко М.* Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996; *Барт Р.* Смерть автора; С чего начать // Барт Р. Избр. работы. М., 1994.

<sup>17</sup> *Мартинов В.И.* Конец времени композиторов. М., 2002.

<sup>18</sup> *Иванова С.В.* Композитор: очерки по истории профессии: дисс. ... канд. искусствовед. М., 2005.

<sup>19</sup> *Полоцкая Е.Е.* П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дисс. ... докт. искусствовед. М., 2009.

композиторской профессии в России, в центре которой оказалась фигура П.И. Чайковского, сфокусирована на проблемах становления отечественного музыкального образования; в статьях Н.А. Огарковой<sup>20</sup> ставится вопрос об особенностях социального статуса композиторской профессии в русской культуре первой половины XIX века.

Специальной же работы, посвященной социально-экономическим и правовым факторам формирования профессии «композитор» в России, в музыковедческой науке на сегодняшний день нет. Избранный ракурс темы, как и сама постановка проблемы, позволяет говорить об актуальности данного исследования и его **научной новизне**.

**Объектом** исследования является официальное закрепление социального статуса профессии «композитор» в отечественной музыкальной культуре с XIX века до 1917 года.

**Предмет** исследования – механизмы формирования официального статуса профессии «композитор» и его законодательного оформления в дореволюционной России.

**Цель** работы – воссоздание исторической картины процесса закрепления социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной культуре. Как менялась оценка общественного статуса профессии «композитор» в русской музыкальной светской культуре и какие исторические процессы привели к ее юридической кодификации – вот главные вопросы, которым посвящено настоящее исследование.

Поставленной целью продиктовано решение основных **задач**, которые сводятся к следующему:

---

<sup>20</sup> Огаркова Н.А. Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы-России / Отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: РИИИ, 2014. С. 85-103. Огаркова Н.А. Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801-1861. Материалы к энциклопедии. / Отв. ред. и сост.: Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 24-45.

- рассмотреть основные методологические подходы к изучению феномена «профессии» и процесса профессионализации;
- охарактеризовать композиторскую профессию как социальный институт;
- определить социальные факторы, влияющие на становление композиторской профессии и иерархию их значимости в этом процессе;
- объяснить зависимость становления профессии «композитор» в России от формирования европейского и отечественного авторского права;
- изучить авторское право на музыкальные произведения в нормативных документах дореволюционной эпохи;
- проследить хронологию законов об авторском праве на протяжении XIX – начала XX веков и роль композитора в них;
- выявить особенности правовых отношений композитора с музыкальными театрами и издательствами;
- обобщить социально-профессиональный статус композитора в нормативных документах дореволюционной России.

**Методология исследования** включает использование инструментария с опорой на междисциплинарный характер. Во-первых, в работе использованы общенаучные методы, применяемые в музыкознании: принципы историко-контекстуального анализа, компаративный (сравнительно-исторический) и структурно-типологический методы, общелогические методы (индукция, дедукция, синтез, конкретизация и др.), системный подход.

Во-вторых, диссертация опирается на принципы социологии музыки, социологии профессии. Для анализа феномена профессии были учтены классические социологические парадигмы М. Вебера (профессия как специализация индивида, гарантирующая ему возможность постоянного заработка – основного критерия включения занятия в состав профессий), Э. Дюркгейма (теория о разделении общественного труда), Т. Парсонса (теория профессиональных ролей и статусов, профессия как функциональный элемент социальной организации). В диссертации также использованы методологические установки социологии музыки Т. Адорно, социологии социального пространства

П. Бурдые; тезисы синтетической модели профессий (А. Флекснер, Л. Блауч, Г. Миллерсон), концепция профессии как центрального элемента социальной структуры общества (Т. Маршалл). В работе представлена теория авторства (авторской функции) М. Фуко и Р. Барта. Большую помощь в написании диссертационного исследования оказали подходы, разработанные А.И. Рейтблатом (понимание профессии как результата формирования особой социальной инфраструктуры), П.Л. Бергером и Т. Лукманом (широкое понятие социального института).

В-третьих, диссертация опирается на методологический инструментарий юридической науки. Среди собственно правоведческих методов использованы: анализ документов, сравнительно-правовой метод, метод юридического толкования и др.

Определяющую роль в теоретическом и методологическом ключе сыграли конспекты курса лекций Р.Н. Абрамова «Социология профессий» в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики». Существенный вклад в методологию изучения проблематики данного исследования внесло посещение лекционных курсов в Лейпцигском университете («Музыка в обществе. Проблемы музыкально-социальных исследований в XXI веке», «Избранные вопросы формирования социологической теории», «Социальные институты и социальные изменения» и др.). Важное значение имело также посещение зарубежных международных конференций «Институционализация в истории музыки» (Хельсинки, 6-8 июня 2018), «Музыка и материальная культура печати в Европе раннего Нового времени» (Зальцбург, 28-30 июня 2018), XVII Международная конференция Ассоциации германистических издательств (Франкфурт-на-Майне, 14-17 февраля 2018) и консультации по музыкально-социологическим вопросам у ведущих специалистов-социологов Prof. em. Dr. Хельмута Лооса (Лейпцигский университет), Prof. Dr. Наталии Новак (Галле-Виттенбергский университет имени Мартина Лютера), Prof. Dr. Вольфганга Фурманна (Лейпцигский университет).

**Материал исследования** включает литературу, исторические источники, эпистолярное наследие, периодическую печать, нормативно-правовые акты из фондов российских и немецких архивов и библиотек: Российского государственного архива литературы и искусства, архива Российского национального музея музыки, Российского государственного исторического архива, Домашнего архива Б.П. Юргенсона<sup>21</sup>, Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Российской государственной библиотеки искусств, Библиотеки Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Staatsarchiv и Universitätsbibliothek Лейпцига (в музыкальном, юридическом отделах и в Bibliotheca Albertina), Deutsche Nationalbibliothek. Кроме того, в работе использованы необходимые электронные научные ресурсы.

Впервые вводятся в научный оборот документы конца XIX – начала XX веков, относящиеся к периоду становления авторского права в России. Перевод всех немецкоязычных источников выполнен автором самостоятельно.

**Положения, выносимые на защиту:**

— закрепление социального статуса профессии «композитор» в России началось в середине XIX века, что связано с оформлением новых культурных институтов, образовавших социальную структуру, частью которой стал институт композиторства;

— упрочение деятельности театрально-концертных и издательских организаций (исполнение, распространение музыкальных произведений, выплата гонорара композиторам) в ответ на возросшие запросы отечественной публики развивало институт авторского права;

— театрально-концертные и издательские институции запустили процесс социального *конструирования* (формирования) профессии «композитор», окончательное же *конституирование* (юридическое закрепление, кодификация)

---

<sup>21</sup> Благодарю издателя за предоставленную возможность ознакомиться с материалами личной коллекции.

композитора-профессионала произошло благодаря правовой системе – утверждению законов, охраняющих его права;

— фиксация правил выплаты композиторского гонорара за оперную музыку в документах Императорских театров послужила предпосылкой к закреплению композиторских прав в государственных законах дореволюционной России;

— музыкальные театры и издательства, породив правовые отношения с композитором благодаря постановочным и издательским договорам, давали толчок к развитию соответствующего законодательства. Признание прав композитора в России предшествовало законодательным актам и, тем самым, вызывало их к жизни. На протяжении XIX века в России появлялись законы об авторском праве, как бы подытоживая уже существующую практику и назревшие проблемы;

— заинтересованность немецкой стороны (в особенности, немецких музыкальных издателей) в присоединении России к Бернской конвенции и/или заключении отдельного международного соглашения по вопросам авторского права между Германией и Россией во многом инициировала появление российского Закона об авторском праве 1911 года и утверждение в нем подробно разработанных норм охраны прав композиторов и музыкальных издателей;

— к 1911 году профессия «композитор» была конституирована.

**Апробация темы исследования.** Разделы работы обсуждались на секторе истории музыки Государственного института искусствознания. Обучению в аспирантуре ГИИ предшествовала защита выпускной квалификационной работы на тему «Охрана авторских и смежных прав на музыкальные произведения в контексте Оценки регулирующего воздействия как инструмента государственной политики» на кафедре государственного управления и политических технологий РАНХиГС при Президенте РФ.

Промежуточные результаты исследования были озвучены на международных и всероссийских конференциях и симпозиумах, в числе которых: IX Научные чтения (МГИМ им. Шнитке, 4-5 марта 2016), X Всероссийская межвузовская научно-практическая конференция «Музыка в контексте мировой

культуры» (МГИМ им. Шнитке, 3-4 марта 2017), Международный Форум молодых исследователей искусства «Научная весна» (ГИИ, 26 апреля 2017; 9-18 апреля 2018), XX Симпозиум «The Art of Music Education» (Гамбург, 14-16 февраля 2018), Международная научная конференция «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (ГИИ, 5-6 октября 2018; 4-5 октября 2019) и др.

По теме работы были прочитаны доклады «Социальное конструирование профессии „композитор“ в отечественной музыкальной культуре» (ВШЭ, 17 февраля 2016), «Становление авторского права на музыкальные произведения в дореволюционной России» (ГИИ, лекторий «Неделя молодых исследователей искусства ГИИ „Научная весна-2017“», 11 апреля 2017), и доклады в Лейпцигском университете на немецком языке «Законодательное закрепление композиторских прав в России и Германии в XIX – начале XX вв.», «Немецкое авторское право на музыкальные произведения как прототип для разработки соответствующего российского законодательства» (13 и 15 мая 2019).

Отдельные вопросы, связанные с проблематикой диссертации, обсуждались во время семинаров и коллоквиумов в Институте музыковедения Лейпцигского университета в ходе прохождения там научной стажировки по гранту DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), в том числе: «Продукт искусства. Эстетическая и экономическая ценность музыки в социально-историческом сравнении», «Институционализация и организация искусства в международном сравнении (XVIII-XX вв.)», «Основы социологии культуры», «Музыковедение в современном научном дискурсе», «Музыковедческий коллоквиум для аспирантов» и др.

По материалам исследования опубликованы статьи в научно-исследовательских изданиях, в том числе в журналах, рекомендованных ВАК.

**Структура работы:** Введение, три главы, Заключение, Библиография (на русском и иностранных языках), Приложения (21 документ).

## ГЛАВА 1

### Основные направления социального конструирования профессий и специфика профессии «композитор»

#### 1.1. Социологическое понимание профессионализма

Трактовка термина «профессия» в современной науке отражает исторические реалии формирования этого феномена. Институт профессий стал складываться в XII-XIII веках, чему способствовало развитие городских корпораций и появление университетов. Уже в Средневековье профессионалы стали особой группой, позиции которой были обеспечены полученным формальным образованием. Помимо долгой учебы, благодаря которой профессионалы становились причастны к конкретной отрасли знания, в это же время назрела необходимость посвящения и ученичества у мастеров, уже являющихся членами профессии. Так сложились отношения «ученик – наставник».

Одно из первых упоминаний понятия «профессии» содержится в англоязычных источниках, а именно в Кратком Оксфордском словаре, и относится к 1541 году. С этим понятием было связано принятие религиозного обета<sup>22</sup> (profess): старейшим значением прилагательного «professed» являлось «принявший обеты религиозного ордена»<sup>23</sup>. К 1675 году слово «profession» приобрело значение «занятия, в котором некто обещает быть умелым и которому клянется следовать; призвания, в котором обещанное знание некоторой отрасли науки используется в его применении к делам других или в практике основанного

---

<sup>22</sup> Как заметил один из исследователей, «профессия» началась с ритуала, «сценарий которого напоминает уход от мира в жизнь бесконечную». Вступая в профессиональный мир, человек принимает на себя «обет» отдавать предпочтение профессиональным правилам (нормам, символам, обычаям) перед внешними обстоятельствами (*Батыгин Г.С.* Профессионалы в расколдованном мире // *Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР.* Выпуск 3 (94). Тюмень-Москва, 1994. С. 6-11. С. 6).

<sup>23</sup> См.: *Хьюз Э.Ч.* Профессии / Пер. с англ. В.Г. Николаева // *Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности* / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. С. 31-47. С. 32.

на нем искусства»<sup>24</sup>. В первую очередь термин был применен к трем ученым профессиям – богословию, праву и медицине, а также к военной профессии. Профессиональный мир в относительно современной форме сложился к XVIII веку<sup>25</sup>.

Говоря о современном понимании профессии, приведем следующее определение: «профессия есть специфическое сочетание функций и компетенций, навыков и прав, позиций и практики, коллективной ментальности и обычаев. Она формирует сравнительно стабильную основу для работы, социального статуса, дохода, образа жизни и возможностей. <...> Она обеспечивает и легитимирует роль, позиции, права и формирует мышление, сознание и поведение индивидуумов и групп»<sup>26, 27</sup>.

Интерес к проблематике профессионализма определился в XX веке у большинства крупнейших социологов-классиков: Э. Дюркгейма, М. Вебера, Т. Парсонса. Кроме того, социология профессий<sup>28</sup> имеет самостоятельную теоретическую традицию, представленную работами Дж. Миллерсона, П. Абрахамсона, А. Карр-Саундерса, Г. Виленски, Г. Бравермана и др. Репрезентантами немецкой социологической мысли являются У. Бек и Г. Шульце.

Научная традиция, рассматривающая профессию как социальный институт и социальную общность<sup>29</sup>, как область, где вырабатываются особые, «свои» знания и способы их передачи, вокруг которой складывается специфический жизненный мир, система ценностей, формируются стилевые особенности,

<sup>24</sup> Хьюз Э. Ч. Указ. соч. С. 32.

<sup>25</sup> Подробнее об эволюции профессионализма см.: Carr-Saunders A.M., Wilson P.A. Professions // Encyclopedia of the Social Sciences, New York: The Macmillan Company, 1944. Vol. 12, pp. 476-480.

<sup>26</sup> Здесь и далее перевод с немецкого мой – Я. Ф.

<sup>27</sup> Siegrist, Hannes, Berufe im Gesellschaftsvergleich. Rechtsanwälte im Deutschland, Italien und der Schweiz, in: Haupt, Heinz-Gerhard, Jürgen Kocka (Hg.), Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung, Frankfurt/Main 1996, S. 207-238. S. 208.

<sup>28</sup> Социология профессий – молодая наука, оформившаяся в самостоятельную отрасль социологического знания в XX веке, целью которой является развитие концепций профессионализма в классической и современной социологии.

<sup>29</sup> Этой же позиции придерживались Г. Спенсер, Э. Дюркгейм, Т. Парсонс, Р. Мертон и др.

зародилась в работах М. Вебера<sup>30</sup>. Профессию он определяет как «спецификацию, специализацию и комбинацию функций индивида, которые составляют основу постоянной возможности обеспеченности или заработка»<sup>31</sup>. При этом разделение профессий на «творческие» и «прикладные» отвергается: профессионал, по мысли Вебера, понимает любую профессиональную деятельность как творческую.

Э. Дюркгейм в своем трактате о разделении общественного труда отмечал особую роль профессиональных сообществ, функция которых – создавать солидарность между индивидами и разобщенными частными интересами в широком социальном контексте<sup>32</sup>. Э. Дюркгейм указал также на феномен внутренней легитимации деятельности профессионалов и выделил в связи с этим формирование профессиональной морали как одного из важнейших компонентов саморегулирования профессиональной деятельности.

Т. Парсонс<sup>33</sup> разработал развернутую теорию профессиональных ролей и статусов, где профессионал рассматривается как особый социальный тип, а профессия трактуется как форма господства, вытекающего «из права обладающего знанием диктовать свою волю профану по рационально артикулированным правилам»<sup>34</sup>. К критериям профессионализма Т. Парсонс относил:

- 1) требование формальной подготовки, сопровождающейся институционализированными моделями контроля над адекватностью образовательной системы;
- 2) наличие навыков реализации полученных профессиональных знаний;
- 3) наличие у профессионалов уверенности в том, что их компетенции используются в интересах всей социальной системы.

<sup>30</sup> Вебер М. Наука как призвание и профессия; Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1990.

<sup>31</sup> Weber M. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen, 1980. S. 80.

<sup>32</sup> Дюркгейм Э. Несколько замечаний о профессиональных группах // О разделении общественного труда / Пер. с фр. А.Б. Гофмана. М.: КАНОН, 1996. С. 5-38.

<sup>33</sup> См.: Parsons T. *The Professions and Social Structure (1939)* // Parsons T. *Essays in Sociological Theory (Revised Edition)*. New-York: The Free Press, 1966. P. 34-46.

<sup>34</sup> Цит. по: Батыгин Г.С. Указ. соч. С. 8.

Схожие тезисы выдвигал Б. Барбер, характеризуя профессиональное сообщество еще и как «компанию равных, у которых отсутствует профессиональная иерархия»<sup>35</sup>.

Многие социологические исследовательские подходы понимают профессию как занятость, основанную на теоретических, систематизированных (как правило научных) знаниях. Базируясь на этих специализированных знаниях, профессионалы могут претендовать на высокий престиж, соответствующий социальный статус, конкретные формы занятости и определенную степень автономии по отношению к потребителям и непрофессионалам.

Так, исследователи А. Флекснер, Л. Блауч, Г. Миллерсон, приверженцы идеи синтетической модели профессий, к ведущим критериям профессионализма относили:

- 1) теоретическую подготовку и высокий уровень знания;
- 2) компетентность;
- 3) включенность в ассоциации и союзы;
- 4) высокую значимость этических ценностей и ценностей служения обществу;
- 5) значительную внутреннюю мотивацию нематериального характера.

Флекснер подчеркивал, что профессиональная активность изначально была интеллектуальной, и это влекло за собой персональную ответственность; базируясь на обширных познаниях, а не одной лишь рутине, она была «поучительной»; скорее она являлась практической, чем академической или теоретической; ее методам можно было обучиться, и это составляло основу профессионального образования; она была четко внешне организованной; и мотивировалась альтруизмом (профессионалы считают себя работающими на тот или иной аспект общественного блага). В статье «Является ли социальная работа профессией?» Флекснер отмечал: «В строгом употреблении термин "профессия" противоположен <...> ремеслу и служит для обозначения специфического

---

<sup>35</sup> Цит. по: Волков В.А., Чириков Е.П. Профессия и профессионализм как предмет отечественных и зарубежных исследований // Научные труды Северо-Западного Института управления – филиала РАНХиГС. Т. 2. Вып. 1. СПб., 2011. С. 32-42. С. 37.

разграничения, скрывающегося за многообразием деятельностей. До сих пор<sup>36</sup> он употреблялся достаточно беспорядочно»<sup>37</sup>.

Отличительные признаки профессии выделил и Блауч. Среди них:

- 1) специализированные навыки, требующие дополнительного обучения и тренинга;
- 2) успех, более измеряемый качеством деятельности, чем финансовыми критериями;
- 3) организация профессиональных объединений для сохранения и совершенствования сферы деятельности, а также проведение в жизнь этического кодекса<sup>38</sup>.

Центральным для Блауча является тезис о том, что профессия – это почетный титул, термин одобрения. Профессия есть «не нейтральный научный концепт, а часть общественного устройства; это коллективный (и притом высоко оцениваемый) символ»<sup>39</sup>. В изучении профессии, по мысли автора, большое значение приобретают способы ее употребления и роль в социальных процессах. Символ профессии включает «комплекс идей о типе работы, присущей подлинной профессии; связях с представителями других профессий; внутренних связях; <...> характере мотиваций представителей данной профессии и способах набора и обучения, необходимых для ее сохранения»<sup>40</sup>.

Перекликается с этими тезисами и позиция А. Карр-Саундера и П. Уилсона<sup>41</sup>, по мысли которых не только длительное специализированное обучение определяет профессионалов. Большое значение для профессиональных групп имеют также организация и лицензирование деятельности, защита профессиональной деятельности от притязаний дилетантов.

<sup>36</sup> Статья А. Флекснера написана в 1915 году.

<sup>37</sup> Флекснер А. Является ли социальная работа профессией? // Человек. 2012. № 2. С. 79-90.

<sup>38</sup> Цит. по: Беккер Г. Природа профессионализма // Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР. Вып. 3 (94). Тюмень-Москва, 1994. С. 46-53. С. 47.

<sup>39</sup> Там же. С. 49.

<sup>40</sup> Цит. по: Там же. С. 49.

<sup>41</sup> Carr-Saunders A.M., Wilson P.A. The Professions. Oxford: The Clarendon Press, 1933.

Американские социологи Т. Кэплов и Г. Виленски<sup>42</sup> обратили внимание на такие моменты в процессе формирования той или иной профессии, как изменение в названии занятия, возникновение профессиональных ассоциаций, политическая агитация, направленная на юридическую защиту деятельности профессионалов.

В 1968 году Т. Парсонс и Н. Сторер указали на четыре особенности профессии как функционального элемента социальной организации:

- 1) ответственность за хранение, передачу и использование специализированной суммы знаний;
- 2) высокая автономия в области привлечения новых членов и контроля за их профессиональным поведением;
- 3) покровительство со стороны общественного окружения, а также охрана от непрофессионального вмешательства;
- 4) контроль профессионалов над вознаграждением<sup>43</sup>.

Широкое понятие института, которое применимо к анализу большинства основных социальных явлений, в том числе и профессии, предложили социологи П. Бергер, Т. Лукман: институционализация, по мысли авторов, возникает там, где осуществляется «взаимная типизация опривыченных действий деятелями разного рода. <...> любая такая типизация есть институт»<sup>44</sup>. Институты не могут быть созданы моментально, они всегда предполагают историчность и контроль. Каждый институт в процессе своего оформления требует легитимации – способа его «объяснения и оправдания». Это закрепление законности института, придание ему нормативного характера не всегда возникает на первой стадии институционализации, когда существование института самоочевидно. Проблема легитимации появляется при необходимости передачи сложившейся организации деятельности новому поколению<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Caplow T. *The Sociology of Work*. New York: The Free Press, 1954; Wilenski H. *The Professionalisation of Everyone* // *American Journal of Sociology*, LXIX. September, 1964.

<sup>43</sup> Батыгин Г.С. Указ. соч. С. 8.

<sup>44</sup> Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*. М.: «Медиум», 1995. С. 32-33.

<sup>45</sup> См.: Там же. С. 36, 54.

Известный французский социолог П. Бурдьё акцентирует внимание на проблеме наименования профессии – «официальной номинации», поскольку она участвует в иерархически организованной системе званий, в определении соотношения позиций между социальными группами: «Название профессии, <...> данное звание являются положительным или отрицательным подкреплением (на том же основании, что и зарплата). <...> Профессиональное <...> звание – это определенного рода юридическое правило социальной перцепции, воспринимаемое бытие, гарантированное как право. Это институционализированный и законный <...> символический капитал»<sup>46</sup>.

Заметной фигурой в изучении феномена профессии стал британский социолог Т. Маршалл, который увидел в профессиях центральный элемент общества и ключ к пониманию социальной структуры<sup>47</sup>. В своей статье, посвященной основным тенденциям трансформации профессионализма в первой половине XX века<sup>48</sup>, автор пишет, что самый ранний взгляд на профессии, понимаемые как избранная совокупность высших занятий, состоял в том, что судить о занятиях и оценивать их следует исходя из их совместимости с достойной жизнью. Если раньше профессиями являлись «те способы заработка, которые были наиболее безвредными, то есть не отупляли мозг, как физический труд, и не растлевали душу, как коммерция»<sup>49</sup>, то в начале XX века акценты сместились. Досуг остался детерминантой социального статуса, но он больше не описывал «то духовное качество свободы, которое пропитывает собою всю деятельность человека, а означает лишь способ, которым тот тратит свои деньги. <...> Идея служения [профессии – Я. Ф.] стала важнее идеи свободы»<sup>50</sup>. Профессии исследователь определяет как «занятия, <...> которые, практикуясь не ради выгоды, должны все же приносить тем, кто их практикует, доход такого

<sup>46</sup> Бурдьё П. Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. С. 29-30.

<sup>47</sup> См.: Маршалл Т.Х. Избранные очерки по социологии. М.: ИНИОН РАН, 2006. С. 238-259.

<sup>48</sup> Маршалл Т.Х. Новейшая история профессионализма в связи с социальной структурой и социальной политикой // Журнал исследований социальной политики. 2010. № 1. Т. 8. С. 105-124.

<sup>49</sup> Там же. С. 106.

<sup>50</sup> Там же. С. 107.

уровня, чтобы их уважали, и такой образ жизни, при котором они могли бы вести духовную жизнь»<sup>51</sup>. Для нас важным оказывается еще один тезис автора о том, что потребность в «продукте» профессиональной деятельности является категорией социальной, которая «может быть оценена только в связи с социальным порядком, в котором живет индивид»<sup>52</sup>. В одних случаях проблему профессионала решает государство, издавая то или иное распоряжение, в других – профессия принимает то или иное правило<sup>53</sup>. Путь в профессию, по мнению Т. Маршалла, неизбежно пролегает через специализированные образовательные учреждения.

Отдельного внимания заслуживают работы, посвященные теме индивидуализации автора в культуре. Представители французской мысли в качестве основы для своих исследований вновь избирают социологическую методологию. Р. Барт и М. Фуко заменяют понятие авторской личности понятием авторской функции. Р. Барт трактует историю литературы не как историю авторов или шедевров, но как историю ее социальных функций. Возникновение этой функции, по мнению Р. Барта, связано с «идеологической эволюцией новоевропейской культуры»<sup>54</sup>, в то время как М. Фуко объясняет формирование «функции-автор» социальными отношениями собственности и ответственности – с момента установления для текстов режима собственности, когда были изданы строгие законы об авторском праве, об отношениях между автором и издателем, о правах перепечатывания и т. д.<sup>55</sup> Авторское право он трактует не столько в современном ключе (как интеллектуальную собственность), сколько в более

<sup>51</sup> Цит. по: Хьюз Э.Ч. Профессии в обществе. Пер. с англ. В. Николаева // Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. С. 47-58. С. 47.

<sup>52</sup> Маршалл Т.Х. Новейшая история профессионализма в связи с социальной структурой и социальной политикой. С. 111.

<sup>53</sup> Историческими примерами могут служить законы об авторском праве на музыкальные произведения, принятые государством, и нормативные документы (уставы, постановления, правила и т. д.) композиторских объединений (в частности, Общества русских драматических писателей и оперных композиторов) или театральных организаций.

<sup>54</sup> Цит. по: Зенкин С.Н. Указ. соч. С. 90.

<sup>55</sup> Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: «Магистерия, Касталь», 1996. С. 64.

раннем аспекте – возможности наказуемости авторства (за богохульство или ересь, за критику власть имущих и т. д.). Система авторства М. Фуко<sup>56</sup> содержит также определение главных составляющих социального института. К ним относятся:

- система образования, выполняющая роль конституирования профессиональной группы, определения и фиксации ролей ее участников, распределения и присвоения дискурса с его силами и его знаниями;
- юридическая институциональная система, с которой неразрывно связана вышеназванная «функция-автор».

Хотя в концепции М. Фуко в роли авторов выступают прежде всего философы и ученые, сформулированные им критерии социального института небезосновательно могут быть спроецированы в сферу музыкального авторства.

Как видим, понятие профессии является на сегодняшний день динамичной категорией, не имеющей однозначного толкования в научной литературе. Пожалуй, целесообразнее всего говорить об обобщенной модели профессионализма. Главные характеристики профессии были подытожены российским социологом Р.Н. Абрамовым<sup>57</sup>: «Во-первых, для профессионала необходимо специальное образование, наличие которого подтверждено документально. Во-вторых, профессиональная деятельность является основным источником доходов профессионала. В-третьих, для профессионала более важным, по сравнению с материальным вознаграждением, становится вознаграждение символическое, выражаемое в форме признания профессиональных заслуг в кругу себе подобных. <...>»<sup>58</sup>.

Рассмотрим профессию «композитор» в контексте социологии творческих профессий.

Профессии в сфере художественного творчества, очевидно, составляют особую, непростую для социологии категорию исследования, поскольку «их

---

<sup>56</sup> См.: Фуко М. Порядок дискурса; Что такое автор?

<sup>57</sup> См.: Абрамов Р.Н. Российские менеджеры: социологический анализ становления профессии.

<sup>58</sup> Цит. по: Мартьянова Н.А. Социологические модели концептуализации феномена профессии // Ученые записки Забайкальского государственного университета. 2013. №4 (51). С. 84-89. С. 88.

генезис далеко не всегда связан с функционированием массового высшего образования и соответствующих рынков труда, а легитимация профессионального статуса базируется на других основаниях: от моды и общественного признания до совершенствования книгопечатания <...><sup>59</sup>.

В зарубежной научной литературе существуют исследования, рассматривающие социально-культурные основания музыкантских профессий и, в частности, социально-экономический статус профессии «композитор». В период с XVIII по XX век эти исследования устанавливали разные концепции профессионализма. Более ранние представления о композиторе трактовали его как «ремесленника» или «гения». Данная проблематика нашла отражение в некоторых англоязычных работах. Так, Дебора Рор, изучавшая профессионализм английских музыкантов и композиторов между 1750 и 1850 годами<sup>60</sup>, отмечала, что до конца XIX века композиторы в большинстве своем оставались «ремесленниками». В XVIII веке, работая в церковном или придворном учреждении, они занимали позицию «придворного художника», которая предполагала выполнение разных задач. Имея фиксированную, хотя и подчиненную, должность, композитор писал произведения для конкретных нужд заказчика, причем сочинение составляло лишь часть его деятельности. «Дворянский патронаж позволял некоторым композиторам <...> в определенной степени реализовать свои социальные и профессиональные устремления <...>, чего не удавалось добиться, продавая произведения на буржуазном музыкальном рынке»<sup>61</sup>. Концепция «Genieästhetik» была особенно популярна в эпоху «Sturm und Drang» (также «Geniezeit» или «Genieperiode», около 1767-1785). Буржуазный рынок, развивавшийся с XVIII века, и музыкальная жизнь с концертной системой и музыкальными издательствами позволили композитору освободиться от

---

<sup>59</sup> *Абрамов Р.Н.* Социология профессий и занятий в России: обзор текущей ситуации // Социологические исследования. 2013. № 1. С. 105.

<sup>60</sup> *Rohr, Deborah*, The careers of British musicians, 1750-1850. A profession of artisans, Oxford 2001.

<sup>61</sup> *Trebesius, Dorothea*, Komponieren als Beruf: Frankreich und die DDR im Vergleich 1950-1980, Wallstein Verlag 2012. S. 11.

традиционных придворных и церковных отношений. Отныне он взял на себя ряд новых функций, и его роль в социально-культурном плане заметно возросла.

Модель профессии постепенно заменила прежние тактовки композитора как мастера или гения. Основопологающей стала концепция, получившая развитие с середины XIX века, согласно которой сочинение музыки понималось как специализированная, поддающаяся отграничению от других сфер общественной жизни деятельность, которая вознаграждается. Таким образом, художники ориентировались на тип свободной буржуазной профессии<sup>62</sup>, которая связана с идеями профессиональной автономии, коллективной самоорганизации, а также оплачиваемой деятельности в условиях рынка. На основе этого отмежевания и специализации композиторская деятельность с того времени была организована профессионально, и сочинение стало профессией в современном понимании. Именно в этом аспекте, как результат специализации, монетизации и коммерциализации, понимает профессионализм в музыке немецкий музыковед Кристиан Каден<sup>63</sup>.

Во второй половине XIX века в самоидентификации композиторов появился национальный компонент. В начале XX века композиторы пытались укрепить свою социокультурную принадлежность к интеллектуальной элите («*Intellektuelle*») и утвердиться на музыкальном рынке. Наделение деятельности статусом «профессии» служило способом обеспечения автономии и получения материальных и социальных ресурсов. Композиторы стали относить себя к тем, кто осуществляет «духовную, интеллектуальную» деятельность, и, таким образом, дистанцировались от представителей физического труда (равно как и от буржуазии – приверженцев материальных ценностей, образовав, тем самым, так называемую «прослойку»).

---

<sup>62</sup> Под свободной профессией понималась художественная (равно как и научная, преподавательская, деятельность врачей, юристов и т. д.) деятельность, самостоятельно выполняемая на основе особой профессиональной квалификации и творческих способностей в интересах заказчика и общественности. Источником заработка таких профессий служил не наемный труд, а доходы других горожан, оплачивающих услуги такого профессионала.

<sup>63</sup> *Kaden, Christian, Professionalismus in der Musik. Eine Herausforderung an die Musikwissenschaft*, in: *Professionalismus in der Musik* (Hg. C. Kaden und V. Kalisch), Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 17-32.

Одним из главных исследований, посвященных непосредственно профессии «композитор», стал труд Доротеи Требезиус «Сочинение музыки как профессия: сравнение ситуации во Франции и ГДР в 1950-1980 годах»<sup>64</sup>. Предметом исследования, однако, является не история становления композиторства в целом, а специфичная ситуация на малом географическом и хронологическом отрезке с прицелом на политический и социальный контекст профессионализации. В работе Д. Требезиус затрагиваются такие темы, как: изменение профессиональных знаний; конституирование профессиональной группы как процесс приобретения символического и социального капитала; условия и возможности для профессиональной композиторской деятельности; роль художественного признания профессии; учреждения и организации, которые стояли на стыке между государством, рынком и профессией. Профессионализация композиторской деятельности означала повышение важности профессиональных знаний и действий, она была основана на внутрипрофессиональной конкуренции, приобретении специализированных навыков и не в последнюю очередь на социальном и политическом признании музыки как самостоятельного культурного объекта<sup>65</sup>. Конституирование профессиональных композиторов как социальной группы по существу было обусловлено появлением художественных институтов и организаций. Исключительность профессионального знания требовала закрепления в законах, учреждениях и организациях, которые легитимировали бы социальное положение композитора и отделили композиторскую деятельность от другой, сугубо досуговой, деятельности. Во второй половине XVIII и в XIX веках была создана концертная система с частными, городскими или поддерживаемыми государством оркестрами, специальными учебными центрами для музыкантов и профессиональными ассоциациями. В это время, пишет автор, в музыкальном поле возникают новые роли, такие как «композиторы», «создатели» (авторы, творцы), в противовес «исполнителям» – инструменталистам и певцам, тем, кто исполняет музыку по

---

<sup>64</sup> *Trebesius D. Op. cit.*

<sup>65</sup> См.: *Ibid.* S. 321.

нотам<sup>66</sup>. Композиторы становятся группой, характеризующейся, среди прочего, своими правилами деятельности, особым социальным положением и отношением к другим музыкальным профессиям. Появляется претензия на социальную и профессиональную автономию. Постепенно происходит вмешательство государства в процесс профессионализации (так называемая «профессионализацией сверху»<sup>67</sup>), проявлением которого служит практика законодательных процедур, а именно утверждение законов об авторском праве.

Итак, основные теории и модели профессионализма в социальных науках<sup>68</sup> характеризуют профессионала как субъекта, который:

- владеет теоретическими знаниями и практическими навыками, приобретенными в процессе длительного обучения;
- ориентируется на сущностные ценности и запросы общества;
- получает гарантированный доход от профессиональной деятельности;
- имеет юридическое подкрепление своих профессиональных прав;
- накапливает символический статус и социальную независимость, будучи вовлеченным в развитое профессиональное сообщество;
- пользуется официальным наименованием профессии (что, в свою очередь, является показателем социальной идентификации индивида);
- обладает высокой степенью автономии при выполнении профессиональных задач;
- длительное время является приверженцем своей профессии.

Посмотрим, насколько эти критерии могут быть применимы к обозначенной нами области.

---

<sup>66</sup> Trebesius D. Op. cit. S. 9.

<sup>67</sup> Цит. по: Ibid. S. 307.

<sup>68</sup> Немецкоязычные исследования, посвященные изучению феномена «профессии» и процесса профессионализации, заслуживают отдельного внимания. Среди таких работ можно назвать следующие: *Thurn, Hans Peter, Kunst als Beruf*, in: Gerhards, Jürgen (Hg.), *Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen: Westdeutscher Verl. 1997; *Kurtz, Thomas, Berufssoziologie*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2002; *Pfadenhauer, Michaela, Professionalität: eine wissenssoziologische Rekonstruktion institutionalisierter Kompetenzdarstellungskompetenz*, Opladen: Leske u. Budrich 2003; *Müller, Dietmar, Professionen, Eigentum und Staat: Europäische Entwicklungen im Vergleich. 19. – 20. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein-Verl. 2014 и др.

## 1.2. Формирование композиторской профессии как социального института в России

Не все сформулированные характеристики профессии как социального института могут быть в одинаковой степени применимы в отношении профессии «композитор» и ее специфики в условиях дореволюционной России. Одни из них очевидным образом проецируются на предмет данного исследования, другие носят спорный характер, третьи идут вразрез с историческими фактами музыкальной культуры.

Так, точками соприкосновения являются следующие позиции:

1. *Материальный фактор*. Гарантированный гонорар за результаты профессионального труда являлся одним из ключевых факторов утверждения социального статуса композиторской профессии и оформления прав композитора в российских нормативных документах: сначала на уровне организаций – театральных, концертных и издательских, затем на уровне государства – в законах Российской Империи (см. главы 2 и 3 данной работы).

2. *Юридический фактор* – фиксация профессиональных прав в государственных законах, регламентирующих статус композитора в обществе. Формирование российского авторского права в отношении музыкальных произведений, несомненно, сыграло решающую роль в упрочении социального статуса профессии «композитор». В роли автора – как создателя произведений, и автора – в качестве субъекта авторского права композитор стал «реализовывать» свои произведения в «рыночной форме» и защищать свои моральные и экономические права через такой институт, как интеллектуальная собственность. С закреплением правовой основы творческая деятельность композитора окончательно оформилась в самостоятельный социальный институт (см. главу 3 диссертации).

3. *Корпоративный фактор*. Профессиональные объединения как форма социальной независимости. С целью защиты своих авторских прав в театральной

сфере композиторы в 1870-х годах присоединились к добровольному объединению «Собрание русских драматических писателей», инициировав тем самым новое профессиональное сообщество – «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов». Этот прецедент позволяет думать о том, что композиторы, осознавая себя как некую социальную общность, таким образом стремились обособиться от общей музыкальной среды. Организация профессиональных объединений способствовала укреплению социального статуса профессии, а вступление композиторов в профессиональный союз выступало одним из атрибутов их профессиональной социализации<sup>69</sup>.

4. *Фактор социальной востребованности* – деятельность профессионала как ответ на запросы общества. В процессе формирования композиторской профессии как социального института имеет значение еще одно обстоятельство – запросы общества, олицетворенного слушательской аудиторией, причем широкой аудиторией, на материальное поступление от которой способен существовать композитор. Мецената (церковь или аристократию) сменяет публика, композитор перестает быть единичным феноменом. Возникает массовый запрос на него. На этот запрос отвечают издательства (обеспечивающие тиражирование музыкальных произведений), а также концертные организации<sup>70</sup> и театры (осуществляющие публичное исполнение композиторских произведений). Общественная потребность в результате композиторского труда оформляется, таким образом, в специальный социальный институт, целью которого является эта эстетическая деятельность и создание соответствующего продукта. В оценке результата композиторской деятельности немаловажную роль играет общественное мнение.

---

<sup>69</sup> Вопросу российских учреждений по защите авторских прав во второй половине XIX – начале XX веков посвящена статья и глава кандидатской диссертации В.Е. Николаева. См.: *Николаев В.Е.* Организации по защите авторских прав в России (вторая половина XIX – начало XX века): опыт организации агентской сети // Вестник Саратовской государственной юридической академии. 2012. № 2. С. 83-89; Правовая защита авторских прав в России второй половины XIX – начала XX вв.: дисс. ... канд. юрид. наук. Саратов, 2010.

<sup>70</sup> Концертная система подробно описана Е.М. Шабшаевич, поэтому в нашем исследовании эта тема вынесена за скобки.

Некоторые из социологических позиций в случае композиторской профессии не отвечают историческим реалиям. К числу наиболее очевидных несовпадений со спецификой композиторской профессии относится *образовательный фактор*.

Во-первых, тезис о роли теоретических знаний, получаемых в рамках образовательной институции, который занимает почти во всех социологических теориях главенствующую позицию, снимается как таковой. Например, так называемые композиторы-дилетанты первой половины XIX века – скажем, А. Варламов, А. Алябьев, А. Верстовский, А. Гурилев – брали уроки у зарубежных педагогов, обучавших теории музыки и композиции. Соответственно, профессиональное образование могло быть получено вне рамок институции, оно не являлось определяющим фактором для конституирования профессии и не меняло художественную ситуацию. Композиторы, которые не прошли через консерваторию, могли быть включены в процесс *конструирования*, но не *конституирования* профессии. Во-вторых, российские консерватории организовывались с целью обучения музыкантов широкого профиля, и в первую очередь – исполнителей (см. Устав консерваторий ИРМО – Приложение № 4). Формирование композиторской школы в принципе не входило в их задачи. Образование конституировало профессию *музыканта*, но не *композитора*, что, в частности, вытекает из формулировок дипломов: «музыкант» – «свободный художник». Хотя термин «композитор» (возникший в результате заимствования из европейских языков) вошел в обиход еще в XVIII веке, профессиональный статус сочинителя музыки, как отмечает Н.А. Огаркова, оставался весьма неопределенным <sup>71</sup>. В этом смысле примечателен анализ документов П.И. Чайковского, первого выпускника-композитора 1865 года. В Протоколе двадцать шестого Заседания Совета Профессоров от 20 декабря 1865 года было сказано: «Совет профессоров Консерватории по рассмотрению результатов годовых экзаменов, постановил: учеников консерватории Г.г. Альбрехта, Бесселя, Гомиллиуса, Кросса, Рейхардта, Рыбасова и Чайковского признать

---

<sup>71</sup> См.: Огаркова Н.А. Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг. С. 89.

окончившими полный курс по программе, утвержденной согласно § 18 Высочайше утвержденного устава Консерватории, и достойными получить звание Свободного Художника»<sup>72</sup>. В первые десятилетия композиторы получали диплом по окончании консерватории, который содержал, как правило, следующую информацию: фамилию, имя, отчество, время обучения в консерватории, сословную принадлежность, вероисповедание<sup>73</sup>, специальность<sup>74</sup>; и заканчивался словами «Советом Консерватории удостоен звания Свободного Художника и утвержден в оном председателем Императорского Русского Музыкального Общества, со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами» (см. Диплом С.И. Танеева об окончании Московской консерватории – Приложение № 5). Композиторы получали звание почетных граждан и право сокращения воинской повинности<sup>75</sup>. Почетное гражданство освобождало от рекрутской повинности, подушной подати, телесных наказаний и давало право на владение частной собственностью<sup>76</sup>. Позднее, в 1902 году, выпускникам консерватории было предоставлено право государственной службы и, следовательно, потенциального получения дворянства (Приложение № 6).

<sup>72</sup> Цит. по: Неизвестный Чайковский / Научная ред. и сост. П. Е. Вайдман // Эпизоды жизни в документах. Публикация А. Г. Айнбиндер. М.: Издательство «П. Юргенсон», 2009. С. 301–344.

<sup>73</sup> До 1917 года.

<sup>74</sup> Например: «Танеев Сергей Иванович, сын Статского Советника, фортепиано» (выпуск 1874-1875), «Котек Эдуард Иосифович, австрийский подданный, скрипка, композиция» (выпуск 1875-76), «Галли Анатолий Иванович, сын Коллежского Советника, фортепиано, композиция» (выпуск 1876-77), «Кленовский Николай Семенович, сын Коллежского Ассессора, композиция» (выпуск 1878-79), «Данильченко Петр Антонович, виолончель, композиция» (выпуск 1879-80), «Ляпунов Сергей Михайлович, фортепиано, свободное сочинение» (выпуск 1882-83) (Сведения об окончивших Московскую консерваторию за 1866-1884 годы // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 1, 13 л.).

<sup>75</sup> Для музыкантской профессии, не имевшей в то время прочной социальной позиции в обществе, претензия на получение звания свободного художника и причисление к «почетным гражданам» было большим шагом вперед. Как писал в своих «Автобиографических записках» А. Рубинштейн, «звание чиновника, купца и даже простого ремесленника было понятным и уважаемым, а звание артиста и музыканта считалось просто неприличным» (цит. по: *Оболенский П.А.* Русское музыкальное общество и музыкальная жизнь в России в XIX веке (к 100-летию со дня основания) // К 150-летию основания Московского отделения Русского музыкального общества. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 17-36. С. 29).

<sup>76</sup> Почетные граждане также имели право участвовать в городских выборах и избираться в определенные общественные должности. Звание потомственного почетного гражданина наследовалось.

История возникновения слова «композитор» в консерваторских дипломах требует отдельного разговора. На данном этапе можно лишь заключить, что до 1917 года оно не было кодифицировано в образовательной практике. Уход от обобщенной категории «свободный художник» и конкретизация наименования «композитор» в государственных документах (дипломах об образовании, реестре профессий) произойдет, по-видимому, на следующем историческом этапе и отменит понятие «свободный художник». В дореволюционное время понятие «композитор» означало специализацию, уточнение в области свободных профессий. Любой из музыкантов становился при желании композитором, но для подтверждения статуса профессионального композитора необходимо было вхождение в соответствующую индустрию. Он социализировался в этом качестве, если его «художественный продукт» находил «сбыт». Однако история музыки знает немало примеров, когда композитор получал авторский гонорар, его произведения исполнялись театральными и концертными организациями, печатались музыкальными издательствами, но общество не наделяло его статусом композитора-профессионала, как произошло в случае «композиторов-дилетантов». Здесь возникает одна из сложных, неоднозначных проблем истории музыки и, в частности, отечественной, которая и по сей день не разрешена.

Этой теме, а также вопросам творческой и нетворческой составляющей в русской музыке первой половины XIX века посвящена обстоятельная статья Н.А. Огарковой<sup>77</sup>. На примере данной статьи становится ясно, что четкой границы между профессионалами и дилетантами в это время не существовало, сами композиторы и их современники не могли установить критерии этого различия. На вопросы, как определить статус не только композитора, но и, скажем, литератора, – дилетант или профессионал этот человек? – общество не имело однозначного ответа. Такие эфемерные определения, как, например, количество затраченного творческого труда и его регулярность не давали возможности создать доказательную дифференциацию.

---

<sup>77</sup> Огаркова Н.А. Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве. С. 24-45.

С точки зрения исторической достоверности приходится принять за основу, что «профессионал» и «дилетант» в это время не являлись и не могли являться четко разграниченными понятиями. Ситуативно композитор, аттестуемый как дилетант, мог на деле функционировать как профессионал. Фактически прочно вошедшая в обиход оппозиция «профессионал / дилетант» не объясняет исторические реалии. Как показывает исследование Н.А. Огарковой, по крайней мере, в первой половине XIX века отнесение композитора к той или иной категории являлось скорее субъективной оценкой, связанной с количеством созданных сочинений, с отсутствием или наличием длительных творческих простоев, с «конкурирующей» профессией автора, но не институциональной или социологической характеристикой. Определение «композиторы-дилетанты» применительно к русской музыке первой половины XIX века вошло в историю, в научном же смысле оно не выдерживает критики.

Появление консерваторий сразу не изменило ситуацию и не привело к быстрому конституированию композиторской профессии. Диплом свободного художника по окончании консерватории еще не определял принадлежность к ней. Указание на то, что выпускник консерватории прослушал курс композиции/свободного сочинения/теории музыки в качестве главного предмета, не фиксировало его принадлежности к композиторской профессии. Это лишь облегчало путь к ней, но не в институциональном, а в практическом смысле. Кроме того, диплом сам по себе не давал гарантии того, что сочинение музыки для музыканта станет основным и единственным источником заработка. Эту гарантию должен был обеспечить институт авторского права, формирование которого было напрямую связано с определением критериев художественного таланта и оригинальности композитора.

Таким образом, образовательный фактор (наличие обязательного университетского – в нашем случае консерваторского – образования, получение системы теоретических знаний) для конституирования композиторской профессии не сыграл определяющей роли. Образовательная институция не обеспечивала присвоение композитору социальной идентификации. Более того,

если отвлечься от реалий дореволюционной культуры в пользу современности, то можно без труда обнаружить очень выразительные примеры того, как общество признает в качестве профессиональных композиторов сочинителей музыки, не обладающих не только официальным образованием, но и первичными теоретическими навыками (такова, например, культура бардовской песни). Эра компьютеризации открывает новые возможности для этого феномена.

## ГЛАВА 2.

### **Институциональные факторы становления композиторской профессии в русской культуре 2-й половины XIX века**

#### **2.1. Деятельность театральных организаций по формированию композиторского статуса. Формы вознаграждения композиторского труда в дореволюционной России**

Катализатором интереса к фигуре композитора в российском обществе послужило становление театральной культуры. Именно в театре, из недр театральной Дирекции, поступали первые распоряжения о поощрении российских авторов. Одним из ранних упоминаний служит рубрика «Различные ежегодные расходы» в штате Театральной Дирекции 1803 года, где указывалась общая «уплата за сочинения и переводы 4000 рублей». Преобладающим способом вознаграждения авторов было назначение им жалованья в течение определенного промежутка времени (чаще – годовое жалованье за сочинение пьес или музыки). Плата за отдельные пьесы практиковалась редко. Примером выплаты гонорара композитору является назначение в 1799 году Е.И. Фомину за сочинение хора для трагедии «Ярополк и Олег» (трагедия В.А. Озерова) 75 рублей<sup>78</sup>. Из-за отсутствия отечественной светской композиторской традиции ко двору приглашались западные композиторы<sup>79</sup>. За неимением системы профессионального образования для «развития талантов» и теоретической подготовки русских композиторов были

---

<sup>78</sup> Здесь и далее имеется в виду ассигнационный (не серебряный) рубль.

<sup>79</sup> Так, например, в 1752 году, по Высочайшему повелению, Ея Императорского величества стихотворцу Джузеппе (Иосифу) Бонекки, автору либретто оперы «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй», поставленной по случаю годовщины коронации Елизаветы Петровны, по контракту было назначено вознаграждение (пенсия) 200 рублей в год за сочинение двух драматических пьес. Автором музыки был неаполитанец Франциск (Франческо) Арайя, тогдашнему «капельмейстер» (напомним также, что в итальянской опере либретто первично и разрабатывалось разными композиторами).

введены пособия на поездку за границу, которые служили дополнительным поощрением авторов<sup>80</sup>.

Одним из признанных видов вознаграждения являлся также бенефис, назначаемый не за сочинение какой-либо одной пьесы, а вообще за литературные и музыкальные труды. Форма бенефиса подразумевала персональное материальное поощрение: доход от такого спектакля (за вычетом расходов по спектаклю) поступал бенефицианту, в роли которого мог выступать драматург, актер или композитор. По Указу императрицы Екатерины II 12 июля 1783 года, награждение бенефисом было адресовано преимущественно русским подданным, которые имели успех в публике: «для ободрения талантов, паче же в природных<sup>81</sup> авторах и актерах, дозволяется Директору <...> давать в пользу их бенефиции или зрелища, а именно: 1) для сочинителей комедий, трагедий и опер, коих труды приобрели в публике хвалу и удовольствие; 2) для капельмейстеров или сочинителей музыки, за такие же успехи и 3) для актеров <...>»<sup>82</sup>. Поощрение композиторов, как видно по положению бенефисов, назначалось в зависимости от успеха произведения на публике, что говорит о признании за общественным мнением весомой роли в оценке художественного труда.

Хотя в этих документах используется определение «сочинитель музыки», аналогичное применяемому к литераторам определению «сочинители комедий, трагедий и опер» (под последними имелись в виду либреттисты), долгое время «сочинителями музыки» являлись по преимуществу сами капельмейстеры, которые и приравниваются в данном случае к композиторам<sup>83</sup>. О необходимости

<sup>80</sup> Об этом свидетельствуют такие примеры, как судьба М. Березовского, Д. Бортнянского, которых посылают учиться за границу, – пример «создания» композитора по зарубежному, «тамошнему» образцу.

<sup>81</sup> т. е. русских [Я. Ф.].

<sup>82</sup> Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою: Указ Екатерины II от 12 июля 1783 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1649–1825. Том 21 (1781-1783). Закон 15783. С. 972-977. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 11.01.2018).

<sup>83</sup> Композиторским трудом, как пишет Н. Огаркова, занимались «находившиеся на службе Дирекции дирижеры, директора трупп, администраторы Придворной певческой капеллы, а также вокальные педагоги, издатели, получавшие зарплату не за сочинительство, а за работу в соответствии с занимаемой должностью» (Огаркова Н.А. Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг. С. 99).

капельмейстерской работы и обязанностях капельмейстера говорится в том же Указе 1783 года: «Как при церковной Придворной музыке ныне состоит, да и впредь потребен искусный Капельмейстер <...>». Для показа «большого спектакля на большом городском театре» (без платежа), исполняемого, в том числе, в новый год и «в карнавал на масляной», как и к другим мероприятиям, капельмейстер обязан был «изготовить по одной или по две новых оперы серьезных и по две новых оперы комических с балетами» в год<sup>84</sup>. К другим таким мероприятиям относились: еженедельный концерт во дворце; еженедельный спектакль в городе или за городом; инструментальная и вокальная музыка для куртага [приемный день в царском дворце – *Я. Ф.*] каждое воскресенье; инструментальная и вокальная музыка в городе или за городом для стола в торжественные дни – по повелению<sup>85</sup>.

Обратим внимание также на то, какое место было отведено фигуре автора в Указе 1783 года. Так, при упоминании форм поощрения приоритеты расставлены следующим образом: первое место отдано «литераторам», авторам текстов (среди которых оказалась и сама императрица), после чего перечислялись прочие – музыканты, певцы, актеры, танцовщики и «служившие на театре лица». При определении же адресатов бенефисов автор назывался вкуче с артистами. Тем не менее, заинтересованность государства в постановке опер в целом и российских опер в особенности была налицо: «Российский театр нужно, чтоб был не для одних комедий и трагедий, но и для опер». Екатерина II требует обучать особенно способных и прилежных к музыке певчих, чтобы в случае надобности было кому исполнять партии в операх – «особливо же когда Российские умножатся»<sup>86</sup>. С этой целью императрица велит «на содержание всех зрелищ и музык для Двора Нашего и для публики отпускать из Кабинета ежегодно по 174 000 рублей» в два срока – в январе и в июле. Из этой суммы, в том числе, назначалось содержание

---

<sup>84</sup> Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Там же.

всем «потребным» для придворных концертов и зрелищ людям, к коим мог относиться и композитор<sup>87</sup>.

Указу 1783 года предшествовал Указ Екатерины II от 13 октября 1766 года, регламентировавший расходы денежных сумм на содержание театральных служащих. К примеру, на оперу и камер-музыку было ассигновано 37 400 рублей, на балет – 24 100 рублей, на бальную музыку – 9 200 рублей. Однако на практике реализация этого указа вызвала недовольство со стороны музыкантов и актеров размером и нерегулярностью выплат, что подтверждает письмо императрицы, адресованное придворной конторе 20 декабря 1766 года: «До сведения моего дошло, что по причине конфирмованного [утвержденного – Я. Ф.] нами стата для оркестра и театра, многие почитают себя быть обиженными из принадлежащих к театру и музыке; того ради чрез сие повелеваем господину Елагину<sup>88</sup> самому, так как сочинителю того стата, привести все по оному в прямое действие, дабы он тем самым мог доказать совершенство оного учреждения перед нами»<sup>89</sup>. Однако неисправное получение жалованья сохранялось вплоть до 1783 года, вызывая необходимость издания нового указа.

Чрезвычайно любопытен описанный В.П. Погожев<sup>90</sup> прецедент, связанный с попыткой музыканта добиться годового заработка за сочинение оперной музыки. В 1784 году фэготист Булан (Bulant), автор музыки для оперы «Збитенщик»<sup>91</sup>, снискавшей в то время выдающийся успех, подал прошение об определении его музыкантом, с жалованием 1000 рублей в год «с обязательством

<sup>87</sup>В целом эти деньги предназначались на содержание: итальянских певцов для придворных концертов и для большой оперы; театра Российского; Оперы Комической Итальянской; театра Французского; театра Немецкого; балетов; оркестра (Там же).

<sup>88</sup> Иван Перфильевич Елагин (1725-1794) – российский историк, государственный деятель, директор Императорских театров (1766-1779).

<sup>89</sup> Цит. по: Варнеке Б.В. Из истории русского театра в XVIII веке // Русская старина, 1908, № 7. С. 139.

<sup>90</sup> Погожев Владимир Петрович (1851-1935) – тайный советник, член Совета при Министерстве Императорского Двора. Историк театра, управляющий делами Дирекции Императорских театров (с 1881), управляющий Петербургской конторой Императорских театров (1882-1907), автор «Проекта законоположений об Императорских театрах» (1900) (см.: Крылов-Толстикович А.Н. Придворный календарь на 1915 год. М., 2015. С. 525).

<sup>91</sup> Автор комедии – Я.Б. Княжнин. Как и в случае с итальянскими либретто, драматург один, а композиторов множество (в том числе итальянец Дж. Астарита, 1786).

сочинять музыку к операм», за что просил особо 1200 рублей в год. Ответом на его запрос послужило такое решение Председателя Комитета над зрелищами и музыкой А.В. Олсуфьева: «Отказать, отказать, отказать и пустить ему кровь. А за музыку “Збитенщика”, думаю, что 300 рублей слишком довольно»<sup>92</sup>.

Примером поощрения композиторов было также право бесплатного посещения спектаклей. Так, 15 апреля 1803 года А.Л. Нарышкин распорядился «Господину генерал-майору Титову за сочинение им музыки для мелодрамы «Андромеда и Персей», для «Цирцеи и Улисса» и для драмы «Суд царя Соломона» <...> дать ложу в каменном театре в третьем этаже на 50 русских и французских спектаклей безденежно»<sup>93</sup>. Вскоре после 1803 года Дирекция распорядилась «за переводные комедии, трагедии, драмы и оперы никому из переводчиков бенефисов не давать, и до принятия пьесы на театр с переводчиками для заплаты <sic!> деньгами делать условия», а авторам оригинальных пятиактных пьес давать «третью репрезентацию»<sup>94</sup><sup>95</sup>.

В 1809 году была введена практика выплаты гонорара за оперную музыку. Правила авторского вознаграждения, пусть еще не систематично изложенные, но достаточно подробно разработанные, содержались в Положении «Принятие и постановление новых балетов и пьес» (входившем в постановление «Внутреннего порядка Дирекции Театральной»). Документ гласил: «дабы выгоды авторов и переводчиков были для них не подвержены никакому сомнению и служили бы одобрением к большим трудам, назначается определительное положение воздаяния – соразмерно достоинству каждого». Законодательство 1809 года, устанавливая особые непереносимые правила, «как к пользе и выгодам самой Дирекции, так и к одобрению талантов служащие», считало необходимым эти правила «сделать публике известными и неизменно оные соблюдать»<sup>96</sup>. В них

<sup>92</sup> Цит. по: *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга I. Обзор с 1806 по 1826 гг. С.-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1906. С. 91.

<sup>93</sup> Цит. по: Там же. С. 91.

<sup>94</sup> По всей видимости, имеется в виду гонорар за третье представление [*Я. Ф.*]

<sup>95</sup> Там же. С. 93.

<sup>96</sup> Цит. по: Там же. С. 122.

регламентировались четыре способа приобретения Дирекцией пьес: 1) уступкой в пользу автора одного сбора со второго, третьего или четвертого представления пьесы; 2) единовременной уплатой автору от 200 до 900 рублей за пьесу; 3) годовым жалованием капельмейстерам за сочинение оперной и балетной музыки и 4) бесплатно – постановкой пьесы в бенефис одного из артистов, которому предоставляется самому входить в соглашение с автором. Поставленная в бенефис пьеса поступала в собственность Дирекции.

Отметим, что Положение Театральной Дирекции 1809 года предписывало производить уплату денег авторам и переводчикам лишь после третьего представления, т. е. вновь по выяснении успеха пьесы. За оперу в трех действиях предусматривался сбор со второго представления, за оперу в одном действии – с третьего представления. Вопрос о гонораре за оперы с четным числом актов<sup>97</sup> остался открытым. При этом пьеса оплачивалась в одной из столиц, а право ее представления приобреталось театрами и Москвы, и Петербурга (поскольку Дирекция существовала одна на обе столицы<sup>98</sup>).

3 мая 1825 года вышло Постановление Императорской Театральной Дирекции, в котором третья часть («Правила внутреннего управления») включала статью «О награждении авторов». Помимо повышения вознаграждения в целом, изменения, в сравнении с 1809 годом, коснулись следующих аспектов:

– введено деление оперы на романтическую и комическую, что свидетельствовало о новой системе жанров и оказывало влияние на оплату композиторского труда. За музыку романтической оперы в двух и более действиях предусматривался полный сбор второго представления. За музыку комической оперы в одном и двух действиях – сбор с третьего представления, за вычетом дневных расходов;

---

<sup>97</sup> Равно как и не предусматривался вопрос о «переделках иностранных пьес на русские нравы», которые, вероятно, трактовались как оригинальные пьесы (*Погожев В.П.* Указ. соч. Кн. I. С. 125).

<sup>98</sup> Напомним, что с 1805 года была установлена монополия Императорских театров Москвы и Петербурга.

– установлено вознаграждение за оперное либретто «с прибранной<sup>99</sup> к нему музыкой (particio)». За поэму «с прибранной музыкой» в двух действиях и более – сбор с третьего представления, за вычетом дневных расходов. За комическую пьесу с particio – единовременное вознаграждение от 500 до 700 рублей;

– проведено различие вознаграждения полным сбором и сбором за вычетом дневных расходов;

– отменено вознаграждение сбором с четвертого представления.

В пояснительной преамбуле подробно обосновывалась необходимость новых норм авторского вознаграждения:

«Награждение авторов возбуждает охоту в людях, не имеющих большого состояния, посвятить время и таланты для театра. Человек с большим дарованием, обязанный для доставления себе содержания заниматься службою или выгоднейшими оборотами, не может предаться драматической словесности, если не надеется получить за труды свои воздаяния, удобного оградить его от бедности; и нельзя не думать, чтобы скудость платы за сочинение не была причиною бедности нашего театра в хороших сочинителях; ибо изящные искусства нигде не возвышались любителями, уделяющими для них свои досуги, но истинными артистами, посвятившими единственно им всю свою жизнь и все способности. И потому дирекция обязана улучшить состояние авторов и одобрить их дарования большими выгодами и почестями, чтобы чрез то хорошими сочинениями возвысить свой театр и дарованиями авторов поднять искусство актеров <...>. Итак, воздаяние авторам должно быть распространено по крайней мере на две столицы, т. е. чтобы права сочинивших для Московского театра не терялись в С.-Петербурге, и сочинитель, получивший плату за труд свой здесь, не лишался оной в Москве, даже и по напечатании своей пьесы, как во Франции, где всякий театр платит сочинителю положенную часть из сбора с его пьес во всю его жизнь, и даже 10 лет после смерти автора его вдове или прямому наследнику. Но как в России, еще кроме двух столиц, нет постоянных публичных театров, могущих уделять от доходов своих сочинителям, и потому плата в части сборов не может им принести больших выгод <...>»<sup>100</sup>.

Малочисленность отечественного репертуара вынуждала Театральную Дирекцию предлагать разные формы поддержки своих авторов. По аналогии с практикой поощрения талантливых авторов в Германии, Англии и Франции, авторам пьес, «делающих честь театру», предоставлялось «за многие полезные

<sup>99</sup> сочиненной [Я. Ф.].

<sup>100</sup> *Погожев В.П.* Указ. соч. Кн. I. С. 340-341.

труды право безденежного входа в театр и даже занятия в нем особо назначенных мест (смотря по важности и чину сочинителя)»<sup>101</sup>. В оглядке на западную традицию предпринимались не только новые нормы поощрения композиторов (право бесплатного посещения театра), но и попытки укрепления материального положения авторов в целом.

Однако вновь узаконенный (как и в 1809 году) в статье «О бенефисах» вариант дарового приобретения Дирекцией пьес, переданных автором бенефициату, как справедливо заметил историк театра В.П. Погожев, «плохо вяжется с вышеперечисленными теоретическими рассуждениями о выгодах авторов»<sup>102</sup>, и на практике правила авторского вознаграждения 1825 года точного и долгого применения не имели<sup>103</sup>. По случаю кончины Императора Александра I, почти весь 1826 год прошел в трауре, который заметно сократил размах театральной деятельности, а уже в ноябре 1827 года было издано новое положение об авторском вознаграждении.

На основе ранее разработанных внутренних нормативных документов Дирекции 13 ноября 1827 года было утверждено «Положение об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами» (составленное отцом А.С. Даргомыжского Сергеем Николаевичем Даргомыжским<sup>104</sup>). Раздел «О вознаграждении сочинителям, переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских Театрах»<sup>105</sup> установил

<sup>101</sup> Там же. С. 343.

<sup>102</sup> Там же. С. 344.

<sup>103</sup> К примеру, в 1826 году, при приеме оперы «Белая дама» («La femme blanche» – опера в трех действиях Ф.А. Буальдьё, либретто Э. Скриба по романам В. Скотта «Монастырь» и «Гай Маннеринг») переводчику К.А. Лобанову, вместо вознаграждения по Положению, была назначена 1/10 часть сбора с первых 10 представлений, что было сделано по предложению старшего члена Комитета кн. Долгорукова (см.: Погожев В.П. Указ. соч. Кн. I. С. 344).

<sup>104</sup> См.: Огаркова Н.А. «Жалоба» А.С. Даргомыжского и рапорт А.М. Геденова министру императорского двора В.Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век: 1801-1861 / Отв. ред. и сост.: Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 52.

<sup>105</sup> Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских Театрах [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 2 (1827). С. 980-982. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

три способа приобретения произведений Дирекцией: пьесы принимались по обоюдному соглашению театрального начальства с сочинителями, причем или за них давалось единовременное вознаграждение, или платилось поспектакльно, или вновь предоставлялся бенефис. Вознаграждение участием в сборе признавалось предпочтительным, причем часть, подлежащая выдаче автору, исчислялась не из полного сбора, а из двух третей поступившего сбора, «в очевидном предположении: вычетом 1/3 сбора заменить установленное по Положению 1825 года удержание расходов по спектаклю»<sup>106</sup>, «по уважению потребных расходов на постановку пьесы и общих театральных издержек»<sup>107</sup>. Верхняя граница единовременного вознаграждения составляла 4000 рублей.

На примере этих документов становится заметно, как меняется жанровая система музыкально-драматических произведений и их жанровая иерархия в русской культуре, а в связи с этим и отношение к автору музыки. В качестве обособленного рода музыкальных произведений впервые рассматривался водевиль. Прежнее деление оперы на романтическую и комическую было отменено, появилось новое деление на музыку больших опер, средних опер и музыку оперетт. Вообще опера фактически занимает в этой новой иерархии главенствующие позиции. Но особо следует подчеркнуть, что *с изданием Положения 1827 года Дирекцией Императорских театров было впервые признано первенствующее значение за композитором – автором оперы*. В прежних Положениях оперная музыка лишь присоединялась к поэме или либретто (вспомним поэму и либретто «с прибранной музыкой»), которое и являлось предметом специальной оценки, судя по тому, в каком виде оно представлялось – в стихах или в прозе. Положение же 1827 года, наоборот, прямо указывало (см. § 17), что вознаграждение за оперу и водевиль «назначается сочинителю музыки, который уже сам от себя удовлетворяет сочинителя или

<sup>106</sup> *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга III. Обзор с 1826 по 1831 гг. С.-Петербург, Типография Главного Управления Уделов, 1908. С. 34.

<sup>107</sup> Музыкальная собственность в России. Узаконения и правила // Музыкальный альманах и справочная книжка на 1891 г. / Сост. Лисовский Н.М. С.-Петербург: Издание музыкальной торговли. М.: Бернард, 1890. С. 71-80. С. 73.

переводчика текста»<sup>108</sup>. То есть именно композитор определяет долю участия своих литературных соавторов в создании произведения, а его собственный вклад а priori признается определяющим.

Все пьесы по размеру подразделялись на пять классов. Музыка больших опер относилась к первому классу, и за нее предусматривалась 1/10 часть из 2/3 сбора либо не более 4000 рублей единовременного вознаграждения. Во второй класс входила музыка средних опер, за которую давалось не более 2500 рублей единовременного вознаграждения или 1/15 часть из 2/3 сбора. Третий класс – это оригинальные водевили в трех действиях и музыка оперетт (1/20 часть участия в сборе или не более 2000 рублей единоразово). К четвертому классу причислялись оригинальные водевили в двух и трех действиях (1/30 часть участия в сборе или не более 1000 рублей однократной выплаты); и, наконец, пятый класс составляли переводы водевиля в одном действии, которые вознаграждению участием в сборе (как и переводные оперные либретто третьего класса) не подлежали, а заслуживали единовременного вознаграждения размером не более 500 рублей<sup>109</sup>.

Авторам, передавшим свои произведения Дирекции на условии вознаграждения участием в сборе, предоставлялись определенные гарантии. Так, § 12 Положения обеспечивал авторам пьес первых трех классов шесть представлений в первый год постановки пьесы и два представления (причем одно в лучшую часть сезона) во все последующие года, если пьеса давала половину сбора в лучшей части сезона и не менее 1/4 сбора в остальное время. Примечательно, что ни предшествующее, ни последующее за 1827 годом законодательство таких гарантий не предусматривало. Авторы же, передавшие пьесу за единовременную плату, считались «окончательно удовлетворенными и на даровой вход в театр права не имели»<sup>110</sup>. Как и прежде, все пьесы, приобретенные за единовременное вознаграждение в одной из столиц, поступали в собственность Императорских театров обеих столиц. В некоторых случаях, с

<sup>108</sup> *Погожев В.П.* Указ. соч. Кн. III. С. 39.

<sup>109</sup> За перевод оперного либретто предусматривалось единовременное вознаграждение не более 2000 рублей.

<sup>110</sup> *Погожев В.П.* Указ. соч. Кн. III. С. 40.

учетом материальных интересов Дирекции, Положение позволяло менять нормы: «Ежели принятая пьеса, по краткости своей, представляется вместе с оперою или балетом, в таком случае часть сочинителю <...> назначается токмо из половины поступившего сбора» (§ 11)<sup>111</sup>. Неисчерпывающий характер классификации авторского вознаграждения 1827 года провоцировал дополнительные вмешательства при определении авторских выплат<sup>112</sup>.

Таким образом, при Екатерине II композиторский труд поощрялся нерегулярно, при Александре I авторы вознаграждались сбором со второго или третьего представления их оперы, а при Николае I композиторам был назначен определенный процент со сбора каждого представления, исходя из разряда произведения.

Положение 1827 года оказалось долговечным: оно действовало в театральной практике вплоть до 1882 года. Об этом, к примеру, упоминается в «Сборнике узаконений» 1878 года<sup>113</sup>. Так, 1/10 часть из 2/3 сбора выплачивалась А.С. Даргомыжскому за оперы «Эсмеральда» (1847), «Русалка» (1867), А.Н. Серову за оперу «Юдифь» (1865), А.Г. Рубинштейну за оперы «Дети степей» (1867), «Демон» (1879, 1880, 1885<sup>114</sup>), П.И. Чайковскому за оперы «Опричник»

<sup>111</sup> *Погожев В.П.* Указ. соч. Кн. III. С. 38.

<sup>112</sup> К примеру, написанная Н.В. Кукольниковом драма в 5 действиях «Князь Холмский» поставила Дирекцию в затруднительное положение в 1840 г. Эта драма, украшенная музыкальными номерами М.И. Глинки, как известно, была написана частью стихами, а частью прозой (что относилось ее одновременно к пьесе первого и второго разрядов). А.М. Гедеев склонялся к высшему вознаграждению, но все-таки счел нужным представить этот вопрос на усмотрение Министра. В результате кн. Волконский разрешил недоразумение назначением автору вознаграждения попеременно: за одно представление платить как за пьесу первого класса, за другое – как за пьесу второго класса (см.: *Погожев В.П.* Указ. соч. Кн. III. С. 37-38).

<sup>113</sup> «Какие сделаны изменения и дополнения и сделаны ли вообще со дня издания этого узаконения в 1827 г., нигде не было опубликовано» (*Варадинов Н.В.* Сборник узаконений и распоряжений правительства по делам печати. СПб.; М., 1878. С. 297).

<sup>114</sup> Такой же гонорар за оперу «Демон» получала дочь Рубинштейна Анна Антоновна Тилинг в декабре 1913, мае и декабре 1914. После ее смерти в 1915 году в Московскую Контору Императорских Театров поступило заявление от «наследников Анны Антоновны Тилинг, урожденной Рубинштейн, платить поспектакльную плату за исполнение произведений А.Г. Рубинштейна (30 сентября 1915 г., Петроград)» (Сметы авторского вознаграждения Счетного отделения Московской Конторы Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 665, 206 л.).

(1875, 1876, 1880), «Евгений Онегин» (1885), С. Монюшко за оперу «Галька» (1878, 1879) и др.<sup>115</sup>

В 1870 году московские драматурги образовали добровольное объединение – «Собрание русских драматических писателей», целью которого являлась защита авторских прав. Пятью годами позднее, как уже упоминалось, к нему присоединились оперные композиторы во главе с Н.А. Римским-Корсаковым, в результате чего организация была переименована в «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов». Выплата авторского гонорара входила в основные задачи Канцелярии правления этого Общества.

21 марта 1882 года было принято новое Положение Дирекции Императорских театров «О вознаграждении авторов драматических произведений и опер». Выбор произведений из всего предлагаемого композиторами списка предоставлялся Дирекции, вознаграждение же композиторам назначалось либо на основании Положения 1827 года, либо по особому соглашению с автором (заметим, что последний вариант не регламентировался в качестве обязательного).

С 1885 года начинается новая веха в истории композиторского статуса: правила, связанные с гонораром за композиторский труд, стали фиксироваться в общегосударственных документах. В Уложении о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года были разработаны меры ответственности за нарушение прав композитора. В 1900 году в Своде Законов Гражданских в качестве приложения к статье 420 были опубликованы правила «О праве собственности на произведения наук, словесности, художеств и искусств»<sup>116</sup>. Прошло 73 года, а способ выплаты вознаграждения композиторам, установленный еще в Положении 1827 года, продолжал существовать («сочинители <...> опер пользуются всю жизнь своей частью сбора, поступившего в дни представления их пьес в каком-либо из Императорских театров в обеих столицах»). Сохранилось и

<sup>115</sup> Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 92 (139 л.), ед. хр. 204 (71 л.), ед. хр. 220 (68 л.), ед. хр. 251 (60 л.), ед. хр. 262 (80 л.), ед. хр. 281 (61 л.), ед. хр. 355 (73 л.).

<sup>116</sup> Свод законов Российской Империи. Свод законов Гражданских. Т. X. Ч. 1. СПб.: Русское книжное товарищество «Деятель», 1900. 426 с.

право Дирекции назначать вознаграждение автору как на основании Положения 1827 года, так и по соглашению с ним (на основании Положения 1882 года) (ст. 41 п. 2). По-прежнему, помимо получения поспектакльной платы, осталось актуальным право дарового посещения театра<sup>117</sup>. Закон при этом уточнял, что право автора на поспектакльную плату, будучи правом имущественным, может переходить к его преемникам, а право дарового посещения театра не может (ст. 41 п. 5).

Обратим внимание, что вопрос о *наследовании* авторских прав на вознаграждение от Дирекции поднимался еще в Постановлении Императорской Театральной Дирекции 1825 года. В Положении 1827 года эта тема замалчивалась. Позднее, через 20 лет применения на практике этого Положения, проблема распространения авторского права на наследников автора все же всплыла. В частности, известно, что Директор Императорских театров А.М. Гедеев ходатайствовал о необходимости дополнить в этом смысле Положение 1827 года. В 1847 году он представил Проект вознаграждения сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер Министру Императорского Двора кн. Волконскому, который 16 апреля 1847 года в ходатайстве категорически отказал: «поелику в постановлении Театральной Дирекции, Высочайше утвержденном 13 ноября 1827 года, о вознаграждении сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер, представленных на театре, ничего не сказано о правах наследников на такое вознаграждение, то я не нахожу нужным предоставлять им сего права и дополнять оным вышеозначенное постановление»<sup>118</sup>. Однако законом 1900 года наследование права на вознаграждение было утверждено и применялось на практике. Примером такого

---

<sup>117</sup> В конце XIX века также был распространен обычай дарить ценные подарки в качестве платы за композиторскую работу. Так, за «Торжественную увертюру на Датский гимн» П.И. Чайковскому были подарены драгоценные запонки (1866), за кантату «Москва» и «Торжественный коронационный марш» – перстень с бриллиантами (1883). И тот, и другой подарок Чайковский сразу «конвертировал» в деньги: запонки «продал за грош Дюбюку», перстень заложил в Кредитном обществе, но тут же потерял бумажник с деньгами и квитанцией (благодарю за предоставленную информацию А.В. Комарова).

<sup>118</sup> *Дризен Н.В.* Проект вознаграждения сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер (1847 г.) // *Дризен Н.В.* Материалы к истории русского театра. 2-е изд. М., 1913. С. 239.

применения права наследников на получение авторского гонорара могут служить расчетные листы М.И. Чайковского<sup>119</sup>, наследников А.С. Даргомыжского за 1904 год<sup>120</sup> и др.

В договорах 1900-х годов между композиторами и Дирекцией Императорских театров фигурировали две формы авторского гонорара: поспектакльная плата в размере определенного процента с валового сбора (в зависимости от числа актов) и единовременное вознаграждение, то есть были определены современные формы сотрудничества театра и композитора, функционирующие и сегодня в качестве основных<sup>121</sup>. Так, за музыку одноактных балетов Дирекция Императорских театров платила единовременно 2000 рублей Г.Э. Конюсу («Даита», декабрь 1895, май 1896<sup>122</sup>), 1500 рублей А.К. Глазунову («Испытание Дамиса», январь 1899; «Времена года», февраль 1900), А.С. Аренскому («Египетские ночи», июль 1900), 500 рублей Э.И. Кёлеру<sup>123</sup> («Клоринда», август 1901), 150 рублей А. Симону (музыка к драме «Генрих VIII», декабрь 1902). Поспектакльная плата в размере 10% с валового сбора предназначалась за оперы в четырех и трех действиях. Такое вознаграждение получали Н.А. Римский-Корсаков за оперы «Псковитянка» (декабрь 1901), Ц.А. Кюи за оперы «Вильям Ратклиф» (сентябрь 1900), «Анджело» (сентябрь 1900, апрель 1901)<sup>124</sup>. Двухактная опера поощрялась 5% с валового сбора (например,

<sup>119</sup> Например, 22 октября 1904 М.И. Чайковский пишет в Канцелярию правления Общества русских драматических писателей и оперных композиторов: «Глубокоуважаемый Иван Максимович! [Кондратьев – начальник отделения канцелярии московского генерал-губернатора и с 1883 года секретарь Общества – Я. Ф.] Будьте так добры прислать мне сюда, в Клин, расчет мой из Общества за истекшие три месяца. <...> М. Чайковский» (Расписки П.И. Чайковского, К.Ю. Давыдова, Э.Ф. Направника и Ц.А. Кюи в получении гонорара за исполнение их сочинений (1886) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 90, 4 л.).

<sup>120</sup> Там же.

<sup>121</sup> Это положение вещей, между прочим, сохраняется и сегодня.

<sup>122</sup> Заказ Г. Конюсу // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 361, 10 л.

<sup>123</sup> Кёлер Эрнест Иосифович (1849-1907) – итальянско-русский флейтист и композитор, чьи произведения активно печатались музыкальным издательством Ю. Циммермана.

<sup>124</sup> После смерти композиторов гонорары в размере 10% с валового сбора отчислялись наследникам: за оперы «Снегурочка» (сентябрь–декабрь 1912; январь, май 1913), «Садко» (ноябрь–декабрь 1912; январь, май, ноябрь 1913; май 1914, май 1915), «Сказка о царе Салтане» (декабрь, ноябрь 1913; май 1914, январь 1915), «Золотой Петушок» (ноябрь 1913, май 1914),

опера «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, декабрь 1901), одноактная – 3% с валового сбора («Сын Мандарина» и «Пир во время чумы» Ц.А. Кюи, ноябрь 1901, май 1914)<sup>125</sup>.

При заключении постановочных условий Контора Императорских театров взимала с композиторов гербовый сбор<sup>126</sup> – согласно Гербовому Уставу. До 1896 года он составлял 80 копеек, с 14 мая 1896 – рассчитывался пропорционально авторскому гонорару. Сумма зависела от того, каким образом покупались пьесы – за единовременное вознаграждение<sup>127</sup> или поспектакльную плату<sup>128</sup>. По новым условиям сбор впервые был взыскан с Г.Э. Конюса, с которым 22 мая 1896 года было заключено условие на постановку балета «Даита» и выдано 2000 рублей<sup>129</sup>.

Бывали случаи отчисления авторского гонорара в пользу Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО), как, например, с представления оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина в 1900 году или оперы «Вражья сила» А.Н. Серова в 1902 году. В том же году директор Императорских театров В.А. Теляковский поручил направить средства с поспектакльной платы за представление опер М.И. Глинки «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила» для

«Ночь перед Рождеством» (май 1915), «Майская ночь» (май 1915), «Евгений Онегин» (декабрь 1912; январь, декабрь 1913; май, октябрь–декабрь 1914; февраль, май, август–октябрь 1915), «Пиковая дама» (декабрь 1912; январь, февраль, декабрь 1913; январь 1914; май, сентябрь, ноябрь 1915), «Князь Игорь» (апрель 1915) (Сметы авторского вознаграждения Счетного отделения Московской Конторы Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 665, 206 л.).

<sup>125</sup> Дело о выплате вознаграждений авторам за постановку их произведений на сценах Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 424, 192 л.

<sup>126</sup> Вид пошлины, взимаемой путем обязательного употребления изготовленной государством клейменной бумаги, оплачиваемой гораздо выше действительной ее стоимости. В России гербовая бумага была введена при Петре I Указом от 23 января 1699 года.

<sup>127</sup> На сумму до 300 руб. – 1 р. 25 к.; до 900 руб. – 3 р. 10 к.; до 1500 руб. – 5 р. 40 к.; до 2000 руб. – 7 р. 10 к.; до 3000 руб. – 11 р.; до 4500 руб. – 15 р. 65 к.

<sup>128</sup> До 300 руб. – 1 р. 25 к.; свыше 300 руб. – дополнительно 1 р. 85 к.; свыше 900 руб. – дополнительно 2 р. 30 к. (Письмо Дирекции Московской Конторы Императорских театров от 1 октября 1896 г. № 7871 (Дело о взыскании гербового сбора с авторов при заключении условий пропорционально сумме авторского вознаграждения // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 381, 7 л.).

<sup>129</sup> Дело о взыскании гербового сбора с авторов при заключении условий пропорционально сумме авторского вознаграждения // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 381, 7 л.

образования фонда на сооружение памятника М.И. Глинки<sup>130</sup>. К слову, в документах Московского отделения ИРМО упоминается «Положение о вознаграждении композиторов, русских подданных, сочинения которых были исполнены в собраниях Московского отделения ИРМО» 1885-1886 года, на основании которого (а именно п. 2) Ц. Кюи, Э. Направнику, К. Давыдову причиталось за исполненные пьесы 50 рублей, П. Чайковскому – 335 рублей, «каковые деньги благоволите получить у г. П. Юргенсона<sup>131</sup>»<sup>132</sup>. Премирование композиторов за исполнение их сочинений в концертах ИРМО практиковалось и ранее, так как коренилось в Уставе Общества<sup>133</sup>.

Обратим внимание, что на основании первого договора 1869 года с Дирекцией РМО о преподавании в Московской консерватории теории музыки Чайковскому запрещалось участвовать в каких-либо концертах вне Общества. Однако в марте 1871 года он, по совету Н.Г. Рубинштейна, устраивает авторский концерт в Малом зале Благородного собрания, вся консерватория ему помогает, но на афише РМО не упоминается. Без особых подробностей об этом пишет Н.Д. Кашкин в своих «Воспоминаниях о П.И. Чайковском»<sup>134</sup>. В следующих договорах запрет был сохранен, но с оговоркой «без согласия на то Совета Консерватории и Дирекции Русского Музыкального Общества» (1872), «без согласия на то Совета Консерватории и Дирекции Московского Отделения [РМО – Я. Ф.]» (1875). Пример Чайковского позволяет говорить о гибкости норм, закрепленных в договорах. Де-факто подобное участие с согласия руководства консерватории и РМО допускалось, по-видимому, и раньше.

<sup>130</sup> Дело о выплате вознаграждений авторам за постановку их произведений на сценах Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 424, 192 л.

<sup>131</sup> П.И. Юргенсон был в то время комиссионером, членом Совета директоров Московского отделения ИРМО.

<sup>132</sup> Расписки П.И. Чайковского, К.Ю. Давыдова, Э.Ф. Направника и Ц.А. Кюи в получении гонорара за исполнение их сочинений (1886) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 90.

<sup>133</sup> См.: Комаров А.В. Piotr Pylich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 91-98.

<sup>134</sup> На это обратил наше внимание А.В. Комаров, за что выражаю ему свою признательность.

Говоря об уровне материального вознаграждения, композиторские биографии дают множество примеров того, насколько достаточен был этот уровень – в конце XIX века он был скорее недостаточен. Здесь можно вспомнить письмо П.И. Чайковского А.С. Аренскому 1891 года: «<...> Вы будете получать [будучи директором Тифлисского музыкального училища – *Я. Ф.*] жалованья меньше, чем Ваше профессорское в Москве (Ип[политов]-Ив[анов] получал много, ибо был в одно и то же время директором и капельмейстером в упраздненной теперь опере). Это обстоятельство принудит Вас взять на себя множество классов, как, напр[имер], элементарной теории, совместной игры и т. д., и тогда все время Ваше уйдет на Училище; для сочинения же времени будет еще меньше, чем в Москве. <...> Мне кажется, что еще годика Вам следует потерпеть, постараться, несмотря на трактиры, много работать, – а Бог знает, может быть, незаметно, понемножку Вы добьетесь того, что будете жить одним сочинением. Что это возможно – я служу тому доказательством. Я зарабатываю теперь так много, что мог бы и большую семью содержать»<sup>135</sup>.

Примером вознаграждения за преподавательский труд служит гонорар Чайковского: с 1869 по 1872 год композитор получал по 75 рублей в год за каждый час уроков в неделю (что было обычной профессорской ставкой первых консерваторских лет<sup>136</sup>), в 1872–1875 годах – по 90 рублей, с 1875 года Дирекция Московского отделения РМО платила ему «по две тысячи семьсот рублей серебром в год»<sup>137</sup> (Приложение № 7).

Новый этап в становлении авторского права в русской музыкальной культуре можно датировать 1911 годом с выходом нового закона<sup>138</sup>. Из речи

<sup>135</sup> *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 томах. Том XVI-А: Письма (1891). Сост. Е.В. Котомин, С.С. Котомина, Н.Н. Синьковская. М.: Музыка, 1978. С. 167-168.

<sup>136</sup> Она фигурирует и в Книге выдачи жалования работникам Московской консерватории за 1866/1867 год. Подобную плату за годовой час получали и все прочие профессора: Николай Рубинштейн (класс фортепиано), Антон Доор (класс фортепиано), Берта Вальзек (класс вокала) и др. Как видим, о значимости участия композитора в преподавательском процессе в связи с размером материального поощрения говорить не приходится.

<sup>137</sup> Договоры П.И. Чайковского с Дирекцией Русского Музыкального Общества (1869–1875) // Российский национальный музей музыки. Ф. 88, ед. хр. 191, 5 л.

<sup>138</sup> Подробнее об этом в третьей главе настоящей работы.

Министра Юстиции в Государственной Думе 7 апреля 1909 года следовало, что новый закон не обещал большого вознаграждения за композиторский труд: «Пусть этот закон даст и впредь возможность труженикам русского авторского труда быть яркими светочами нашей общественной жизни, прокладывая в науке новые пути точного знания и развивая в области искусства высокие нравственные начала изображения идеалов. Правда, новый закон не даст нашим авторам, говоря словами Пушкина, “ни мраморных палат, ни чистым золотом набитых сундуков”, но будем, по крайней мере, надеяться, что он избавит их от голода, нищеты и других материальных страданий»<sup>139</sup>.

После принятия закона участились запросы в Дирекцию Императорских театров от наследников композиторов о выплате авторского гонорара. Один из примеров – письмо жены Н.А. Римского-Корсакова Н.Н. Римской-Корсаковой:

*Петроград, 22 декабря 1915 г.*

*Милостивый Государь  
Сергей Трофимович,*

*Покорнейше прошу Вас выслать на мое имя талон на получение авторского гонорара за оперы моего мужа, которые давались в Большом театре с начала текущего сезона до января 1916 г., а также прошу прислать мне копию справки о числе представлений каждой оперы.*

*Примите уверение в моем совершенном уважении.  
Н. Римская-Корсакова<sup>140</sup>.*

В области выплаты авторского вознаграждения за постановку музыкально-драматических произведений в это время, в 1910-е годы, не все обстояло благополучно. Одной из причин было то, что организации, охранявшие авторское право (Общество русских драматических писателей и оперных композиторов), не перешли на западно-европейский способ исчисления перспективных взносов в виде процента с суммы действительной вечерней выручки. А это, в свою очередь,

<sup>139</sup> Цит. по: Александровский Ю.В. Авторское право. Закон 20 марта 1911 г. Исторический очерк, законодательные мотивы и разъяснения. С.-Петербург: Товарищество по изданию новых законов, типография акционерного общества «Слово», 1911.

<sup>140</sup> Сметы авторского вознаграждения Счетного отделения Московской Конторы Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 665, 206 л.

являлось результатом отсутствия «правильной бухгалтерии» в театрах. Театральное дело, констатировали современники, все стремительнее становилось «регулярным коммерческим предприятием», требовавшим «принципа обязательного торгового счетоводства». Негативное воздействие имела сохранявшаяся система бенефисов, которая, с одной стороны, уменьшала доходы театральной дирекции, с другой стороны, негативно влияла на художественный уровень спектаклей<sup>141</sup>. Корень проблемы заключался еще и в «контрамарочной вакханалии», которую требовалось безапелляционно уничтожить<sup>142</sup>.

При общей ориентации на западные образцы организационной и творческой деятельности, российская театральная практика в отношении композиторских прав заметно отставала от них. На протяжении десятков лет в России не принималась распространенная в Европе система авторского вознаграждения, по которой театр платил сочинителю положенную часть из сбора с его произведений в течение всей жизни (а также нескольких лет после смерти его прямым наследникам); не сразу решился вопрос и о наследовании авторских прав. Долгое время продолжала существовать система бенефисов<sup>143</sup>. Не подвергалась искоренению также контрамарочная деятельность. Несмотря на общие попытки укрепления материального положения отечественных авторов, их положение так и оставалось весьма не завидным, о чем, в частности, свидетельствуют их жалобы

<sup>141</sup> Эти факты отмечались еще в 1820-х годах князем А.А. Шаховским (1777-1846) в разработанном им Театральном Уставе, провозглашавшем необходимость уничтожения бенефисов, которые, «представляя мнимые выгоды для дирекции уменьшением расходов на жалование, делают ей существенный вред: в хозяйстве, в даровании артистов, в составлении и ходе репертуара, главного ее богатства» (см.: Бенефис театральный // Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1891. Т. 3. - С. 433). Бенефисные спектакли, писал он, зачастую «представляются дурно, часто падают, зрители недовольны, а русская труппа заслуживает нередко дурную славу, а дирекция теряет доверенность публики» (Там же. С. 434).

<sup>142</sup> Николич З. Современное положение авторского права // Вся театральная-музыкальная Россия: Альманах-справочник. Петроград: Изд. Н. Давингофъ и Ко, 1914-1915. С. 155-172. С. 172.

<sup>143</sup> Отмена бенефисов раньше всего произошла в драматическом театре – со времени назначения Александра Густавовича Кенигк-Толлerta (1811-1880) главным режиссером Петербургского немецкого театра (1863-1878) (см.: *Престенская Ю.Л.* Значение Петербургского немецкого театра в культурной жизни русской столицы в 19 веке // Franz, Norbert, Kirjuchina, Ljuba (Hg.), Sankt Petersburg – „der akkurate Deutsche“. Deutsche und Deutsches in der anderen russischen Hauptstadt. Beiträge zum Internationalen interdisziplinären Symposium in Potsdam, 23.-28. September 2003, Frankfurt am Main: Peter Lang-Verlag, 2006. С. 283-294. С. 285).

на несистематичные и незначительные выплаты. Закон 1911 года сделал значительный шаг вперед, став к тому моменту наиболее полным документом, охранявшим права композитора, но не решив до конца всех перечисленных проблем.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что вопрос выплаты вознаграждения композитору назрел в театральной сфере и впервые был зафиксирован в документах Императорских театров: Постановлениях, Положениях и других локальных нормативных актах Дирекции. В дореволюционную эпоху практиковались такие формы композиторского гонорара, как годовое жалованье, единовременная выплата, сбор со второго или третьего представления, определенная часть из двух третей сбора, определенный процент с валового сбора. Заметим также, что само вознаграждение выступило в роли инструмента формирования сословия свободных художников<sup>144</sup>. Интересно проследить на примере соответствующих документов, как складывалась жанровая система: от комедий, трагедий и опер – через «романтические» и комические оперы – до «больших», «средних» опер, оперетт и водевилей.

Если поначалу сочинитель музыки не выделялся законами в отдельную категорию (хотя неявно в них фигурировал), то постепенно композитор становился полноценным субъектом правоотношений в соответственной сфере общественной жизни. Правовые документы 1827, 1885, 1900 и 1911 годов конституировали композитора как автора музыкально-театрального сочинения, выведя на первый план его фигуру среди соавторов. Утверждение авторского вознаграждения за сочинение музыкальных произведений явилось первым сигналом к фиксации авторского права на музыкальные произведения в нормативных документах России XIX века, речь о котором пойдет в следующей главе.

---

<sup>144</sup> См. Параграф 1.2. настоящей работы.

## 2.2. Роль издательских институций в конституировании композиторской профессии

Издательские институции выполняли несколько задач в процессе конституирования композиторской профессии. С одной стороны, они обеспечивали учебный процесс в консерваториях, с другой стороны, распространяли лучшие образцы композиторской деятельности и тем самым способствовали просвещению широкой аудитории. Большую роль в этом играли музыкальные издательства М.И. Бернарда (1829<sup>145</sup>), В.В. Бесселя (1869) и Ю.Г. Циммермана (1875) в Петербурге, А.Б. Гутхейля (1859) и П.И. Юргенсона (1861) в Москве, М.П. Беляева (1885) в Лейпциге. С Беляевым связаны ключевые моменты, имеющие отношение к проблемам следующих разделов работы – авторскому вознаграждению и авторскому праву на музыкальные произведения. Остановимся на этом подробнее.

Германия славилась книгопечатанием и книжной торговлей еще со времен И. Гутенберга. Очагом немецкой книжной торговли и крупным центром русского книгопечатания за границей был Лейпциг, сохранявший репутацию «столицы библиофилии» с XIX века до 1980-х годов. Этот город имел большое значение в развитии русско-немецких отношений в сфере издательской деятельности. В Лейпциге была основана специальная биржа для борьбы с незаконными перепечатками. Во время Пасхальной ярмарки 1765 года 56 книготорговцев из 30 городов подписали «Первый основной закон книготоргового общества в Германии» (нем. «Erstes Grundgesetz der neuerrichteten Buchhandelsgesellschaft in Deutschland») и создали первую межрегиональную торговую организацию<sup>146</sup>. Известный историк Н.М. Карамзин, побывавший на ярмарке в Лейпциге в 1789 году, заметил и зафиксировал в своих «Письмах русского путешественника»

---

<sup>145</sup> С 1844 года издательство возглавлял сын Матвея Ивановича Н.М. Берnard.

<sup>146</sup> См.: *Лившиц И.* Русское издательское дело в Лейпциге // *Русский мир Лейпцига*. Лейпциг: Немецко-русское благотворительное общество Святой Александры, 2011. С. 219-254. С. 220, 222.

немецкие новшества, о которых в России до сей поры не знали: систему публичных библиотек в городах, закон об авторском праве и правила, регулирующие выплаты авторского вознаграждения:

Книгопродавцы изо всей Германии съезжаются в Лейпциг на ярманки <sic!> <...> и меняются между собою новыми книгами. Бесчестными почитаются из них те, которые перепечатывают в своих типографиях чужие книги, и делают через то подрыв тем, которые купили манускрипты у авторов. Германия, где книжная торговля есть едва ли не самая важная, имеет нужду в особливом и строгом для сего законе. <...> как дорого платят книгопродавцы Авторам за их сочинения? Смотря по сочинителю. Если он еще неизвестен публике с хорошей стороны, то едва ли дадут ему за лист и пять талеров; но когда он прославится, то книгопродавец предлагает ему десять, двадцать и более талеров за лист<sup>147</sup>.

Действительно, законы об авторском праве и нормы авторского вознаграждения были в XVIII веке для России в новинку. Русские музыкальные произведения на протяжении длительного времени могли беспрепятственно перепечатываться зарубежными издательствами<sup>148</sup>. Пресечь этот произвол во многом позволило учреждение М.П. Беляевым музыкально-издательского дела «М. П. Беляев в Лейпциге» 1 июля 1885 года. Фирма на Rabensteinplatz 3, недалеко от известного Музея Грасси, была внесена в торговый регистр ведомственного суда (Amtsgericht) Лейпцига и работала как издательство и как книжный магазин, распространяющие исключительно произведения русских авторов. Руководил фирмой Франц Шефер. Решение об издании музыкальных сочинений осуществляли Н. Римский-Корсаков, А. Лядов и А. Глазунов. Глазунов так описывает возникновение издательской деятельности Беляева:

Когда у меня накопились готовые произведения, а именно: симфония, квартет и фортепианная сюита на тему «S–A–C–H–A», М.А. Балакирев нашел для них издателя в лице Хованова<sup>149</sup>, преемника фирмы Иогансена. Хованов немедленно приступил к изданию квартета и сюиты. Но затем, истратив значительную сумму денег и не предвидя барыша, отказался от своего намерения продолжать дело издания моих произведений. Этим обстоятельством отчасти и воспользовался

<sup>147</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л.: Художественная литература, 1964. Т. 1. С. 79-601. С. 163.

<sup>148</sup> Главной причиной было отсутствие в те годы литературной и художественной конвенции России ни с одной из зарубежных стран (см. третью главу диссертации).

<sup>149</sup> В.А. Хаванов – владелец петербургской нотной фирмы «А. Иогансен» с 1879 по 1907 годы.

Митрофан Петрович. Он задумал свое собственное издательское дело, перекупил у Хованова мой квартет и сюиту и предложил мне услуги для дальнейших изданий. Таким образом на мою долю выпала честь быть первым, получившим такое предложение. Несмотря на предостережения со стороны некоторых компетентных музыкальных деятелей, я без колебания дал Митрофану Петровичу свое согласие и передал ему право на первую «Увертюру на Греческие темы», которая и вошла в каталог фирмы «М. П. Беляев» под первым номером, затем последовали «Первая Симфония» и следующие мои сочинения. <...> Вскоре в намеченных рамках деятельности Беляева произошел перелом и то, что он в зачатии своей всеобъемлющей музыкальной деятельности делал для меня одного, он перенес на целую плеяду творцов русской музыки. <...> основанное им издательство являлось средством ознакомления масс с новой зарождающейся музыкой во всех видах изданий, т. е. в партитурах, голосах и в фортепианных переложениях в четыре руки. С особенною чуткостью Митрофан Петрович разбирался в *вопросе о материальном вознаграждении композиторов* [курсив мой – Я. Ф.], устанавливая за приобретенные им сочинения гонорары в размере высшем против других русских издательств<sup>150</sup>.

Беляев вступил в торговые отношения с известной лейпцигской нотопечатней «С. G. Röder», с которой по качеству изданий в сочетании с их дешевизной<sup>151</sup> не могла конкурировать ни одна другая фирма в то время. Но, главное, издания, печатаемые за границей, одновременно получали распространение и в Европе, и в России, и кроме того подчинялись действию Бернской Конвенции<sup>152</sup>. Таким образом фирма Беляева получила «согласно договорам между большею частью стран <...> право защиты от перепечаток, что в России было тогда еще недостижимо»<sup>153</sup>.

Издательство выпустило около 3000 произведений исключительно русских композиторов, среди которых: Алленев<sup>154</sup>, Алфераки<sup>155</sup>, Амани<sup>156</sup>, Антипов<sup>157</sup>,

<sup>150</sup> Глазунов А. К. Памяти Митрофана Петровича Беляева (Перевод статьи из газ. «Comœdia», 16 дек. 1928 г.) // Памяти Митрофана Петровича Беляева: Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Издание Попечительного Совета для поощрения Русских Композиторов и Музыкантов, 1929. С. 18–19.

<sup>151</sup> Четкость и изящество беляевских изданий в сочетании с низкой ценой отмечались многими его современниками: А. Глазуновым, Р. Энгелем, Э. Фальковским, М. Курбановым, лондонской газетой «The Musical Standard» и др. (см.: Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 21, 57, 64, 77–78, 107).

<sup>152</sup> Речь о Бернской конвенции 1886 года пойдет в третьей главе работы.

<sup>153</sup> Шефер Ф. Издательская идея Митрофана Петровича Беляева. Воспоминания его сотрудника // Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 46.

<sup>154</sup> Алленев Евгений Федорович (1864–1902)

<sup>155</sup> Алфераки Ахиллес Николаевич (1846–1919)

<sup>156</sup> Амани Николай Николаевич (1872–1904)

<sup>157</sup> Антипов Константин Афанасьевич (1859–1927?)

Арцыбушев<sup>158</sup>, Балакирев, Ф. и С. Блюменфельд<sup>159</sup>, Бородин, Винклер<sup>160</sup>, Витоль<sup>161</sup>, Глазунов, Глиэр, Гречанинов, Гродзкий<sup>162</sup>, Золотарев<sup>163</sup>, Калафати<sup>164</sup>, Копылов<sup>165</sup>, Кюи, Лядов, Ляпунов, Мусоргский, Римский-Корсаков, Скрябин, Соколов<sup>166</sup>, Танеев, Черепнин, Щербачев<sup>167</sup>. Каталог изданий Беляева поража́л современников: «<...> в одном отношении этот каталог не имеет себе равных: он не содержит ни одного произведения, изданного только для массовой продажи, ни одной танцевальной вещи, ни одного салонного пустяка»<sup>168</sup>.

Продажа сочинений музыкальным издательствам была тогда очень затруднительной: «Времена были тогда тяжелые. <...> Гениальное наследие Глинки лежало в рукописях. <...> А в этом наследии были такие пустяки, как партитуры «Руслана» и «Жизни за Царя», Камаринская... Так же точно в неизданных рукописях лежали и неоцененные сокровища Мусоргского <...>»<sup>169</sup>. Российские «композиторы в большинстве своем довольствовались честью видеть награвированными свои произведения, вознаграждением же поощрялись сравнительно редко»<sup>170</sup>. Как писал сам М.П. Беляев в 1884 году, «композиторский труд (за исключением оперных сочинений) самый неблагоприятный. Талантливые композиторы оркестровых и камерных сочинений, в редких случаях, получают грошовый гонорар, а большею частью с трудом находят издателей даже на

<sup>158</sup> Арцыбушев Николай Васильевич (1858-1937)

<sup>159</sup> Блюменфельд Феликс Михайлович (1863-1931), Блюменфельд Сигизмунд Михайлович (1852-1920)

<sup>160</sup> Винклер Александр Адольфович (1865-1935)

<sup>161</sup> Витоль Иосиф Иванович (1863-1948)

<sup>162</sup> Гродзкий Болеслав Викторович (1865-1923)

<sup>163</sup> Золотарев Василий Андреевич (1870-1964)

<sup>164</sup> Калафати Василий Павлович (1869-1942)

<sup>165</sup> Копылов Александр Александрович (1854-1911)

<sup>166</sup> Соколов Николай Александрович (1859-1922)

<sup>167</sup> Щербачёв Николай Владимирович (1853-1922)

<sup>168</sup> М. П. Беляев (Некролог). «The Musical Standard», 8 окт. 1904, Лондон // Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 71–72.

<sup>169</sup> Фальковский Э. Издатель – артист // Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 64.

<sup>170</sup> Иванов М.М. История музыкального развития России. В 2-х томах. Том I. СПб., 1910. С. 367.

даровых условиях, так как издание партитур и оркестровых голосов обходится дорого, а требование на них – незначительно»<sup>171</sup>.

Музыкальные издательства в Петербурге и Москве, существовавшие со времен Екатерины II, перепечатывали в основном сочинения иностранных авторов. Это можно проследить по истории нотно-издательского дела с начала XVIII до конца XIX века, подробно освещенной издателем В.В. Бесселем<sup>172</sup>. Из перечня нотных изданий XVIII века, пишет В.В. Бессель, видно, что «в России, подобно тому как и в Западной Европе (значительно ранее), потребности церкви послужили основанием их появления в свете, а потому и печатались все эти нотные издания в то время правительством или монастырями. <...> В царствование императрицы Екатерины II напечатаны были, в 1722 году, в Москве нотным наборным шрифтом, вылитым по заказу Синода у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге, четыре издания духовной музыки»<sup>173</sup>. Из области светской музыки тоже сохранились некоторые нотные издания, первым из которых является отпечатанный в 1742 году в Москве в типографии Академии Наук «Пролог» на коронацию императрицы Елизаветы Петровны, под названием: «Милосердие Титово» (*Clemenza di Tito*). В 1744 году в Москве (тоже в типографии Академии Наук) была напечатана опера «Селевк» Ф. Арайи. Через 16 лет после оперы «Селевк», первой напечатанной в России, была издана уже в Петербурге опера «Узнанная Семирамида» капельмейстера Винченца Манфредини (1760), представленная в Ораниенбаумском дворце. Единичные нотные издания, напечатанные по поводу особо торжественных дней при дворе в ограниченном числе экземпляров, не могли вызвать никакой издательской деятельности, тогда как вышеуказанные издания Синода (напечатанные в 1772 году в Москве), быстро

<sup>171</sup> Курбанов М.М. Воспоминания о Беляевском кружке и о «Беляевских Пятницах» // Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 114–115.

<sup>172</sup> Бессель В.В. Материалы к истории нотно-издательского дела в России. СПб.: тип. А.С. Суворина, ценз. 1895.

<sup>173</sup> «Октоих» нотный, 1722 (in 4<sup>0</sup>, первое издание), «Ирмолог» нотный, 1722 (in 4<sup>0</sup>, 1-е издание), «Праздники» – нотного пения, 1722 (in 4<sup>0</sup>, 1-е издание), «Азбука» нотного пения, 1722 (in 4<sup>0</sup>, 1-е издание). В числе изданий XVIII века для церкви – «Богогласник», пространный, отпечатанный наборным нотным шрифтом в Почаевской лавре в 1790 году (Бессель В.В. Указ. соч. С. 2).

распространившиеся, несомненно имели влияние на развитие музыкально-издательского дела в России.

Сначала в Москве, затем в Петербурге зарождалась самостоятельная музыкально-издательская деятельность – сперва в области учебной литературы и народной песни. Так, в 1773 году в Москве появились учебные издания: «Методический опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку» (перевод с французского); «Клавикордная школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии с практическими примерами, изъясненное Лелейном» (перевод с немецкого – Федор Габанц). Годом позже был издан нотный журнал «Музыкальные Увеселения». В 1778 году в Москве вышло первое частное издание для театра – «Увертюра с песнями к интермедии «Деревенская ворожея» И.И. Керцеллия. С 1780 года нотные издания печатались преимущественно в Петербурге, ставшем центром всей музыкальной жизни с конца XVIII века (вследствие учреждения театральных, а затем и оперных представлений в придворных театрах)<sup>174</sup>. В 1789 году появилась первая полная оперная партитура под названием «Горе-Богатырь Косометович», комическая опера, сочинение императрицы Екатерины II, музыка Мартини<sup>175</sup>, переложенная для клавира с голосами И. Прачем (in 8<sup>0</sup>). Эта оперная партитура была напечатана в ограниченном числе экземпляров, роскошно и на казенные средства. В 1791 году было напечатано в оркестровой партитуре (весьма роскошно) оперное

---

<sup>174</sup> Из нотных изданий, появившихся в Москве до конца XVIII века, следует еще упомянуть: первый сборник русских народных песен «Собрание наилучших российских песен» в 5 частях (1781, без имени собирателя песен); «Собрание народных русских песен» с их голосами, на музыку положенных Иваном Прачем в октавном формате (1790); «Новый российский песенник» (1792, без упоминания составителя); «Верное наставление в сочинении генерал-баса», сочинение Кельнера, перевод с немецкого И. Зубрилова (1791). В том же году был издан (в Туле, Калуге и Орле) «Солдатский песенник» (38 стр. с гравированными нотами). В 1794 году в Москве была напечатана малороссийская песня «На бережку уставка» (партитура с полным хором). В 1795 году в Москве был издан «Магазин музыкальных увеселений или полное собрание вокальных пьес всякого рода» (*Бессель В.В. Указ. соч. С. 3*).

<sup>175</sup> Martín y Soler (1754-1806) – испанский композитор, работал в Италии и Австрии; будучи уже известным оперным композитором, в 1788 году переселился в Россию.

произведение «Олег» («Начальное управление Олега»), текст императрицы Екатерины II, музыка Сарти<sup>176</sup>, Канаббио и Пашкевича<sup>177</sup>.

С 1794 года началась книжно-издательская деятельность петербургской фирмы «Герстенберг», которая напечатала также немало нотных изданий. В 1794-1795 годах фирмой издавался журнал «С.-Петербургский музыкальный магазин»; в 1795 году был издан «Магазин общедоступных знаний и изобретений... и нот», в 1796 году – «Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год». Плодотворная деятельность фирмы Герстенберга прекратилась в 1796 году. За три года существования фирмой было издано множество музыкальных сочинений: сонат для фортепиано, русских песен, вариаций (Геслера, Гайдна, Моцарта, Прача), увертюра и лучшие арии из оперы «Волшебная флейта» Моцарта (с русским и немецким текстом) и др.<sup>178</sup>

Московский пожар 1812 года почти уничтожил издания первой четверти XIX века<sup>179</sup>. Петербургские же издания того периода оставались крайне малочисленными: число экземпляров нередко не превышало пятидесяти. Наряду с учебными пособиями<sup>180</sup>, печатались труды серьезных музыкальных деятелей и композиторов: «Сборник древних российских стихотворений» Кирши Данилова (1804); «Шесть российских песен для фортепиано» Г. Козловского (издание Герстенберга; без года издания); комическая опера Ф. Кауэра «Русалка» (в 4 частях, последняя – музыка С.И. Давыдова, начало XIX века); опера «Казак-

<sup>176</sup> Джузеппе Сарти (1729-1802) – итальянский оперный композитор и дирижер, приглашенный в 1784 году в Петербург придворным капельмейстером. Некоторые из его духовных сочинений на православные тексты встречаются в изданиях Придворной певческой капеллы.

<sup>177</sup> Бессель В.В. Указ. соч. С. 3.

<sup>178</sup> Кроме изданий фирмы «Герстенберг», в эти годы появлялись и другие нотные издания: в 1795 году издавался «Журнал С.-Петербургского итальянского театра», в 1796 году появилось «Собрание русских песен с нотами» (издание 3-е). В этом же 1796 году было издано весьма интересное сочинение по истории военной музыки «Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки» Иоганна Гинрихс (перевод с немецкого) (Бессель В.В. Указ. соч. С. 4).

<sup>179</sup> Из изданий этого времени сохранились «Азбука или способ самый легчайший учиться играть на гусях по нотам» Максима Померанцева (1802), «Опыт вокальной или певческой музыки в России» Николая Гончарова (1808).

<sup>180</sup> В их числе: «Правила мелодические и гармонические для обучения всей музыки» Винченцо Манфредини (перевод с итальянского – Степан Дегтярев); «Скрипичная школа Моцарта» (переведенная с немецкого Павлом Торсон, 1804); «Скрипичная школа Роде, Бальота и Крейцера», с присовокуплением арий из «Русалки» Ф. Кауэра и других опер (1812); «Полная школа для фортепиано И. Прача» (1816).

стихотворец» К. Кавоса, составленная из российских песен (без года издания); баллада Д. Бортнянского «Певец в стане русских воинов» на слова В. Жуковского (1813)<sup>181</sup>.

В 1820-х годах выходил музыкальный журнал «Северная арфа» («La harpe de Nord») – сборник разных нот. В 1825 году в Петербурге появилось издание под заглавием «Калейдакустикон», музыкальное упражнение для составления 214 миллионов вальсов и более на русском, немецком и французском языках (перевод Степана Русова). Второе издание свидетельствовало об успехе у современной ему публике. Из наиболее интересных изданий того времени можно назвать «Музыкальный Альбом» А. Верстовского (1826-1828), «Лирический Альбом» М. Глинки (1827), первый появившийся в печати сборник романсов будущего знаменитого композитора; затем другой «Лирический Альбом», изданный им же вместе с Н. Павлицевым (шурином А.С. Пушкина) в 1829 году.

В 1830-х годах нотные издания печатались петербургскими фирмами М. Бернарда, П.И. Гурскалина, И.К. Пеца, К.Ф. Рихтера, К.Ф. Гольца, В.Д. Деноткина, Ф.Т. Стелловского; московскими фирмами Ю. Грессера, К. Ленгольда, А. Ланга. Репертуар по-прежнему составляли преимущественно иностранные пьесы, иногда включались произведения русских авторов: романсы А. Алябьева, А. Варламова, Н. Верстовского, И. Геништы, А. Гурилева. В 1831 году вышли из печати духовные сочинения П. Турчанинова «Древнее, простое церковное пение разных напевов на три и четыре голоса», «Альбом для фортепиано» Н. Титова. В 1833 году были изданы: гимн «Молитва русского народа» А. Львова<sup>182</sup>, «Музыкальный альбом» А. Варламова, «Сборник народных песен» для пения и фортепиано Д. Кашина (2 тома).

С конца 1830-х годов в музыкально-издательской деятельности Петербурга появляются серьезные издания. Кроме романсов и мелких фортепианных пьес печатаются педагогические сочинения, духовные произведения, сочинения по

<sup>181</sup> Бессель В.В. Указ. соч. С. 4.

<sup>182</sup> С 1833 года гимн был утвержден в качестве государственного гимна Российской Империи под названием «Боже, Царя храни!».

теории, истории музыки<sup>183</sup> и т. д. В 1839 году М. Бернардом был основан журнал «Нувеллист»<sup>184</sup>, просуществовавший семьдесят лет. В журнале помещались сочинения русских (Глинки, Рубинштейна, Даргомыжского и др.) и иностранных авторов<sup>185</sup>. В 1844 году издательством «Одеон» был выпущен клави́р оперы «Руслан и Людмила» (немецкий текст Ю. Арнольда), в 1845 – значительное число романсов Глинки. Другая часть романсов Глинки, как и большинство романсов Даргомыжского, была издана М. Бернардом. В 1851 году фирма «Одеон» перешла к Ф. Стелловскому, издававшему впоследствии, кроме всех сочинений Глинки, также «Аскольдову могилу» А. Верстовского, «Русалку» А. Даргомыжского, «Наташу» К. Вильбоа, «Рогнеду» и «Юдифь» А. Серова и др.<sup>186</sup>

В Петербурге в начале 1860-х годов, кроме издательств Ф. Стелловского и М. Бернарда, существовал еще музыкальный магазин А. Бюттнера («А. Büttner»), руководил которым Д. Ратер<sup>187</sup>. После незаконной перепечатки сочинений Чайковского берлинским издателем Адольфом Фюрстнером («Adolph Fürstner») П. Юргенсон сделал Ратера фиктивным собственником принадлежавших ему

---

<sup>183</sup> Например, «Школа пения» Г.Я. Ломакина, «Литургия Иоанна Златоуста» С.Г. Грибовича (1837); издания А.О. Львова «Октоих» и «Ирмосы» (1849), «Ирмосы воскресные», «Антифон», «Утренняя» (1850), «Ирмосы великопостные» и переложение их на однородные голоса в 2 частях (1851), «Порядок службы на особенные случаи», «Обиход нотного пения» в 2 частях (1857), Гимн «Боже, Царя храни» (1858, оркестровая партитура). Наряду с появлением многочисленных петербургских изданий, в Москве тоже происходила оживленная деятельность по изданию нот, благодаря энергии и предприимчивости проживавшего там учителя музыки Антона Миллера. Среди изданий 1830-40-х годов: «Музыкальная грамматика», правила для игры на фортепиано Н. Финатини (1835), «Школа для фортепиано» А. Миллера (1837), «Школа для фортепиано» Ф. Гюнтена (1838), «Школа пения» А. Варламова (1840) и др.

<sup>184</sup> Журнал за сравнительно дешевую цену, что было не типично для того времени, печатал большое количество музыки. Успех продаж побудил других издателей вступить с ним в конкуренцию: Ф.Т. Стелловский с 1852 года печатал в течение нескольких лет «Музыкальный Альбом» в виде приложения к театральному журналу «Пантеон», а фирма «Брандус и Дюфур» – «Le Monde musical».

<sup>185</sup> См. подробнее: *Иванов М.М.* Указ. соч. С. 364-366.

<sup>186</sup> Там же. С. 366.

<sup>187</sup> Daniel Rahter (1828-1891) руководил петербургской фирмой с 1865 по 1890 год. В 1879 году основал издательство в Гамбурге. В 1891 году издательство было перевезено в Лейпциг, где им сначала управлял Франц Шефер, многолетний помощник Ратера (и заведующий лейпцигским складом издательства М. Беляева), а затем сын Ратера И.К.Д. Ратер.

сочинений для Германии, чтобы в дальнейшем предотвратить пиратские перепечатки<sup>188</sup>.

Из всех этих фирм только фирма Ф. Стелловского издавала оркестровые партитуры (а именно несколько оркестровых сочинений Глинки) и оперные произведения русских композиторов<sup>189</sup>.

В 1869 году в Петербурге открылась фирма «В. Бессель и К<sup>о</sup>», которая в течение почти двадцати пяти лет издавала оркестровые партитуры, оркестровые партии, а также русские оперы начиная с оперы «Каменный гость» Даргомыжского (1872) и «Опричник» Чайковского (1874) до оперы «Тушинцы» П. Бларамберга (Москва, январь 1895) (Приложение № 18). Каталог изданий 1892 года демонстрирует это многообразие. Он содержит симфонии, фантазии, увертюры для оркестра Балакирева, Бородина, Даргомыжского, Кюи, Лядова, Мусоргского, Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, К. Давыдова, П. Евстафьева, М. Иванова, Э. Направника, А. Серова, Н. Соловьева, Н. Чайковского<sup>190</sup>. В отдельный раздел вынесены каталоги сочинений Кюи и Мусоргского<sup>191</sup>.

Московская фирма «П. Юргенсон» издавала оперные и симфонические партитуры русских композиторов (преимущественно П.И. Чайковского) и параллельно осуществляла перепечатку сочинений иностранных композиторов. Наряду с произведениями Чайковского<sup>192</sup> (включая его теоретические труды<sup>193</sup>),

<sup>188</sup> См.: *Чайковский П.И.* Переписка с П.И. Юргенсоном: в 2 томах. Том 1: 1877–1883 гг. / Ред. писем и комментарии В.А. Жданова и Н.Т. Жегина; вст. ст. Б.В. Асафьева; отв. ред. М.А. Гринберг. М.: Музгиз, 1938.

<sup>189</sup> В 1887 году весь издательский фонд Ф. Стелловского перешел в Москву к фирме А. Гутхейля, до тех пор не имевшей никаких серьезных изданий. В 1889 году весь издательский фонд фирмы «М. Бернгард», просуществовавшей, как было сказано, более полстолетия, перешел к П. Юргенсону в Москве.

<sup>190</sup> Каталог изданий музыкальной торговли Василий Бессель и К<sup>о</sup>. Поставщиков Двора Его Императорского Величества, Комиссионеров Придворной Певческой Капеллы и Учебных Заведений Ведомства Учреждений Императрицы Марии. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1892.

<sup>191</sup> Там же. С. 174-180; С. 181 и далее.

<sup>192</sup> См.: Каталог изданий П. Юргенсона, Комиссионера Императорского Русского Музыкального Общества и Консерватории в Москве. М.: у П. Юргенсона, 1886. Отдел 52. Сочинения П. Чайковского. С. 155-159.

<sup>193</sup> «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России», 1875; «Учебник гармонии», принятый как руководство в консерватории в Москве. Издание 4-е, 1885 (Там же).

издательством были выпущены оркестровые сочинения Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова, Аренского, А. Рубинштейна<sup>194</sup>, а также многие русские оперы (Приложение № 18). Комиссионером русского издательства «П. Юргенсон» были вышеупомянутый Д. Ратер (выпускавший произведения русских авторов, в первую очередь, Чайковского), равно как и издатель Р. Форберг, у которого в 1894 году появилось первое в Германии издание Шестой симфонии Чайковского. Оба имели резиденцию в Лейпциге на Talstraße 19, где Юргенсон также открыл свое представительство в 1897 году<sup>195</sup>. В 1886 году в Лейпциг переехало петербургское издательство Ю.Г. Циммермана, которое, наряду с изданием сочинений европейских композиторов, продолжало печатать русскую музыку (Балакирев, Ляпунов, Танеев)<sup>196</sup>.

Интересно проследить, как издатели оценивали сочинения отечественных композиторов. Так, М.И. Глинка в 1840-х годах получал хорошие гонорары за свои сочинения: М.И. Бернадт платил ему за романсы по 50 рублей серебром, что для тех лет было «немаловажной ценой»<sup>197</sup>. О том, какое вознаграждение получали композиторы в последующие десятилетия, можно судить по сохранившимся договорам с музыкальными издателями А.Ф. Иогансенем, Ф.Т. Стелловским, А.Б. Гутхейлем, В.В. Бесселем, Ю.Г. Циммерманом, П.И. Юргенсоном. Так, например, А.И. Дюбюк<sup>198</sup> за 130 аранжированных для фортепиано русских народных песен получил в 1865 году от А.Б. Гутхейля 400 рублей<sup>199</sup>. В 1866 году А.Ф. Иогансен заплатил Н.А. Римскому-Корсакову 80

<sup>194</sup> Отдельно были изданы фортепианные сочинения, исполненные А. Рубинштейном в его исторических концертах 1886 года. См.: Каталог изданий П. Юргенсона. Отдел 28. Исторические концерты (7 концертов). С. 54-56.

<sup>195</sup> См.: *Keym, Stefan*, „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“. Zum Symphonik-Repertoire der Leipziger Musikverlage und seiner Re-Internationalisierung im ‚langen‘ 19. Jahrhundert, in: *Keym, Stefan, Schmitz, Peter* (Hg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen*, Hildesheim · Zürich · New York: Georg Olms Verlag, 2016. S. 317-318.

<sup>196</sup> В 1899 году была издана Симфония № 1 Балакирева, в 1902 – Симфония №1 Ляпунова, в 1903 – Симфония № 2 Танеева, в 1909 – Симфония № 2 Балакирева.

<sup>197</sup> *Иванов М.М.* Указ. соч. С. 367.

<sup>198</sup> А.И. Дюбюк (1812-1898) – российский пианист, педагог, композитор. После открытия Московской консерватории был приглашен Н.Г. Рубинштейном вести фортепианный класс (1866-1872).

<sup>199</sup> За аранжировку одного произведения А.Б. Гутхейль платил 10 рублей, как видно из договоров с А.И. Дюбюком от 29 апреля 1872 года, от 31 мая 1875 года и др. (См.: Материалы

рублей<sup>200</sup> за 8 романсов, 1868 году М.А. Балакиреву за партитуру и четырехручное переложение Увертюры «1000 лет» – 100 рублей, столько же в 1870 году Н.А. Римскому-Корсакову за «Фантазию на Сербские темы». В 1868 году музыкальное издательство Ф.Т. Стелловского заключило договор с А.Н. Серовым, заплатив за оперы «Вражья сила» и «Юдифь» 1200 рублей. 2000 рублей получил от В.В. Бесселя А.Г. Рубинштейн за 59 (!) своих опусов в 1871 году. П.И. Юргенсон купил право на издание опусов 4, 5, 8, 11, 12 и оперы «Сон на Волге» А.С. Аренского за 1400 рублей в 1889 году. Первая симфония М.А. Балакирева была куплена Ю.Г. Циммерманом в 1899 году за 300 рублей<sup>201</sup>. М.П. Беляев, стремясь оказать поддержку русским композиторам<sup>202</sup>, утвердил в 1884 году ежегодные «Глинкинские премии» за талантливые, преимущественно оркестровые, сочинения (Приложение № 20). Беляев считал, что «именно оркестровые и инструментальные сочинения<sup>203</sup> всего менее приносят материальной выгоды русским лучшим композиторам»<sup>204</sup>. Первую премию получил Бородин – 1000 рублей за Первую симфонию; по 500 рублей получили Балакирев – за «Увертюру на русские песни», Римский-Корсаков – за оперу «Садко», Чайковский – за Увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта»<sup>205</sup>

---

музыкального издательства «А. Гутхейль» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2743, оп. 1, ед. хр. 335, 50 л.).

<sup>200</sup> В договорах композиторов с издателями почти повсеместно фигурирует рубль серебром.

<sup>201</sup> Российский национальный музей музыки: Ф. 76, ед. хр. 104; Ф. 39, ед. хр. 143; Ф. 76, ед. хр. 106; Ф. 83, ед. хр. 19; Ф. 59, ед. хр. 84; Ф. 94, ед. хр. 374; Ф. 39, ед. хр. 129.

<sup>202</sup> По воспоминаниям Ф. Шефера, Беляев, поняв, что общество проявляет мало интереса к творчеству русских композиторов («не хватало народного отклика, а вследствие этого был слаб и материальный фундамент для успешного роста русского музыкального искусства»), решил «приступить к выдаче денежных гонораров за лучшие музыкальные произведения и затем возможно шире распространять последние путем издания в печати, хотя бы и себе в убыток» (*Шефер Ф.* Указ. соч. С. 44).

<sup>203</sup> См. перечень оркестровых произведений русских композиторов, изданных фирмой «М.П. Беляев в Лейпциге» (Приложение № 19).

<sup>204</sup> В.В. Стасов и П.И. Чайковский. Неизданные письма, с предисловием и примечаниями В. Каренина // Русская мысль. Год тридцатый. Март. М.: Типо-литограф. Т-ва И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1909. С. 139.

<sup>205</sup> По воспоминаниям современников, Чайковский был удивлен присуждением премии и рад ей. Он рассказывал впоследствии В.М. Лаврову, основателю и редактору журнала «Русская мысль»: «Денег у меня ни гроша, и вдруг вызывают в Публичную Библиотеку для получения 500 р., точно в сказке» (цит. по: *Курбанов М.М.* Указ. соч. С. 116). Эпизод выдачи премии Чайковскому был описан в журнале «Русская Мысль» за 1909 год (см. Приложение № 21).

(подробности получения этой премии, а также отказа композитора от премии в 1886 году см. в Приложении № 21); Кюи за Концертную сюиту для скрипки и фортепиано получил 300 рублей; Лядов за фортепианный цикл «Бирюльки» – 200 рублей<sup>206</sup>. Заметим, что размер гонорара зависел от жанра произведения (опера, симфония, квартет и т. д.), и общая сумма премий в размере 3000 рублей распределялась по отделам, соответствующим объему сочинения<sup>207</sup>. С 1885 по 1903 премию ежегодно получал Глазунов. Свою первую премию за Струнный квартет № 1 композитор отдал на сооружение памятника на могиле Мусоргского, а в 1887 году вся сумма «Глинкинских премий» пошла на сооружение памятника на могиле Бородина<sup>208</sup>. Кроме того, Беляев в течение нескольких лет спонсировал Скрябина, выплачивая ему ежемесячную денежную субсидию и, вопреки мнению Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова<sup>209</sup>, издавал все новые сочинения молодого композитора<sup>210</sup>.

Принимая во внимание обстоятельства того времени, пишет В.В. Бессель в 1895 году, а именно «*крайнее несовершенство наших законов об авторском праве* [курсив мой – Я.Ф.] (при полнейшем отсутствии обеспечения прав издательских), невероятную малочисленность оперных сцен в России (их имеется всего несколько, кроме императорских в столицах), совершенное почти отсутствие симфонических оркестров (кроме столиц, Киева, Варшавы, Одессы и Харькова), незначительность, даже почти отсутствие вывоза русских изданий за границу – вследствие непонятного никому в Европе русского языка и отсутствия достаточного интереса к произведениям наших композиторов <...>, не трудно понять, что только любовь к делу, уважение к творчеству отечественных композиторов и вера в будущее их значение и популярность могли создать столь

<sup>206</sup> См.: *Энгель Р.* Поборник русской музыки (К 25 летию со дня смерти М.П. Беляева) // Памяти Митрофана Петровича Беляева. С. 58.

<sup>207</sup> «Премии разные: в 1000 руб., в 500 руб., в 300 руб. и в 200 руб., сообразно *четырем* разным категориям, по объему сочинения» (В.В. Стасов и П.И. Чайковский. С. 139). Аналогичная система вознаграждения практиковалась в театральной сфере (см. параграф 2.1. настоящей работы).

<sup>208</sup> *Курбанов М.М.* Указ. соч. С. 121.

<sup>209</sup> Вопрос об издании представленных к печати произведений решался голосованием «жюри», в состав которого входили вышеназванные композиторы.

<sup>210</sup> См.: *Фальковский Э.* Указ. соч. С. 66.

выдающуюся деятельность в музыкально-издательском деле. Поэтому нельзя не согласиться с тем, что музыкально-издательская деятельность не может считаться *исключительно* коммерческой, она – в лучшем своем проявлении несомненно должна считаться *общепользуемой*, ибо она всегда содействует возбуждению творчества сочинителей, а в этом нельзя не видеть пользы для искусства, а следовательно и для общества»<sup>211</sup>.

Как было бегло замечено в предыдущем параграфе, по договорам издательств с композиторами можно проследить, всегда ли и до какого момента композитор, вступающий в правовые отношения с издателем, позиционировался как «свободный художник». Анализ архивных документов музыкальных издательств «А. Гутхейль», «Василий Бессель и К<sup>о</sup>», «П. Юргенсон», «Ю. Циммерман», «Ф. Стелловский», «А. Иогансен», охватывающий в целом период с 1864 по 1916 годы<sup>212</sup>, показал, что наименование «свободный художник» применялось с середины 1870-х вплоть до 1914 года<sup>213</sup>. В 1860-е и в начале 1870-х годов, до практики получения дипломов «свободных художников» по окончании консерватории, в издательских договорах фигурируют названия чинов. Например: «Статский Советник Александр Николаевич Серов и С. Петербургский второй гильдии купец Федор Тимофеевич Стелловский» (1868), «Флота Лейтенант Николай Римский-Корсаков и Купец 2-й Гильдии Август Федорович Иогансен» (1870) или «Артист первого разряда Императорских театров Антон Григорьевич Рубинштейн и С. Петербургский второй гильдии купец Василий Васильевич Бессель» (1871). «Свободным художником» именовались в договорах А.С. Аренский (1889, 1899), А.Н. Корещенко (1899), С.И. Танеев (1913), А.Б. Гольденвейзер (1914)<sup>214</sup>. В самом позднем из просмотренных нами договоре

<sup>211</sup> Бессель В.В. Указ. соч. С. 8.

<sup>212</sup> Разумеется, речь идет о выборочных документах, просмотренных автором.

<sup>213</sup> Были и исключения. К примеру, «Германский подданный, мекленбургский Коммерции Советник Юлий Генрих Циммерман и Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев» (1899).

<sup>214</sup> Материалы музыкального издательства «А. Гутхейль» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2743, оп. 1, ед. хр. 335, 50 л.

1916 года между А.Н. Александровым и фирмой «А. Гутхейль» формулировка «свободный художник» отсутствует<sup>215</sup>.

Обращают на себя внимание несколько договоров П.И. Чайковского с П.И. Юргенсоном, в которых Чайковский позиционируется «композитором» (!): «Композитор музыки Надворный Советник Петр Ильич Чайковский» (24 апреля 1872<sup>216</sup>, 9 февраля 1881<sup>217</sup>), «композитор Петр Ильич Чайковский» (19 мая 1887<sup>218</sup>), «композитор отставной Надворный Советник Петр Ильич Чайковский» (18 февраля 1892<sup>219</sup>, 8 мая 1893<sup>220</sup>). В другом случае фигурирует «сочинитель музыки Надворный Советник Петр Ильич Чайковский» (31 января 1885<sup>221</sup>)<sup>222</sup>. Вышеперечисленные примеры подтверждают неустойчивость определения профессии в то время: хоть понятие «композитор» и фиксировалось в редких случаях, но об юридической подоплеке этого термина говорить еще слишком рано.

Возвращаясь к русско-немецким связям в музыкальном издательском деле, отметим, что после важнейшего закона об авторском праве 1901 года<sup>223</sup> участилась переписка между российскими и немецкими музыкальными

<sup>215</sup> В договоре указаны только фамилия, имя и отчество.

<sup>216</sup> Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание 15 сочинений: «Scherzo russe et Impromptu», «Souvenir de Napsal», Танцев из оперы «Воевода» и др. // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1008, 2 л.

<sup>217</sup> Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 13, 15, 18, 19, 22, 23, 26–48; музыки к «Снегурочке»; балета «Лебединое озеро»; Увертюры «1812 год» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1012, 3 л.

<sup>218</sup> Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 58, 59, 60; Impromptu-Caprice для фортепиано; оперы «Черевички»; музыки оперы «Чародейка»; духовно-музыкальных пьес; добавленных номеров к опере «Евгений Онегин» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1014, 2 л.

<sup>219</sup> Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 66–71 и др. // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1016, 2 л.

<sup>220</sup> Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 72, 73; квартета «Ночь» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1017, 2 л.

<sup>221</sup> Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 50–57; Марша и Кантаты Коронационных; оперы «Мазепа»; Редакции и аккомпанемента Бортнянского; Трех Херувимских песен // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1013, 2 л.

<sup>222</sup> Договоры с Дирекцией РМО П.И. Чайковский подписывает так: «Коллежский Ассессор Петр Чайковский (1869)», «отставной Надворный Советник Петр Чайковский» (1872), «русский подданный Надворный Советник профессор П. Чайковский» (1875) (см. Приложение № 7).

<sup>223</sup> «Закон об авторском праве на произведения литературы и музыкального искусства» от 19 июня 1901 года (нем. «Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst»).

издательствами, между издательствами и Биржевым союзом немецкой книжной торговли. Причина была в том, что Россия не присоединилась к Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений 1886 года (см. главу 3 данной работы), и поэтому российские издатели и композиторы зависели от западных партнеров в защите своих прав. Каждая перепечатка или заимствование музыкального материала теперь обязательно согласовывались с правообладателем. Активная корреспонденция происходила с издательством «П. Юргенсон»<sup>224</sup>. С ним состояли в переписке издательства «C.F. Peters», «Breitkopf & Härtel», «C.F.W. Siegel», «N. Simrock», «Bureau de musique» (F. Hofmeister), «F. Kistner», «J. Rieter-Biedermann», «O. Forberg», «Arthur P. Schmidt» и др. Приводим текст некоторых писем, в которых немецкие издательства требуют от Юргенсона указывать при перепечатке нот название оригинального издательства и согласие фирмы-правообладателя:

[Письмо от издательства «Breitkopf & Härtel»]

*BREITKOPF & HÄRTEL LEIPZIG*

<...>

*Лейпциг, 14 августа 1905  
Нюрнбергерштрассе 36.*

*Господину П. Юргенсону  
Москва.*

*Из Вашего любезного письма от 10 числа текущего месяца мы видим, что господин профессор Г. Дулов<sup>225</sup> имел в виду для своего собрания скрипичных пьес, печатающегося у Вас, [следующие сочинения: – Я. Ф.]*

*Hering<sup>226</sup>, 12 пьес из Op. 14*

*Dietz<sup>227</sup>, Op. 46 № 1 и 3 Ариетта и Гавот*

*Мы согласны с записью «до отмены, до особого распоряжения», равно как и с компенсацией 3 пфеннинга за каждый лист из 4 страниц, тиражом 300 экземпляров каждый, подлежащим оплате после печати каждого издания. На первой странице нот*

<sup>224</sup> Переписка Юргенсона с немецкими издательствами началась существенно раньше. К примеру, на протяжении всего 1860 года музыкальному издательству «C.F. Peters» приходили многочисленные рукописные письма от П. Юргенсона: перечни нот, ответы-подтверждения о получении письма/денег, цена изданий, расходы на перевозку и т. п.) (Musikverlag C.F. Peters // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21070. Nr. 2752 – Nr. 2754).

<sup>225</sup> Князь Георгий Николаевич Дулов (1875-1940) – русский скрипач. Вел курс скрипки в Московской консерватории. Автор «Курса скрипичной игры» и камерных сочинений для скрипки.

<sup>226</sup> ? Carl Gottlieb Hering (1766-1853) – немецкий педагог, органист и композитор.

<sup>227</sup> ? Johann Sebastian Dietz (1711-1793) – немецкий композитор, регент и педагог.

должно стоять «С согласия оригинального издательства Breitkopf & Härtel в Лейпциге»<sup>228</sup>. Доставка экземпляров в Германию осуществляться не вправе.

С совершенным почтением  
Breitkopf & Härtel<sup>229</sup>

[Письмо от издательства «C.F.W. Siegel»]

C.F.W. SIEGEL'S  
Musikalienhandlung  
(R. LINNEMANN)  
Gegründet 1846

<...>

Лейпциг, 17 августа 1905  
Dörrienstrasse №13

Господину

П. Юргенсону, музыкальному издателю,

Москва.

Неглинный проезд 14.

Я получил Ваше драгоценное письмо от 28 июля этого года и благодарю Вас за выказанную любезность немецким издателям. Я бы с готовностью согласился с Вашим предложением, но для упрощения расчетов я бы предложил заплатить 4 пфеннига за каждый лист из 4 страниц (тиражом 300 экземпляров каждый) <...>. При появлении первых 300 экземпляров это бы составляло авансом 12 марок за лист, соответственно 3 марки за каждую (даже если только начатую) страницу.

С моими дальнейшими условиями Вы уже согласились, я повторяю их только для порядка:

1. При перепечатке прямо говорится: «С разрешения оригинального издательского магазина C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) в Лейпциге».
2. Вы обязуетесь не привозить в Германию экземпляры для продажи.
3. Вы доставляете мне полный авторский экземпляр (нем. *Belegexemplar*) бесплатно.

Надеюсь, Вы тоже согласны с вышеупомянутым пунктом <...>.

С совершенным почтением  
C.F.W. Siegel  
R. Linnemann<sup>230</sup>

<sup>228</sup> Это правило применялось немецкими издателями повсеместно в 1900-х годах. См., например, аналогичные требования от фирмы «Harmonie» (Берлин) в письмах от 10 мая, 21 мая, 31 августа 1907 и др. (Bosworth & Co., Musikverlag Leipzig // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21068. Nr. 27 (1895-1920, 1926).

<sup>229</sup> Письмо П.И. Юргенсону от издательства «Breitkopf & Härtel» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1127, 1 л.

<sup>230</sup> Письмо П.И. Юргенсону от издательства «C.F.W. Siegel» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1130, 1 л.

Таков в общих чертах обзор музыкально-издательского дела до начала XX века. Что касается процесса конституирования композиторской профессии, то издательские институции в этом отношении выполняли несколько задач:

— во-первых, они распространяли лучшие образцы музыкального творчества, осуществляя *селекцию композиторских сил* (вспомним Беляева, который протезировал Глазунову, Скрябину; Юргенсона с его покровительством Чайковскому);

— во-вторых, тиражирование музыкальной продукции способствовало просвещению широкой аудитории и знакомству ее с новейшими сочинениями зарубежных и отечественных авторов, формируя ее в качестве одного из факторов конституирования композиторской профессии;

— в-третьих, музыкальные издательства поддерживали образовательный процесс в академической музыке, снабжая консерватории учебными пособиями, нотными сборниками и хрестоматиями;

— в-четвертых, издательская индустрия породила правовые отношения между композитором и издателем, постепенно выкристаллизовывая (через авторское вознаграждение и фиксацию социального статуса в договорах) авторское право на музыку и соответственно юридическое понятие «автора» применительно к композиторскому творчеству;

— кроме того, издательская деятельность за рубежом защищала права русских авторов от перепечатки на мировом рынке, что способствовало укреплению их материального благосостояния и создавало более приемлемые условия для творчества.

### **ГЛАВА 3. Авторское право как экономический и юридический фактор композиторской деятельности в дореволюционной России**

#### **3.1. Формирование авторского права на музыкальные произведения в России**

Авторское право на музыкальные произведения является результатом длительного процесса исторического развития, в ходе которого были разработаны и в конечном счете перенесены в музыку понятие «автор» и категория «интеллектуальная собственность». Вплоть до 1911 года в России не существовало основательного закона, в полной мере охранявшего права композитора на его произведения. Как известно, источником авторского права была система привилегий. Юридические вопросы в сфере авторского права назрели тогда, когда печатание книг / книжная торговля начали активно дублировать и распространять «старые» и современные произведения, когда авторское право стало правом издателей, которые стремились закрепить свои печатные полномочия посредством привилегий. Первые привилегии устанавливались в пользу издателей музыкальных произведений, а не композиторов. На протяжении XIX века в России шел процесс развития законодательных норм в отношении авторского права на музыкальные произведения. Существенным ориентиром для формирования российской системы охраны композиторских прав послужило немецкое законодательство<sup>231</sup>. И в России, и в Германии между изобретением печати и принятием мер по защите прав автора прошел длительный исторический период. В Германии крупная реформа авторского права осуществилась в 1901 году, в России – десятилетием

---

<sup>231</sup> Германия, будучи центром книгопечатания, с конца XVIII века разрабатывала особенно строгий закон для борьбы с нелегальными перепечатками (как уже упоминалось в параграфе 2.2.) и позднее стала обеспечивать во всем мире авторские права для литераторов и композиторов.

позже. Причиной реформ послужило международное событие 1886 года – Бернская конвенция об охране литературных и художественных произведений. Это соглашение было первым шагом к интернационализации авторского права, в связи с чем началось законодательное урегулирование данной сферы между российской и немецкой стороной. В интенсивной переписке, происходившей в 1900-е годы между российскими и немецкими музыкальными издательствами, между издательствами и Биржевым союзом немецких книготорговцев в Лейпциге, между лейпцигским Союзом и Русским обществом книготорговцев и издателей в Санкт-Петербурге, отражены актуальные проблемы авторского права и необходимость принятия унифицированных норм охраны прав композиторов и музыкальных издателей. В конце XIX века в России началась разработка принципиально новой доктрины авторского права, результатом которой стал Закон об авторском праве 1911 года.

\*\*\*

*Истоки музыкально-издательского дела – истоки авторского права. Система привилегий.*

Как известно, авторское право впервые возникло в отношении произведений литературы в связи с усовершенствованием печати в XV веке И. Гутенбергом. Сутью авторского права являлась защита издателей от перепечаток. Эта защита осуществлялась путем предоставления издательствам органами власти привилегий печатать то или иное издание. Первые привилегии были адресованы типографщикам и издателям. За редким исключением привилегии выдавались и авторам<sup>232</sup>. Таким образом, привилегия была изначальной формой защиты интересов первых издателей, а вместе с ними и

---

<sup>232</sup> Древнейшая из привилегий была выдана Венецианской республикой 3 января 1491 юристу Петру Равенскому, магистру канонического права, на издание его сочинения «Феникс» («Phoenix»). В привилегии говорилось следующее: «<...> Петр из Равенны, читающий каноническое право, почтительно заявил, что в течение всей своей жизни употребил весьма много старания и труда <...> посему смиренно просил, дабы запрещено было другим собирать плоды его трудов и бессонных ночей. Признавая справедливость <...> просьбы <...> повелевается, чтобы никто не осмеливался <...> печатать или продавать напечатанные произведения под страхом конфискации этих экземпляров и уплаты 25 ливров за каждый из них» (цит. по: *Канторович Я.А.* Основные идеи гражданского права. Харьков: Юридическое издательство НКЮ УССР, 1928. С. 201).

авторов, получавших от издателей гонорар и заинтересованных в успехе первых изданий. Переход от привилегии издателя к праву автора был связан с развитием самой идеи авторства. В России, по причине медленного формирования этой идеи, законодательное закрепление авторского права сильно затянулось. Бытовало представление, что письменные тексты не принадлежат конкретному лицу, а являются общей собственностью (поэтому все могут читать и переписывать их)<sup>233</sup>. Первые привилегии появились в 1698 году при Петре I, но они не имели прямого отношения к авторскому праву, поскольку являлись по сути промышленными. Только в XVIII веке, после петровских реформ, начала оформляться идея авторского права на книгу (хотя зачастую потребность в законодательном закреплении авторства на книгу так и не возникала в силу экономической невыгодности контрафакции)<sup>234</sup>. До 1732 года в России не знали охраны авторских прав. Академия наук в 1732 году впервые возбудила вопрос об охране своих изданий и печатных трудов, и получила особую на то привилегию (см. Приложение № 10 – РМГ, с. 637). По Указу 1771 года, установившему цензуру на иностранную литературу, была выдана привилегия для печатания книг на иностранных языках книгопродавцу И. Гартунгу, в 1776 – книгопродавцам И. Вейтбрехту<sup>235</sup> и И. Шноору на печатание иностранной и русской литературы<sup>236</sup>.

<sup>233</sup> Это было связано с тем, что долгое время основу книжности составляли богослужебные и богословские книги, а также летописи – тексты, порожденные как бы церковью и государством, а не индивидуальным автором. Кроме того, большинство текстов были иностранного происхождения и распространялись в переводе. При этом высоко ценился труд переписчика (См.: *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 108-109).

<sup>234</sup> См. подробнее: Там же. С. 108-109.

<sup>235</sup> Иоганн Якоб Вейтбрехт (1744-1803) – заведующий иностранной академической книжной лавкой в Петербургской Академии наук с 1765 года. Сыграл большую роль в международном книгообмене, сформулировав основные принципы торговли иностранными книгами в России. В 1776 году получил разрешение на открытие вольной типографии. Совместно с компаньоном Иоганном Карлом Шноором (1738-1812) издавал первый в Петербурге немецкий периодический журнал для широкой публики *Sankt-Petersburgische Journal*. В 1785-1794 печатал и издавал популярный в то время «*Journal de la musique*» (См.: *Фафурин Г.А.* Издательская и книготорговая деятельность Иоганна Якоба Вейтбрехта в Екатерининском Петербурге // Franz, Norbert, Kirjuchina, Ljuba (Hg.), *Sankt Petersburg – „der akkurate Deutsche“*. Deutsche und Deutsches in der anderen russischen Hauptstadt. Beiträge zum Internationalen interdisziplinären Symposium in Potsdam, 23.-28. September 2003, Frankfurt am Main: Peter Lang-Verlag, 2006. С. 247-248, 255).

Вышеназванный Указ Екатерины II от 12 июля 1783 года уничтожил привилегии<sup>237</sup>. Соответственно, первые музыкальные издания частных лиц, появившиеся во второй половине XVIII века, уже не пользовались привилегиями<sup>238</sup>. Из-за ничтожности спроса на ноты и отсутствия контрафакции до начала XIX века потребности в правовой защите музыкальных произведений в России не возникло.

В Германии после усовершенствования книжной и музыкальной печати Гутенбергом<sup>239</sup> с XVI века стали появляться первые издатели, которые занимались исключительно нотами. Но основную массу изданий по-прежнему составляли литературные произведения. В XVII веке возникло понятие издательской собственности. С XVIII века началось развитие теории интеллектуальной собственности. До тех пор, пока эта идея не стала основой законодательства, защита музыкальных произведений осуществлялась путем запрета на перепечатку, который, как следствие ранее предоставленных привилегий, постепенно становился узаконенным. Уже в середине XVIII века идеи интеллектуальной собственности заняли прочное место в общем правовом сознании. Понятия «интеллектуальная собственность» и «автор» впервые были

---

<sup>236</sup> Следующий Указ 1780 года «воспретил всем типографиям печатать месяцесловы и другие книги, печатаемые в академии наук. Указ 1784 года предоставил Комиссии народных училищ исключительное право на перепечатывание книг, издаваемых для употребления в народных училищах» (цит. по: *Канторович Я.А.* Литературная собственность. С приложением всех постановлений действующего законодательства о литературной, художественной и музыкальной собственности, вместе с разъясн. по кассац. решен. Сената. С.-Петербург: Изд. Я. Канторовича, 1895. С. 43).

<sup>237</sup> 16 сентября 1796 года Екатерина II издала Указ «Об ограничении свободы книгопечатания и ввоза иностранных книг, об учреждении на сей конец Цензур в городах: Санкт-Петербурге, Москве, Риге, Одессе и об упразднении частных типографий». Павел I ужесточил политику Екатерины II в области цензуры. В именном указе от 18 апреля 1800 года говорилось: «Так как чрез вывозимые из заграницы <sic!> разные книги наносится разврат веры, гражданского закона и благонравия, то отныне впредь до указа повелеваем запретить впуск из заграницы <sic!> всякого рода книг на каком бы языке оные ни были, без изъятия, в государство наше, равномерно и музыку» (цит. по: *Лившиц И.* Указ. соч. С. 226).

<sup>238</sup> Например, типография Вейтбрехта и Шноора не пользовалась привилегией, когда в 1795 и 1796 годах печатала «Карманную книжку для любителей музыки (с нотами)» (*Юргенсон Б.П.* Авторское право на музыкальные произведения. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2012. С. 29-30).

<sup>239</sup> Типографская печать (нем. *Tupendruck*) в области нот была развита О. Петруччи в Италии, а позднее П. Аттеньяном во Франции. О. Петруччи 25 мая 1498 года получил первую привилегию на издание музыкальных сочинений (См.: *Миллер П.* Музыкальная собственность // Журнал гражданского и уголовного права. 1886. Кн. 1. С. 37).

подготовлены в соответствии с Конституцией Соединенных Штатов в 1788 году и введены в 1790 году Законом США об авторском праве. Авторское право («право на копирование») являлось издательским правом и в первую очередь защищало требования и экономические интересы издателя. Оно принципиально отличалось от созданного Французской революцией «авторского права», содержащегося в двух законах 1791 и 1793 годов, которые стремились объяснить понятие интеллектуальной собственности («*propriété littéraire et artistique*»)<sup>240</sup>. В Германии термин «интеллектуальная собственность» (нем. «*geistiges Eigentum*», «*Geisteseigentum*»), связанный с идеей о всеобъемлющих правах автора на его произведения, закрепился тогда же, около 1790 года<sup>241</sup>. Со второй половины XVIII века до 1815 года здесь разворачивалась большая полемика о перепечатке и интеллектуальной собственности. В начале XIX века немецкие музыкальные издатели основали общество по взаимной защите от пиратства. Оно было создано в Лейпциге в 1829 году под названием «*Verein der Deutschen Musikalienhändler*».

\*\*\*

*Авторское право на музыку. Законы об авторском праве XIX века.*

Согласно Ю.В. Александровскому, «впервые авторское право композиторов на музыкальное произведение было ограждено в Нюрнберге на основании закона, состоявшегося в 1550 году и подтвержденного в 1623 году. Но в других государствах законы, ограждающие право композитора на издание и публичное исполнение музыкальных произведений, стали появляться значительно позднее<sup>242</sup>, что объясняется отчасти вошедшим, со второй половины XVII века, в употребление печатанием нот при помощи гравировальных металлических досок,

<sup>240</sup> См.: *Wollenberg, Ernst*: Gutachten der fünf preußischen Sachverständigenkammern für Urheberrecht: eine Auswahl / bearb. und hrsg. von Ernst Wollenberg. Berlin: de Gruyter, 1936. S. 84-85.

<sup>241</sup> См.: *Gieseke, Ludwig*: Vom Privileg zum Urheberrecht – die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Göttingen: Schwartz, 1995. S. 115.

<sup>242</sup> Прусское земское право 1791 г. (ст. 997 и 998), Постановление Королевского совета во Франции от 15 сентября 1786 г., австрийский закон 1841 г., английские законы 14 марта 1710 г., 1888 г., 1 июля 1842 г.

изготовление которых стоило довольно дорого, затрудняя там самым возможность контрафакции»<sup>243</sup>.

Исследователи отечественного авторского права отсчитывают его историю с 1828 года, когда были утверждены общегосударственные нормативные документы – Цензурный устав, включивший соответствующие параграфы, и Положение о правах сочинителей. Однако обратим внимание, что в ранее названном указе Екатерины II 1783 года уже наметилась идея защиты исключительного права композитора: «Запрещается Комитету <Комитет для управления театральными зрелищами и музыкою> или Дирекции театральной присвоить себе исключительное право на зрелища...»<sup>244</sup>. Права композитора были затронуты и в Положении от 13 ноября 1827 года «О вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских Театрах»<sup>245</sup>, признавшем право композитора на вознаграждение за публичное исполнение его произведений. С этого времени авторское право на музыкальное произведение стало самостоятельным правом, подлежащим защите в гражданских законах. В цензурном уставе<sup>246</sup> 22 апреля 1828 года были помещены статьи «О сочинителях и издателях книг», и в качестве приложения издано Положение о правах сочинителей (Приложение № 1)<sup>247</sup>. В нем закрепились пожизненное исключительное право автора на его произведения, переходившее к наследникам или правопреемникам на 25 лет после его смерти. При этом охрана авторского права фиксировалась в отношении литературных сочинений. Так, в качестве издателя назывался книгопродавец, а само содержание авторского права касалось,

---

<sup>243</sup> Цит. по: *Александровский Ю.В.* Указ. соч. С. 3-4.

<sup>244</sup> Нашему действительному тайному советнику Олсуфьеву // Архив Дирекции Императорских театров / Сост. В.П. Погожев, А.Е. Молчанов, К.А. Петров. Вып. 1. В 3 т. Т. 2. СПб., 1892. С. 115.

<sup>245</sup> Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 2 (1827). С. 980-982. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

<sup>246</sup> Первый Устав о цензуре был принят в 1804 году и затрагивал правомочия авторов и издателей в отношении литературных произведений.

<sup>247</sup> Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 3 (1828). С. 478-480. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

прежде всего, книг: «Каждый Сочинитель или Переводчик книги имеет исключительное право пользоваться во всю жизнь свою изданием и продажей оной по своему усмотрению, как имуществом благоприобретенным»<sup>248</sup> и т. п. 8 января 1830 года вышло Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета «О правах сочинителей, переводчиков и издателей», во многом повторяющее нормы Положения 1828 года. К контрафакции по-прежнему относились литературные издания. К субъектам авторского права были причислены также издатели периодических изданий, словарей, хрестоматий, первые издатели древних рукописей и произведений народного творчества (в том числе народных песен). Был введен термин «право авторской собственности» и увеличен срок охраны литературных произведений после смерти автора до 35 лет. Любопытно, что на рассмотрение Государственного Совета в июне 1829 года министром народного просвещения князем К.А. Ливеном был внесен проект о правах авторов и художников, однако дополнения о правах художников Совет исключил<sup>249</sup>.

Тем временем с 1815<sup>250</sup> по 1845 годы в Германском союзе предпринимались усилия по единообразной защите интеллектуальных произведений. В Постановлении союза немецких государств от 5 сентября 1832 года была принята статья 18d Федерального закона Германии, согласно которой все субъекты отдельных государств Германской конфедерации получили равный статус. Требовалось соблюдать принцип национального режима. Далее последовали союзные постановления 1837, 1838, 1840 годов. Тогдашним новейшим законом об авторском праве был прусский закон «О защите собственности на произведения

---

<sup>248</sup> Положение о правах сочинителей [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 3 (1828). Закон 1980. С. 478-480. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

<sup>249</sup> См.: *Коптев Д.А.* Закон об авторском праве с изложением рассуждений и матерьялов на кои он основан. СПб., 1911. С. 2.

<sup>250</sup> Постановление 1815 года было одним из первых источников немецкого авторского права на музыкальные произведения. Но в это время и в первые десятилетия после 1815 года немецкая юриспруденция не смогла разработать общепринятое догматическое обоснование исключительных прав композиторов на их произведения. В разных немецких землях правила по защите авторского права существенно отличались.

науки и искусства в области воспроизводства и тиражирования»<sup>251</sup> 1837 года. Этот закон и постановление Федерального собрания от 9 июня 1845 года признали основные принципы современного законодательства об авторском праве в Германии: согласие автора на распространение его произведений; срок защиты 10 или 30 лет; требование автора о материальной компенсации; запрет перепечаток; наказание за любые перепечатки.

За пять месяцев до немецкого постановления, в России 9 января 1845 года, рассмотрев проект Министра Народного Просвещения, Государственный Совет признал права русских и пребывающих в России сочинителей музыкальных произведений<sup>252</sup>. Через год, 1 января 1846 года, вышло Высочайше утвержденное Положение о собственности художественной<sup>253</sup> (Приложение № 2). В 1857 году Высочайше утвержденным мнением Государственного Совета (после ходатайства вдовы Пушкина Н.Н. Ланской к министру Народного просвещения А.С. Норову) срок авторского права был продлен до 50 лет<sup>254</sup> после смерти автора (Приложение № 3)<sup>255</sup>. Решение о продлении срока литературной и сходной с ней художественной и музыкальной собственности<sup>256</sup> аргументировалось тем, что «в России сочинители, в сравнении с иностранными, имеют, вообще, гораздо менее

<sup>251</sup> Нем. «Das Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst in Nachdruck und Nachbildung».

<sup>252</sup> О ограждении прав Русских и пребывающих в России сочинителей музыкальных произведений: Высочайше утвержденное мнение государственного Совета, опубликованное 5 февраля [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 20 (1845). Закон 18607. С. 107-109. URL: <http://www.nlr.ru> (дата обращения: 15.08.2018)].

<sup>253</sup> Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 21 (1846). Закон 19569. С. 1-4 [Электронный ресурс] // Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

<sup>254</sup> После оживленных споров в Думе и Совете будущий закон 1911 года сохранит эту цифру.

<sup>255</sup> О продолжении срока литературной и художественной собственности [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 32 (1857). Закон 31732. С. 310-311. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 01.04.2019).

<sup>256</sup> «Литературная (также *музык.* и *художественная* собственность) – термин наших законов, обозначающий *авторское право*. Как и франц. *propriété littéraire et artistique*, он отражает одну из юридических теорий по этому вопросу. Более точны термины: англ. *copyright* (право воспроизведения), нем. *Urheberrecht* и новых (с 1866 г.) франц. законов и международных конвенций – *droit d'auteur*» (*Брун М.И.* Литературная собственность // Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1896. Т. 34. С. 785-786).

выгод и, следственно, менее вознаграждаются за свои труды, иногда соединенные с разными неудобствами и расходами <...><sup>257</sup>. Любопытна противоположная мысль – о заслугах отечественного авторского права и даже его превосходстве над западным – высказанная шестью годами ранее правоведом, профессором П.Д. Калмыковым в его речи об истории прав сочинителей в России в Санкт-Петербургском университете 8 февраля 1851 года: «И так, в течение 18 лет, с 1828 по 1846 г., образовались достойные подробного изучения законоположения о правах частных лиц на произведения их ума и фантазии, законоположения, которыми наше отечество в праве гордиться пред некоторыми государствами запада, старейшего предшественника нашего на поприще наук и литературной деятельности; не везде еще встречаем такое полное и отчетливое обеспечение этих прав, какое существует ныне в могущественной Империи Российской, благоденствующей под сению мудрого Единодержавия»<sup>258</sup>.

В 1840–1860-е немецкое законодательство об авторском праве постепенно выходило на международную арену<sup>259</sup>. В 1864 был создан проект общегерманского устава об авторском праве. На его основе 11 июня 1870 года Северогерманским Союзом было издано первое единообразное постановление «Закон об авторском праве на литературные произведения, изображения, музыкальные композиции и драматические произведения» (нем. «Das Gesetz

<sup>257</sup> Причины этого (как изложил в своем докладе главноуправляющий Вторым Отделением граф Д.М. Блудов, которому министр переадресовал письмо Н.Н. Ланской) – узкий круг читателей, отсутствие предприимчивости, а нередко вкуса и знаний у книгопродавцов, трудность распространения книг в разных частях государства и др. (цит. по: *Переселенков С.А.* Указ. соч. С. 60).

<sup>258</sup> *Калмыков П.Д.* О литературной собственности вообще и в особенности об истории прав сочинителей в России. Рассуждение орд. проф. Импер. С.-Петербург. ун-та, д-ра прав П.Д.Калмыкова, чит. на публичном акте Унив. 8-го февр. 1851. СПб.: тип. Импер. Акад. наук, 1851. С. 69.

<sup>259</sup> Например, в 1847 году Королевство Ганновер заключило соглашение с Англией о защите литературной и правовой собственности. Договор подтверждал защиту от перепечатки книг, драматических и музыкальных произведений. В 1852 году было подписано соглашение с Французской Республикой о защите прав собственности на произведения литературы и искусства. В 1866 году в Ганновере было издано два королевских патента о защите прав на литературную продукцию и произведения искусства: первое с Францией от 19 июля 1865 года, второе с Королевством Бельгии от 17 июня 1866 (см. *Gergen, Thomas, Zum Urheberrecht Hannovers im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung*, 125, 2008, 1, S. 181-198. S. 194-195).

betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken»), который был принят 16 апреля 1871 года как закон Рейха. Хотя закон уже называл авторское право как субъект регулирования, однако в основном оно касалось идеи запрета перепечатки<sup>260</sup>. Закон был принят в то время, когда музыкальные магазины приобретали все более важное экономическое значение. В то же время отрасль характеризовалась сильным конкурентным давлением. Именно из-за медленно прогрессирующего признания и разобщенного развития защиты авторских прав музыкальные издатели соревновались в перепечатке нот. Эта ситуация привела к тому, что музыкальные издатели объединили свои силы для формирования правовой базы. Закон 1870/1871 года предусмотрел одну особенность, связанную с правом публичного исполнения. Ноты должны были носить так называемое оговоренное право на исполнение (нем. *Aufführungsrechtsvorbehalt*)<sup>261</sup>, чтобы после покупки нотного издания право публичного исполнения все равно приходилось приобретать отдельно. Если в нотном издании не было такой оговорки, музыкальное произведение могло быть исполнено публично без дополнительного разрешения. На практике музыкальные издатели очень редко сопровождали ноты этим исполнительским условием, чтобы ноты могли продаваться лучше. В результате такое регулирование поставило композиторов в невыгодное положение, поскольку дополнительный источник дохода, получаемого за счет права на исполнение, часто терялся. Это привело к объединению композиторов, которые выступили с инициативой отмены действующих норм авторского права из-за их выявленных недостатков<sup>262</sup>. Кроме того, закон 1870/1871 года заменил традиционную юридическую конструкцию «духовной собственности» (нем. *geistiges Eigentum*) понятием «авторского права» (нем. *Urheberrecht*).

---

<sup>260</sup> Закон по существу опирался на предложение, составленное еще в 1857 году Биржевым союзом немецкой книжной торговли (нем. *Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels*), учрежденным в 1825 году на основе первой специальной биржи для борьбы с незаконными перепечатками (речь о которой шла в разделе 2.2.).

<sup>261</sup> Право публичного исполнения сохраняется за автором или издателем.

<sup>262</sup> См. подробнее: *Schulze, Erich: Urheberrecht in der Musik und die deutsche Urheberrechtsgesellschaft*. Berlin: de Gruyter 1956. S. 43-44.

Немецкий закон послужил примером для российских правоведов, которые в 70-х годах XIX века тоже стали отходить от прежнего толкования юридической природы авторского права как разновидности собственности<sup>263</sup>. Конец 1870-х и 1880-е годы в России были отмечены повышенным интересом к вопросам авторского права. В это время стали появляться многочисленные труды по данной теме<sup>264</sup>. В 1885 году в Уложении о наказаниях уголовных и исправительных были зафиксированы положения об ответственности за нарушение прав автора, в том числе композитора. В 1890-х годах в России велась активная деятельность в области развития законодательства об авторском праве. Отечественные юристы стремятся ввести в систему права новую категорию монопольных прав<sup>265</sup>. «Современные экономические условия, – пишет Я.А. Канторович в 1895 году, – вызывают новые отношения, новые интересы, вне <...> обладания вещами и распоряжения действиями других лиц. <...> Таковы интересы автора, художника, композитора, заключающиеся в том, чтобы сочинения, картины, музыкальные произведения не могли быть свободно распространяемы, исполняемы всеми другими лицами»<sup>266</sup>.

О законодательных подвижках в области композиторских прав свидетельствуют документы известного российского музыкального издателя Б.П.

<sup>263</sup> См.: Доцик Н.Н. Авторское право в России: дисс. ... канд. юрид. наук. М., 2008.

<sup>264</sup> Несколько работ были написаны в 1878 году: «Литературная, музыкальная и художественная собственность с точки зрения науки гражданского права и по постановлениям законодательств: Северной Америки, Германии, Австрии, Франции и России» И.Г. Табашникова, «Авторское право» С.А. Муромцева, «Авторы, их права и положение» П.Д. Боборыкина, «Объект авторского права» А.В. Панкевича. Позже были опубликованы труды Г.Ф. Шершеневича («Авторское право на литературные произведения», 1891), И.Д. Гальперина-Каминского («Общая польза авторского права», 1894), А.Ф. Федорова («К вопросу об авторском праве», 1896). Особую ценность представляла работа российского юриста, издателя, адвоката Я.А. Канторовича «Литературная собственность...» (1895), содержащая трактовку «музыкальной собственности».

<sup>265</sup> Параллельный процесс идет за рубежом. Так, бельгийский юрист Э. Пикар (Edmond Picard) называет новую категорию прав (авторское, художественное и музыкальное право) «droits intellectuels», образующих четвертый правовой институт – духовный, дополнительный к существующим трем основным классам правовых институтов (личному, вещному и обязательственному). Аналогичную теорию проводят немецкие юристы Кёлер (Köhler) и Штоббе (Stobbe), у которых авторское право относится к вновь вводимой ими в систему права категории прав, называемых «Rechte an immateriellen Gütern» («права на нематериальную собственность») (см.: Канторович Я.А. Литературная собственность. С. 32-33).

<sup>266</sup> Канторович Я.А. Литературная собственность. С. 33-34.

Юргенсона<sup>267</sup>, в которых упоминается несколько крупных событий. Два доклада были зачитаны на Первом Съезде Российских деятелей печатного дела в 1895 году: об утверждении общества русских композиторов и издателей и о противозаконном копировании музыкальных произведений. Через год в Москве состоялся съезд представителей 8 стран, где рассматривался вопрос о противозаконном ввозе из-за границы перепечаток музыкальных произведений русских композиторов. В 1898 году в съезде приняли участие уже 32 страны; обсуждался новый российский Проект<sup>268</sup> законоположений об авторском праве на музыкальные произведения<sup>269</sup>. Материалы к новому положению об авторском праве были обнародованы раньше – в четвертом номере «Журнала министерства юстиции» за 1896 год. Позднее анализ проекта был предпринят В.В. Бесселем<sup>270</sup>, С.В. Юферовым<sup>271</sup>. В 1899 году Россия приняла участие в Международном съезде по вопросам авторского права в Дрездене, представив доклад «О положении авторского права на музыкальные произведения в России» на немецком языке<sup>272</sup>. В 1900 году в Своде Законов Гражданских были опубликованы Правила о праве собственности на произведения наук, словесности, художеств и искусств. Основное внимание в них было уделено нормам издания музыкальных произведений.

<sup>267</sup> Юргенсон Борис Петрович (1868-1935) – известный музыкальный издатель, владелец крупной музыкально-издательской фирмы в Москве.

<sup>268</sup> Проект статей об авторском праве на литературные, музыкальные и художественные произведения: С объяснениями. СПб.: тип. Правит. сената, 1899.

<sup>269</sup> Этот законопроект упоминается также в письме Главной дирекции Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО) председателю Московского отделения ИРМО В.И. Сафонову от 20 октября 1898 года № 376: «По поручению <...> Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Константиновича, имею честь препроводить при сем экземпляре обсужденного в Глав. Дирекции Императорского РМО “проекта законоположений об авторском праве на музыкальные произведения” и вместе с тем передать Вам благодарность Его Императорского Высочества за благосклонное участие Ваше в трудах Главной Дирекции по разработке означенного проекта. <...> Авг. Герке [Август Антонович Герке, 1841-1902, с 1895 член Главной дирекции ИРМО – Я. Ф.]» (Инструкции и циркуляры об авторском праве и государственном квартирном налоге. 1894-1898 гг. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099. Оп. 1, ед. хр. 149, 12 л.).

<sup>270</sup> Бессель В.В. По поводу проекта статей по авторскому праву. СПб., 1900.

<sup>271</sup> Юферов С.В. Музыкальная собственность в проекте гражданского уложения. Петербург, 1904.

<sup>272</sup> Юргенсон Б.П. Приложение к анкете // Домашний архив Б.П. Юргенсона.

Содержание права музыкальной собственности сочинителей осталось в той же формулировке, что и в документах 1845, 1857 годов:

*Ст. 41: Исключительное право на напечатание и продажу музыкальных произведений принадлежит сочинителям и их наследникам, или тем, кому право сие перешло на законном основании, в продолжение тех же сроков, какие установлены для сочинителей, переводчиков и издателей книг.*

Сохранились и такие аспекты авторского права, как право на неприкосновенность музыкального произведения; исключительное право на произведение<sup>273</sup>, касающееся распространения (издания) произведения<sup>274</sup>.

Подтверждалась зависимость публичного исполнения произведения от того, издано оно или нет:

*Ст. 43: Музыкальные пьесы, в свете не изданные, не могут без согласия того, кому принадлежит исключительное на них право, быть исполняемы публично в театре или концерте, ни в целости, ни с опущениями. Изданные же в свете музыкальные произведения могут, кроме лишь опер и ораторий, быть и без согласия автора исполняемы перед публикой, если только при самом издании сочинения не будет на печатных его экземплярах объявлено, что публичного его разыгрывания автор не дозволяет и за нарушение сего предоставляет себе жаловаться правительству. Оперы же и оратории, хотя бы изданы были и без всякого со стороны сочинителя предуведомления, не могут быть играемы перед публикой иначе, как с дозволения автора. Одно публичное, на законном основании, исполнение музыкальных произведений в театре или концерте не дает права другим на повторение сего исполнения<sup>275</sup>.*

Пять статей (46-50) были посвящены взаимодействию композитора с иностранными издателями. Вот некоторые из них:

*Ст. 46: Сочинитель музыкального произведения, уступивший кому-либо в Империи исключительное право на издание оно и потом издавший его за границей, при ввозе экземпляров в пределы государства подвергается взысканию, как за контрафакцию, в пользу того, кто приобрел от него упомянутое выше право. Дозволяется, впрочем, привести с собой несколько таких экземпляров, но не более 10, для собственного употребления.*

*Ст. 48: Музыкальные произведения, которые русскими сочинителями издаются за границей или на издание которых право уступлено ими иностранному издателю, ограждаются*

<sup>273</sup> Право использования произведения в любой форме и любым не противоречащим закону способом (воспроизведение, распространение, публичное исполнение и др.).

<sup>274</sup> Ср.: п. 2 Высочайше утвержденного мнения Государственного Совета от 9 января 1845 года.

<sup>275</sup> Ср.: п. 3 Высочайше утвержденного мнения Государственного Совета от 9 января 1845 года.

от перепечатания и публичного исполнения в пределах Империи на основании постановлений сего приложения. Теми же правами пользуются в подобных случаях иностранные сочинители музыки, доколе пребывают в России. О всех таковых заграничных изданиях письменно заявляется Комитету Цензуры Иностранной<sup>276</sup>.

В то время как Положение 1900 года стало своеобразным проектом будущей реформы авторского права в России, в Германии подобная реформа законодательства об авторском праве уже осуществилась в 1901 году с введением «Закона об авторском праве на произведения литературы и музыкального искусства» от 19 июня (нем. «Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst»). Полный текст этого закона (в переводе) был опубликован в разделе «Обзор иностранного законодательства» российского «Журнала Министерства Юстиции»<sup>277</sup>. Закон содержал упразднение вышеназванного оговоренного права на исполнение; исключительное право автора воспроизводить и публично исполнять собственное произведение; введение частного права на воспроизведение; трактовку мелодии и границы ее заимствования<sup>278</sup> и др. Мелодия пользовалась защитой закона независимо от ее художественной, музыкальной ценности и цели, которой она должна служить. С другой стороны, как и все защищаемые ценности, она должна быть результатом индивидуальной интеллектуальной деятельности автора. Заимствовать мелодию в качестве отправной точки для нового сочинения, которое будет иметь иное развитие и иную ценность, чем уже известное произведение (например, пародии и

<sup>276</sup> Ср.: п.п. 6, 8 Высочайше утвержденного мнения Государственного Совета от 9 января 1845 года.

<sup>277</sup> Германский закон 19 июня 1901 года об авторском праве на музыкальные и литературные произведения // Журнал Министерства юстиции. Год восьмой. 1902. N 3. Март – N 4. Апрель. СПб.: Сенатская Типография, 1902. С. 311–322.

<sup>278</sup> Первые подходы к всеобъемлющей защите мелодий в Германии содержались в конвенциональном акте 1829 года (*Konventionalakte, um dem Musikhandel Solidität und Festigkeit zu geben vom 29. Mai 1829*), заключенном между известными музыкальными издателями. 12 мая 1830 года был принят ряд дополнительных положений, формулировка которых была следующей: «Мелодия признается исключительной собственностью издателя, и любая аранжировка, которая воспроизводит ноты композитора и основывается только на механическом исполнении, должна рассматриваться как перепечатка и подлежит штрафу в 50 луидоров <...>. Вариации, фантазии, марши, танцы, попури и т. д. на чужие мелодии, которые требуют умственной деятельности и творческой силы, напротив, должны рассматриваться самостоятельно» (цит. по: *Wündisch, Sebastian, Richard Wagner und das Urheberrecht*, Berlin: BWV 2004, S. 34).

другие юмористические произведения), разрешалось. Преднамеренное заимствование мелодии в качестве основы гармонического и тематического построения нового значения было недопустимо: «<...> По отношению к музыкальному произведению не допускается пользование, выражающееся в легко узнаваемом заимствовании мелодий, которые положены в основу новой работы (§ 13 абз. 2)»<sup>279</sup>.

В российском Положении 1900 года терминам «мелодия» и «гармония» – главным критериям музыкального сочинения как объекта правовой охраны, также уделялось особое внимание:

*Ст. 41 п. 4: Объектом права музыкальной собственности может быть только оригинальное произведение, которым должно почитаться лишь такое музыкальное произведение, в котором замысел автора выразился в самостоятельном развитии мелодии (идея произведения) и гармонии (форма произведения).*

Перекликалась с немецким законом допустимость заимствования чужого музыкального материала:

*Ст. 44: Заимствование из чужого музыкального произведения признается позволительным только тогда, когда уклонения от идеи или формы оригинала так значительны и многочисленны, что такое произведение можно почитать сочинением новым*<sup>280</sup>.

Оговаривалась также проблема оригинальности авторского текста и связанный с ней вопрос музыкальных переложений:

*Ст. 41 п. 1: Хотя действующие законы <...> и не определяют, что именно разумеется под музыкальным сочинением*<sup>281</sup>, *исключительное право на которое обеспечивается за композитором, но из сего не следует, чтобы такое право могло принадлежать всякому*

<sup>279</sup> Цит. по: Ibid. S. 43 (см. также: Wollenberg, Ernst (Hg.), Gutachten der fünf preußischen Sachverständigenkammern für Urheberrecht: eine Auswahl. Berlin: de Gruyter 1936. S. 84-85).

<sup>280</sup> Статья повторяет п. 4 Высочайше утвержденного мнения Государственного Совета от 9 января 1845 года.

<sup>281</sup> Определение музыкальной композиции и упоминание об оригинальности композиторской идеи можно встретить, например, в Энциклопедическом словаре 1896 года: «Музыкальная композиция есть то же умственное произведение, но только место мыслей и слов занимают связные звуки, место букв – ноты. От ораторий и сонат до танцев и маршей все роды композиции встречают защиту, если только они отражают индивидуальную умственную деятельность, а не механическое соединение звуков. Музыкальные сборники, хрестоматии, обработки существующих композиций, переработки народных мотивов или чужих мелодий – все это, несмотря на отсутствие оригинальности музыкальной идеи, может быть объектом авторского права» (Брун М.И. Указ. соч. С. 789).

*перелагателью на ноты какого-либо общедоступного напева, когда приложенный для такого переложения "труд не выходит из области механической работы записывания. <...>. Поэтому, если в музыкальном переложении нет художественного труда, вызываемого необходимостью обработки собираемого материала в художественную форму, суд имеет законное основание отказать в признании за таким составителем права музыкальной собственности на такое переложение.*

Положение 1900 года о праве музыкальной собственности сделало немалый шаг вперед, ознаменовав собой подготовительный этап в разработке будущего обстоятельного закона об авторском праве.

\*\*\*

*История появления российского Закона об авторском праве 1911 года.*

Итак, в конце XIX века в России начался кардинальный пересмотр и совершенствование законодательства об авторском праве. Этому во многом способствовало международное событие – Бернская конвенция об охране литературных и художественных произведений, принятая 9 сентября 1886 года<sup>282</sup>. Германия была в числе ее первых участников, Россия к конвенции не присоединилась. Однако в связи с этим международным соглашением между Германией и Россией началось согласование вопросов авторского права, которое привело к созданию наиболее полного российского закона «Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения» от 20 марта 1911 года. Большую роль в распространении норм авторского права и разрешении споров в этой сфере играл Биржевой союз немецких книготорговцев в Лейпциге (нем. «Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig»<sup>283</sup>). После Конвенции 1886 года и реформаторского немецкого закона об авторском праве 1901 года началась активная корреспонденция между этим Союзом и Русским

---

<sup>282</sup> Бернская конвенция от 9 сентября 1886 вступила в силу 5 декабря 1887. 4 мая 1896 в Париже на основании дополнительного протокола, вступающего в силу 9 декабря 1897 она была изменена и дополнена. Полная новая редакция конвенции состоялась на конференции 13 ноября 1908 в Берлине. Этот Берлинский акт вступил в силу 9 сентября 1910. 20 марта 1914 в Берне был подписан дополнительный протокол, по которому страны-союзники имели возможность ограничить защиту авторов тех стран, которые не являются членами соглашения.

<sup>283</sup> Союз объединял большинство немецких издателей и, кстати, требуя создания единого авторского права по всей Германии, сыграл решающую роль в принятии вышеупомянутого закона 1870/1871 года.

обществом книгопродавцев и издателей Санкт-Петербурга (опубликованная в «Биржевом листке немецкой книжной торговли» – нем. «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel»), между российскими и немецкими музыкальными издательствами.

Активная корреспонденция между Германией и Россией началась с 1908 года. 6 мая венское музыкальное издательство «W. Karczag & C. Wallner» направило жалобу Правлению Биржевого союза немецких книготорговцев в Лейпциге против московской фирмы «П. Юргенсон». В письме говорилось, что фирма «П. Юргенсон» противозаконно перепечатала вальс «Красные розы» из оперетты «Муж с тремя женами» Франца Легара и продала на комиссионной основе фирме «E. Wende & Co.» в Варшаве. 9 мая последовало ответное письмо: «<...> музыкальное издательство „П. Юргенсон“ в Москве не является членом Биржевого союза, и поэтому у нас нет возможности влиять на них или что-либо предпринимать против них. Мы рекомендуем вам обратиться в Ассоциацию немецких музыкальных магазинов в Лейпциге»<sup>284</sup>. Многие немецкие издательства были озабочены тем, что перепечатка их произведений в России неправомерна и ее невозможно проконтролировать. Многочисленные просьбы урегулировать этот вопрос поступали от немецких издателей в Биржевой союз Лейпцига<sup>285</sup>. Союз ссылался на то, что «<...> между Германией и Россией нет литературного соглашения, и Россия не присоединилась к Бернской литературной конвенции от 9 сентября 1886 года. <...> В соответствии с этим, проследить перепечатку <...> в России невозможно» (письмо типографии и издательству «U.E. Sebald», Нюрнберг, 4 июня 1908 года)<sup>286</sup>. С этого момента и на протяжении всего 1909 года обсуждалась тема присоединения России к Бернской конвенции и проект российского закона об авторском праве.

<sup>284</sup> Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig (I) // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21765. Nr. 204 (1907-1921).

<sup>285</sup> См., например, письма издательств «Robert Cordes» (Киль, 3 декабря 1907), «Ullstein & Co» (Берлин, 15 января 1909) и др.

<sup>286</sup> Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig (I) // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21765. Nr. 204 (1907-1921).

В письме Правления Союза немецких книготорговцев в Лейпциге издателю Эриху Элерманну в Дрездене от 24 июля 1908 года говорилось: «Из письма Лейпцигской торговой палаты от 4 июля этого года стало известно, что российское правительство ведет переговоры о заключении соглашения об авторском праве с Германией <...>. Правительство также предприняло первые шаги по составлению *законопроекта об авторском праве* и представлению его в Думу; См. Börsenblatt № 57 от 9 марта 1907 года и № 152 от 3 июля 1908 года»<sup>287</sup>.

Из письма Российского общества издателей и книготорговцев Санкт-Петербурга<sup>288</sup> Союзу немецких книготорговцев в Лейпциге от 25 августа 1908: «Российское правительство недавно выступало против юридической защиты авторских прав на иностранные произведения, но в отдельных случаях ПРИНЦИПИАЛЬНО <sic!> одобрило заключение соглашений с отдельными государствами. Поскольку это последнее согласие не дает достаточного материала, из которого можно было бы предположить, что такие сделки вскоре могут быть воплощены в жизнь, <в Санкт-Петербург был отправлен запрос о вступлении> в Биржевой союз немецких книготорговцев, ссылаясь на торговое соглашение между Россией и Германией 1904 года»<sup>289</sup>.

С конца 1908 года в еженедельном журнале «Биржевой листок немецкой книжной торговли» публиковалась информация о российских мерах по принятию нового закона. Одна из ранних статей называлась «Научные, литературные, художественные и книготорговые новости из России»<sup>290</sup> и была написана

---

<sup>287</sup> В письме также упоминалось, что российское правительство в отношении присоединения к Бернской конвенции настроено неблагоприятно. По другим сведениям, этому сопротивляются только журналисты, и соглашение все-таки будет достигнуто. Эта тема поднималась на последнем конгрессе издателей.

<sup>288</sup> Во всех письмах российской стороны фигурирует французское наименование «Société russe des éditeurs et libraires St. Petersburg».

<sup>289</sup> Имеется в виду дополнительное соглашение (Zusatzvertrag) к Договору о торговле и судоходстве (Handels- und Schiffsvertrags vom 15. Juli 1904). В нем говорилось об обязанности российского правительства вступить в переговоры с правительством Германии для заключения соглашения о взаимной защите авторского права на произведения литературы, искусства и фотографии в течение 3-летнего срока начиная с 1 марта 1906 года (т. е. до 28 февраля 1909 года).

<sup>290</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. №294, 18. Dezember 1908.

постоянным корреспондентом Биржевого листка В. Генкелем<sup>291</sup>. 20 апреля 1909 года из Санкт-Петербурга сообщалось, что «Государственная Дума, собравшаяся сегодня снова, приняла законопроект об охране авторских прав в одном чтении. <...> Министр юстиции заявил, что цель проекта – защитить российских авторов. В соответствии с торговыми соглашениями, Россия обязуется заключить литературную конвенцию с Германией, Австро-Венгрией и Францией. Однако это не соответствует достоинству России предоставлять права иностранным авторам, в то время как у российских авторов таких прав нет»<sup>292</sup>. Вскоре, 28 апреля, контора Биржевого союза немецких книготорговцев в Лейпциге отправила письмо в Санкт-Петербургское управление Русского общества книгопродавцев и издателей с просьбой выслать в Лейпциг текст закона об авторском праве.

Немецкая сторона была очень заинтересована в том, чтобы российский закон об авторском праве был доведен до сведения немецкой книжной торговли в «Биржевом листке». 7 мая 1909 последовал ответ из Санкт-Петербурга: «<...> текст Закона об авторском праве и дебатов в Государственной Думе <...> опубликован в “Книжном вестнике”. <...> Ваш постоянный корреспондент, г-н Генкель, вероятно, лучше всего описал бы эту статью в немецком переводе». 25 мая Биржевой союз, «очень обеспокоенный этим законом об авторском праве»<sup>293</sup>, направил поручение господину Генкелю в Мюнхен перевести текст российского закона на немецкий язык и предоставить его для публикации в «Биржевой листок». На следующий день корреспондент Генкель сообщил, что текст нового Закона об авторском праве в России еще не опубликован, но пообещал немедленно написать в Петербург и, после получения текста, начать перевод.

---

<sup>291</sup> Вильгельм Генкель (1825-1910) – издатель, публицист, переводчик с русского и польского языков, пропагандист русской литературы в Германии. Родился в Пруссии, в 1834 году переехал в Санкт-Петербург. Известный в России как Василий Егорович Генкель, участвовал в издании журнала «Немцы за границей» Немецкого общества в Санкт-Петербурге и Праге. Служил в различных книжных магазинах в Санкт-Петербурге и за границей. Наряду с Николаем Васильевичем Гербелем (1827-1883) и Фридрихом (Федором Федоровичем) Фидлером (1859-1917), Генкель принадлежит к крупным переводчикам русской литературы, чьи имена связаны с Лейпцигом и лейпцигскими издательствами в XIX веке.

<sup>292</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Nr. 89, 20. April 1909.

<sup>293</sup> Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig (I) // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21765. Nr. 204 (1907-1921).

Настойчивость Биржевого союза продолжалась, и 15 июня Союз вновь запросил у Генкеля ответ, получил ли он из Петербурга текст и начал ли перевод. Вскоре в «Биржевом листке» были опубликованы две статьи «О российском законе об авторском праве»<sup>294</sup>.

В июле 1909 года в России состоялось крупное событие – Первый всероссийский конгресс книготорговцев и издателей<sup>295</sup>. В Александровском зале Городской Думы Санкт-Петербурга 13 июля собрались около 300 человек из разных городов Российской империи<sup>296</sup>, в том числе начальник Главного управления по делам печати А. Бельгард, министр торговли и мануфактур В. Тимирязев, председатель Русского общества книгопродавцев и издателей М. Лемке, редактор официального издания «Книжный вестник» А. Торопов, многие журналисты и делегаты различных обществ и объединений. В числе прочих на съезде обсуждался вопрос о заключении международных соглашений с зарубежными странами, и важной задачей России была названа поддержка международного авторского права в целом. Спустя месяц это событие было освещено в журнале Биржевой ассоциации немецкой книжной торговли<sup>297</sup> (Приложение № 8).

Последующие немецкие статьи по вопросам российского авторского права содержали переговоры, дебаты в Думе, комментарии к законодательству,

<sup>294</sup> Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. №138, 18. Juni 1909; №140, 21. Juni 1909.

<sup>295</sup> Издательская деятельность находилась в центре общественного внимания в 1890-1900-е годы. К примеру, в рубрике «Literarisches» газеты «St. Petersburger Zeitung» с 1894 года не реже двух раз в неделю, затем (с 1898/99) почти ежедневно появлялись новые публикации немецкой и (реже) русской книжной торговли. Все чаще публиковались новости об издательском деле столиц, провинций, а также зарубежных стран. В выпуске от 18.10.1902 появилась статья «Was ist ein Musikverleger?» («Кто такой музыкальный издатель?»), в 1913 были напечатаны исторические очерки Э. Томсона «Die Anfänge des Buchdrucks in Rußland» («Истоки книгопечатания в России», *Montagsblatt* от 15.08.1913), «Der russische Buchhandel in alter und ältester Zeit» («Русская книжная торговля в древнее и древнейшее время», *Montagsblatt* от 26.08.1913) (см.: *Schneider, Ute*, Ein deutsches Journal im zaristischen Rußland. „St. Petersburger Zeitung“, 1727 – 1914, in: *Buchhandelsgeschichte*. Heft 4/1992, Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH. В 126–127).

<sup>296</sup> В числе присутствующих находились 161 участник конгресса, а именно 87 из Санкт-Петербурга, 20 из Москвы и 54 из 42 различных городов страны.

<sup>297</sup> «Россия намеревается сейчас заключить международные соглашения о взаимной защите этого [авторского – Я. Ф.] права на основе справедливости и запросов просвещения» (из речи А. Бельгарда, цит. по: *Henckel, Wilhelm*, Der erste allrussische Buchhändler- und Verleger-Kongress in St. Petersburg <...> (13. bis 18. Juli) 1909, in: *Börsenblatt* № 189 vom 17. August 1909, S. 85).

редакции текста закона и т. п. Среди них: «О российском законе об авторском праве» (Приложение № 9)<sup>298</sup>; «Проект российского закона об авторском праве»<sup>299</sup>; «Из России. О литературной конвенции»<sup>300</sup>; «Россия и международные договоры по защите литературного авторского права»<sup>301</sup>; «Срок охраны авторского права в России»<sup>302</sup>; «Принятие российского закона об авторском праве с защитой авторских прав иностранцев»<sup>303</sup>; «Об охране авторских прав иностранцев в России»<sup>304</sup>. После введения закона 20 марта 1911 года последовали публикации в майском и июньском выпусках «Биржевого листка» («Новый российский закон об авторском праве от 20 марта 1911 года»<sup>305</sup>; «Советы иностранным издателям, заключающим договоры с российскими авторами и переводчиками в соответствии с Законом об авторском праве от 20 марта 1911 года»<sup>306</sup>). Сам текст закона (в немецком переводе) печатался несколько раз частями<sup>307</sup>. Позднее он был опубликован во многих немецких изданиях (см., например, лейпцигское издание 1914 года<sup>308</sup> – Приложение № 11), главным образом в связи с последующей немецко-русской конвенцией 1913 года<sup>309</sup>.

Тем временем в России также появлялись издания, посвященные новому закону. На событие откликнулась «Русская музыкальная газета»<sup>310</sup> (Приложение № 10); в апрельском и майском номерах (№№ 18 и 25) еженедельника «Музыка»

<sup>298</sup> Там же. №140, 21. Juni 1909.

<sup>299</sup> Там же. №160, 14. Juli 1909.

<sup>300</sup> Там же. №241, 16. Oktober 1909.

<sup>301</sup> Там же. №257, 4. November 1909.

<sup>302</sup> Там же. №106, 11. Mai 1910.

<sup>303</sup> Там же. №55, 7. März 1911.

<sup>304</sup> Там же. №65, 20. März 1911.

<sup>305</sup> Там же. №122, 29. Mai 1911.

<sup>306</sup> Там же. №146, 27. Juni 1911.

<sup>307</sup> «Urheberrecht in literarischen, musikalischen, künstlerischen und fotografischen Werken» (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. №190, 17. August 1911 – I глава; №191, 18. August 1911 – II, III, IV главы; №192, 19. August 1911 – V, VI главы; №193, 21. August 1911 – VII глава).

<sup>308</sup> *Röthlisberger, Ernst*, Urheberrechts-Gesetze und -Verträge in allen Ländern nebst den Bestimmungen über das Verlagsrecht. 3., gänzl. umgearb. Aufl. Leipzig: Hedeler 1914.

<sup>309</sup> Конвенция об охране произведений литературы и искусства от 28 февраля 1913 года. Заметим, что в числе прочих участников конвенцию с Германией подписывал ранее упомянутый В.П. Погожев.

<sup>310</sup> *Тюняев Б.Д.* Новый закон об авторском праве 15 марта 1911 г. // Русская музыкальная газета. 1911. №№ 32-33 (7-14 августа), 34-35 (21-28 августа).

за 1911 год В. Держановским излагалось краткое содержание появившегося закона об авторском праве в его основных пунктах<sup>311</sup>. В это же время появилась работа Ю. Александровского «Авторское право. Закон 20 марта 1911 г. Исторический очерк, законодательные мотивы и разъяснения»<sup>312</sup>. Писали об этом законе и другие авторы, в числе которых Д.А. Коптев<sup>313</sup>, С.А. Беляцкий<sup>314</sup>, Я.А. Канторович<sup>315</sup>. Так, юрист С.А. Беляцкий характеризовал в 1912 году новый закон так: «Все области авторского права преобразованы, объединены и подчинены общим принципам. Права автора, моральные и материальные, признаются новым законом и вместе с тем согласуются с интересами и правами общества и общественными требованиями... В целях наилучшего ограждения интересов духовного творчества Положение использовало новейшие приемы регламентации гражданско-правовых отношений, уделило должное место справедливому судебскому усмотрению, предоставило надлежащий простор судебской совести»<sup>316</sup>.

Анализируя состояние российского авторского права к 1914 году, еще один современник З. Николич констатировал, что закон 1911 года был принят «после долгих подготовительных работ и весьма острых прений в законодательных палатах. <...> [он – Я. Ф.] наиболее настойчиво требовал к себе внимания и наиболее чувствительно затрагивал интересы музыкально-театрального и издательского мира»<sup>317</sup>. Наибольшее влияние на российский закон оказал уже

<sup>311</sup> См.: Держановский В.В. Новый закон об авторском праве // Музыка. 1911. № 18 (2 апреля). С. 404-406; № 25 (25 мая). С. 551-553.

<sup>312</sup> Александровский Ю.В. Указ. соч. Позже, в 1916 году, был издан систематический комментарий к закону от 20 марта 1911 года, созданный Я.А. Канторовичем (Канторович Я.А. Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения. Петроград: Тип. АО б. «Брокгауз-Ефрон», 1916).

<sup>313</sup> Коптев Д.А. Закон об авторском праве с изложением рассуждений и матерьялов на коих он основан. СПб., 1911.

<sup>314</sup> Беляцкий С.А. Новое авторское право в его основных принципах. СПб., 1912.

<sup>315</sup> Канторович Я.А. Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения.

<sup>316</sup> Беляцкий С.А. Указ. соч. С. 3.

<sup>317</sup> Николич З. Указ. соч. С. 155.

названный немецкий закон 1901 года, закон 1907 года<sup>318</sup>, а также некоторые положения Бернской конвенции<sup>319</sup>. Закон стал наиболее полным нормативным документом, регулирующим сферу авторских прав и закрепившим сам термин «авторское право». Напомним, что еще в 1870 году немецкий закон заменил понятие «духовной собственности» термином «авторское право», и по его образцу российское законодательство в конце XIX века стало избавляться от категории «собственность». Например, уже в Положении 1896 года о привилегиях на изобретения и усовершенствования былое указание на «принадлежность изобретателю, получившему привилегию, права собственности на произведение его умственного труда <...>, заменено пояснением о присвоении изобретателю права исключительного пользования этим произведением»<sup>320</sup>. Отказ от термина «собственность» имел несколько причин. Во-первых, право собственности имело «установившееся уже издавна значение и соответствовало представлению о полном и исключительном господстве над телесною вещью», в отличие от авторского права, объектом которого является не реальный предмет, а произведение духовного творчества. Во-вторых, в основе авторского права, «наряду с интересом имущественным, лежит и не материальный, нравственный интерес творца данного произведения, имеющий притом весьма существенное значение, тогда как при обыкновенной собственности на первый план выступают именно материальные, имущественные соображения». В-третьих, «в противоположность обыкновенной собственности, покоящейся главным образом на частно-экономической почве, авторское право носит характер в высокой степени общественный, отражающийся на всей конструкции его и существенно отличающий его от прочих имущественных прав. <...> По всем приведенным соображениям и применительно к новейшим иностранным законодательствам

---

<sup>318</sup> «Закон об авторском праве на произведения изобразительного искусства и фотографии» от 9 января 1907 года (нем. «Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie»).

<sup>319</sup> См. Берлинскую редакцию Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений от 13 ноября 1908 года.

<sup>320</sup> Цит. по: Александровский Ю.В. Указ. соч. С. 7.

(напр., германскому закону 1901 года), означенный термин устранен в настоящем законе и заменен выражением: авторское право»<sup>321</sup>.

Крайне спорным при принятии закона представлялся вопрос об обращении взыскания на музыкальные произведения. Рассуждения Министра Юстиции основывались, опять же, на зарубежном и, в первую очередь, немецком опыте:

«Германский закон 19 июня 1901 г. допускает обращение взыскания только на авторское право, принадлежащее наследникам автора, и притом лишь в отношении появившихся уже в свет произведений; произведения же неопубликованные и те, авторское право на которые принадлежит самому автору, не могут быть без согласия его предметом взыскания (ст. 10). На той же почве стоит и итальянский закон 1882 г. (ст. 16 и 17). Голландский закон, подобно нашему, вовсе не допускает обращения взыскания на авторское право (зак. 1881 г., ст. 9). По венгерскому закону 1884 г., пока авторское право принадлежит автору, его наследникам или легатариям<sup>322</sup>, оно не подвергается принудительному взысканию, которое может быть обращено только на материальную выгоду, получаемую этими лицами от издания книги (ст. 4); того же начала придерживается австрийский закон 1895 г. (ст. 14). Столь же спорным является рассматриваемый вопрос и в юридической литературе<sup>323,324</sup>.

В результате Министр Юстиции заключил оставить действующий порядок (согласно которому взыскателям предоставлялось обращаться взыскание лишь на экземпляры произведения, выпущенные уже в продажу) без изменения.

Юридическая природа авторского права заключалась в том, что автору принадлежало «не только право на извлечение материальной выгоды из своего произведения, но и чисто личное право бесконтрольно решать вопрос о том, может ли быть выпущено в свет его произведение или нет. Отказать автору в таком праве нельзя не только потому, что именно он является лучшим и наиболее компетентными судьей в этом деле, но и потому, что он несет нравственную ответственность за свое произведение перед обществом»<sup>325</sup>. Закон 1911 года охранял все произведения, не появившиеся в свет независимо от

<sup>321</sup> Цит. по: Там же. С. 7-8.

<sup>322</sup> Легатарий (отказополучатель) – лицо, в пользу которого сделан завещательный отказ.

<sup>323</sup> Ср., напр., *Wächter O.*, *Das Autorrecht nach dem gemeinen Deutschen Recht*, изд. 1875 г., с. 111; *Pouillet*, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, изд. 1879 г., с. 160; *Шершеневич Г.*, *Авторское право на литературные произведения*, изд. 1891 г., с. 231.

<sup>324</sup> Цит. по: *Александровский Ю.В.* Указ. соч. С. 19.

<sup>325</sup> *Александровский Ю.В.* Указ. соч. С. 19.

местонахождения и подданства авторов. Под появлением в свет понималось издание, т. е. напечатание произведения<sup>326</sup>. Срок охраны прав известного автора составлял 50 лет со дня смерти автора<sup>327</sup>. Авторское право считалось передаваемым по наследству и договорам, но непременно в письменной форме. Договоры относительно будущих произведений сохраняли силу на срок не свыше 5 лет. «Это житейски важное правило <было> призвано охранять начинающих и бедствующих авторов от опасности попасть в бессрочную кабалу к издателям и директорам театров»<sup>328</sup>.

Авторскому праву на музыкальные произведения посвящались статьи 42–46. Содержание авторского права (по сравнению с правом музыкальной собственности сочинителей в законе 1900 года) расширилось. В дополнение к «исключительному праву на напечатание и продажу музыкальных произведений» (см. ст. 41 Правил) вошли нюансы, касающиеся внесения изменений в авторский текст. Некоторые из них упоминались в законе 1900 года, но касались лишь издания музыкальных сочинений с формулировкой «никто другой не должен: издавать переложение, издавать в извлечении и др.» (см. ст. 42 Правил). В законе 1911 года добавился такой вид исключительного права, как воспроизведение музыкального произведения посредством различных технических устройств. Примечательна полнота охраны прав композитора, устанавливаемая статьями 42 и 43: отныне всякая недобросовестная манипуляция с чужими музыкальными произведениями была преследуема, и закон сознательно не устанавливал, «вопреки ложным, все еще распространенным среди публики взглядам, по необходимости произвольного максимального количества тактов, которое любой мог бы безнаказанно заимствовать»<sup>329</sup>. Границы дозволенного заимствования определялись по свободному усмотрению суда. Не признавались нарушением авторского права только те случаи, если заимствование уклонялось от оригинала в такой степени, что рассматривалось как новое и самостоятельное произведение.

---

<sup>326</sup> § 1 разъяснял термин «опубликование» в смысле «издания».

<sup>327</sup> Псевдонимные и анонимные произведения защищались от правонарушений в течение 50 лет со дня их появления в свет.

<sup>328</sup> Цит. по: Николич З. Указ. соч. С. 157-158.

<sup>329</sup> Там же. С. 162.

Регламентировались правила использования композитором текста в своем сочинении и особенности охраны прав на музыкальное произведение с текстом:

*Ст. 45. Композитор может воспользоваться для своего сочинения текстом, заимствованным в части или в целом из напечатанного уже литературного произведения. Издание этого текста допускается лишь вместе с музыкальным произведением или отдельно от него в концертной программе. Однако, пользование литературным произведением, написанным именно с целью служить текстом для музыкального произведения, разрешается композитору не иначе, как с согласия автора литературного произведения.*

*Ст. 46. Авторское право на музыкальное произведение с текстом, написанным по заказу композитора, принадлежит, в целом его составе, композитору, но право на отдельное издание такого текста имеет, за отсутствием иного соглашения, автор.*

*Ст. 49. Для публичного исполнения музыкального произведения с текстом достаточно согласия композитора.*

Без существенных изменений остались случаи использования музыкального произведения без нарушения авторского права, в частности, случаи заимствования музыкального текста и его издания в учебных пособиях<sup>330</sup>:

*Ст. 43. Не признается нарушением авторского права на музыкальное произведение: 1) издание вариаций, транскрипций, фантазий, этюдов на целое или часть чужого музыкального произведения или вообще заимствование из него, если все эти сочинения настолько уклоняются от оригинала, что должны быть рассматриваемы как новое и самостоятельное музыкальное произведение<sup>331</sup>, и 2) приведение в изданиях с учебною или ученою целью, в виде примеров, отдельных мест изданного или публично исполненного музыкального произведения<sup>332</sup>.*

<sup>330</sup> Ср.: Ст. 42. п. 1 «Об издании музыкальных хрестоматий» Правил о праве собственности на произведения наук, словесности, художеств и искусств // Свод законов Российской Империи. Свод законов Гражданских. Т. X. Ч. 1. Прим. 2 к ст. 420. СПб.: Русское книжное товарищество «Деятель», 1900.

<sup>331</sup> Ср. § 13 абз. 2 немецкого закона 1901 года.

<sup>332</sup> Ср. § 21 № 3 немецкого закона 1901 года: «Допускается размножение, если воспроизводятся небольшие композиции в сборниках, содержащих произведения нескольких композиторов и предназначенных для обучения в школах, за исключением, однако, музыкальных школ» (цит. по: *Mayser, Andreas, Die Privilegierung von Musikverlegern durch Sonderregelungen für Musiknoten im Urheberrecht: eine Analyse unter Berücksichtigung des Dreistufentests*, Baden-Baden: Nomos 2012. S. 46).

Отдельного внимания заслуживает тема защиты авторских прав иностранных композиторов. Многие годы сохранялось бесправное положение иностранцев в России. По смыслу закона и «мнению людей науки и практики (проф. А.А. Пиленко, присяжный поверенный Я.А. Канторович)» перепечатка, т. е. механическое воспроизведение оригинальных иностранных изданий, возбранялась относительно авторов и издателей всех стран. Этим постановлением русское законодательство отчасти встало на точку зрения французского законодательства, которое «известным юристом Ф.Ф. Мартенсом по праву было признано „рыцарским“, ибо еще по декрету 1852 г. Франция великодушно признала за всеми иностранцами, без всякой взаимности, одинаковое с французами право на охрану их авторских прав»<sup>333</sup>. По русскому же праву иностранцы и впредь оставались незащищенными, пока Россия не заключит с их правительствами особых на этот предмет конвенций (ко времени издания альманаха-справочника таковые уже были заключены с Францией, Германией<sup>334</sup> и Бельгией<sup>335</sup>). Кстати, возвращаясь к событиям двухлетней давности, а именно к периоду обсуждений в Думе еще не принятого тогда закона, заметим, что Дума подтвердила право собственности российских авторов и отвергла авторское право иностранцев в России. На обсуждении проекта нового российского закона там прозвучала фраза, которая была приведена в немецкой прессе: «Как до сих пор мы обкрадывали иностранцев, так и будем обкрадывать их в будущем. Мы бедны, и поэтому мы вынуждены красть»<sup>336</sup>. Позже, во время дискуссии о допущении самовольной перепечатки в России изданных за границей музыкальных

---

<sup>333</sup> Николич З. Указ. соч. С. 162-163.

<sup>334</sup> Переговоры на тему «Основы немецко-российского договора об авторском праве» начались 28 сентября 1911 года в Управлении юстиции Германии (См.: Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig (I) // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21765. Nr. 205 (1907-1921).

<sup>335</sup> В силу конвенций с Францией (29 ноября 1911), Германией (28 февраля 1913) и Бельгией (декабрь 1913), русские нормы распространялись на все произведения французских, немецких и бельгийских авторов, независимо от места их опубликования. Правовой охраной в России пользовались произведения авторов любого подданства, поскольку их произведения изданы на территории Франции, Германии или Бельгии. В силу этого в России охранялись, например, итальянские авторы, если их произведения изданы в Париже и произведения австрийских авторов, опубликованные в Германии. В 1915 году была подписана конвенция с Данией.

<sup>336</sup> См. стенограмму обсуждения проекта нового российского закона, опубликованную в «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel». Nr. 95, 25. April 1909.

произведений иностранных композиторов, в среде Членов Редакционной Комиссии произошло разногласие. В итоге Министр Юстиции пришел к решению «распространить содержащееся уже в проекте воспрещение самовольной перепечатки литературных сочинений иностранных авторов также на изданные за границею произведения иностранных композиторов и в означенном смысле изменить проект Комиссии»<sup>337</sup>. Статья 44 нового закона установила этот запрет:

*Ст. 44. Перепечатка в России музыкальных произведений, изданных за границею, не допускается без согласия лиц, имеющих, по законам страны, в которой были изданы эти произведения, авторское на них право, поскольку это право не простирается за пределы установленных настоящим Положением сроков авторского права.*

По наблюдениям З. Николича, в обществе в то время царил атмосфера раздражения по поводу нововведений в области охраны авторского права<sup>338</sup>: «Даже те, кто не придает значения моральной для престижа России необходимости вступить в семью цивилизованных наций, охраняющих труд духовный наравне с результатом механической работы рук, должны полагать, что и Россия уже стала поставщицей для Западной Европы новых научных идей и художественных замыслов. Всякая же международно-правовая система по необходимости будет плодом компромисса; пусть в некоторых областях умственного труда Россия еще на долгие годы останется данницей Парижа, Вены и Берлина, но нельзя же по справедливости требовать от Франции и Германии охраны для наших: Андреева, Горького, Серова, Мусоргского, Глазунова, и отказывать Франции в охране Массне и Дебюсси, Франса и Мирбо, немцам в охране русским судом и правом произведений Штрауса и Легара, Гауптмана и Блюменталья»<sup>339</sup>.

Таким образом, закон 1911 года так или иначе вывел Россию на международную арену: после его принятия Россия все-таки заключила

<sup>337</sup> Александровский Ю.В. Указ. соч. С. 17.

<sup>338</sup> Попутно заметим, что реформаторский закон Германии 1901 года тоже вызвал негативную реакцию в обществе. Современник писал, что «ни один другой закон не вызвал такого беспокойства, такого сильного сопротивления, как закон 19 июня 1901 года» (*Challier, Ernst, Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst: ein unausführbares Deutsches Reichsgesetz. Gießen: Ernst Challier's Lexikalischer Selbstverlag 1905. S. 13*).

<sup>339</sup> Николич З. Указ. соч. С. 171.

двусторонние конвенции об авторском праве с рядом государств. Все области авторского права в новом законе были преобразованы, объединены и подчинены общим принципам. Многие правила, преимущественно опиравшиеся на западноевропейскую доктрину авторского права, носили прогрессивный для России характер. Наибольшее влияние на российскую правовую систему оказало немецкое законодательство, ключевыми вехами которого были союзные постановления и локальные законы 1815, 1837, 1838, 1840, 1845, 1870/1871 годов<sup>340</sup>. Российское законодательство в XIX веке включало постановления 1827, 1828, 1830, 1845, 1857, 1885 годов. Основные положения об авторском праве были взяты из законодательства, применимого к литературным произведениям. Права композиторов формализовались аналогично правам писателей<sup>341</sup>. Крупная реформа авторского права, импульсом к которой послужила Бернская конвенция 1886 года, осуществилась в Германии в 1901 году, в России – десятилетием позже. Закон 1911 года стал к тому моменту наиболее полным нормативным документом, охранявшим права композитора. Он оказал влияние на российскую издательскую и театральную практику дореволюционной эпохи<sup>342</sup>. Закон, а вместе с ним и двусторонние конвенции об авторском праве, прекратили свое действие после Октябрьской революции 1917 года.

---

<sup>340</sup> Признание авторских прав в Германии предшествовало законодательным актам и, тем самым, вызывало их к жизни.

<sup>341</sup> Так, параллельно с нормами о литературной собственности устанавливался срок исключительного права на музыкальные произведения, разрабатывались формы ответственности за неправомерное использование музыкальных сочинений и т. п.

<sup>342</sup> Имеется в виду форма и содержание договора между композитором и музыкальным издателем; внесение театральной дирекцией изменений в авторский текст, которое после утвержденного законом права на неприкосновенность произведения требует письменного разрешения композитора (или его наследников) и т. п.

### 3.2. Функционирование авторского права в сфере музыкального театра в дореволюционной России

Как видно из предыдущих разделов работы (параграфы 2.1. и 3.1.), закрепление вознаграждения композиторов за оперную музыку послужило в начале XIX века предпосылкой формирования авторского права на музыкальные произведения. Театральная практика XIX века показывает, что композиторская деятельность регулировалась Положением 1827 года «О вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских Театрах»<sup>343</sup>. В обязанности директора театра входило решение «возникавших проблем с авторами, авторскими гонорарами, авторскими правами и, неразрывно связанных с ними, проблем включенности сочинений в репертуар»<sup>344</sup>. Дирекция Императорских театров «приобретала <...> рукописный материал, и от популярности композитора зависела возможность настаивать на более или менее выгодных условиях авторского вознаграждения»<sup>345</sup>. О жизнеспособности документа 1827 года и продолжающейся практике его применения говорит закон 1900 года:

*Ст. 41 п. 2.: На основании § 7 Положения 13 ноября 1827 г. <...>, сочинители принятых для представления в Императорских театрах пьес и опер пользуются всю жизнь своей частью сбора, поступившего в дни представления их пьес в каком-либо из Императорских театров в обеих столицах. Но это право пользования автором проспективной платой ограничено его жизнью и, следовательно, как право пожизненное, не может переходить к его правопреемникам. В силу § 10 Положения 1882 г. Дирекции предоставлено право назначать вознаграждение автору возобновленных на сцене пьес или на основании положения 1827 г., или же по особому*

---

<sup>343</sup> Первое же закрепление в гражданских законах – это Цензурный устав 1828 года. Однако и в этом документе, и в законе 1830 года, напомним, фигурировал автор только литературных произведений.

<sup>344</sup> *Лащенко С.К.* Директор императорских театров А.М. Геденов: московские истоки Санкт-петербургской театрально-административной карьеры // *Искусство музыки: теория и история.* 2012. №5. С. 36.

<sup>345</sup> *Юргенсон Б.П.* Авторское право на музыкальные произведения. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2012. С. 72.

*соглашению с последним, но на нее не возложено обязанности назначать упомянутое вознаграждение только по соглашению с автором*<sup>346</sup>.

К концу XIX века авторское право начинает все активнее заявлять о себе в театальной сфере. Чрезвычайно любопытен прецедент в истории музыки, связанный с неуплатой композиторского гонорара и дошедший до судебного разбирательства. В 1894 году доверенный А.Г. Рубинштейна издатель В.В. Бессель подал жалобу в Санкт-Петербургский Окружной Суд с требованием возбудить уголовное преследование против заведующего Русским оперным товариществом майора С.М. Безносикова, допустившего без разрешения композитора и в нарушение его авторского права постановку в Панаевском театре оперы «Демон» 12, 21 и 26 декабря 1893 года<sup>347</sup>.

Напомним, что право публичного исполнения не зависело от исключительного права воспроизведения в печати: если композитор передал издателю право издания своего произведения, это не означало передачу права публичного исполнения произведения. При этом оперы и оратории защищались безоговорочно<sup>348</sup>. По существующему на тот момент законодательству, а именно Уложению о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года, предусматривалась следующая мера ответственности: «Кто, не выдавая себя за автора чужого сочинения, перевода или иного произведения наук, искусств или художеств, но зная, что оное есть <...> художественная собственность другого, будет, без надлежащего уполномочия, находящимся у него по какому-либо случаю произведением сего рода располагать как бы принадлежащим ему, <...> дозволив <...> представить драматическое или играть музыкальное сочинение в публичном собрании <...>, тот за сие, сверх следующего за причиненные им чрез то убытки вознаграждения, приговаривается к заключению в тюрьме на время от

<sup>346</sup> Правила о праве собственности на произведения наук, словесности, художеств и искусств. Прим. 2 к ст. 420. Ст. 41 п. 2. // Свод законов Российской Империи. Свод законов Гражданских. Т. X. Ч. 1. СПб.: Русское книжное товарищество «Деятель», 1900.

<sup>347</sup> Дело по обвинению А.Г. Рубинштейном майора С.М. Безносикова // Российский национальный музей музыки. Ф. 59, ед. хр. 59, 18 л.

<sup>348</sup> Иные жанры требовали оговорки композитора о сохранении права публичного исполнения за собой.

двух до восьми месяцев. <...> Дела о присвоении <...> художественной собственности начинаются не иначе, как по жалобе потерпевшего вред или убыток» (Ст. 1684)<sup>349</sup>.

Как видим, В.В. Бессель (ссылаясь на документ, в котором С.М. Безносиков обязался «войти в предварительное соглашение с авторами предназначенных к исполнению произведений»<sup>350</sup>), обвинял С.М. Безносикова в «представлении музыкального сочинения в публичном собрании без надлежащего уполномочия»<sup>351</sup>. 29 ноября 1893 года В.В. Бессель отправил письмо в Контору Товарищества оперных артистов Панаевского театра, в котором изложил свои требования: «1) Договор на право исполнения оперы «Демон» считаю <...> прекратившимся, 2) Исполнение оперы «Опричник» запрещаю, т.к. не имеется договоров на право исполнения этой оперы, 3) Постановку оперы «Кавказский Пленник» не допускаю без письменного соглашения. <...>». Кроме того, В.В. Бессель высказался о своем намерении обратиться к Санкт-Петербургскому Градоначальнику с ходатайством о запрещении афиши на исполнение оперы «Кавказский Пленник» без *предварительной* уплаты авторского гонорара – «в виду постоянных неприятностей по получению авторского гонорара, и во избежание дальнейших неудовольствий»<sup>352</sup>.

Суд состоялся 27 мая 1894 года. С.М. Безносиков не явился, допрашивались свидетели. Среди них: капельмейстер русского оперного товарищества Дудышкин (подтвердивший имевшееся у Безносикова от Бесселя уполномочие на представление оперы «Демон»), младший режиссер Энгель и актриса Гамовецкая (не помнившие, в каких числах и сколько раз давали «Демона»). Показания

<sup>349</sup> О присвоении ученой или художественной собственности // Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года. Изд. 7. / Сост. Н.С. Таганцев. СПб., 1892. С. 747-751.

<sup>350</sup> «... или с Обществом русских драматических писателей и оперных композиторов».

<sup>351</sup> Речь идет о необходимом дозволении композитора поставить оперу, которое могло быть дано либо театру, либо лично директору театра. При этом такое дозволение еще не означало передачи права публичного исполнения. Определяющим признаком правонарушения являлась «*публичность* исполнения; все остальное – сцена, концертный зал или кафе-шантан; профессиональные исполнители или любители; за деньги или бесплатно; в пользу исполнителей или с благотворительной целью – не имеет значения. Публичным следует считать исполнение пред лицами, собравшимися без прямого и личного приглашения» (Брун М.И. Указ. соч. С. 793).

<sup>352</sup> Дело по обвинению А.Г. Рубинштейном майора С.М. Безносикова.

конторщика Крюковского весьма любопытны: он утверждал, что носил Бесселю два раза после 21 декабря по 25 рублей от Безносикова за представления на Панаевском театре «Демона», «но тот оба раза отказался принять». Разрешение на представление «Демона», по его словам, несомненно, было, «но бумаги на то он не видел».

Защитник подсудимого настаивал на том, что представление оперы давалось по условию (договору) с Бесселем, поэтому Безносиков был оправдан – в связи с отсутствием состава преступления. К тому же основная претензия В.В. Бесселя как доверенного композитора А.Г. Рубинштейна состояла в неуплате авторского гонорара, а это подразумевало подачу гражданского иска и ответственность в виде взыскания определенной суммы. Кроме того, сам композитор в письме С.М. Безносикову 7 апреля 1894 года просил «не стесняться сроком платежей разовых», предоставляя уплату их «когда будет возможно и удобно». Правда, эта просьба относилась к другой опере композитора – «Маккавеи», но суд счел, что Рубинштейн мог проявить такую же снисходительность и по отношению к опере «Демон»...

В начале 1900-х годов – с момента законодательного закрепления права музыкальной собственности в Своде Законов Гражданских 1900 года – приобретает стандартизированную форму и получает распространение Договор между композитором и Дирекцией Императорских театров<sup>353</sup>. Приводим в качестве примера Договор 1900 года о постановке балета А.К. Глазунова «Времена года»<sup>354</sup>:

*Его Сиятельство в должности Директора  
Утверждаю.  
Кн. С. Волконский*

<sup>353</sup> Один из самых ранних договоров, найденных в документах Дирекции Императорских театров, датируется 16 января 1899 года. Это договор о постановке на сцене Императорских театров в Санкт-Петербурге и Москве балета А.К. Глазунова «Испытание Дамиса». Следующие постановочные договоры датированы 1900, 1901 годами.

<sup>354</sup> Дело о выплате вознаграждений авторам за постановку их произведений на сценах Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 424, 192 л.

Сего 1900 года февраля «7» дня Дирекция ИМПЕРАТОРСКИХ театров с одной стороны и Александр Константинович Глазунов с другой, заключили между собою сие условие в нижеследующем:

1) Я, А.К. Глазунов, передаю Дирекции ИМПЕРАТОРСКИХ Театров право представления на сцене ИМПЕРАТОРСКИХ Театров в Санкт-Петербурге и Москве музыки балета «Les saisons» («Времена года») в 1 действии, мною сочиненной.

2) Дирекция уплачивает мне единовременно тысячу пятьсот рублей.

3) Я, А.К. Глазунов, обязуюсь в продолжение двух лет со дня подписания сего условия не отдавать означенной пьесы для представления на частных сценах Санкт-Петербурга и Москвы, разумея под этими сценами не только устраиваемые в черте городов и уездов их, но и пригородные, загородные, а равно в городах: Павловске, Царском Селе, Ораниенбауме, Петергофе и Гатчине.

4) За неисполнение сего обязательства я, А.К. Глазунов, подвергаюсь уплате штрафа в размере четырехсот рублей за каждое представление.

5) Я, А.К. Глазунов, обязуюсь подчиняться всем существующим правилам и постановлениям относительно постановки и представления пьес на сцене ИМПЕРАТОРСКИХ Театров.

~~6) Следующая мне, А.К. Глазунову, после спектакльная плата должна быть выдаваема по требованию моему из Петербургской или Московской Конторы ИМПЕРАТОРСКИХ Театров, или высылается по месту жительства, с удержанием почтовых расходов; может быть передана мною законным порядком другому лицу и переходить к моим наследникам на основании существующих постановлений о литературной, музыкальной и художественной собственности. [зачеркнуто составителями документа – Я. Ф.]~~

Александр Глазунов  
Вр. Управляющий СПб. Конторою  
ИМПЕРАТОРСКИХ Театров Гершельман

Обращает на себя внимание исключение из этого типового договора пункта шестого: по-видимому, в данном случае (как и в случае с балетом «Испытание Дамиса») дирекция пришла к согласию с композитором об исключительной единовременной выплате гонорара.

Тот же текст воспроизводился в условиях между Дирекцией Императорских театров и Ц.А. Кюи (на постановку на сцене Императорских Театров в Москве опер «Пир во время чумы», 1901; «Сын Мандарина», 1901; в Санкт-Петербурге и Москве опер «Вильям Ратклифф», 1900; «Анджело», 1901), А.С. Аренским (на постановку в Санкт-Петербурге и Москве балета «Египетская ночь», 1900), Н.А. Римским-Корсаковым (на постановку в Москве опер «Псковитянка», 1901; «Моцарт и Сальери», 1901), Э.И. Кёлером (на постановку в Санкт-Петербурге и Москве балета «Клоринда», 1901) и др. При этом отдельные позиции данного

типового условия могли изыматься. Так, шестой пункт исключен и в случае с балетом «Египетская ночь» А.С. Аренского, балетом «Клоринда» Э.И. Кёлера. Третий и четвертый пункты устранены в договоре на постановку оперы «Вильям Ратклифф» Ц.А. Кюи. Снимался запрет на постановку спектаклей в пригородах Москвы и Санкт-Петербурга (Павловске, Царском Селе, Ораниенбауме, Петергофе и Гатчине) в случаях с операми Ц.А. Кюи «Анджело», «Сын Мандарина», «Пир во время чумы»; операми «Псковитянка», «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова. По этим условиям<sup>355</sup> можно судить о рейтинге композитора в глазах Дирекции Императорских театров, а также о перспективах получения дохода с конкретных сочинений.

Помимо постановочных договоров, с авторским правом неразрывно связана проблема «вмешательства» театра в авторский текст. Театральная партитура – наиболее уязвимая часть композиторского наследия. В истории музыки нередки случаи вольного обращения с авторским текстом, риск появления которых при встрече с театром (особенно балетным) многократно возрастает. Это разного рода сокращения (вплоть до картин и актов), устранение персонажей (или передача партий другим персонажам), замена или добавление номеров и т. п.

Один из ранних примеров такого рода произвола, повлекшего за собой разбирательство на государственном уровне – оперы «Эсмеральда» и «Русалка» А.С. Даргомыжского. Как известно, в 1858 году композитор в письме от 29 марта обратился к министру Императорского двора В.Ф. Адлербергу с просьбой возобновить на русской сцене оперу «Русалка», «не выкидывая балета необходимого для целостности зрелища»<sup>356</sup>. Даргомыжский сетовал: «После первых

---

<sup>355</sup> Заметим, с солистами театров тоже заключались определенные нотариальные условия. В 1910 году в журнале «Музыка» поднимался вопрос борьбы с пиратской продукцией. В анонсе выпущенных акционерным обществом «Граммофон» пластинок Ф. Шаляпина говорилось: «1910 года. Ноября 18-го дня. Я, нижеподписавшийся артист Федор Шаляпин, сим утверждаю, что граммофонные пластинки я напевал исключительно для „Акционерного Общества Граммофон“ (по нотариальному условию), а потому всякой появление грамофонных пластинок с напетыми мною пьесами в других каких бы то ни было обществах мною признается за „подделку“ <...>» (Музыка: еженедельник. 1910. № 3 (11 декабря). С. 79).

<sup>356</sup> См. публикацию Письма по автографу А.С. Даргомыжского, осуществленную Н.А. Огарковой в издании 2014 года (Огаркова Н.А. «Жалоба» А.С. Даргомыжского и рапорт А.М. Гедеонова министру императорского двора В.Ф. Адлербергу. С. 45-70).

пяти или шести представлений оперы Русалки Дирекция театров, по неизвестным мне причинам, стала изменять балет в опере и даже *вовся* <sic!> выкидывать цыганскую пляску, музыка коей особенно оживляла представление и каждый раз повторялась по требованию публики. Наконец, вопреки § 12-му ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного 13 ноября 1827 года положения о вознаграждении сочинителям пьес и опер<sup>357</sup>, после 11-го представления (10-го октября 1857 года) Дирекция *вовся* перестала давать оперу Русалку»<sup>358</sup>. Шестью годами ранее, в 1852, композитор обращался к министру с аналогичной просьбой относительно оперы «Эсмеральда». По приказу В.Ф. Адлерберга опера была возобновлена, однако после двух представлений в Александринском театре, получив «*совершенное одобрение публики*» и «*почти два полные сбора [курсив мой – Я. Ф.]*»<sup>359</sup>, вновь была снята со сцены. Прецедент Даргомыжского еще раз подтверждает тезисы, обозначенные в разделе 2.1. настоящей работы: живучесть Положения 1827 года, значение общественного мнения в оценке композиторского труда, влияние реакции публики на вознаграждение композитора.

С фиксацией права на неприкосновенность произведения в законах 1900 и 1911 годов в документах Московской конторы Императорских театров стали фигурировать следующие формулировки: «Режиссерское Управление имеет честь покорнейше просить Контору разрешить выпустить номера, переименовать номер, заменить номер номером из другого балета» и т. п. Театральная Контора стала запрашивать у композиторов (или их наследников) письменные разрешения на внесение изменений, а сами композиторы – требовать объяснения причин подобных перемен.

---

<sup>357</sup> § 12 Положения гласил: «Если сбор с пьесы первых трех классов будет простираться: в лучшее время до половины полного сбора, а в остальное до четверти, то таковую пьесу Театральное Начальство обязано представить в первый год не менее шести раз, а в последующие не менее двух раз, из которых одно представление дается в лучшее время» (Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских Театрах [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 2 (1827). С. 980-982. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

<sup>358</sup> Цит. по: *Огаркова Н.А.* «Жалоба» А.С. Даргомыжского и рапорт А.М. Гедеонова министру императорского двора В.Ф. Адлербергу. С. 47.

<sup>359</sup> Цит. по: Там же. С. 46.

Среди таких документов – письма А.К. Глазунова (1908) и А.Н. Корещенко (1914) относительно купюр в балетах «Раймонда»<sup>360</sup> и «Волшебное зеркало»<sup>361</sup>:

[Письмо А.К. Глазунова]

27 октября 1908

Милостивый Государь  
Павел Васильевич!

*Если балетмейстер А.А. Горский находят необходимым в силу сценических и художественных соображений пропустить заключительный галоп, то, доверяя его вкусу, я ничего не имею против этой купюры.*

<...>

С совершенным почтением  
А. Глазунов

Получив согласие композитора на купюру, Режиссерское Управление запрашивало соответствующее разрешение у Конторы Императорских театров:

28 октября 1908 №466

В Московскую Контору ИМПЕРАТОРСКИХ Театров

РАПОРТ

*Имею честь просить Контору разрешить в новой постановке балета «Раймонда» выкинуть заключительный галоп в последнем действии, ввиду заявления г. Балетмейстера, которому желательно дать более интересный конец.*

*Согласие на купюры автора музыки г. Глазунова при сем представляю.*

*Исп. д. Режиссера Балета Б. [Кондуров? – Я. Ф.]*

[Письмо А.Н. Корещенко]

Москва, 23 сентября 1914

Глубокоуважаемый Сергей Трофимович<sup>362</sup>!

*Присутствуя вчера в Большом Театре на первом представлении возобновленного балета моего «Волшебное Зеркало», я испытал большое удовольствие, как от прекрасного музыкального исполнения, так и от новой сценической постановки <...>.*

<sup>360</sup> Дело о замене отдельных номеров танцев в балетах и их исполнителей // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 561, 53 л.

<sup>361</sup> Сметы авторского вознаграждения Счетного отделения Московской Конторы Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 665, 206 л.

<sup>362</sup> Обухов Сергей Трофимович (1855-1928) – солист (баритон) Большого театра (1899-1902), управляющий Московской конторой Императорских театров (1910-1917).

*Остается лишь один вопрос, озабочивающий меня, за разъяснением которого позволяю себе обратиться к Вам, а именно: по какой причине из балета выпускаются предназначенные к исполнению следующие три номера: в первом действии 1) вариация двух кавалеров, 2) вариация «бриллианта» <...> и 3) в 3<sup>м</sup> акте: «вариация Зефира». Вполне понимая и разделяя купюры Тирольских и Венгерского (Чардаша) танцев, по характеру музыки могущих противоречить общественному настроению переживаемой нами эпохи великих исторических событий, я недоумеваю – на каком основании могли подвергнуться изъятию вышеозначенные три номера, всегда имевшие большой успех у публики и по характеру музыки, не представляя, разумеется, никаких препятствий к исполнению? <...>*

*Арсений Корещенко*

Имела применение в театральной практике также охрана прав иностранных композиторов. К примеру, Петербургская контора Императорских театров контролировала, на каких условиях приобретены ноты популярного в то время балета «Фея кукол» австрийского композитора Й. Байера:

*В Московскую Контору ИМПЕРАТОРСКИХ Театров*

*31 декабря 1902 г. №3351*

*С. Петербургская Контора ИМПЕРАТОРСКИХ Театров, по приказанию Г. в должности Директора имеет честь покорнейше просить о сообщении в скорейшем времени, на каких условиях приобретен музыкальный материал к балету «Puppenfee» муз. Байера<sup>363</sup>, а также приобретено ли право на постановку означенного балета в С. Петербурге.*

[Ответное письмо Московской Конторы Императорских театров]

*В С. Петербургскую Контору ИМПЕРАТОРСКИХ Театров*

*5 января 1903 г. №9 на №3351*

*Московская Контора ИМПЕРАТОРСКИХ Театров имеет честь уведомить, что за репетитор и оркестровые партии для балета «Фея Кукол» было уплочено 12 марта 1897 г. бывшему балетмейстеру ИМПЕРАТОРСКИХ Московских Театров Г. Мендес<sup>364</sup> 100 р. О приобретении же права на постановку этого балета сведений в делах Конторы нет.*

*И.д. Управляющего Конторою <...><sup>365</sup>*

<sup>363</sup> Josef Bayer (1852-1913) – австрийский композитор и дирижер. Балет «Die Puppenfee» («Фея кукол») был написан в 1888 году.

<sup>364</sup> Хосе Мендес (1843-1905) – испанский танцовщик, хореограф и педагог. В 1888-1898 годах работал в Москве.

<sup>365</sup> Дело о выплате вознаграждений авторам за постановку их произведений на сценах Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 424, 192 л.

В Законе об авторском праве 1911 года праву публичного исполнения музыкальных и музыкально-драматических произведений была посвящена новая, отдельная, глава. Право композитора на публичное исполнение музыкального произведения охранялось лишь в том случае, если на каждом экземпляре сочинения композитором было указано, что он оставил за собой это право. Без согласия композитора публичное исполнение музыкального произведения допускалось в трех случаях: 1) если исполнение ни прямо, ни косвенно не преследовало целей наживы; 2) если исполнение совершалось во время народных празднеств; 3) если выручка предназначалась исключительно на благотворительные цели, а исполнители не получали вознаграждение (ст. 50)<sup>366</sup>. Обратим внимание, при исполнении вокального произведения согласие композитора было приоритетнее согласия автора текста (см.: Глава IV, ст. 47-50).

В театральной практике того времени нашли отражение конкретные положения Закона 1911 года, например, статья 20, в которой говорится об изменениях авторского текста. Так, в Деле о постановке балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского<sup>367</sup> имеется уведомление Санкт-Петербургской конторы Императорских театров о соблюдении действующего законодательства:

*Министерство Императорского Двора  
С.-Петербургская Контора Императорских Театров  
По делам репертуара  
и  
Центральной Библиотеки  
4 мая 1912 г.  
№ 1575*

*В Московскую Контору Императорских Театров*

*С.-Петербургская Контора Императорских Театров имеет честь уведомить, что в условиях, заключенном Дирекцией с П.И. Чайковским на постановку в С.Петербурге и Москве балета «Щелкунчик» нет никаких ограничений прав Дирекции, а напротив: автор «обязуется*

<sup>366</sup> § 15 абз. 2 немецкого закона 1901 года содержал аналогичный тезис, который, однако, касался частного копирования: «<...> Допускается размножение для личного употребления, не имеющее, однако, целью извлекать из произведения доход» (Германский закон 19 июня 1901 года об авторском праве на музыкальные и литературные произведения. С. 314).

<sup>367</sup> Дело о постановке балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 653, 31 л.

*подчиняться всем существующим правилам и постановлениям относительно постановки и представления пьес на сцене Императорских Театров» /§5/. Но, вместе с тем, согласно общему закону об авторском праве /ст. 20<sup>368</sup>/ “лицо, которому вполне или в части уступлено авторское право на произведение, не в праве без согласия автора или его наследников издавать или публично исполнять это произведение с дополнениями или сокращениями и вообще с изменениями, кроме таких – вызываемых явною необходимостью, изменений, в согласии на которые автор не мог бы по доброй совести отказать”.*

*Управляющий Конторою А. Крупенский<sup>369</sup>  
Чиновник особых поручений П. Шенк<sup>370</sup>*

Руководствуясь названной статьей, 10 мая 1912 года Режиссерское Управление балетной труппы Императорских Театров просит Московскую контору Императорских театров «изходатайствовать разрешение» М.И. Чайковского как наследника произведений П.И. Чайковского об изменении номеров в балете «Щелкунчик»<sup>371</sup>:

[Письмо Управляющего Московской конторой Императорских театров С.Т. Обухова]

*Срочное*

*Г. Модесту Ильичу Чайковскому*

*15 мая 1912 г.*

*№ 1212*

*В предстоящем сезоне в Императорском Московском Большом театре предполагается постановка балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского, при чем представляется необходимым сделать некоторые изменения, а именно: 1) перед № 5<sup>м</sup> нужен вкладной № для 2-жи Гельцер<sup>372</sup>; разделить 1<sup>й</sup> акт на два, начав 2<sup>й</sup> акт с № 8<sup>о</sup>; в № 9<sup>м</sup> между вальсом и галопом вставить №*

<sup>368</sup> Об авторском праве. Закон от 20 марта 1911 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1881–1913. Том 31 (1911). Закон 34935. С. 194–202. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

<sup>369</sup> Крупенский Александр Дмитриевич (1875–1939) – театральный деятель, управляющий Петербургской конторой Императорских театров (1903–1914).

<sup>370</sup> Шенк Петр Петрович (1870–1915) – дирижер, композитор, музыкальный критик, библиотечный деятель. Чиновник VII класса для особых поручений при Дирекции Императорских театров, коллежский советник (с 1888), заведующий центральной библиотекой и репертуарным отделением Императорских театров (с 1900). В 1909 написал работу «Об авторском праве на музыкальные произведения» (Шенк П.П. Об авторском праве на музыкальные произведения. СПб., 1909).

<sup>371</sup> Музыкальный материал был приобретен у фирмы «П. Юргенсон»: «полный балет, оркестровая партитура 150 руб.; клави́р балета “Щелкунчик” /для фортепиано, облегченное автором/ 4 руб.» (Дело о постановке балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 653, 31 л.).

<sup>372</sup> Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962) – балерина, солистка Большого театра (1898–1935).

*14<sup>й</sup> из последнего акта, купировав «Coda» этого №; вместо № 14<sup>го</sup> в последнем акте заменить другим «Pas de deux» (адажио и 2 вариации); № 13<sup>й</sup> поместить перед № 12<sup>м</sup>. Оба № будут взяты из соч. П.И. Чайковского.*

*Изменения эти вызваны желанием дать балерине вести весь балет, т.к. по клавиру имеется только одно «Pas de deux» в последнем действии.*

*Сообщая о сем <...>, просим Вас, Милостивый Государь, как наследника произведений покойного композитора, уведомить в возможно скором времени, не встречается ли с Вашей стороны препятствий к вышеперечисленным изменениям.*

*Упр. Конт. С. Обухов*

*17 мая 1912 года присланное письмо за № 1212 получил Модест Чайковский*

[Письмо М.И. Чайковского]

*Господину Управляющему Московской Конторой Императорских Театров*

*В ответ на отношение за № 1212, имею честь известить Вас, Милостивый Государь, что, - если музыка, вводимая при проектированных изменениях в балет «Щелкунчик», будет добавлена исключительно из произведений П.И. Чайковского, - я, в качестве единственного наследника покойного композитора, не имею возразить ничего против перечисленных в помянутом выше отношении перемен и добавлений.*

*Примите уверения в глубочайшем почтении.*

*Модест Чайковский*

*17 мая 1912<sup>373</sup>*

Итак, приведенные документы конца XIX – начала XX веков свидетельствуют о том, что с момента составления «проекта законоположений об авторском праве на музыкальные произведения» (1898 год) авторское право активно проникало в театральную сферу. В театральной практике того времени получили распространение постановочные договоры между композитором и Дирекцией Императорских театров. Многочисленные бумаги о замене, добавлении, изменении номеров или отказе от номеров в балетах и операх свидетельствуют о влиянии закона об авторском праве на сценический образ произведения, его структуру и драматургию в исполнительском воплощении.

<sup>373</sup> Дело о постановке балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 653, 31 л.

### 3.3. Функционирование российского авторского права в издательской деятельности до революции

До XVIII века юридические и экономические отношения между композитором и издателем, в силу слабого спроса на нотные издания и непрочности издательской индустрии, носили в большинстве случаев примитивный характер и ограничивались односторонним обещанием издателя опубликовать произведение, с чем автор вынужден был соглашаться<sup>374</sup>. Реже они могли сопровождаться распиской композитора в получении вознаграждения деньгами или экземплярами. Правительственные привилегии, как уже говорилось, охраняли издателя от конкурентов, права композитора игнорировались. В XVIII веке преобладающим способом распространения нот оставался рукописный, поэтому издательские фирмы, открывшие собственную розничную нотную торговлю, поначалу продавали рукописные ноты, приобретая их большими партиями у нотных переписчиков. Понятие о правах композитора носило настолько рудиментарный характер, что ни издателям, ни переписчикам не приходило в голову спрашивать на то разрешения композитора. В середине XIX века изменению ситуации способствовали два фактора: во-первых, переход к фабричному способу печатания нот на скоропечатных литографских машинах, во-вторых, законодательное закрепление авторских прав на музыкальную собственность. Это привело к появлению договора, заключаемого между издателем и композитором в письменной форме. Однако необходимость фиксации права издателей на музыкальную собственность оформилась раньше, чем его законодательное закрепление. Об этом, в частности, пишет А.И. Рейтблат, по мнению которого еще до издания Цензурного устава 1828 года цензурные комитеты «стали требовать от издателей доказательств их права на рукопись, а устав лишь упорядочил и законодательно закрепил уже существующую

---

<sup>374</sup> Издатель избегал выплаты гонорара автору, поскольку знал, что «тотчас же это самое произведение будет перепечатано и пущено по низкой цене в продажу, ничего не заплатившим автору, спекулянтом» (Спасович В.Д. Права авторские и контрафакция. СПб.: Издание книгопродавца и типографа М.О. Вольфа, 1865. С. 2)

практику»<sup>375</sup>. Исследователь также обращает внимание на то, что авторы и издатели всегда связывали авторское право с рукописью. «Право собственности рассматривалось прежде всего как право на материальный носитель текста – рукопись, а не на текст как таковой. Поэтому передаче прав обычно сопутствовала передача рукописи (оригинала), хотя у автора могли, конечно, остаться копии, черновики и т. д.»<sup>376</sup>.

Издатель выполнял функции комиссионера и импресарио композитора: распространял экземпляры произведения в графической форме, в некоторых случаях делал переложения произведения для других инструментов, в вокальных сочинениях осуществлял перевод текста на другие языки, вел судебные дела<sup>377</sup>, получал гонорар, предназначенный композитору. Последний случай можно обнаружить в документах Конторы Императорских театров. Так, гонорар П.И. Чайковского за оперу «Опричник», принятую к постановке Санкт-Петербургской Конторой в 1875 году, получал в 1875-1876 годах<sup>378</sup> В.В. Бессель:

*«Чайковскому за оп. „Опричник“, принятую по отношению Конторы СПб. Театров 13 мая 1875 г. №1410 (Деньги следует выдавать комиссионеру и музыкальному издателю в СПб. Г. Бесселю)»<sup>379</sup>.*

В 1880 году П.И. Чайковский оформил на имя П.И. Юргенсона доверенность на ведение всех финансовых операций, судебной волокиты и т.п. с концертными обществами и музыкальными издательствами:

*«1880 года  
9 апреля*

*Милостивый Государь,  
Петр Иванович!*

*Настоящею доверенностью прошу и уполномочиваю Вас учинять все денежные расчеты<sup>380</sup> с концертными обществами и музыкальными издателями, заключать с ними всякого рода условия, получать с них деньги и, в случае надобности, вести дела судебным порядком, для чего Вы имеете право подавать в Мировья и Общия Судебныя*

<sup>375</sup> Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. С. 110.

<sup>376</sup> Там же. С. 115.

<sup>377</sup> Вспомним уголовное дело С.М. Безносикова, возбужденное по заявлению В.В. Бесселя.

<sup>378</sup> За представления в мае, сентябре, ноябре 1875, марте 1876.

<sup>379</sup> Сметы авторского вознаграждения за 1875, 1876 год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 2, ед. хр. 204, 71 л.; Ф. 659, оп. 2, ед. хр. 220, 68 л.

<sup>380</sup> Орфография приводится без изменений.

*установления всякого рода прошения, объявления и другия бумаги, получать и представлять копии, справки и другия документы, приносить жалобы частныя и апелляционныя. Кроме сего поручаю Вам заключить с Василием Васильевичем Бессель, торгующим под фирмою Бессель и К<sup>о</sup>, нотариальным порядком на известных Вам условиях контракт об издании им моих: второй симфонии и увертюры «Ромео и Джульетта» и получить следуемая мне деньги. Полномочия эти в целом составе и по частям можете передоверять другим лицам и во всем, что Вы по сему законно сделаете, я Вам верю, спорить и прекословить не буду. Доверенность эта принадлежит Московскому Купцу Петру Ивановичу Юргенсону. Отставной Надворный Советник Петр Ильич Чайковский.*

*Тысяча восемьсот восьмидесятого года Апреля девятого доверенность эта явлена у меня, Ипполита Федоровича Бельского, исправляющего <sic!> должность Московского Нотариуса Барсова в Конторе по Тверской части, 5 квартала <...>»<sup>381</sup>.*

Отличались условия приобретения произведений издателем М.П. Беляевым: «вопреки обыкновению других издательств приобретать авторские права в полном объеме, не исключая и права на поспектакльную плату и на суммы за исполнение – Митрофан Петрович оставлял эти последние права в полной неприкосновенности за авторами. Результат этой неприкосновенности получил практическое значение особенно в настоящее время, когда всякое исполнение музыки облагается платою»<sup>382</sup>.

\*\*\*

*Законодательное регулирование музыкально-издательской деятельности.*

Как видно из истории авторского права, до XIX века специального регулирования для тиражирования нот не существовало. Раньше всего возникло исключительное право на распространение (перепечатку) музыкальных произведений, которое зародилось в защиту издателя, а не автора. Напомним, 4 февраля 1830 года вышло Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета «О правах сочинителей, переводчиков и издателей»; двумя годами ранее, в Цензурном уставе 1828 года, говорилось о возможности перехода исключительного права автора к его правопреемникам, коим мог выступать

<sup>381</sup> Доверенность, выданная П.И. Чайковским П.И. Юргенсону, на ведение денежных расчетов с концертными обществами и музыкальными издателями 9 апреля 1880 года. Рукопись с личной подписью Чайковского // Российский национальный музей музыки. Ф. 88, ед. хр. 190, 2 л.

<sup>382</sup> Глазунов А.К. Указ. соч. С. 19-20.

издатель. На протяжении XIX века происходило развитие законодательства в отношении музыкально-издательской деятельности.

Подробная регламентация издания музыкальных произведений была разработана в законе 1900 года<sup>383</sup>. Без воли композитора или его правопреемников издателям запрещалось: 1) издавать ненапечатанное еще музыкальное сочинение вполне, или делать новое издание произведения, уже напечатанного; 2) издавать чужое музыкальное сочинение, игранное публично; 3) издавать переложение оно на другие инструменты или с полного оркестра на один какой-либо инструмент; 4) сочинения как не изданные, так и изданные, или игранные публично, издавать в извлечении, или чужие отдельные музыкальные пьесы печатать с изменением аккомпанемента (ст. 42). В связи с последним пунктом возник вопрос о правомерности издания музыкальных хрестоматий, в которых приводятся фрагменты или законченные части уже изданных музыкальных произведений, к тому же, без согласия правообладателя. Определяя музыкальную хрестоматию как «составленный для пособия к школьному преподаванию систематический сборник музыкальные пьес, предложенных, в виде образцов, частью в извлечении, частью вполне, смотря по относительной величине сочинений и пригодности их для педагогических потребностей» (ст. 42 п. 1), закон не причислял ее к самовольным изданиям (ст. 14), но только в том случае, если в учебных книгах указывалось имя автора заимствованных сочинений. Статья 43 устанавливала возможность публичного исполнения произведения в зависимости от того, издано оно или нет. Напомним, не изданные музыкальные пьесы не могли исполняться публично в театре или концерте (ни целиком, ни с купюрами) без согласия правообладателя. Изданные музыкальные произведения могли исполняться перед публикой и без согласия автора, если на печатных экземплярах не стоял авторский запрет на публичное исполнение. Исключение составляли оперы и оратории, которые не могли быть публично исполнены без

---

<sup>383</sup> Свод законов Российской Империи. Свод законов Гражданских. Т. X. Ч. 1. СПб.: Русское книжное товарищество «Деятель», 1900.

согласия автора – даже в том случае, если были изданы без особого от него указания.

Закон об авторском праве 1911 года объединил нормы о литературном, музыкальном, художественном, фотографическом праве и об издательском договоре. Последнему посвящалась отдельная глава. По издательскому договору обязанность композитора заключалась в предоставлении произведения/произведений в распоряжение издателя, обязанность издателя – в опубликовании произведения (в надлежащем виде, в оговоренном количестве экземпляров, в установленный срок) и в распространении издания. Если с композитором не было заключено особое соглашение, издатель обязан был выпустить произведение в свет «в соответствующий обстоятельствам срок и, во всяком случае, не позже трех лет со дня заключения договора или получения произведения» и имел право на одно издание в количестве не свыше двухсот экземпляров. С момента заключения договора издателю принадлежало авторское право на музыкальное произведение с теми исключениями, которые могли быть прописаны в договоре или установлены законом. Переуступка приобретенного издателем права другому лицу допускалась только с согласия композитора или его правопреемников. Без разрешения композитора или его наследников издателю запрещалось вносить любые изменения (дополнения, сокращения и т. п.) ни в само произведение, ни в его заглавие, ни в авторские обозначения. Интересна формулировка исключения из этого правила – кроме «лишь таких, вызываемых явною необходимостью, изменений, в согласии на которые автор не мог бы по доброй совести отказать». Композитор мог вновь издавать произведение, если оно могло расцениваться как новое в результате кардинальной переработки. Новое издание своего произведения композитор мог предпринять также в других случаях: немедленно после того, как уступленное им издание было распродано издателем; по истечении пяти лет со времени появления издания в свет<sup>384</sup>. В полном собрании сочинений композитор мог опубликовать и те произведения,

---

<sup>384</sup> В случае уступки права на несколько изданий – по истечении стольких пятилетий, сколько изданий уступлено.

право на издание которых было уступлено другим лицам, если со времени их издания прошло более десяти лет. Продавать эти произведения отдельно от полного собрания композитору запрещалось. Уступка права на издание музыкального или музыкально-драматического произведения не подразумевала уступку права на публичное исполнение произведения или на переложение для других инструментов, воспроизводящих его механически<sup>385</sup>.

\*\*\*

*Ответственность издателя за нарушение прав композитора.*

Формой нарушения издателем композиторских прав являлась контрафакция – самовольное издание. В дореволюционной России взыскания за нарушение норм издания музыкальных произведений оформлялись по аналогии с соответствующими мерами в отношении литературных изданий. Нормы, принятые в ранних законах 1828 и 1830 годов и касающиеся охраны литературных произведений, в дальнейшем будут спроецированы на музыкальную сферу. Обратим внимание, что в Положении 1828 года наказание за контрафакцию включало меры в защиту законного издателя, а не автора. Так, контрафактору вменялся штраф, равный двукратному размеру издержек на издание 1200 экземпляров неправомерно изданного им сочинения («считая вдвое против цены», полученной за проданные экземпляры). Две трети этого взыскания, равно как и все контрафактные экземпляры, причитались законному издателю, одна треть – Приказу Общественного Призрения<sup>386</sup> (см. § 16 Приложения № 1).

В законе 1830 года нарушения авторского права подразделялись на гражданские и уголовные. К гражданским правонарушениям относилась контрафакция, определяемая в документе как перепечатка произведения без согласия сочинителя, переводчика или первого издателя. Мерой ответственности

---

<sup>385</sup> См.: Об авторском праве. Закон от 20 марта 1911 г. Глава седьмая [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1881–1913. Том 31 (1911). Закон 34935. С. 194–202. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

<sup>386</sup> Губернский административный орган, введенный Екатериной II «Учреждением о губерниях» от 7 ноября 1775 года. В ведении Приказа находилось управление народными школами, сиротскими домами, больницами, богадельнями, тюрьмами и т. д.

за контрафактные действия являлось возмещение убытков законному издателю и конфискация в его пользу всех наличных экземпляров самовольного издания. К уголовным правонарушениям относился подлог – продажа автором рукописи или прав на ее издание сразу нескольким издателям без их взаимного согласия и выпуск чужого произведения под своим именем. В случае подлога предусматривалась уголовная (!) ответственность: «лишение всех прав состояния, наказание плетью и ссылка на поселение»<sup>387</sup>.

Обстоятельная фиксация мер ответственности за нарушение прав композитора нашла отражение в разделе «О присвоении ученой или художественной собственности» Уложения о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года. Перечислим ключевые моменты этого раздела (статьи 1683-1685). Издание чужого произведения под своим именем влекло за собой, помимо обязанности вознаградить сочинителя за причиненный ему ущерб и убыток, лишение «всех особенных, лично и по состоянию присвоенных, прав и преимуществ и ссылку на житье в одну из отдаленных губерний, кроме Сибирских, или заключению в тюрьме»<sup>388</sup> <...> (ст. 1683). Понятие «возвратить убыток» акцентировало внимание на имущественной ответственности лица, которое «не только самовольно перепечатало чужое литературное произведение, но и пустило его в продажу, т. е. воспользовалось плодами своего преступного деяния, получив незаконную от таковой продажи прибыль, и тем причинило законному собственнику материальный ущерб» (п. 13 ст. 1683). Замена контрафактором имени издателя, имеющего на издание право собственности, расценивалось как преступление против авторских прав (п. 8 ст. 1683). В случае, если издатель без соответствующего уполномочия напечатал или «дозволил напечатать» ноты, являющиеся собственностью композитора или другого издателя, он выплачивал причиненные им убытки вознаграждения и

---

<sup>387</sup> Цензурный Устав. О сочинителях и издателях книг [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. Том 3. Закон 1979. С. 475-476. URL: <http://www.nlr.ru> (дата обращения: 15.08.2018).

<sup>388</sup> Заключение в тюрьме предназначалось для людей, «не изъятых от наказаний телесных», и сопровождалось также «лишением всех особенных прав и преимуществ, лично и по состоянию или званию осужденного ему присвоенных».

приговаривался к заключению в тюрьме<sup>389</sup> на время от двух до восьми месяцев<sup>390</sup>. Такое же наказание предусматривалось для тех, кто продаст рукопись или право на издание музыкального сочинения нескольким лицам порознь, «без их согласия, если при сем не было с его стороны никакого подлога или иного обмана» (ст. 1684). Издатели, не перепечатав музыкальное сочинение полностью, однако поместив в своих изданиях какие-либо заимствованные части этого произведения<sup>391</sup> (в размере выше, чем определено законом), приговаривались к денежному взысканию в размере, не превышающем двойную цену всех напечатанных ими экземпляров таких нот (ст. 1685)<sup>392</sup>.

Через 15 лет закон 1900 года сохранил формы наказания, предусмотренные статьями 1683–1685 Уложения 1885 года. Однако появились дополнения. Композитор, чье право было нарушено, мог требовать, чтобы «доски и камни, служившие для гравирования или литографирования музыкальных произведений, были либо уничтожены в присутствии его или уполномоченного им лица, либо переданы ему в уплату, по оценке причитающегося вознаграждения за убытки»<sup>393</sup>. Таким образом, последствиями контрафакции являлись: уголовное наказание, конфискация орудий и поддельных экземпляров, возмещение убытков композитору<sup>394</sup>.

---

<sup>389</sup> На Западе в то время за контрафакцию предусматривался только штраф: до 2000 франков во Франции, до 3000 марок в Германии, в Англии – штраф только в случае ввоза из иностранного государства, в остальных случаях – одни гражданские последствия (См.: *Брун М.И.* Указ. соч. С. 793).

<sup>390</sup> Аналогичное наказание применялось в отношении неправомерно осуществленного публичного исполнения произведения (вспомним дело А.Г. Рубинштейна и С.М. Безносикова – см. раздел 3.2.).

<sup>391</sup> Имелись в виду сочинения композиторов, которые еще в живых, или чьи права на музыкальную собственность принадлежат исключительно их наследникам или другим лицам.

<sup>392</sup> См.: О присвоении ученой или художественной собственности. С. 747-751.

<sup>393</sup> За самовольное публичное исполнение чужого музыкального произведения виновные, сверх ответственности, предусмотренной вышеназванной статьей 1684 Уложения о наказаниях, подвергались выплате двойного сбора, полученного с представления этого сочинения, в пользу правообладателя. Сумма такого сбора исчислялась с учетом понесенных расходов на представление (см. ст. 45).

<sup>394</sup> Убытки, пишет М.И. Брун, «у нас определяются разницею между продажною ценою законного издания и расходами контрафактора <...>, а на Западе оцениваются свободно» (*Брун М.И.* Указ. соч. С. 793).

Существенные нововведения в области судебной охраны авторского права на музыкальные произведения были закреплены в Законе 1911 года, вместе с которым были введены в действие статьи Уголовного Уложения<sup>395</sup>:

*Ст. 620. Виновный в умышленном нарушении чужого авторского права наказывается арестом или денежной пеней не свыше пятисот рублей. Если нарушение сего права учинено самовольным изданием или размножением произведения с целью его сбыта, то виновный наказывается: заключением в тюрьме. Если же виновный самовольно издал чужое произведение под своим именем, то он наказывается: заключением в тюрьме на срок не ниже трех месяцев.*

*Ст. 622. Торговец, виновный в хранении для продажи или ввозе из-за границы для продажи или в продаже предмета, заведомо изготовленного в нарушение авторского права <...>, наказывается: арестом или денежной пеней не свыше пятисот рублей.*

Как видим, помимо гражданско-правовой ответственности, за нарушение композиторских прав устанавливалось уголовное преследование. Возмещение убытков определялось по усмотрению суда («Размер вознаграждения устанавливается судом, по соображении всех обстоятельств дела, по справедливому усмотрению»), орудия и незаконно изданные с помощью них экземпляры произведений передавались потерпевшему или приводились в негодность.

Разработка отдельных нормативных актов, устанавливающих уголовную ответственность за нарушение авторского права (Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года, Уголовное уложение 1903/1911 года), позволяет думать о наличии неоднократных прецедентов, дошедших до государственного вмешательства. Введение в обширную систему законодательства (включающего множество разделов регулирования общественных отношений) норм, касающихся защиты авторского права на музыкальные произведения, говорит об актуальности данной проблемы и подтверждает функционирование института композиторской профессии в то время.

---

<sup>395</sup> См.: Таганцев Н.С. Уголовное уложение 22 марта 1903 года: Статьи, введенные в действие. СПб.: Типография М. Меркушева, 1911.

*Форма издательского договора.*

Издатель выступал правопреемником автора в пределах, определяемых специальным документом – «условием» (позже – издательским договором). С середины XIX века издательские договоры составлялись самими издателями или их нотариусами. Суть договора между композитором и издателем заключалась в передаче издателю сочинения «в полную собственность» на все время действия авторского права за выплачиваемый единовременно гонорар, содержание договора основывалось на фиксации защиты прав издателя и обязанностей композитора. Иногда перечислялись основные правомочия, переходящие к издателю. Документы предшествующего периода почти не сохранились, либо представлены в архивах обрывочно, однако схожесть просмотренных соглашений композиторов с издателями позволяет предположить, что подобные процедуры осуществлялись повсеместно. Об этом, в частности, упоминает А.И. Рейтблат, отмечая, что с конца 1780-х годов заключение таких «условий» составляло обычную процедуру, и их стандартная форма не менялась вплоть до первой трети XIX века<sup>396</sup>.

То, как модифицировалась форма договора между композитором и издателем, можно проследить по материалам музыкальных издательств А. Гутхейля, Ф. Стелловского, А. Иогансена, П. Юргенсона, Ю. Циммермана, В. Бесселя. В архивах хранится немало количество документов (соглашений издателей с авторами, писем, расписок в получении денег и т. п.), дающих ценный материал для осмысления данной темы. Мы опираемся на ряд документов периода с 1864 по 1916 годы<sup>397</sup> из фондов РГАЛИ и Российского национального

---

<sup>396</sup> См.: *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. С. 109-110.

<sup>397</sup> В частности, договоры издательства «А. Гутхейль» с А.И. Дюбюком, В.Н. Пасхаловым, В.И. Зарембой, А.С. Аренским, Г.Л. Катуаром, А.К. Лядовым, А.Н. Александровым и др.; договоры М.А. Балакирева с А.Ф. Иогансеном, А.Н. Серова с Ф.Т. Стелловским, А.Г. Рубинштейна с В.В. Бесселем, А.С. Аренского с П.И. Юргенсоном, М.А. Балакирева с Ю.Г. Циммерманом и др.

музея музыки, которые позволяют дополнить представления об авторском праве обозначенного периода.

Анализ этих документов показал, что в 1860-е годы каждый акт передачи авторских прав закреплялся коротким условием по типу следующих:

*«Тысяча восемьсот шестьдесят пятого года сентября 16<sup>го</sup> дня мы, нижеподписавшиеся Титулярный Советник Александр Иванов Дюбюк и Московский 2 гильдии купец Александр Богданов Гутхейль, заключили сие условие в том, что я, Дюбюк, продал ему, Гутхейль, в полную его собственность принадлежащие мне сто тридцать народных Русских песен, аранжированных мною для фортепиано ценою за четыреста рублей серебром <...>»<sup>398</sup>.*

*«Я, нижеподписавшийся, сим свидетельствую, что передаю в постоянное владение Купцу 2 Гильдии Августу Федоровичу Иогансену право издания романсов моих: 1) На северном голом утесе, 2) Южная ночь, 3) Ночевала тучка золотая, 4) На холмах Грузии, 5) Что в имени тебе моем, 6) Гонец, 7) В темной роще замолк соловей и 8) Тихо вечер догорает. Деньги восемьдесят рублей получил с полна за передачу упомянутых романсов и за сим обязуюсь никаких притязаний на романсы эти не оказывать. С. Петербург. 21 Декабря 1866 года.*

*Николай Римский-Корсаков»<sup>399</sup>.*

<sup>398</sup> Подобного рода условия с А.И. Дюбюком А.Б. Гутхейль заключал и десятилетием позже: сохранились письма о передаче прав от 29 апреля 1872 года (3 транскрипции), от 31 мая 1875 года (4 аранжированных пьесы), от 17 августа 1875 года, от 19 августа 1875 года (30 старинных русских песен), от 12 декабря 1875 года (2 транскрипции), от 19 декабря 1876 года. С формулировкой *«Сии мои сочинения отдаю в потомственное владение, Александру Богдановичу Гутхейль, с правом печатать и продавать в его, Гутхейля, пользу»* продавали свои сочинения (зачастую романсы) в собственность издателя В.Н. Пасхалов (29 октября 1879), А.А. Оппель (14 сентября 1880, 5 января 1881), К.С. Шиловский (20 октября 1886). В декабре 1886 года издательство возглавил сын А.Б. Гутхейля Карл Александрович Гутхейль. С ним заключали условия А.И. Дюбюк (20 мая 1889), А.С. Аренский (*«Я, нижеподписавшийся, свободный художник, передаю <..> Карлу Александровичу Гутхейль право издания <..> [моих – Я. Ф.] сочинений. А. Аренский»*, 23 мая 1889; 16 сентября 1889), А.Н. Корещенко (26 мая 1892, 15 июня 1899), П.А. Пабст (7 ноября 1895), Г.Л. Катуар (8 января 1899), В.И. Заремба (переложение для ф-п. в 2 руки романс Глинки «Воет ветер в поле», 4 августа 1900), Н.Р. Кочетов (25 мая 1902, 19 сентября 1905), А.К. Лядов (Пять Русских народных песен для голоса и оркестра – партитура и переложение для оркестра, 3 сентября 1910) (Материалы музыкального издательства «А. Гутхейль» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2743, оп. 1, ед. хр. 335, 50 л.).

<sup>399</sup> Договор Н.А. Римского-Корсакова с А.Ф. Иогансенем на издание нескольких романсов // Российский национальный музей музыки. Ф. 76, ед. хр. 104, 2 л.

В договорах 1870-х годов можно найти фиксацию срока издания и сохраняющееся за композитором право на публичное исполнение его произведений:

*«Я, нижеподписавшийся, передаю в вечное потомственное владение Купцу 2-й Гильдии Августу Федоровичу Иогансену право собственности издания музыкального сочинения моего Фантазия на Сербские темы, как в оркестровой партитуре, так равно и во всем. аранжировках, с тем что 1) деньги сто рублей за означенное сочинение я получу от него, Иогансена в ноябре сего 1870 года, 2) что он, Иогансен обязуется в продолжение года напечатать и издать оркестровую партитуру этого сочинения и переложение для фортепиано в 4 руки и 3) что он, Иогансен не будет изъяслять со своей стороны препятствия к исполнению сочинения этого в концертах.*

*Флота Лейтенант Николай Римский-Корсаков*

*Июня 15<sup>20</sup> дня 1870 года.*

*Следующее мне вознаграждение сто рублей получил*

*Флота Лейтенант Римский-Корсаков*

*13<sup>20</sup> ноября 1870 года.»<sup>400</sup>*

*«Тысяча восемьсот восемьдесят девятого года января двадцать пятого. Мы, нижеподписавшиеся: Профессор Московской консерватории, свободный художник Антон Степанович Аренский и Московский первой гильдии купец Петр Иванович Юргенсон, заключили это условие в том, что я, Аренский, продал ему, Юргенсону, следующие мои сочинения: 1) соч. 4, Первая Симфония. 2) соч. 5, Шесть пьес для фортепиано. 3) соч. 8 [в сноске указано «Читай соч. 19. П. Юргенсон» – Я. Ф.], три пьесы для фортепиано. 4) соч. 12, две пьесы для виолончели. 5) соч. 11, первый квартет для 2-х скрипок, альты и виолончели и 6) опера «Сон на Волге», текст Островского. Все вышеозначенные мои сочинения я отдаю Юргенсону в вечную и потомственную собственность для всех стран, и ни я, ни мои наследники не имеют права издавать эти сочинения ни отдельно, ни в совокупности, в противном случае, нарушители условия обязаны ему, Юргенсону, заплатить неустойку в одну тысячу триста рублей. За все вышеупомянутые сочинения я, Юргенсон, обязан заплатить ему, Аренскому, тысячу*

<sup>400</sup> Договор Н.А. Римского-Корсакова с А.Ф. Иогансеном на издание «Фантазии на Сербские темы» // Российский национальный музей музыки. Ф. 76, ед. хр. 106, 2 л.

*четыреста рублей. В означенную продажу поступает и либретто оперы «Сон на Волге», мною, Аренским, составленное.*

*Свободный Художник Антон Степанович Аренский  
Московский 1-й гильдии купец Петр Иванович Юргенсон  
<...>»<sup>401</sup>.*

Бывали случаи продажи музыкальных произведений наследниками композитора, как, например, сыновьями А.Е. Варламова:

*«Дмитрий Александрович Варламов и Константин Александрович Варламов и Гутхейль заключили договор в том, что мы, Варламовы, продали ему, Гутхейль, доставшиеся нам, Варламовым, от отца нашего композитора Александра Егоровича Варламова право собственности на издание полного собрания музыкальных произведений его, Александра Егоровича Варламова.*

*20 апреля 1886 года».*

С введением Закона об авторском праве 1911 года, существенно расширившего содержание издательского договора, форма и содержание договора между композитором и издателем серьезно изменились. На смену краткому «условию» между композитором и издателем, заключающемуся в продаже сочинения в собственность последнего, пришел договор следующего плана:

*«Тысяча девятьсот тринадцатого года июля 11<sup>20</sup> дня, я, нижеподписавшийся, Свободный художник Александр Сергеевич Танеев<sup>402</sup> сим передаю издательству, торговому дому П. Юргенсон в Москве и его правопреемникам навсегда и для всех стран, мое исключительное и неограниченное авторское право в следующих видах, а именно: воспроизведения путем печати и других графических способов умножения, распространения и исполнения, равно как и подлежащие мне как автору исключительные правомочия: право переложения на инструменты, воспроизводящие музыкальные произведения механически / граммофоны, фонографы, пианолы и т. п. / и право перевода на другие языки, – на произведение мое «Метель», – оперу в 2<sup>x</sup> актах и 4<sup>x</sup> картинах, либретто В.Я. Светлова по поэме и некоторым другим стихотворениям Кн. Д.Н. Цертелева.*

<sup>401</sup> Акт о передаче А.С. Аренским П.И. Юргенсону права на издания: ор. 4, 5, 8, 11, 12, Оперы «Сон на Волге» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 374, 1 л.

<sup>402</sup> Танеев А.С. (1850-1918) – композитор, троюродный племянник С.И. Танеева.

*Право публичного исполнения и получения за то авторского вознаграждения оставляю за собою и моими наследниками. Переданные мною торговому дому П. Юргенсон права распространяются на все издания, независимо от их количества, а вместе с тем ему принадлежит исключительное право составления целесообразных извлечений, переложений и переработок вышеозначенных произведений. Сверх того я представляю торговому дому П. Юргенсон следующие правомочия: 1/ право издания отдельно либретто оперы в неограниченном количестве отдельных изданий и экземпляров и на любом языке. 2/ Исключительное право продавать и отдавать на прокат оперный материал театрам. 3/ Переуступить вышеозначенные права в целом или частями третьим лицам по своему усмотрению. 4/ Вносить необходимые дополнения, сокращения или изменения в текст заглавного листа и обложки. 5/ Определять срок выпуска произведения в свет по своему усмотрению. 6/ Назначать продажные цены и подвергать таковые впоследствии изменениям. Если бы срок авторского права был продлен законом, или район охраны был расширен путем международных договоров, то эти продления и расширения авторского права входят в состав настоящей передачи, равно как и всякие другие расширения авторских правомочий.*

*Свободный Художник Танеев*

*1913 года июля 18 дня документ этот  
предъявлен мне, Московскому Нотариусу А.Ф. Момма  
Торговым Домом П. Юргенсон  
и оплачен гербовым сбором в один рубль  
двадцать пять копеек /1 р. 25 к./  
одною герб. марк.  
Нотариус»<sup>403</sup>*

Еще более подробные договоры об отчуждении авторских прав, с градацией этих прав и со скрупулезно прописанными нюансами в каждом из них, можно найти среди документов издательства «А. Гутхейль» (в частности, договор от 19 июля 1916 года с А.Н. Александровым – см. Приложение № 17).

Однако развернутые договоры о передаче композиторских прав музыкальному издателю можно обнаружить и среди документов

<sup>403</sup> Акт о передаче А.С. Танеевым П.И. Юргенсону права на издание оперы «Метель» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 985, 2 л.

предшествующего периода (конца 1860-х – 1890-х годов, см. Приложения №№ 13–15). В этой связи можно предположить, что на протяжении XIX века российская издательская (как и театральная) практика вызвала к жизни закрепление соответствующего законодательства, служила импульсом к его совершенствованию, к эволюции института авторского права в целом. Границы правомочий издателя и композитора, определяемые издательским договором, позже упорядочивались положениями в государственном акте.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные представления о феномене «профессии» и процесса профессионализации, сформировавшиеся в современной науке, дают основание утверждать, что оформление профессионального статуса российского композитора дореволюционной эпохи произошло тогда, когда композитор стал *полноценным субъектом правоотношений в разных сферах общественной жизни*. Грань между композиторами-дилетантами и композиторами-профессионалами в русской культуре XIX века долгое время оставалась зыбкой. Установление гарантированного вознаграждения за профессиональный труд заставило иначе взглянуть на статус композитора в обществе. Другим определяющим фактором в оформлении общественного статуса композитора стало его сотрудничество с издательскими и театральными институциями. Невзирая на существование дискурса «композитор-дилетант / композитор-профессионал», это определение так и осталось не отрефлексированным и весьма субъективным, и только официальная кодификация творческих профессий, в том числе композиторской, сняла этот вопрос. Иными словами, конституирующим моментом в процессе закрепления за композиторской профессией ее официального статуса явилось авторское право.

Итак, формирование композиторской профессии как самостоятельного социального института в России включало в себя:

1. Наличие социального запроса на результат композиторского труда. На эту общественную потребность отвечали театральные-концертные организации, осуществлявшие публичное исполнение произведений, и музыкальные издательства, обеспечивавшие тиражирование композиторских сочинений. Музыкальные театры и издательства, породив правовые отношения с композитором благодаря постановочным и издательским договорам, давали толчок к развитию соответствующего законодательства.

2. Установление гарантированного вознаграждения за результаты профессионального труда. Материальный фактор стал одним из ключевых показателей утверждения социального статуса композиторской профессии и оформления прав композитора в российских нормативных документах: сначала на уровне организаций – театральных, концертных и издательских, затем на уровне государства – в законах Российской Империи. Театр сыграл большую роль в утверждении фиксированного вознаграждения за композиторский труд. Будучи неизменным атрибутом профессии, система гарантированного дохода от профессиональной деятельности, разработанная Императорскими театрами, послужила первым сигналом к утверждению авторского права на музыкальные произведения в нормативных документах дореволюционной России. Система авторского гонорара (хоть и поначалу слабее) практиковалась также издателями. Издатели распространяли лучшие образцы композиторской деятельности и формировали представление о социальном институте композиторства среди широкой аудитории<sup>404</sup>. Кроме того, само по себе издательское дело, как видно из истории, стало источником развития института авторского права (вспомним систему привилегий).

3. Оформление правовой системы – юридического подкрепления профессиональных прав законами об авторском праве на музыкальные произведения. Развитие правового института сильно отставало от реального положения дел: практика применения норм, связанных с охраной композиторских прав, оформилась раньше, чем их законодательное закрепление – сначала в театрах, затем с издателями. Для типизации их функционирования, для легитимизации сферы их полномочий требовалось законодательное закрепление. Так на протяжении XIX века появлялись законы об авторском праве, как бы подытоживая уже существующую практику и назревшие проблемы. Издательская деятельность была связана с правом на опубликование и на распространение

---

<sup>404</sup> Аналогичную функцию выполняли и театры – они знакомили широкую публику с произведениями, составляющими однако лишь часть композиторского наследия.

произведения путем продажи, театральная сфера касалась права на публичное исполнение.

4. Появление профессиональных объединений. Организация профессиональных объединений, таких как «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов» (целью которого являлась защита авторских прав в театральной сфере) способствовала укреплению социального статуса профессии, а вступление композиторов в профессиональный союз выступало одним из атрибутов их профессиональной социализации.

Перечисленные учреждения составляли так называемую институциональную среду, внутри которой происходило конструирование и функционирование композиторской профессии как автономного социального института. Включенность композитора в эти системы превращала его в представителя определенной социальной группы (социальное лицо) и закрепляла статус композиторской профессии в обществе.

Итак, формирование социального института профессии «композитор» в России базировалось на четырех основных факторах: материальном, юридическом, корпоративном и факторе социальной востребованности. Подобная система социального функционирования композиторской профессии формировалась в течение XIX века. В этом ее специфическое отличие от социального конструирования большинства профессий, описанных в социологии, но, по-видимому, в этом же состоит ее несомненное сходство с рядом творческих профессий, таких как, к примеру, профессии писателя или художника.

Ситуация с социальным конституированием композиторской профессии после 1917 года будет строиться на базе достигнутых к 1911 году условий, но со значительной их трансформацией. Однако эта тема требует отдельного исследования.

**БИБЛИОГРАФИЯ****Книги, диссертации, статьи**

1. *Абрамов Р.Н.* Классификация исследовательских направлений в изучении занятий и профессий. Аналитический обзор // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал. 2014. № 3. С. 22–49.
2. *Абрамов Р.Н.* Социология профессий и занятий в России: обзор текущей ситуации // Социологические исследования. 2013. № 1. С. 99–108.
3. *Абрамов Р.Н.* Социология профессий и занятий: очерки истории и ключевые концепции дисциплинарной области. М.: ООО «Вариант», 2016.
4. *Абрамов Р.Н.* Российские менеджеры: социологический анализ становления профессии. М.: КомКнига, 2005.
5. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки / Пер. с нем. 2-е изд. М.: РОССПЭН, 2008.
6. *Александровский Ю.В.* Авторское право. Закон 20 марта 1911 г. Исторический очерк, законодательные мотивы и разъяснения. С.-Петербург: Товарищество по изданию новых законов, типография акционерного общества «Слово», 1911.
7. *Алябьева Л.А.* Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
8. Анонс пластинок Ф. Шаляпина // Музыка: еженедельник. 1910. № 3 (11 декабря). С. 79.
9. Антропология профессий / Под ред. П.В. Романова, Е.Р. Ярской-Смирновой. Саратов: Научная книга; ЦСПГИ, 2005.
10. Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012.
11. Антропология профессий, или посторонним вход разрешен / Под ред. П.В. Романова, Е.Р. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2011.

12. *Асафьев Б.Д.* (Игорь Глебов). Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829–1929). М.: Музсектор гос. изд-ва, 1929.
13. *Бабаян И.В.* Конструирование профессии джазового музыканта в контексте социального времени: дисс. ... канд. социолог. наук. Саратов, 2011.
14. *Барт Р.* Писатели и пишущие // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
15. *Барт Р.* Смерть автора; С чего начать // Барт Р. Избр. работы. М., 1994.
16. *Батыгин Г.С.* Профессионалы в расколдованном мире // Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР. Вып. 3 (94). Тюмень-Москва, 1994. С. 6–11.
17. *Беккер Г.* Природа профессионализма // Этика успеха: вестник исследователей, консультантов и ЛПР. Вып. 3 (94). Тюмень-Москва, 1994. С. 46–53.
18. *Беляцкий С.А.* Новое авторское право в его основных принципах. СПб.: Издание юридического книжного склада «Право», типография Л.В. Гутмана, 1912.
19. *Бергер П.Л., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Медиум», 1995.
20. *Бессель В.В.* Материалы к истории нотного-издательского дела в России. СПб.: тип. А.С. Суворина, ценз. 1895.
21. *Бессель В.В.* По поводу проекта статей по авторскому праву. СПб., 1900.
22. *Бобрик О.А.* Из истории авторского права на музыкальные произведения // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 14–20.
23. *Брун М.И.* Литературная собственность // Энциклопедический словарь / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1896. Т. 34. С. 785–793.
24. *Бурдые П.* Поле интеллектуальной деятельности как особый мир // Бурдые П. Начала. М., 1994. С. 208–221.
25. *Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

26. *Бурдьё П.* Социальное пространство: поля и практики / Сост., общ. ред., пер. с фр. и послесл. Н.А. Шматко. М.; СПб.: Алетейя, 2007.
27. *Бурдьё П.* Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007.
28. *Варадинов Н.В.* Сборник узаконений и распоряжений правительства по делам печати. СПб.; М., 1878.
29. *Варнеке Б.В.* Из истории русского театра в XVIII веке // Русская старина. 1908. № 7. С. 136–158.
30. *Вебер М.* Наука как призвание и профессия; Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1990.
31. *Виала А.* Рождение писателя: социология литературы классического века // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 7–23.
32. *Волков В.А., Чириков Е.П.* Профессия и профессионализм как предмет отечественных и зарубежных исследований // Научные труды Северо-Западного Института управления – филиала РАНХиГС. Т. 2. Вып. 1. СПб., 2011. С. 32–42.
33. *Гудков Л.Д., Дубин Б.В.* Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994.
34. *Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Страда В.* Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998.
35. *Девятко И.Ф.* Методы социологического исследования. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998.
36. *Держановский В.В.* Новый закон об авторском праве // Музыка: еженедельник. 1911. № 18 (2 апреля). С. 404–406; № 25 (25 мая). С. 551–553.
37. *Доцик Н.Н.* Авторское право в России. Автореф. дисс. ... канд. юрид. наук. М., 2008.
38. *Дризен Н.В.* Проект вознаграждения сочинителей и переводчиков драматических пьес и опер (1847 г.) // Дризен Н.В. Материалы к истории русского театра. 2-е изд. М., 1913.

39. *Дубин Б.В.* Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001.
40. *Дюркгейм Э.* Несколько замечаний о профессиональных группах // О разделении общественного труда / Пер. с фр. А.Б. Гофмана. М.: КАНОН, 1996. С. 5–38.
41. *Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. Метод социологии. М., 1991.
42. *Дюркгейм Э.* Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А.Б. Гофмана. М.: Канон, 1995.
43. *Зенкин С.Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты: Учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
44. *Иванов М.М.* История музыкального развития России. В 2-х томах. Том I. С.-Петербург, 1910.
45. *Иванова С.В.* Композитор: очерки по истории профессии: дисс. ... канд. искусствовед. М., 2005.
46. *Калмыков П.Д.* О литературной собственности вообще и в особенности об истории прав сочинителей в России. Рассуждение орд. проф. Имп. С.-Петерб. ун-та, д-ра прав П.Д.Калмыкова, чит. на публичном акте Унив. 8-го февр. 1851. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1851.
47. *Канторович Я.А.* Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения. Петроград: Тип. АО б. «Брокгауз-Ефрон», 1916.
48. *Канторович Я.А.* Литературная собственность. С приложением всех постановлений действующего законодательства о литературной, художественной и музыкальной собственности, вместе с разъясн. по кассац. решен. Сената. С.-Петербург: Изд. Я. Канторовича, 1895.
49. *Канторович Я.А.* Основные идеи гражданского права. Харьков: Юридическое издательство НКЮ УССР, 1928.
50. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. М.-Л., 1964. С. 59.
51. Каталог изданий музыкальной торговли Василий Бессель и К<sup>о</sup>. Поставщиков Двора Его Императорского Величества, Комиссионеров Придворной Певческой

Капеллы и Учебных Заведений Ведомства Учреждений Императрицы Марии. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1892.

52. Каталог изданий П. Юргенсона, Комиссионера Императорского Русского Музыкального Общества и Консерватории в Москве. М.: у П. Юргенсона, 1886.
53. *Климовицкий А.И.* М.П. Азанчевский – директор Санкт-Петербургской консерватории // *Opera musicologica.* №2 [12]. 2012. С. 13–33.
54. *Комаров А.В.* Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction // *Проблемы музыкальной науки.* 2018. № 4 (33). С. 91–98.
55. *Коптев Д.А.* Закон об авторском праве с изложением рассуждений и материалов, на коих он основан. СПб.: Изд. юрид. кн. магазина Н.К. Мартынова, 1911.
56. *Кривцун О.А.* Художник в истории русской культуры: эволюция статуса // *Человек.* 1995. № 1, № 3.
57. *Крылов-Толстикевич А.Н.* Придворный календарь на 1915 год. М., 2015.
58. *Лащенко С.К.* Директор Императорских театров А.М. Гедеонов: Московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры // *Искусство музыки: теория и история.* 2012. №5. С. 36–90.
59. *Лившиц И.* Русское издательское дело в Лейпциге // *Русский мир Лейпцига.* Лейпциг: Немецко-русское благотворительное общество Святой Александры, 2011. С. 219–254.
60. *Лушка О.В.* Социология профессиональных групп: определение понятий // *Профессиональные группы интеллигенции / Отв. ред. В.А. Мансуров.* М.: Изд-во Института социологии РАН, 2003.
61. *Мансуров В.А., Юрченко О.В.* Социология профессий. История, методология и практика исследований // *Социологические исследования.* 2009. № 8. С. 36–46.
62. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов. М., 2002.
63. *Мартьянова Н.А.* Социологические модели концептуализации феномена профессии // *Ученые записки Забайкальского государственного университета.* 2013. №4 (51). С. 84–89.
64. *Маршалл Т.Х.* Избранные очерки по социологии. М.: ИНИОН РАН, 2006.

65. *Маршалл Т.Х.* Новейшая история профессионализма в связи с социальной структурой и социальной политикой // Журнал исследований социальной политики. 2010. № 1. Т. 8. С. 105–124.
66. *Миллер П.* Музыкальная собственность // Журнал гражданского и уголовного права (Год шестнадцатый). Санкт-Петербургское юридическое общество. [Книги первая – вторая]. СПб.: Издание С.-Петербургского Юридического Общества, 1886. С. 37–76.
67. Музыкальная собственность в России. Узаконения и правила // Музыкальный альманах и справочная книжка на 1891 г. / Сост. Лисовский Н.М. С.-Петербург: Издание музыкальной торговли. М.: Бернард, 1890. С. 71–80.
68. Нашему действительному тайному советнику Олсуфьеву // Архив Дирекции Императорских театров / Сост. В.П. Погожев, А.Е. Молчанов, К.А. Петров. Вып. 1. В 3 т. Т. 2. СПб., 1892.
69. Неизвестный Чайковский / Научная ред. и сост. П. Е. Вайдман // Эпизоды жизни в документах. Публикация А. Г. Айнбиндер. М.: Издательство «П. Юргенсон», 2009. С. 301–344.
70. *Николаев В.Е.* Организации по защите авторских прав в России (вторая половина XIX – начало XX века): опыт организации агентской сети // Вестник Саратовской государственной юридической академии. 2012. № 2. С. 83–89.
71. *Николаев В.Е.* Правовая защита авторских прав в России второй половины XIX – начала XX вв.: дисс. ... канд. юрид. наук. Саратов, 2010.
72. *Николич З.* Современное положение авторского права // Вся театральномызыкальная Россия: Альманах-справочник. Петроград: Изд. Н. Давингофъ и К°, 1914–1915. С. 155–172.
73. *Оболенский П.А.* Русское музыкальное общество и музыкальная жизнь в России в XIX веке (к 100-летию со дня основания) // К 150-летию основания Московского отделения Русского музыкального общества. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 17–36.
74. *Огаркова Н.А.* «Жалоба» А.С. Даргомыжского и рапорт А.М. Гедеонова министру императорского двора В.Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург:

энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век: 1801–1861 / Отв. ред. и сост.: Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 45–70.

75. *Огаркова Н.А.* Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост.: Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 24–45.
76. *Огаркова Н.А.* Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы-России / Отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 85–103.
77. О присвоении ученой или художественной собственности // Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года. Изд. 7. / Сост. Н.С. Таганцев. СПб., 1892. С. 747–751.
78. *Переселенков С.А.* Пушкин в истории законоположений об авторском праве в России // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 11. СПб., 1909. С. 52–63.
79. *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга I. Обзор с 1806 по 1826 гг. С.-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1906.
80. *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. Книга III. Обзор с 1826 по 1831 гг. С.-Петербург, Типография Главного Управления Уделов, 1908.
81. *Полоцкая Е.Е.* П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дисс. ... докт. искусствовед. М., 2009.
82. *Полоцкая Е.Е.* П.И. Чайковский-теоретик в зеркале музыкальной науки и музыкального образования его времени // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сборник статей по материалам международной научной конференции к 150-летию Московской консерватории / Ред.-сост.: К.В. Зенкин,

Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. С. 293–301.

83. *Престенская Ю.Л.* Значение Петербургского немецкого театра в культурной жизни русской столицы в 19 веке // Franz, Norbert, Kirjuchina, Ljuba (Hg.), Sankt Petersburg – „der akkurate Deutsche“. Deutsche und Deutsches in der anderen russischen Hauptstadt. Beiträge zum Internationalen interdisziplinären Symposium in Potsdam, 23.–28. September 2003, Frankfurt am Main: Peter Lang-Verlag, 2006. С. 283–294.
84. Проект статей об авторском праве на литературные, музыкальные и художественные произведения: С объяснениями. СПб.: тип. Правит. сената, 1899.
85. *Раку М.Г.* Бернхард Поллини как зарубежный импресарио Чайковского // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2012. № 3. С. 80–101.
86. *Раку М.Г.* Миф о Чайковском и власть // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 76–81; № 2. С. 75–85.
87. *Раку М.Г.* Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). С. 39–57.
88. *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
89. *Рейтблат А.И.* Русская литература как социальный институт // Рейтблат А.И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 11–32.
90. *Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р.* Мир профессий как поле антропологических исследований // Этнографическое обозрение. 2008. №5. С. 3–17.
91. *Рубинштейн А.Г.* О музыке в России // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в трех томах. Т. 1. М., Музыка, 1983.
92. *Рудник С.Н.* Всесословная воинская повинность и вопросы образования в России в 1870–1890-е годы // Социология науки и технологий. 2016. Том 7. № 2. С. 80–91.
93. Свод законов Российской Империи. Свод законов Гражданских. Т. X. Ч. 1. СПб.: Русское книжное товарищество «Деятель», 1900.

94. *Сологян А.А.* Театральная реформа 1882 г. и ее влияние на финансово-экономическое положение Императорских драматических театров России в 80–90-е гг. XIX в. // Вестник РУДН. Серия: История России. 2009. № 4. С. 137–149.
95. *Спасович В.Д.* Права авторские и контрафакция. СПб.: Издание книгопродавца и типографа М.О. Вольфа, 1865.
96. *Стасов В.В. и Чайковский П.И.* Неизданные письма, с предисловием и примечаниями В. Каренина // Русская мысль. Год тридцатый. Март. М.: Типо-литогр. Т-ва И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1909. С. 93–149
97. *Таганцев Н.С.* Уголовное уложение 22 марта 1903 года: Статьи, введенные в действие. СПб.: Типография М. Меркушева, 1911.
98. *Тюняев Б.Д.* Новый закон об авторском праве 15 марта 1911 г. // Русская музыкальная газета. 1911. №№ 32–33 (7–14 августа), 34–35 (21–28 августа).
99. *Фафурин Г.А.* Издательская и книготорговая деятельность Иоганна Якоба Вейтбрехта в Екатерининском Петербурге // Franz, Norbert, Kirjuchina, Ljuba (Hg.), Sankt Petersburg – „der akkurate Deutsche“. Deutsche und Deutsches in der anderen russischen Hauptstadt. Beiträge zum Internationalen interdisziplinären Symposium in Potsdam, 23.–28. September 2003, Frankfurt am Main: Peter Lang-Verlag, 2006. С. 247–264.
100. *Флекснер А.* Является ли социальная работа профессией? // Человек. 2012. № 2. С. 79–90.
101. *Фуко М.* Порядок дискурса // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: «Магистериум, Касталь», 1996.
102. *Фуко М.* Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.
103. *Хьюз Э.Ч.* Профессии / Пер. с англ. В.Г. Николаева // Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности / Под редакцией П. Романова, Е. Ярской-Смирновой (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. С. 31–46.

104. *Хьюз Э.Ч.* Профессии в обществе / Пер. с англ. В.Г. Николаева // Антропология профессий: границы занятости в эпоху нестабильности / Под редакцией П. Романова, Е. Ярской-Смирновой (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2012. С. 47–58.
105. *Чайковский П.И.* Переписка с П.И. Юргенсоном: в 2 томах. Том 1: 1877–1883 гг. / Ред. писем и комментарии В.А. Жданова и Н.Т. Жегина; вст. ст. Б.В. Асафьева; отв. ред. М.А. Гринберг. М.: Музгиз, 1938.
106. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 томах. Том XVI-A: Письма (1891). / Сост. Е.В. Котомин, С.С. Котомина, Н.Н. Синьковская. М.: Музыка, 1978.
107. *Шабшаевич Е.М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной музыкальной практике. М.: Композитор, 2012.
108. *Шабшаевич Е.М.* Уставы московских музыкальных обществ XIX века // Наследие: XVIII–XIX века: сборник статей, материалов и документов. Вып. II. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 399–423.
109. *Шабшаевич Е.М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014.
110. *Шахназарова Н.Г.* Национальная традиция и национальная школа // Шахназарова Н.Г. Избранные статьи. Воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 43–47.
111. *Шенк П.П.* Об авторском праве на музыкальные произведения. СПб., 1909.
112. *Щепанская Т.Б.* Антропология профессий // Журнал социологии и социальной антропологии. 2003. Т. VI. №1 (21). С. 139–161.
113. *Юргенсон Б.П.* Авторское право на музыкальные произведения. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2012.
114. *Юферов С.В.* Музыкальная собственность в проекте гражданского уложения. Петербург, 1904.

115. *Abramov R., Iarskaia-Smirnova E.R.* Professionalism and Professionalization in Russia // Global Encyclopedia of Public Administration, Public Policy, and Governance (2018). Cham : Springer, 2018. doi Ch. 961. P. 1–11.
116. *Carr-Saunders A.M., Wilson P.A.* Professions // Encyclopedia of the Social Sciences, New York: The Macmillan Company, 1944. Vol. 12, pp. 476–480.
117. *Carr-Saunders A.M., Wilson P.A.* The Professions. Oxford: The Clarendon Press, 1933.
118. *Challier E.* Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst: ein unausführbares Deutsches Reichsgesetz. Gießen: Ernst Challier's Lexikalischer Selbstverlag 1905.
119. *Elias, Norbert*, Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
120. *Forner, Johannes*, Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium, in: Schuhmacher, Gerhard (Hg.), Felix Mendelssohn Bartholdy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 64–99.
121. *Gergen, Thomas*, Zum Urheberrecht Hannovers im 18. und 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung, 125, 2008, 1, S. 181–198.
122. *Gieseke L.* Vom Privileg zum Urheberrecht — die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Göttingen: Schwartz 1995.
123. *Hein, Dieter*, Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, in: Hein, Dieter, Andreas Schulz, Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München: Beck 1996, S. 102–117.
124. *Hexelschneider, Erhard*, Leipzigs „Russische Welt“ von den Anfängen bis 1914, in: Kultursoziologie: Aspekte Analysen Argumente; wissenschaftliche Halbjahreshefte der Gesellschaft für Kultursoziologie e.V. Leipzig, Jg. 22, 2013, H. 1, S. 4–28.
125. *Iarskaia-Smirnova E.R., Abramov R.* Professions and Professionalisation in Russia, in: The Routledge Companion to the Professions and Professionalism. NY: Routledge, 2016. Ch. 19. P. 280–294.

126. *Kaden, Christian*, Professionalismus in der Musik. Eine Herausforderung an die Musikwissenschaft, in: Professionalismus in der Musik (Hg. C. Kaden und V. Kalisch), Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 17–32.
127. *Kawohl, Friedemann, Kretschmer, Martin*, Von Tondichtern und DJs – Urheberrecht zwischen Melodieneigentum und Musikpraxis, in: Hofmann, Jeanette (Hg.), Wissen und Eigentum. Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2006, S. 189–220.
128. *Kawohl, Friedemann*, Urheberrechte, in: Motte-Haber, Helga de la, Hans Neuhoff (Hg.), Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verl. 2007, S. 276–296.
129. *Keym, Stefan*, „Für den Verleger gerade die misslichste Gattung“. Zum Symphonik-Repertoire der Leipziger Musikverlage und seiner Re-Internationalisierung im ‚langen‘ 19. Jahrhundert, in: Keym, Stefan, Schmitz, Peter (Hg.), Das Leipziger Musikverlagswesen. Hildesheim · Zürich · New York: Georg Olms Verlag 2016, S. 291–328.
130. *Kurtz, Thomas*, Berufssoziologie. Bielefeld: Transcript-Verl. 2002
131. *Mayser, Andreas*, Die Privilegierung von Musikverlegern durch Sonderregelungen für Musiknoten im Urheberrecht: eine Analyse unter Berücksichtigung des Dreistufentests. Baden-Baden: Nomos 2012.
132. *Müller, Dietmar*, Professionen, Eigentum und Staat: Europäische Entwicklungen im Vergleich. 19. – 20. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein-Verl. 2014.
133. *Nowack, Natalia*, Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930. Frankfurt am Main; Bern; Bruxelles: PL Academic Research 2017.
134. *Nowack, Natalia*, Soziologische Ästhetik als Denkmodell zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – „Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog“, hrsg. v. W. Auhagen und W. Hirschmann. Mainz: Schott Campus 2016.
135. *Nowack, Natalia*, Soziologisches Paradigma in russischsprachiger Musikwissenschaft. Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, Mainz: Schott Campus 2015.
136. *Parsons T.* The Professions and Social Structure (1939) // Parsons T. Essays in Sociological Theory (Revised Edition). New-York: The Free Press 1966. P. 34–46.

137. *Pfadenhauer, Michaela*, Professionalität: eine wissenssoziologische Rekonstruktion institutionalisierter Kompetenzdarstellungskompetenz. Opladen: Leske u. Budrich 2003.
138. *Pourtov, Felix*, Deutsche Musikverleger und ihre Rolle im St. Petersburger Kulturleben vom 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts // Franz, Norbert, Kirjuchina, Ljuba (Hg.), Sankt Petersburg – „der akkurate Deutsche“. Deutsche und Deutsches in der anderen russischen Hauptstadt. Beiträge zum Internationalen interdisziplinären Symposium in Potsdam, 23.–28. September 2003. Frankfurt am Main: Peter Lang-Verlag 2006, S. 265–272.
139. *Rohr, Deborah*, The careers of British musicians, 1750–1850: a profession of artisans. Cambridge; New York: Cambridge University Press 2001.
140. *Röthlisberger, Ernst*, Urheberrechts-Gesetze und -Verträge in allen Ländern nebst den Bestimmungen über das Verlagsrecht. 3., gänzl. umgearb. Aufl. Leipzig: Hedeler 1914.
141. *Schneider, Ute*, Ein deutsches Journal im zaristischen Rußland. „St. Petersburger Zeitung“, 1727 – 1914, in: Buchhandelsgeschichte. Heft 4/1992. B 121–160. (Börsenblatt Nr. 100 vom 15. Dezember 1992). Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH.
142. *Schulze, Erich*, Urheberrecht in der Musik und die deutsche Urheberrechtsgesellschaft. Berlin: de Gruyter 1956.
143. *Siegrist, Hannes*, Berufe im Gesellschaftsvergleich. Rechtsanwälte im Deutschland, Italien und der Schweiz, in: Haupt, Heinz-Gerhard, Jürgen Kocka (Hg.), Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus-Verl. 1996, S. 207–238.
144. *Thurn, Hans Peter*, Kunst als Beruf, in: Gerhards, Jürgen (Hg.), Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.
145. *Trebesius, Dorothea*, Komponieren als Beruf: Frankreich und die DDR im Vergleich 1950–1980. Göttingen: Wallstein-Verlag 2012.

146. *Wasserloos Y.* Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben». Hildesheim; Zürich [u.a.]: Olms 2004.
147. *Weber M.* Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen: Mohr 1990.
148. *Wehnert M.* Zur Grundungsgeschichte. Analytisch-syntetisch Bemerkungen, in : Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik (1843–1968) / Hg. M. Wehnert, J. Forner, H. Schiller. Leipzig: J. Bohn und Sohn 1968, S. 11–44.
149. *Wollenberg, Ernst,* Gutachten der fünf preußischen Sachverständigenkammern für Urheberrecht: eine Auswahl / bearb. und hrsg. von Ernst Wollenberg. Berlin: de Gruyter 1936.
150. *Wündisch, Sebastian,* Richard Wagner und das Urheberrecht, Berlin: BWV 2004.

#### **Архивные документы**

151. Акт о передаче А.С. Аренским П.И. Юргенсону права на издания: ор. 4, 5, 8, 11, 12, Оперы «Сон на Волге» (1889) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 374, 1 л.
152. Акт о передаче А.С. Танеевым П.И. Юргенсону права на издание оперы «Метель» (1913) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 985, 2 л.
153. Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание 15 сочинений: «Scherzo russe et Impromptu», «Souvenir de Napsal», Танцев из оперы «Воевода» и др. // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1008, 2 л.
154. Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 13, 15, 18, 19, 22, 23, 26–48; музыки к «Снегурочке»; балета «Лебединое озеро»; Увертюры «1812 год» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1012, 3 л.
155. Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 50–57; Марша и Кантаты Коронационных; оперы «Мазепа»; Редакции и

аккомпанемента Бортнянского; Трех Херувимских песен // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1013, 2 л.

156. Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 58, 59, 60; Impromptu-Caprice для фортепиано; оперы «Черевички»; музыки оперы «Чародейка»; духовно-музыкальных пьес; добавленных номеров к опере «Евгений Онегин» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1014, 2 л.
157. Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 66–71 и др. // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1016, 2 л.
158. Акт о передаче П.И. Чайковским П.И. Юргенсону права на издание опусов 72, 73; квартета «Ночь» // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1017, 2 л.
159. Дело Общества русских драматических писателей и оперных композиторов № 63 о выдаче авторского гонорара // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2097, оп. 1, ед. хр. 85, 365 л.
160. Дело Общества русских драматических писателей и оперных композиторов № 196 (28) о выдаче авторского гонорара // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2097, оп. 1, ед. хр. 169, 375 л.
161. Дело о взыскании гербового сбора с авторов при заключении условий пропорционально сумме авторского вознаграждения // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 381, 7 л.
162. Дело о выплате вознаграждений авторам за постановку их произведений на сценах Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 424, 192 л.
163. Дело о замене отдельных номеров танцев в балетах и их исполнителей // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 561, 53 л.
164. Дело о постановке балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 653, 31 л.

165. Дело по обвинению А.Г. Рубинштейном майора С.М. Безносикова // Российский национальный музей музыки. Ф. 59, ед. хр. 59, 18 л.
166. Диплом С.И. Танеева от 15 октября 1875 года // Российский национальный музей музыки. Ф. 85, ед. хр. 306, 2 л. (2 экз.)
167. Дипломы об окончании Московской консерватории с присвоением звания Свободного Художника (1888–1900) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 105, 119 л.
168. Доверенность, выданная П.И. Чайковским П.И. Юргенсону, на ведение денежных расчетов с концертными обществами и музыкальными издателями 9 апреля 1880 года. Рукопись с личной подписью Чайковского // Российский национальный музей музыки. Ф. 88, ед. хр. 190, 2 л.
169. Договор А.Г. Рубинштейна с В.В. Бесселем на продажу права издания ряда сочинений и список их (1871) // Российский национальный музей музыки. Ф. 59, ед. хр. 84, 4 л.
170. Договор А.Н. Серова с музыкальным издательством Ф. Стелловского об издании опер «Вражья сила» и «Юдифь» (1868) // Российский национальный музей музыки. Ф. 83, ед. хр. 19, 2 л.
171. Договор М.А. Балакирева с А.Ф. Иогансеном на право издания Увертюры «1000 лет» (1868) // Российский национальный музей музыки. Ф. 39, ед. хр. 143, 2 л.
172. Договор М.А. Балакирева с издательством «Ю.Г. Циммерман» на право издания Первой симфонии (1899) // Российский национальный музей музыки. Ф. 39, ед. хр. 129, 3 л.
173. Договор Н.А. Римского-Корсакова с А.Ф. Иогансеном на издание нескольких романсов // Российский национальный музей музыки. Ф. 76, ед. хр. 104, 2 л.
174. Договор Н.А. Римского-Корсакова с А.Ф. Иогансеном на издание «Фантазии на Сербские темы» // Российский национальный музей музыки. Ф. 76, ед. хр. 106, 2 л.

175. Договор Н.К. Метнера с Российским Музыкальным Издательством в Берлине на немецком и русском языках // Российский национальный музей музыки. Ф. 132, ед. хр. 407, 1 л.
176. Договоры П.И. Чайковского с Дирекцией Русского Музыкального Общества (1869–1875) // Российский национальный музей музыки. Ф. 88, ед. хр. 191, 5 л.
177. Заказ Г. Конюсу // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 361, 10 л.
178. Инструкции и циркуляры об авторском праве и государственном квартирном налоге. 1894–1898 гг. // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 149, 12 л.
179. Копии дипломов и аттестатов окончивших консерваторию за 1890 год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 113, 31 лл.; ед. хр. 114, 9 л.
180. Копии дипломов и аттестатов окончивших консерваторию за 1892–93 учебный год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 129, 35 л.
181. Копии дипломов и аттестатов окончивших консерваторию за 1893–94 учебный год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 139, 26 л.
182. Копии дипломов и аттестатов окончивших консерваторию, прошения о допущении к экзаменам за 1894–95 учебный год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 146, 54 л.
183. Копии дипломов лиц, окончивших Московскую консерваторию в 1897 году // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 172, 18 л.
184. Копии дипломов лиц, окончивших Московскую консерваторию (1901–1915) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 173, 56 л.

185. Копии дипломов лиц, окончивших Московскую консерваторию в 1900 году // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 203, 23 л.
186. Материалы музыкального издательства «А. Гутхейль» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2743, оп. 1, ед. хр. 335, 50 л.
187. Письмо П.И. Юргенсону от издательства «Breitkopf & Härtel» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1127, 1 л.
188. Письмо П.И. Юргенсону от издательства «C.F.W. Siegel» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1130, 1 л.
189. Письмо П.И. Юргенсону от издательства «N. Simrock» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1131, 1 л.
190. Письмо П.И. Юргенсону от издательства «C.F. Peters» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1138, 1 л.
191. Письмо П.И. Юргенсону от издательства «C.F. Peters» (на немецком языке) // Российский национальный музей музыки. Ф. 94, ед. хр. 1139, 1 л.
192. Расписки П.И. Чайковского, К.Ю. Давыдова, Э.Ф. Направника и Ц.А. Кюи в получении гонорара за исполнение их сочинений (1886) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 90, 4 л.
193. Сведения об окончивших Московскую консерваторию за 1866–1884 годы // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 1, 13 л.
194. Свидетельства окончивших Московскую консерваторию с присвоением звания Свободного Художника (1889–1890) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 106, 44 л.
195. Сметы авторского вознаграждения Счетного отделения Московской Конторы Императорских театров // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 1, ед. хр. 665, 206 л.
196. Сметы авторского вознаграждения за 1867 год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 2, ед. хр. 92, 139 л.

197. Сметы авторского вознаграждения за 1875 год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 2, ед. хр. 204, 71 л.
198. Сметы авторского вознаграждения за 1876 год // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659, оп. 2, ед. хр. 220, 68 л.
199. Юргенсон Б.П. Приложение к анкете // Домашний архив Б.П. Юргенсона.
200. Bosworth & Co., Musikverlag Leipzig // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21068. Nr. 27 (1895–1920, 1926).
201. Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig (I) // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21765. Nr. 204 (1907–1921).
202. Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig (I) // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21765. Nr. 205 (1907–1921).
203. Musikverlag C.F. Peters // Staatsarchiv Leipzig. Bestand 21070. Nr. 2752 – Nr. 2754.

### **Электронные источники**

204. Колесников Е.А. Некоторые материалы к истории авторского права в России. URL: <http://eakolesnikov.narod.ru/CopyrightRussia.html> (дата обращения: 12.02.2018).
205. Об авторском праве. Закон от 20 марта 1911 г. [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1881–1913. Том 31 (1911). Закон 34935. С. 194–202. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).
206. Об установлении нового сословия под названием Почетных Граждан: Манифест [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 7 (1832). Закон 5284. С. 193–195. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).
207. Об учреждении особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкою: Указ Екатерины II от 12 июля 1783 г. [Электронный ресурс] // Полное

- собрание законов Российской Империи. 1649–1825. Том 21 (1781–1783). Закон 15783. С. 972–977. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 11.01.2018).
208. О главных основаниях Устава и росписании должностей Консерваторий Императорского Русского Музыкального Общества [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 53 (1878). Закон 58592. С. 385–388. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).
209. О ограждении прав Русских и пребывающих в России сочинителей музыкальных произведений: Высочайше утвержденное мнение государственного Совета, опубликованное 5 февраля [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 20 (1845). Закон 18607. С. 107–109. URL: <http://www.nlr.ru> (дата обращения: 15.08.2018)].
210. О правах сочинителей, переводчиков и издателей [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 5 (1830). Закон 3411. С. 17–21. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.08.2018).
211. О правилах для приведения в точную известность граждан и однодворцев Западных Губерний [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 6 (1831). Закон 4977. С. 235–238. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019)
212. О продолжении срока литературной и художественной собственности [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 32 (1857). Закон 31732. С. 310–311. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 01.04.2019).
213. Положение об артистах Императорских театров от 15 января 1839 года [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 14 (1839). Закон 11934. С. 62–63. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).
214. Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, когда они будут приняты для представления на Императорских

Театрах [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 2 (1827). С. 980–982. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

215. Положение о правах сочинителей [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 3 (1828). Закон 1980. С. 478–480. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

216. Положение о собственности художественной [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. 1825–1881. Том 21 (1846). Закон 19569. С. 1–4. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 15.04.2019).

217. Цензурный Устав. О сочинителях и издателях книг [Электронный ресурс] // Полное собрание законов Российской Империи. 1825–1881. Том 3 (1828). Закон 1979. С. 475–476. Электронный фонд Российской Национальной Библиотеки. URL: <http://www.nlr.ru> (дата обращения: 15.08.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1.  
Положение о правах сочинителей (1828)

1828

*V. О частныхъ лицахъ, выписывающихъ  
книги изъ-за границы.*

§ 158. Каждый частный человекъ или казенное мѣсто, выписывающія и ввозящія книги для собственнаго своего употребленія, обязаны, по выпускѣ изъ Таможни, представлять оныя въ Санктпетербургѣ, Ригѣ, Вильнѣ и Одессѣ въ Цензуру; а въ другихъ мѣстахъ ближайшему Гражданскому Начальству, для разсмотрѣнія и одобренія установленнымъ порядкомъ.

1980.—Апрѣля 22. Высочайше утвержденное положеніе о правахъ Сочинителей.

*Именной указъ, данный Сенату.* На основаніи постановленій, изображенныхъ въ 135—139 статьяхъ Устава о Ценсурѣ, признавъ за благо вѣще удостовѣрить подробными правилами права собственности Сочинителей на ихъ произведенія, и утвердивъ Положеніе о томъ, Государственнымъ Советомъ разсмотрѣнное и Намъ поднесенное, препровождаемъ оное въ Правительствующій Сенатъ для надлежащаго исполненія.

## Положеніе о правахъ Сочинителей.

§ 1. Каждый Сочинитель, или Переводчикъ книги, имѣетъ исключительное право пользоваться во всю жизнь свою изданіемъ и продажей оной по своему усмотрѣнію, какъ имуществомъ благопріобрѣтеннымъ.

§ 2. Сочиненіе, рукописное или печатное и никому Сочинителямъ не проданное, не можетъ быть продано на удовлетвореніе кредиторовъ ни при жизни, ни по смерти его, если на то не будетъ собственнаго желанія Сочинителя. Въ случаѣ продажи имущества книгопродавцевъ за долги и по конкурсу, купленные ими рукописи, а также и право на печатаніе оныхъ, продаются съ обязательствомъ покупающаго сохранить всѣ условія, заключенныя прежнимъ оныхъ хозяиномъ.

§ 3. Права на второе изданіе книги должны быть слѣдствіемъ предварительныхъ согла-

шеній между Сочинителемъ и Издателемъ или книгопродавцемъ. Если же нѣтъ между ими никакого письменнаго соглашенія; то Сочинитель или Издатель (или же въ случаѣ ихъ смерти наследники) могутъ напечатать книгу вторымъ изданіемъ по прошествіи пяти лѣтъ со дня выдачи изъ Ценсуры позволительнаго на выпускъ оной въ свѣтъ билета.

§ 4. Условія, заключаемыя между Сочинителями и Издателями или книгопродавцами, записываются въ Маклерской книгѣ на обыкновенныхъ правилахъ.

§ 5. Сочинитель имѣетъ право, не смотря ни на какія условія, печатать книгу свою вторымъ изданіемъ, если въ ней прибавлены или перемѣнены двѣ трети, или дана ей совершенно новая форма; ибо въ сихъ случаяхъ книга можетъ быть почитаема за совершенно новое сочиненіе.

§ 6. Законные наследники Сочинителя пользуются также исключительнымъ правомъ изданія и продажи его произведеній (если Сочинитель никому не завѣщаль оныхъ) въ продолженіе двадцати пяти лѣтъ, со дня смерти Сочинителя.

§ 7. По истеченіи двадцати пяти лѣтъ со дня смерти Сочинителя, его творенія, кому бы оныя дотолѣ ни принадлежали, становятся собственностію публики и всякой можетъ печатать, издавать и продавать оныя безпрятственно.

§ 8. До истеченія же упомянутаго въ предъидущемъ § срока никто не смѣетъ нарушать правъ Сочинителя и безъ воли его, или его наследниковъ, или же тѣхъ лицъ, коимъ переданы сіи права законнымъ образомъ, издавать его сочиненія, хотя бы то было съ переводомъ на другой языкъ, или съ присовокупленіемъ инаго заглавія, предисловія, замѣчаній и тому подобнаго, каковой поступокъ называется контрафакціею.

§ 9. Контрафакторомъ почитается и тотъ,

а) кто подъ названіемъ втораго или третьяго и такъ далѣе изданія, печатаетъ книгу, уже напечатанную, не сохранивъ условій, означенныхъ въ §§: 3, 4 и 5; б) кто продастъ свою рукопись или право на изданіе книги двумъ или нѣсколькимъ лицамъ порознь и безъ взаимнаго на то согласія; в) кто напечатаетъ переводъ книги, въ Россіи или съ одобренія Ценсуры Россійской изданной, приложить къ оной и самый подлинникъ, не имѣя письменнаго на то позволенія законнаго Издателя; г) кто перепечатаетъ въ чужихъ краяхъ книгу, изданную въ Россіи, или съ одобренія Ценсуры Россійской, будетъ продавать перепечатанные такимъ образомъ экземпляры въ Россіи; е) Журналистъ, подъ видомъ рецензіи, или подъ инымъ предлогомъ, перепечатывающій постоянно и вполнѣ изъ другихъ изданій мелкія статьи, хотя бы оныя и менѣе одного печатнаго листа занимали.

§ 10. Впрочемъ случайное перепечатаніе въ какомъ-либо изданіи мелкой статьи, не занимающей болѣе одного печатнаго листа, или переводъ оной на другой языкъ, а равно и перепечатаніе извѣстій политическихъ (съ указаніемъ источника) или до Словесности, Наукъ и Художествъ относящихся, не почитаются контрафакціею.

§ 11. Ссылки на книгу не почитаются контрафакціею, но токмо при соединеніи слѣдующихъ условій: а) если въ ссылкахъ выписано не болѣе третьей части книги, (заключающей въ себѣ болѣе одного печатнаго листа) и б) если текста самаго Сочинителя находится вдвое болѣе противъ ссылокъ изъ одной какой-либо книги.

§ 12. Книга, напечатанная въ Россіи, можетъ быть издана въ переводѣ на какой-либо другой языкъ, только безъ приложенія оригинальнаго текста. Сочинители книгъ, собственно до Наукъ касающихся, имѣютъ исключительное право на изданіе оныхъ въ Россіи и

на другихъ языкахъ; но въ семъ случаѣ должны, при изданіи оригинальной книги объявить, что предоставляютъ себѣ сіе право, и издать свой переводъ до истеченія двухъ лѣтъ со времени полученія позволительнаго изъ Ценсуры билета на выпускъ въ свѣтъ подлинника. При несоблюденіи сихъ условій, изданіе оной книги въ переводѣ оставляется на волю каждаго.

§ 13. Всѣ ограниченія, постановленныя въ предъидущихъ §§, уничтожатся письменнымъ позволеніемъ законнаго Издателя.

§ 14. Ценсурные Комитеты и Главное Управленіе Ценсуры наблюдаютъ по своей части за точнымъ исполненіемъ сихъ правилъ. Но все споры между Сочинителями, Переводчиками и Издателями о законной принадлежности какой-либо книги, должны быть разрѣшаемы Третейскимъ Судомъ, или же, по несогласію на оный тяжущихся, надлежащими Судебными мѣстами, равно какъ и споры о всякой иной собственности, установленнымъ въ Гражданскомъ судопроизводствѣ порядкомъ.

§ 15. Преслѣдованіе за контрафакцію можетъ быть начато лишь въ слѣдствіе жалобы обиженнаго, поданной въ теченіе двухъ лѣтъ послѣ учиненія контрафакціи.

§ 16. Во всякомъ случаѣ наказаніе за контрафакцію состоитъ въ томъ, что контрафакторъ платитъ законному Издателю вдвое противъ издержекъ, нужныхъ для напечатанія 1200 экземпляровъ контрафактированнаго сочиненія, считая вдвое противъ цѣны, полученной контрафакторомъ за проданные экземпляры, и сверхъ того все контрафактные экземпляры отбираются въ пользу законнаго Издателя. Двѣ трети взысканной съ контрафактора суммы поступаютъ въ пользу законнаго Издателя, а остальная треть въ Приказъ Общественнаго Призрѣнія.

§ 17. Напечатавшій книгу безъ наблюденія

правилъ Цензурнаго Устава, лишается всехъ правъ на оную.

§ 18. Общества, издающие сочиненія, имеютъ какъ бы одно лицо, те же самые права и обязанности.

Положение о собственности художественной (1846)

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ЗАКОНОВЪ  
РОССІЙСКОЙ ИМПЕРІИ.

ЦАРСТВОВАНИЕ ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА  
НИКОЛАЯ ПЕРВАГО.

1846.

**19569.** — Января 1. Высочайше утвержденное положение о собственности художественной.

Гл. I. — *О правахъ художниковъ на свои произведенія.*

§ 1. Живописецъ, Скульпторъ, Архитекторъ, Граверъ, Медальеръ, и другими отраслями изящныхъ искусствъ занимающійся художникъ, кромѣ обыкновеннаго, общими законами ограждаемаго, права собственности на каждое свое произведеніе, какъ вещи, пользуется въ теченіи всей своей жизни такъ называемою *собственностію художественною*. Она состоитъ въ исключительномъ правѣ, ему лишь принадлежащемъ, повторять, издавать и размножать оригинальное свое произведеніе всѣми возможными способами, тому или другому искуству свойственными.

§ 2. Для сего, въ отвращеніе подлоговъ и процессовъ, художникъ-авторъ обязанъ: а) Предъявить и записать произведеніе свое у Маклера или въ Уѣздномъ Судѣ, съ подробнымъ описаніемъ сюжета. б) Взять изъ маклерской книги, или изъ Уѣзднаго Суда, выписку за свѣдѣніемъ, въ доказательство, что право художественной собственности на предъ-

Томъ XXI.

явленное произведеніе принадлежитъ ему. в) Извѣстить о семъ Императорскую Академію Художествъ, съ приложеніемъ засвидѣтельствованной копіи съ упомянутой выписки.

По полученіи сего извѣщенія, Академія публикуетъ о томъ въ вѣдомостяхъ на счетъ просителя; послѣ чего право художественной собственности на огражденное симъ формами произведеніе утверждается за художникомъ положительно.

*Примѣчаніе.* При запискѣ въ маклерскую книгу, предъявитель платитъ два рубля серебромъ. Выписка выдается на гербовой бумагѣ низшаго достоинства. Если произведеніе, о коемъ идетъ рѣчь, значительной величины, то Маклеръ обязанъ досмотрѣть оное въ самой мастерской художника. Произведенія, умножаемыя посредствомъ оттисковъ, представляются въ Академію въ двухъ экземплярахъ.

§ 3. По смерти художника, право художественной собственности на его произведенія переходитъ къ наследникамъ его по закону, или по завѣщанію, если оны при жизни не передалъ права того кому либо другому.

§ 4. Для наследниковъ и для приобретателей права сего, срокъ онаго продолжается не

19569

**19569** свыше двадцати пяти лѣтъ, считая со дня смерти художника, и только въ случаѣ изданія гравюръ, литографій или чертежей, за пять лѣтъ до окончанія срока, оный возстановляется еще на десять лѣтъ.

§ 5. Если художникъ продастъ, уступить или завѣщаетъ другому право художественной собственности на какое либо свое произведеніе, то оное вполне переходитъ къ приобретателю и его законнымъ наследникамъ. Условія и другіе акты на таковую передачу права пишутся и совершаются установленнымъ для того порядкомъ.

§ 6. Художественныя произведенія, купленныя правительствомъ или исполненныя по его заказу, для Храмовъ Божіихъ, Императорскихъ Дворцовъ, Музеевъ и вообще казенныхъ мѣстъ, почитаются уже полнымъ достояніемъ тѣхъ вѣдомствъ, и могутъ быть копируемы безъ согласія художника.

§ 7. Равномѣрно не имѣеть оныя права художественной собственности и на работы, произведенныя имъ по заказу частныхъ лицъ, если не выговорилъ себѣ онаго особымъ условіемъ. Право сіе, по уплатѣ за работу, принадлежитъ уже тѣмъ лицамъ и наследникамъ ихъ, отъ которыхъ были сдѣланы заказы. Такимъ образомъ, портреты и семейныя картины художникъ не иначе можетъ повторять, размножать и издавать, какъ съ согласія заказчика, или его наследниковъ.

§ 8. Только при изданіи въ совокупности своихъ твореній, съ текстомъ, или безъ онаго, художникъ можетъ повторить произведеніе, на которое право художественной собственности уступлено имъ другому; но не можетъ, однако же, продавать онаго отдѣльно отъ полного изданія. Правило сіе распространяется и на наследниковъ художника.

§ 9. Тѣ, коимъ художникъ завѣщалъ, или инымъ образомъ уступилъ право художественной собственности на все, или нѣкоторыя свои произведенія, обязаны объявить о семъ гдѣ

слѣдуетъ, не позже года послѣ смерти художника, а пребывающіе за границею не позже двухъ лѣтъ. Тогда, въ отношеніи къ симъ произведеніямъ, вступаютъ они во все права законныхъ его наследниковъ.

§ 10. Картины, статуи и другія изящныя произведенія могутъ быть проданы съ публичнаго торга на уплату долговъ художника; но съ приобретеніемъ оныхъ не переходить къ покупцу право художественной собственности.

*Примѣчаніе.* Права Академій, Университетовъ, училищъ, художественныхъ и ученыхъ обществъ, относительно изданія произведеній изящныхъ искусствъ, суть тѣ же самыя, какія предоставлены всѣмъ подобнымъ заведеніямъ статьями 283, 284, 285 и 286 Устава о Ценсурѣ (Свода Зак. изд. 1842 года, Тома 14, приложение къ 147 статьѣ Устава о Предупрежденіи Преступленій).

Гл. II.—*О нарушеніи права художественной собственности, или контрафакціи.*

§ 11. Доколѣ право художественной собственности на произведенія изящныхъ искусствъ, по силѣ вышеизложенныхъ правилъ, будетъ кому либо принадлежать исключительно, доколѣ, безъ формальнаго согласія того лица, никто другой не можетъ: а) Дѣлать съ нихъ произведеній копій, или поручать то другимъ. б) Вообще размножать произведенія сіи, какими бы то ни было способами, и продавать оныя лично или чрезъ комисіонеровъ. в) Дѣлать заимствованія или извлеченія, т. е. списывать или повторять части оныхъ, и издавать ихъ отдѣльно, или поручать сіе другимъ.

§ 12. Противузаконнымъ *копированіемъ* признается всякое повтореніе, для денежныхъ выгодъ, художественнаго произведенія въ цѣломъ его составѣ, безъ формальнаго согласія лица, имѣющаго на то произведеніе законное право художественной собственности.

§ 13. Средства копированія могутъ быть:

*Въ живописи съ ея отраслями:* а) Писаніе масляными, восковыми, соковыми и другими

красками, а также рисование карандашами, перомъ и тушью. б) Гравированіе на металлахъ и на деревѣ, литографированіе, дагеротипы, мозаики и т. п. в) Исполненіе тѣмъ или другимъ способомъ по чужимъ эскизамъ.

*Въ валяніи и отращлѣхъ онаго:* а) Отливка изъ веществъ всякаго рода въ снятыя формы. б) Вырубка изъ мрамора и другихъ камней по отливкамъ или самымъ оригиналамъ, съ пунктовъ, или другими способами. в) Гальванопластика. г) Перенесеніе скульптурнаго произведенія въ цѣломъ его составѣ на медали, и на оборотъ съ медалей въ барельефы и статуи.

*Въ гравированіи:* Повтореніе гравюры на мѣди, на камнѣ, на деревѣ и т. п. въ ту же величину.

*Въ зодчествѣ:* а) Построеніе общественнаго или частнаго зданія по чужому плану и фасаду. б) Снятіе копій съ чужихъ проектов и изданіе оныхъ въ гравюрахъ, литографіяхъ и тому подобными способами. Снимать же фасады, планы и самыя подробности (details) съ зданій, уже выстроенныхъ, не возбраняется и контрафакціею не почитается.

§ 14. Противузаконнымъ *заимствованіемъ* (plagiat) изъ чужаго произведенія считается:

*По живописи*—выборъ изъ произведенія, безъ согласія художника или того, кому перedalъ онъ право художественной собственности, группъ, фигуръ, головъ, а также околичностей перспективы пейзажа или морскаго вида и проч. и помѣщеніе ихъ другимъ художникомъ въ своемъ произведеніи, съ соблюденіемъ того же рисунка и освѣщенія, какое имѣютъ они въ оригинальномъ художника-автора произведеніи; а также срисованіе подобнымъ образомъ и изданіе оныхъ вмѣстѣ съ другими предметами, въ составъ образцовыхъ рисунковъ входящими, издаваемыхъ художникомъ не авторомъ.

*По валянію*—таковой же выборъ группъ, фигуръ, головъ и орнаментовъ, и помѣщеніе оныхъ въ произведеніи другимъ художникомъ

скульпторомъ, не авторомъ прежнихъ исполняемыхъ. **1956!**

*Примѣчаніе.* Заимствование изъ художественныхъ произведеній фигуръ и орнаментовъ, на модели для мануфактурныхъ и ремесленныхъ издѣлій, контрафакціею не почитается. Равнымъ образомъ не почитается контрафакціею и то, когда, напримѣръ, какое либо произведеніе живописи съ ея отраслями изображается посредствомъ скульптуры, и на оборотъ.

Гл. III.—*О преслѣдованіи за нарушеніе правъ художественной собственности и о судопроизводствѣ по дѣламъ сего рода.*

§ 15. Жалобы на нарушеніе права художественной собственности подаются мѣстной полиціи, въ столицахъ же въ Управу Благочинія; при семъ представляется актъ, коимъ право сіе законнымъ образомъ утверждено за просителемъ, безъ чего и самый искъ начать быть не можетъ.

§ 16. Если жалоба окажется очевидно справедливою, то на все, что найдено будетъ произведеннымъ въ нарушеніе художественной собственности истца, а равно на употребленные для того снаряды, какъ то: мѣдныя доски, литографическіе камни, формы, краски и т. п., налагается немедленно установленнымъ порядкомъ арестъ.

§ 17. Для удовлетворенія того, чья художественная собственность была нарушена, отъ изобличеннаго въ томъ отбирается все незаконно имъ произведенное, и самыя снаряды, для того употребленные, въ пользу просителя. Сверхъ того онъ обязанъ, на основаніи 2195—2197 статей Уложенія о Наказаніяхъ, вознаграждать истца за всѣ причиненные ему ущербы и убытки, и подвергается тѣмъ наказаніямъ, которыя за таковое нарушеніе художественной собственности въ означенныхъ статьяхъ постановлены.

§ 18. Лица, завѣдомо участвовавшія въ нарушеніи правъ художественной собственности, подвергаются всѣмъ постановленнымъ въ предъидущемъ параграфѣ для вознагражденія

**19570** художника, за причиненный ему ущерб и убытокъ, взысканіямъ. Сюда относятся занимающіеся оттисками гравюръ и литографій, литейщики и самые продавцы незаконно размножаемыхъ произведеній.

§ 19. Споры о художественной собственности рассматриваются предпочтительно Третейскимъ Судомъ; въ случаѣ же несогласія на то спорящихся, Гражданскою Палатою, или равною ей инстанціею той губерніи, гдѣ имѣетъ жительство отвѣтчикъ. Впрочемъ дѣло, начатое въ судебномъ мѣстѣ, можетъ, по взаимному согласію тяжущихся, быть передано въ Третейскій Судъ; но послѣ сего они не имѣютъ уже права дать ему другое направленіе.

§ 20. Дѣла сего рода, поступающія въ судебныя мѣста, производятся на общемъ порядкѣ, для тяжбныхъ дѣлъ установленномъ; въ случаяхъ же, требующихъ, для разрѣшенія сомнѣнія, свидѣній артистическихъ, Гражданская Палата приглашаетъ Губернскаго Архитектора, рисовальнаго учителя Гимназій или проживающаго въ томъ городѣ извѣстнаго художника. Высшія же судебныя мѣста требуютъ въ такихъ случаяхъ заключенія Императорской Академіи Художествъ.

§ 21. Доколѣ дѣло не рѣшено, продажа художественныхъ произведеній, составляющихъ предметъ спора, воспрещается на основаніи общихъ узаконеній объ охраненіи спорныхъ имуществъ. Судъ опредѣляетъ мѣру вознагражденія за убытки отъ прекращенія продажи, если оныя понесены правою стороною.

§ 22. Преслѣдованіе за нарушеніе права художественной собственности можетъ быть начато только въ слѣдствіе жалобы обиженнаго; послѣдній же срокъ на подачу оныхъ назначается двухлѣтній, а для истцовъ, пребывающихъ за границею, четырехлѣтній.

§ 23. Тяжбы, собственно по несоблюденію условій о передачѣ права художественной собственности, производятся обыкновеннымъ порядкомъ, съ нижней инстанціи.

§ 24. Что касается до изданія Русскими художниками произведеній своихъ за границею, послѣ уступки оныхъ кому либо другому въ Имперіи, также до передачи права на оныя иностранному издателю, до ввоза оныхъ въ Россію, до явки о таковыхъ заграничныхъ изданіяхъ въ Комитетъ Цензуры Иностранной, а объ условіяхъ, заключаемыхъ въ чужихъ краяхъ — въ Русскихъ Миссіяхъ и Посольствахъ; то во всѣхъ сихъ случаяхъ надлежитъ руководствоваться 6, 7, 8, 9 и 10 статьями правилъ о правахъ сочинителей музыкальныхъ произведеній, изложенныхъ въ Высочайше утвержденномъ мнѣніи Государственнаго Совѣта 9 Января 1845 года (18607).

**19570.** — Января 1. Высочайше утвержденная инструкция Герольдін, Дворянскимъ Депутатскимъ Собраніямъ и мѣстамъ, на конвозложены обязанности сихъ Собраній, о признаніи и утвержденіи въ почетныхъ титулахъ.

*Высочайше утвержденное мнѣніе Государственнаго Совѣта.*

Государственный Совѣтъ, въ соединенныхъ Департаментахъ Законовъ и Дѣлъ Царства Польскаго и въ Общемъ Собраніи, рассмотрѣвъ представленіе Управляющаго Министерствомъ Юстиціи относительно инструкции Герольдін и Депутатскимъ Собраніямъ о признаніи и утвержденіи въ почетныхъ титулахъ, *мнѣніемъ положили*: 1) Означенную Инструкцію, съ нѣкоторыми дополненіями и измѣненіями, поднести на Высочайшее благоусмотрѣніе. 2) Постановленными въ сей Инструкціи правилами предоставить руководствоваться и Герольдін Царства Польскаго.

*Резолюція.* Его Императорское Величество, воспослѣдовавшее мнѣніе въ Общемъ Собраніи Государственнаго Совѣта, относительно инструкции Герольдін и Депутатскимъ Собраніямъ о признаніи и утвержденіи въ почетныхъ титулахъ, Высочайше утвердить соизволилъ и повелѣлъ исполнить.

## О продолжении срока литературной и художественной собственности (1857)

Апрѣль.

1857

Апрѣль.

**51729** Государь Императоръ такое положение Военнаго Совѣта, въ 13 день Апрѣля сего года, Высочайше соизволилъ утвердить.

**51731 51729.**—Апрѣля 14. Именной, объявленный въ приказъ Военнаго Министра.—*Объ увеличеніи и содержаніи четверти роты Топографовъ, сформированной для геодезическихъ работъ въ Восточной Сибири.*

Государь Императоръ Высочайше повелѣть соизволилъ: четверть роты Топографовъ, сформированную для геодезическихъ работъ въ Восточной Сибири, содержаніе которой отнесено на счетъ суммы, взыскиваемой съ добываемаго на частныхъ приискахъ золота, увеличить, вмѣсто двѣнадцати до двадцати человекъ, не выходя однако въ расходахъ по ихъ содержанію изъ размѣровъ нынѣ ассигнуемыхъ суммъ.

О таковой Высочайшей волѣ объявляю по военному вѣдомству, въ дополненіе приказа Военнаго Министра, отъ 16-го Декабря 1847 года (21785).

**51730.**—Апрѣля 14. Именной, объявленный въ приказъ Военнаго Министра.—*О чехлахъ шанцеваго инструмента и пригонкѣ инструмента въ конно-піонерныхъ частяхъ, по новому образцу.*

Государь Императоръ Высочайше соизволилъ одобрить представленные Его Императорскимъ Высочествомъ Генералъ-Инспекторомъ по инженерной части образцы кожаными чехлами шанцеваго носимаго инструмента въ конно-піонерныхъ частяхъ.

Объявляю о томъ по военному вѣдомству, предписываю приступить въ конно-піонерныхъ частяхъ немедленно къ введенію новыхъ чехловъ и пригонкѣ шанцеваго инструмента, согласно съ прилагаемымъ при семъ описаніемъ.

Для руководства вслѣдъ за симъ нѣють быть разосланы отъ Инженернаго Департамента, по принадлежности, образцы Высочайше одобренныхъ чехловъ.

(Описаніе см. въ концѣ Тома.)

**51731.**—Апрѣля 15. Именной, объявленный въ циркуляръ Инспекторскаго Департамента Морскаго Министерства.—*О штатномъ составѣ Черноморскихъ флотскихъ экипажей изъ двухъ ротъ, и объ исключеніи флейщиковъ изъ всѣхъ экипажей, кромѣ Гвардейскаго.*

Государь Императоръ Высочайше соизволилъ: утвердить штатный составъ Черноморскихъ флотскихъ экипажей изъ двухъ ротъ, съ тѣмъ чтобы флейщики были исключены вовсе какъ изъ Черноморскихъ, такъ и изъ другихъ экипажей, кромѣ Гвардейскаго.

О таковой Монаршей волѣ Инспекторскій Департаментъ объявляетъ по морскому вѣдомству, къ свѣдѣнію и должному, до кого касается будетъ исполненію, прилагая при семъ и удостоенный Высочайшаго утвержденія штатный составъ Черноморскихъ флотскихъ экипажей изъ двухъ ротъ, съ исключеніемъ изъ оного флейщиковъ.

(Приложеніе см. въ концѣ Тома.)

**51732.**—Апрѣля 15. Высочайше утвержденное мнѣніе Государственнаго Совѣта, объявленное Сенату Министромъ Юстиціи.—*О продолженіи срока литературной и художественной собственности.*

Государственный Совѣтъ, въ Департаментъ Законовъ и въ Общемъ Собраніи, рассмотрѣвъ представленіе Главноуправляющаго Вторымъ Отдѣленіемъ Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, о продолженіи срока литературной и художественной собственности, согласно съ заключеніемъ его, Главноуправляющаго, мнѣніемъ положила: въ измѣненіе тѣхъ статей Устава о Ценсурѣ (Прилож. къ ст. 147-й Уст. пред. и престѣ. прест. Свода Зак. Т. XIV), кои относятся къ правамъ собственности литературной и художественной, постановить:

1. По смерти сочинителя или переводчика какой либо книги исключительное право пользования издавіемъ и продажей сочиненій или переводовъ его переходятъ къ его наследни-

Апрѣль.

1857

Апрѣль.

камъ по закону, или по завѣщанію, или же къ тѣмъ лицамъ или учрежденіямъ, коимъ отъ него оное передано; но сіе право не можетъ продолжаться долѣе пятидесяти лѣтъ со дня смерти сочинителя или переводчика.

2. Дѣйствіе сего постановленія распространяется на всѣ лица, для коихъ не истекъ еще установленный существующими нынѣ законами срокъ исключительнаго пользованія правомъ изданія и продажи, дошедшихъ къ нимъ по наслѣдству или завѣщанію, сочиненій и переводовъ.

3. Въ отношеніи къ сочиненіямъ и переводамъ, которые изданы или будутъ изданы послѣ смерти сочинителя или переводчика, означенный пятидесятилѣтній срокъ считается со времени перваго изданія сихъ сочиненій или переводовъ.

4. Общества, издающія книги или нынѣ произведенія наукъ и словесности, пользуются исключительнымъ правомъ собственности на сія произведенія, если авторъ имъ оное предоставилъ, также въ продолженіе пятидесяти лѣтъ. По истеченіи сего времени, такіа произведенія становятся собственностію публики, кромѣ лишь случаевъ, когда авторъ оныхъ еще въ живыхъ и удерживаетъ за собой сію литературную собственность. Означенный срокъ считается съ изданія въ свѣтъ послѣдняго тома, если сочиненіе въ нѣсколькихъ томахъ, или же съ изданія каждой отдѣльной статьи, если общества издають труды своихъ членовъ въ видѣ такихъ отдѣльныхъ книжекъ или вумеровъ.

5. Исключительное право собственности и продажи музыкальныхъ сочиненій принадлежитъ также авторамъ, или наслѣдникамъ ихъ, или тѣмъ, къ коимъ сіе право перешло на законномъ основаніи, въ продолженіе пятидесяти лѣтъ, какъ сіе постановлено въ отношеніи къ правамъ собственности сочинителей, переводчиковъ, или издателей книгъ.

6. Для наслѣдниковъ и прибрѣтателей права собственности художественной на произведенія живописи, гравированія, литографіи, фотографіи, скульптуры, архитектуры, искус-

ства медальернаго и другихъ, срокъ такого права продолжается также не долѣе пятидесяти лѣтъ, считая со дня смерти художника, или появленія въ свѣтъ произведенія, не изданнаго до смерти его.

и 7. Права Академій, Университетовъ, Училищъ, художественныхъ и ученыхъ обществъ, относительно изданія произведеній изящныхъ искусствъ, суть тѣ же, которыя предоставлены подобнымъ учрежденіямъ на издаваемые ими произведенія наукъ и словесности.

*Резолюція.* Его Императорское Величество воснослѣдовавшее мнѣніе въ Общемъ Собраніи Государственнаго Совѣта, о продолженіи срока литературной и художественной собственности, Высочайше утвердить соизволилъ и повелѣлъ исполнить.

**31753.** — Апрѣль 15. Высочайше утвержденное мнѣніе Государственнаго Совѣта, опубликованное 31 Мая.—*О порядкѣ отсрочки займодавцами платежей по даннымъ имъ заемнымъ обязательствамъ.*

Правительствующій Сенатъ, въ Общемъ Собраніи первыхъ трехъ Департаментовъ и Департамента Герольдіи, слушавши: 1) предложенное Министромъ Юстиціи, къ надлежащему исполненію, Высочайше утвержденное мнѣніе Государственнаго Совѣта, слѣдующаго содержанія: Государственный Совѣтъ, въ Департаментѣ Законовъ и въ Общемъ Собраніи, рассмотрѣвъ внесенное, по разногласію изъ Общаго Собранія первыхъ трехъ Департаментовъ и Департамента Герольдіи Правительствующаго Сената дѣло по вопросу о порядкѣ отсрочки займодавцами платежей по даннымъ имъ обязательствамъ, *милліемъ* постановилъ: въ дополненіе и поясненіе подлежащихъ статей Свода Законовъ, постановитъ слѣдующія правила:

1. Займодавецъ имѣетъ право отсрочить должнику платежъ по заемному письму, не замѣняя онаго новымъ актомъ.

2. Отсрочка платежа по заемному письму срочному, можетъ быть дѣлаема тремя способами: а) когда заемное письмо находится при

М а и.

1878

М а и.

**58592.**—Мая 30. Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета.— *О главных основаниях Устава и росписании должностей Консерваторий Императорского Русского Музыкального Общества.*

Государственный Советъ, въ Департаментѣ Законовъ и въ Общемъ Собраніи, рассмотрѣвъ представленіе Министра Внутреннихъ Дѣлъ, по проектамъ Устава и штата Консерваторій Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, *мнѣніемъ положили:*

I. Проекты: а) главныхъ основаній Устава Консерваторій Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и б) росписанія должностей въ сихъ Консерваторіяхъ поднести къ Высочайшему Его Императорскаго Величества утвержденію.

II. Предоставить Министру Внутреннихъ Дѣлъ, по Высочайшемъ утвержденіи упомянутыхъ главныхъ основаній и росписанія должностей, включить оныя въ Уставъ Консерваторій Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, утвердивъ собственною властію остальные постановленія внесеннаго имъ въ Государственный Советъ проекта, съ тѣмъ, чтобы, въ случаѣ необходимости дополненія или измѣненія утвержденныхъ имъ постановленій, такія дополненія или измѣненія производимы были, съ утвержденія его, Министра, по соглашенію съ Предсѣдателемъ Музыкальнаго Общества.

*Резолюція.* Его Императорское Величество воспослѣдовавшее мнѣніе въ Общемъ Собраніи Государственного Совета, о главныхъ основаніяхъ Устава и росписанія должностей Консерваторій Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, Высочайше удвердить соизволилъ и повелѣлъ исполнить.

Главные основанія Устава Консерваторій Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

1. Консерваторіи суть высшія спеціальныя музыкально-учебныя учрежденія, имѣющія цѣлью образованіе оркестровыхъ исполнителей, виртуозовъ на инструментахъ, концертныхъ пѣвцовъ, драматическихкихъ и оперныхъ артистовъ, капельмейстеровъ, композиторовъ и учителей музыки.

2. Предметы, входящіе въ составъ преподаванія въ Консерваторіяхъ, раздѣляются на предметы художественные и научные.

А. Предметы художественныя суть: игра на инструментахъ, входящихъ въ составъ оркестра, а именно: струнныхъ, духовыхъ и ударныхъ, игра на

фортепиано, игра на органахъ, пѣніе, теорія музыки, **58592**

исторія музыки, исторія искусствъ, эстетика, сценическая игра, декламація и мимика, танцы и проч.

Б. Предметы научныя суть: Законъ Божій, арифметика, географія, всеобщая и Русская исторія, въ объемъ курса мужскихъ гимназій, физика, Русскій языкъ и литература съ подробнымъ обзоромъ важнѣйшихъ, преимущественно драматическихкихъ, произведеній иностранныхъ литературъ, Нѣмецкій, Французскій и Итальянскій языки и чистописание.

*Примѣчаніе 1.* Изъ иностранныхъ языковъ обязательны только два.

*Примѣчаніе 2.* Общеобразовательныя предметы должны быть преподаваемы по учебникамъ, одобреннымъ Министерствомъ Народнаго Просвѣщенія и духовнымъ вѣдомствомъ, по принадлежности.

3. Предметы художественныя преподаются въ Консерваторіяхъ по программамъ и учебному плану, составленнымъ Художественнымъ Советомъ и утвержденнымъ Предсѣдателемъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Предметы научныя преподаются въ Консерваторіяхъ по программамъ и учебному плану, установленнымъ Научнымъ Советомъ, съ одобренія Министерства Народнаго Просвѣщенія.

4. Консерваторіи содержатся на суммы, вносимыя за обученіе учащихся, самими учащимися или же посторонними лицами и вѣдомствами, содержащими на свой счетъ стипендіатовъ. С.-Петербургская Консерваторія, кромѣ того, пользуется ежегоднымъ пособіемъ отъ Правительства въ размѣрѣ пятнадцати тысячъ рублей, а Московская Консерваторія—таковымъ же пособіемъ въ размѣрѣ двадцати тысячъ рублей.

5. Консерваторіи, находясь въ вѣдѣніи соответственнаго мѣстнаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, состоятъ подъ покровительствомъ Предсѣдателя сего Общества.

6. Предсѣдатель Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, какъ покровитель Консерваторій, утверждаетъ, по представленію мѣстной дирекціи, вырабатываемыя Художественнымъ Советомъ инструкціи, программы и учебный планъ, а также протоколы Художественнаго Совета о присужденіи дипломовъ, аттестатовъ и медалей.

7. Предсѣдатель утверждаетъ представленія мѣстной дирекціи объ опредѣленіи и увольненіи Директора, профессоровъ и старшихъ преподавателей, Инспектора Консерваторіи и Инспектора научныхъ классовъ, о возведеніи преподающихъ худо-

**58592** жественные предметы въ высшія званія, равно и о возведеніи въ званіе почетныхъ членовъ Консерваторіи постороннихъ артистовъ.

8. Предсѣдатель Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества испрашиваетъ Всемилостивѣйшія награды орденами и чинами лицамъ, служащимъ въ Консерваторіяхъ; онъ же дѣлаетъ представленія о Всемилостивѣйшемъ пожалованіи званія заслуженнаго профессора ординарнымъ профессорамъ 1-й степени, въ вознагражденіе за особенныя заслуги ихъ.

9. Ближайшее завѣдываніе каждою Консерваторіею принадлежитъ мѣстной дирекціи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Общее же наблюденіе и попеченіе о всѣхъ Консерваторіяхъ возлагается на Главную Дирекцію Общества.

10. Составныя части управленія каждою Консерваторіею суть: Директоръ, Художественный Совѣтъ, Научный Совѣтъ, Инспекторъ Консерваторіи и Инспекторъ научныхъ классовъ. При управленіи могутъ состоять: Правитель дѣлъ, Завѣдывающій музеемъ, Казначей, Смотритель и Письмоводитель.

11. Директоръ долженъ быть непременно лицо, спеціально занимающееся музыкой, и притомъ Русскій подданный.

12. Директоръ, по званію своему, состоитъ членомъ какъ мѣстной дирекціи, такъ Главной Дирекціи Русскаго Музыкальнаго Общества.

13. Директору принадлежитъ ближайшее управленіе Консерваторіею.

14. Директоръ Консерваторіи увольняется въ отпускъ, по представленію мѣстной дирекціи, Предсѣдателемъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. За отсутствіемъ Директора, въ теченіе учебнаго года, завѣдываніе Консерваторіею поручается Инспектору; въ вакаціонное же время завѣдываніе ею, въ случаѣ отсутствія Директора, поручается одному изъ Директоровъ мѣстнаго отдѣленія, по выбору дирекціи.

15. Художественный Совѣтъ состоитъ, подъ предсѣдательствомъ Директора, изъ профессоровъ, старшихъ преподавателей и Инспектора Консерваторіи. На засѣданіи Художественнаго Совѣта можетъ быть приглашаемъ и Инспекторъ научныхъ классовъ, который въ такомъ случаѣ пользуется правомъ голоса наравнѣ съ прочими чинами Совѣта.

16. На Художественный Совѣтъ возлагается обязанность:

1) Давать свое мнѣніе о представленіяхъ Дирек-

тора Консерваторіи по вопросамъ объ опредѣленіи и увольненіи преподавателей, старшихъ преподавателей и профессоровъ художественныхъ предметовъ;

2) рѣшать вопросы о возведеніи въ высшія званія лицъ, преподающихъ въ Консерваторіи, а также о возведеніи постороннихъ артистовъ въ званіе почетныхъ членовъ Консерваторіи;

3) выбирать и назначать членовъ Испытательной Коммисіи;

4) назначать къ выпуску учениковъ, окончившихъ курсы Консерваторіи;

5) разсматривать, по окончаніи испытаній, списки съ отзывками членовъ Испытательной Коммисіи и, на основаніи сихъ отзывовъ, составлять постановленія о дарованіи лицамъ, окончившимъ курсы и выдержавшимъ испытаніе, аттестатовъ, дипломовъ и медалей;

6) рѣшать вопросы о переходѣ учениковъ изъ класса въ классъ, о переводѣ сверхкомплектныхъ учениковъ въ число комплектныхъ, за успѣхи въ ученіи, равно и о переводѣ учениковъ изъ комплектныхъ въ сверхкомплектные за нерадѣніе и объ исключеніи учащихъ вообще изъ Консерваторіи;

7) составить, въ развитіе содержащихся въ Уставѣ правилъ, проекты инструкцій Консерваторіи;

8) выработывать программы и методы преподаванія художественныхъ предметовъ; составлять учебный планъ по этимъ предметамъ и разрѣшать всѣ вообще вопросы, касающіеся занятій этими предметами;

9) постановлять правила для посѣщенія классовъ и производства испытаній;

10) разрѣшать изданіе лекцій, читаемыхъ въ Консерваторіи, и музыкальныхъ сочиненій, а равно и литературныхъ произведеній по части музыкальнаго искусства, одобряемыхъ Художественнымъ Совѣтомъ;

11) назначать, по приглашенію мѣстной дирекціи, темы для учреждаемыхъ Музыкальнымъ Обществомъ конкурсовъ на музыкальныя и музыкально-литературныя сочиненія;

12) разсматривать и давать отзывы о достоинствахъ музыкальныхъ сочиненій, представляемыхъ на конкурсы мѣстнаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, — и

13) давать отзывы и заключенія по вѣстямъ касающимся музыкальнаго искусства предметамъ,

сообщаемымъ на обсужденіе Консерваторіи, Главною или Мѣстною Дирекціею, а также другими вѣдомствами.

17. Научный Совѣтъ состоитъ, подъ предѣлательствомъ Директора Консерваторіи, изъ Инспектора научныхъ классовъ и преподавателей научныхъ предметовъ. Въ отсутствіи Директора, предѣлательство въ Совѣтѣ предоставляется Инспектору научныхъ классовъ.

18. На Научный Совѣтъ возлагается обязанность:

1) разрѣшать все вопросы, касающіеся до научныхъ занятій Консерваторіи;

2) составлять проекты учебныхъ плановъ, программы и мотивы научнаго преподаванія въ Консерваторіи;

3) составлять правила для посѣщенія научныхъ классовъ и производства научныхъ испытаній;

4) переводить учениковъ изъ класса въ классъ и признавать учащихся окончившими курсы наукъ, — и

5) исключать учениковъ за нерадѣніе и безуспѣшность изъ научныхъ классовъ.

19. Инспекторъ Консерваторіи долженъ быть непремѣнно лицо, спеціально занимающееся музыкой; онъ наблюдаетъ какъ за порядкомъ по части учебной, такъ и за поведеніемъ учащихся въ Консерваторіи и приводитъ въ исполненіе распоряженія Директора. При Инспекторѣ Консерваторіи состоятъ, по мѣрѣ надобности, одинъ или нѣсколько помощниковъ.

20. Для выполненія означенныхъ въ статьѣ 19 обязанностей по научнымъ классамъ, Директоромъ выбирается, изъ числа преподавателей научныхъ предметовъ, Инспекторъ научныхъ классовъ.

21. Преподающіе въ Консерваторіяхъ художественные предметы опредѣляются не только изъ числа лицъ, окончившихъ курсы въ Консерваторіяхъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, но также и изъ постороннихъ артистовъ и артистокъ, какъ Русскихъ, такъ и иностранныхъ подданныхъ. По художественнымъ предметамъ полагаются: ординарные и сверхштатные преподаватели, старшіе преподаватели и профессора 2-й и 1-й степени и, кромѣ того, заслуженные профессора.

22. Лица, служащіе въ Консерваторіяхъ, считаются на государственной службѣ и состоятъ въ классахъ, опредѣленныхъ росписаніемъ должностей, не пользуясь, однако, правами на пенсію и другія денежныя пособія и награды изъ суммъ государственнаго казначейства.

23. Въ Консерваторіи принимаются лица обоаго пола и всеѣхъ сословій и состояній.

24. Все учащіяся въ Консерваторіяхъ суть приходилціе. Поступающіе въ Консерваторіи подвергаются испытанію и опредѣляются въ классы, соотвѣтствующіе обнаружившимся на испытаніи познаніямъ ихъ. Познанія, требуемыя для поступления въ Консерваторіи, опредѣляются курсами мужскихъ и женскихъ гимназій и равныхъ съ ними заведеній; для лицъ же, обладающихъ данными къ развитію художественныхъ талантовъ, напримѣръ прекраснымъ голосомъ, уровень этихъ познаній можетъ быть нѣсколько пониженъ, однако, во всякомъ случаѣ, не ниже пріемныхъ требованій въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ. Желающіе изучать пѣніе или игру на одномъ изъ духовыхъ инструментовъ подвергаются въ Консерваторіи свидѣтельствуванію, причемъ, если бы оказалось, что занятіе этими предметами можетъ имѣть вредныя послѣдствія для ихъ здоровья, они не могутъ быть принимаемы въ названныя классы.

25. Учащіяся принимаются въ Консерваторіи въ качествѣ учениковъ и вольнослушателей.

Учениками называются лица, которыя посѣщаютъ классы всеѣхъ опредѣленныхъ учебнымъ планомъ предметовъ художественныхъ и научныхъ.

Вольнослушателями называются лица, которымъ предоставляется посѣщать или одинъ только классъ избраннаго ими спеціального предмета, или, кромѣ того, еще классы обязательныхъ предметовъ, все или нѣкоторые, по собственному выбору.

26. Какъ для учениковъ, такъ и для вольнослушателей, устанавливается годовая плата, размѣръ которой опредѣляется, по представленію Директора Консерваторіи, дирекціею мѣстнаго отдѣленія Общества.

27. Управленіе Консерваторіи наблюдаетъ за поведеніемъ и дѣятіемъ учащихся только въ стѣнахъ Консерваторіи; внѣ оной надзоръ за учащимися прекращается.

28. Выпускныя испытанія въ предметахъ художественныхъ производятся въ присутствіи депутата отъ Правительства, назначаемаго Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ, депутата, назначаемаго Предсѣдателемъ Общества, и одного изъ Директоровъ мѣстнаго отдѣленія Общества, по выбору дирекцій.

29. Испытанія изъ научныхъ предметовъ производятся на основаніи правилъ, устанавливаемыхъ

**58593** Научнымъ Совѣтомъ, въ присутствіи депутата отъ Министерства Народнаго Просвѣщенія.

**58594** 30. Лица, обучавшіяся въ Консерваторіи, при выходѣ изъ оной и по выдержаніи опредѣленнаго испытанія, могутъ получать аттестаты или дипломы. Лица, удостоенныя диплома, приобретаютъ званіе свободнаго художника. Лицамъ, отличающимся особенными способностями и, притомъ, выказавшимъ особенные успѣхи, кромѣ того, присуждаются медали: серебряная—малая или большая, или золотая—малая или большая.

*Примѣчаніе.* О каждомъ ученикѣ изъ податнаго состоянія, которому выданъ будетъ дипломъ на званіе свободнаго художника, Консерваторія представляетъ, съ приложеніемъ увольнительнаго акта, Правительствующему Сенату для распоряженія объ исключеніи изъ подушнаго оклада.

31. Вольнослушатели, не пользуясь во время пребыванія своего въ Консерваторіи правами, предоставленными ученикамъ, могутъ, однако, по выдержаніи окончательнаго испытанія по вѣсѣмъ требуемымъ программю художественнымъ и научнымъ предметамъ, получать аттестаты и дипломы наравнѣ съ учениками Консерваторіи.

32. На тѣхъ же основаніяхъ допускаются къ испытанію и лица необучавшіяся въ Консерваторіи, которые, по выдержаніи испытанія по вѣсѣмъ требуемымъ программю художественнымъ и научнымъ предметамъ, также могутъ получать аттестаты и дипломы.

33. По отправленію воинской повинности, ученики Консерваторіи пользуются правами, указанными въ Уставѣ о сей повинности для учениковъ С.-Петербургской и Московской Консерваторіи. Вольнослушатели, получившіе при выпускѣ аттестатъ или дипломъ, пользуются, при исполненіи означенной повинности, тѣми же правами на сокращеніе срока дѣйствительной службы, какіи предоставлены ученикамъ, получившимъ аттестатъ или дипломъ; но правомъ на полученіе отсрочекъ для окончанія образованія вольнослушатели не пользуются.

(Росписаніе см. въ концѣ Тома.)

**58595.**—Мая 30. Высочайше утвержденное мнѣніе Государственнаго Совѣта, опубликованное 20 Іюня.—*О призывѣ родственниковъ дворянъ, призванныхъ въ военное время на службу изъ запаса или ополченія.*

Государственный Совѣтъ, въ Особомъ Присут-

ствіи о воинской повинности, рассмотрѣвъ представленіе Министра Внутреннихъ Дѣлъ, о призывѣ родственниковъ дворянъ, призванныхъ въ военное время на службу изъ запаса или ополченія, и соглашаясь въ существѣ съ заключеніемъ его, Министра, *мнѣніемъ положила:* Разъяснить, что призывѣ лицъ, указанныхъ въ статьѣ 4 Высочайше утвержденныхъ, 25 Іюня 1877 года (57503), Правилъ о призывѣ семействъ чиновъ запаса и ратниковъ, если они дворянскаго происхожденія, возлагается на попеченіе того дворянства, къ которому они принадлежатъ.

*Резолюція.* Его Императорское Величество воспользовавшись мнѣніемъ въ Высочайше учрежденномъ при Государственномъ Совѣтѣ Особомъ Присутствіи о воинской повинности, о призывѣ родственниковъ дворянъ, призванныхъ въ военное время на службу изъ запаса или ополченія, Высочайше утвердить соизволяя и повеляя исполнить.

**58594.**—Мая 30. Высочайше утвержденное мнѣніе Государственнаго Совѣта, опубликованное 20 Іюня.—*Объ упраздненіи Устюжскаго и Бѣлозерскаго Окружныхъ Судовъ и учрежденіи Округнаго Суда въ городѣ Череповцѣ.*

Государственный Совѣтъ, въ Сосдиненныхъ Департаментахъ Законовъ и Государственной Экономіи и въ Общемъ Собраніи, рассмотрѣвъ представленіе Управлявшаго Министерствомъ Юстиціи, объ упраздненіи Устюжскаго и Бѣлозерскаго Окружныхъ Судовъ и учрежденіи Округнаго Суда въ городѣ Череповцѣ, и соглашаясь въ существѣ съ заключеніемъ его, Управлявшаго Министерствомъ, *мнѣніемъ положила:* I. Устюжскій и Бѣлозерскій Округные Суды, въ теченіе 1878 года, упразднить, учредивъ въ томъ же году Округный Судъ 3-го разряда въ городѣ Череповцѣ, со включеніемъ оного въ составъ округа С.-Петербургской Судебной Палаты и съ причисленіемъ къ сему Суду уѣздовъ: Устюжскаго, Череповецкаго, Кирилловскаго и Бѣлозерскаго, Новгородской губерніи. II. Одновременно съ симъ (ст. I), Тихвинскій и Боровичскій уѣзды Новгородской губерніи перечислять въ округъ Новгородскаго Округнаго Суда, а Весьегонскій уѣздъ, Тверской губерніи, въ округъ Кашинскаго Округнаго Суда, съ подчиненіемъ сего послѣдняго уѣзда, въ судебномъ отношеніи, Московской Судебной Палатѣ. III. Проекты временнаго

Приложение № 5.  
Диплом С.И. Танеева об окончании  
Московской консерватории (1875)<sup>405</sup>

ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА  
МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ДИПЛОМ.

Совет Консерватории сим свидетельствует, что сын Статского Советника, **СЕРГИЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВ**, Православного вероисповедания, родившийся 12 Ноября 1856 года, окончил в Консерватории, в Мае месяце 1875 года, полный курс музыкального образования и на испытаниях показал следующие успехи: в **главных предметах** (по классу Профессора Н. Рубинштейна), **игре на фортепиано** и (по классу Профессора П. Чайковского) **композиции** – *отличные*, во второстепенных (обязательных) предметах: **истории церковного пения и эстетике** – *отличные*, **истории музыки** – *хорошие* и **научных предметах** – *очень хорошие*. Вследствие того, на основании § 19 ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного 17 Октября 1861 года Устава Музыкального Училища, Консерватории, **СЕРГЕЙ ТАНЕЕВ** Советом Консерватории удостоен звания свободного художника и утвержден в оном Председателем ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества 15 Октября 1875 года, со всеми присвоенными сему званию правами и преимуществами; во внимание же к особым дарованиям и успехам **СЕРГИЙ ТАНЕЕВ** награжден медалью, в удостоверение чего и выдан ему, **СЕРГИЮ ТАНЕЕВУ** сей диплом за надлежащим подписанием и с приложением печати Консерватории. Октября, 1875 года.

*Председатель Общества Константин<sup>406</sup>  
Директор Консерватории Н. Рубинштейн*

*Члены Совета: Кочетова-Александрова*

*В. Фитценхаген*

*Ник. Губерт*

*G. Galvani*

*П. Чайковский*

*И. Гржимали*

*В. Walseer<sup>407</sup>*

*Лангер*

*Инспектор Альбрехт*

<sup>405</sup> Диплом С.И. Танеева от 15 октября 1875 года // Российский национальный музей музыки. Ф. 85, ед. хр. 306, 2 л. (2 экз.)

<sup>406</sup> Великий князь Константин Николаевич.

<sup>407</sup> Б.О. Вальзек (класс сольного пения).

**Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета  
(Собр. Узак. 1903 г. Февраля 4, отд. I, ст. 147)**

**О предоставлении прав государственной службы лицам,  
окончившим курс в Консерваториях и Музыкальных Училищах  
Императорского Русского Музыкального Общества от 16 декабря 1902 г.**

Государственный Совет, в Соединенных Департаментах Законов и Промышленности Наук и Торговли и в Общем Собрании, рассмотрев представление Министра Внутренних дел о предоставлении прав государственной службы лицам, окончившим курс в Консерваториях и Музыкальных училищах Императорского Русского Музыкального Общества, мнением положил:

- I. В изменение и дополнение подлежащих узаконений постановит, в виде временной меры, впредь до разрешения общего вопроса о служебных правах, приобретаемых окончанием курса наук в учебных заведениях:
  - 1) Лица мужского пола, окончившие курс в Музыкальных Училищах Императорского Русского Музыкального Общества, в случае поступления их на государственную службу, производятся в первый классный чин без испытания.
  - 2) Лица мужского пола, удостоенные дипломов или аттестатов об окончании курса в Консерваториях названного Общества (ст. 1), пользуются правом поступления на государственную службу, с утверждением в чине XIV класса, а в случае определения на классные должности в Консерваториях или в Музыкальных Училищах того же Общества – в чине XII класса.
  - 3) Преподаватели музыки в Гимназиях и Реальных Училищах, имеющие диплом или аттестат об окончании курса в Консерваториях Императорского Русского Музыкального Общества, пользуются, относительно класса должности и чинопроизводства, правами, представленными Преподавателям других предметов в сих заведениях (за исключением Учителей черчения и чистописания).
  - 4) Лица, служащие в Консерваториях Императорского Русского Музыкального Общества, считаясь на государственной службе, состоят в классах, определенных росписанием должностей сих Консерваторий.
- II. Статьи 372 и 430 Устава о службе по определению от Правительства (Свода Зак. Т. III, изд. 1896 г.) – отменить.

*Резолюция.* Его Императорское Величество воспоследовавшее мнение в Общем Собрании Государственного Совета, о предоставлении прав государственной службы лицам, окончившим курс в Консерваториях и Музыкальных училищах Императорского Русского Музыкального Общества, Высочайше утвердить соизволил и повелел исполнить.

Приложение № 7.  
 Договор П.И. Чайковского с Дирекцией  
 Русского Музыкального Общества (1869)<sup>408</sup>

1869 года, Мая первого дня я нижеподписавшийся Коллежский Ассесор Петр Ильич ЧАЙКОВСКИЙ заключил сие условие с Дирекцией Русского Музыкального Общества в Москве, сроком на три года, т. е. от первого Сентября сего 1869 года по первое Сентября тысяча восемьсот семьдесят второго года, в том, что 1-е, Я, ЧАЙКОВСКИЙ обязан заниматься в консерватории преподаванием уроков теории музыки, в качестве исправляющего <sic!> должность профессора, не менее десяти часов в неделю, без всякой отговорки; если на такое число уроков будет достаточное число учащихся, 2-е, Я, ЧАЙКОВСКИЙ обязан являться в Консерваторию за десять минут до начатия урока; если же опоздаю кроме сих десяти минут еще пятнадцать минут, то час урока считается пропущенным. При сем обязан я объяснить Директору Консерватории причину, по которой я опоздал. Пропущенный час урока может быть, по согласию с директором Консерватории, заменен другим часом, в противном случае вычитается с меня, ЧАЙКОВСКОГО, за каждый пропущенный час урока по пяти рублей серебром. 3-е. В случае моей болезни после первого пропущенного урока, часы мои заменяются, по распоряжению Директора, профессором или Адъюнктом. В случае моей замены Адъюнктом, – если болезнь продолжится не более месяца, я должен получать из причитающего мне жалованья только одну треть, а заменивший меня Адъюнкт остальные две трети. Если же болезнь продолжится более месяца, то я не получаю никакой платы и меня заменяют другим Профессором, до моего выздоровления; по замене же меня Профессором, а не Адъюнктом уплата мне денег прекращается. Первый мой пропущенный урок по болезни, может быть заменен другим уроком, или же вычитается из моего жалованья, что придется, по расчету. 4-е- Я, ЧАЙКОВСКИЙ, должен получать за каждый час уроков в неделю по семидесяти пяти рублей серебром в год, получая все годовое жалованье в течение девяти месяцев, т. е. до начала vacationного<sup>409</sup> времени. При увеличении или уменьшении часов занятий, плата увеличивается или уменьшается, считая за каждый месяц академического года II / 3 месяца годовой платы за каждый час. 5-е. Обязан я, ЧАЙКОВСКИЙ, обходиться с учащимися вежливо и вообще не позволять себе никаких грубых поступков или выражений относительно учеников и учениц. 6-е- Обязуюсь я, кроме Консерватории нигде классов не открывать, уроки же на дому я могу давать с тем только условием:

а/ чтобы не опубликовать об их открытии;

б/ брать с ученика не менее пяти рублей серебром за каждый час занятий.

7-е. Я, ЧАЙКОВСКИЙ, не могу принимать участия ни в каких концертах вне Русского Музыкального Общества, 8-е. Обязан я во всем подчиняться правилам, составленным дирекцией Общества и утвержденным Президентом Общества и отнюдь от них не отступать. Нарушение контракта подлежит взысканию неустойки, 9-е. За нарушение с какой либо стороны контракта, виновная сторона подвергается неустойке пятьсот рублей серебром. 10-е- В случае моего, ЧАЙКОВСКОГО, какого либо поступка, по коему я буду подлежать увольнению по заключению совета Консерватории и окончательного заключения Дирекции Общества, – Дирекция вольна мне отказать, без уплаты означенной в 9 пункте неустойки и 11-е. Условие сие хранить с обеих сторон свято и нерушимо. Подлинное иметь Дирекции Общества, а мне, ЧАЙКОВСКОМУ, получить засвидетельствованную Дирекцией копию.

К сему условию Коллежский Ассесор Петр ЧАЙКОВСКИЙ руку приложил.

К сему условию руки приложили Директор Русского Музыкального Общества в Москве Губернский Секретарь Николай Григорьевич сын РУБИНШТЕЙН, Потомственный почетный гражданин Александр Александрович ТОРЛЕЦКИЙ. Действительный Статский советник Князь Николай Петрович ТРУБЕЦКОЙ.

<sup>408</sup> Договоры П.И. Чайковского с Дирекцией Русского Музыкального Общества (1869–1875) // Российский национальный музей музыки. Ф. 88, ед. хр. 191, 5 л. Машинописная копия.

<sup>409</sup> Vacationного – каникулярного [Я. Ф.].

## Договор П.И. Чайковского с Дирекцией Русского Музыкального Общества (1872)

1872 года Мая 7 дня, я, нижеподписавшийся, Коллежский Ассесор Петр Ильич ЧАЙКОВСКИЙ заключил сие условие с Дирекцией Русского Музыкального Общества в Москве, сроком на три года, т. е. от первого Сентября сего 1872 года по первое Сентября тысяча восемьсот семьдесят пятого года, в том, что:

1-е Я, ЧАЙКОВСКИЙ, обязан заниматься в консерватории преподаванием уроков теории музыки, в качестве исправляющего <sic!> должность профессора, не менее десяти часов в неделю, без всякой отговорки, если на такое число уроков будет достаточное число учащихся,

2-е Я, ЧАЙКОВСКИЙ, обязан являться в Консерваторию за десять минут до начатия урока, если же опоздаю кроме сих десяти минут еще пятнадцать минут, то час урока считается пропущенным. При сем обязан я объяснить Директору Консерватории причину, по которой я опоздал. Пропущенный час урока может быть, по согласию с директором Консерватории, заменен другим часом, в противном случае вычитается с меня, ЧАЙКОВСКОГО, за каждый пропущенный час урока по пяти рублей серебром. В случае моей болезни после первого пропущенного урока, часы мои заменяются, по распоряжению Директора, профессором или Адъюнктом. В случае моей замены Адъюнктом, – если болезнь продолжится не более месяца, я должен получать из причитающего мне жалованья только одну треть, а заменивший меня Адъюнкт остальные две трети. Если же болезнь продолжится более месяца, то я не получаю никакой платы и меня заменяют другим Профессором, до моего выздоровления; по замене же меня Профессором, а не Адъюнктом уплата мне денег прекращается. Первый мой пропущенный урок по болезни, может быть заменен другим уроком, или же вычитается из моего жалованья, что придется по расчету,

4-е Я, ЧАЙКОВСКИЙ, должен получать за каждый час уроков в неделю по девяти рублям серебром в год, получая все годовое жалованье в течение девяти месяцев, т. е. до начала вакационного времени. При увеличении или уменьшении часов занятий, плата увеличивается или уменьшается, считая за каждый месяц академического года II / 3 месяца годовой платы за каждый час.

5-е. Обязан я, ЧАЙКОВСКИЙ, обходиться с учащимися вежливо и вообще не позволять себе никаких грубых поступков или выражений относительно учеников и учениц.

6-е, Обязан я, кроме Консерватории, нигде классов не открывать, уроки же на дому я могу давать с тем только условием:

а/ чтобы не публиковать об их открытии;

б/ брать с ученика не менее пяти рублей сер. за каждый час занятий.

7-е. Я, ЧАЙКОВСКИЙ, не могу принимать участия ни в каких концертах вне Русского Музыкального Общества без согласия на то Совета Консерватории и Дирекции Русского Музыкального Общества,

8-е. Обязан я, во всем подчиняться правилам, составленным дирекцией Общества и утвержденным Президентом Общества и отнюдь от них не отступать. Нарушение контракта подлежит взысканию неустойки.

9-е, За нарушение с какой либо стороны контракта, виновная сторона подвергается неустойке пятьсот рублей серебром.

10-е, В случае закрытия Консерватории контракт сам собой прекращается без уплаты с чьей либо стороны неустойки.

11-е, В случае моего, ЧАЙКОВСКОГО, какого либо поступка, по коему я буду подлежать увольнению по заключению Совета Консерватории и окончательного заключения Дирекции Общества, Дирекция вольна мне отказать, без уплаты означенной в девятом пункте неустойки и

12-е, Условие сие хранить с обеих сторон свято и нерушимо. Подлинное иметь Дирекции Общества, а мне, ЧАЙКОВСКОМУ, получить засвидетельствованную Дирекцией копию.

К сему условию отставной Надворный Советник Петр ЧАЙКОВСКИЙ руку приложил.

К сему условию Директоры Русского Музыкального Общества руки приложили Александр ТОРЛЕЦКИЙ

Князь Н. ТРУБЕЦКОЙ.

## Договор П.И. Чайковского с Дирекцией Русского Музыкального Общества (1875)

1875 г. Мая дня, я, нижеподписавшийся, Коллежский Ассесор Петр Ильич ЧАЙКОВСКИЙ, заключил сие условие с Дирекцией Русского Музыкального Общества в Москве, сроком на три года, т. е. от первого Сентября сего 1875 года по первое Сентября тысяча восемьсот семьдесят восьмого года, в том, что:

1-е Я, ЧАЙКОВСКИЙ, обязан заниматься в консерватории преподаванием уроков теории музыки, в качестве старшего преподавателя /профессора/, не менее двадцати семи часов в неделю, без всякой отговорки,

2-е. Я, ЧАЙКОВСКИЙ, обязан являться в Консерваторию за десять минут до начатия урока, если же опоздаю кроме сих десяти минут еще пятнадцать минут, то час урока считается пропущенным. При сем обязан я объяснить Директору Консерватории причину, по которой я опоздал. Пропущенный час урока может быть, по согласию с директором Консерватории, заменен другим часом, в противном случае вычитается с меня, ЧАЙКОВСКОГО, за каждый пропущенный час урока по пяти рублей серебром. В случае моей болезни после первого пропущенного урока, часы мои заменяются, по распоряжению Директора, профессором или Адъюнктом. В случае моей замены Адъюнктом, – если болезнь продолжится не более месяца, я должен получать из причитающего мне жалованья только одну треть, а заменивший меня Адъюнкт остальные две трети. Если же болезнь продолжится более месяца, то я не получаю никакой платы и меня заменяют другим Профессором, до моего выздоровления; по замене же меня Профессором, а не Адъюнктом уплата мне денег прекращается. Первый мой пропущенный урок по болезни, может быть заменен другим уроком, или же вычитается из моего жалованья, что придется по расчету,

4-е, Дирекция Московского Отделения платит мне, ЧАЙКОВСКОМУ, по две тысячи семьсот рублей серебром в год, получая все годовое жалованье в течение девяти месяцев, т. е. до начала вакационного времени,

5-е, Обязуюсь я, ЧАЙКОВСКИЙ, обходиться с учащимися вежливо и вообще не позволять себе никаких грубых поступков или выражений относительно учеников и учениц,

6-е, Обязан я, кроме Консерватории, нигде классов не открывать, уроки же на дому я могу давать с тем только условием:

а/ чтобы не публиковать об их открытии,

б/ брать с ученика не менее пяти рублей сереб. за каждый час занятий,

7-е, Я, ЧАЙКОВСКИЙ, не могу принимать участия ни в каких концертах вне Русского Музыкального Общества без согласия на то Совета Консерватории и Дирекции Московского Отделения,

8-е, Обязан я, ЧАЙКОВСКИЙ, во всем подчиняться правилам, составленным дирекцией Общества и отнюдь от них не отступать. Нарушение контракта подлежит взысканию неустойки.

9-е, За нарушение с какой либо стороны контракта виновная сторона подвергается неустойке одну тысячу рублей сереб.

10-е, В случае моего, ЧАЙКОВСКОГО, какого либо поступка, по коему я буду подлежать увольнению по заключению Совета Консерватории и окончательному заключению Дирекции Общества, Дирекция вольна мне отказать, без уплаты означенной в девятом пункте неустойки,

11-е, Условие сие хранить с обеих сторон свято и нерушимо. Подлинное иметь Дирекции Общества, а мне, ЧАЙКОВСКОМУ, получить засвидетельствованную Дирекцией копию.

К сему условию русский подданный Надворный Советник профессор П. ЧАЙКОВСКИЙ руку приложил.

А. ТРЕТЬЯКОВ

Директоры: П. ЮРГЕНСОН  
Н. РУБИНШТЕЙН

Статья о Первом всероссийском конгрессе книготорговцев и издателей  
в журнале «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel» (1909)

№ 189, 17. August 1909.		Nichtamtlicher Teil.		Börsenblatt f. d. Dtsch. Buchhandel. 1909	
<b>E. S. Mittler u. Sohn in Berlin.</b>	9398	<b>Schweizer Druck- u. Verlagsanstalt in Zürich.</b>	9398		
*Chronik der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1906—1908. 3 A.		*Gute bürgerliche Küche. 6. Aufl. Geb. 1 A 50 J.			
*Moritz: Insel Röm. (Veröffentl. d. Instituts für Meereskunde, Heft 14.) 3 A 50 J.		<b>E. K. Seemann in Leipzig.</b>	9392/93		
<b>Reumont &amp; Zimmermann in Bern.</b>	9390	*Die Grossen Maler in Wort und Farbe. Herausgeg. von Philippi. Geb. 18 A.			
Schweizerisches Finanz-Jahrbuch. XI. Jahrg. 1909. 10 A.		<b>J. Goldmar in Leipzig.</b>	9397		
<b>Julius Wittmann in Leipzig.</b>	U 3	Blätter für Bücherfreunde. XI. Jahrg. Heft 2. 10 A.			
*Sphinx: Die Nacht der Finsternis. 1 A 50 J.		<b>Otto Weber Verlag in Heilbronn a. N.</b>	9383		
<b>Georg Neimer in Berlin.</b>	9399	Webers moderne Bibliothek. Bb. 143. Rabor: Selbstob. 20 J.			
*Handbuch für die deutsche Handelsmarine auf das Jahr 1909. 9 A.					

## Nichtamtlicher Teil.

### Der erste allrussische Buchhändler- und Verleger-Kongress in St. Petersburg.

30. Juni bis 5. Juli (13. bis 18. Juli) 1909.

Am Abend des 29. Juni (12. Juli) d. J. fand eine Vorversammlung der aus allen Teilen des großen russischen Reichs erschienenen Berufskollegen im Saale der Reformierten-Schule in St. Petersburg statt. Es waren meistens Sortimenter, die sich hier zusammengefunden hatten, Verleger waren nur in geringer Anzahl gekommen. Es wurde hier, entgegen dem Antrage eines der Anwesenden, vereinbart, daß das von der Generalversammlung des Vereins genehmigte Programm durchgeführt werden solle.

Am folgenden Tage um 2 Uhr nachmittags fand im Alexander-Saale der St. Petersburger Stadtduma die feierliche Eröffnung des Kongresses statt. Unter den etwa 300 erschienenen Personen befanden sich 161 Kongressmitglieder, und zwar 87 aus St. Petersburg, 20 aus Moskau und 54 aus 42 verschiedenen Städten des Reichs. Hervorgehoben zu werden verdient, daß der Chef der Oberprüfungsverwaltung A. Wellegarde, der Minister des Handels und der Manufakturen B. Timirjasew, der Redakteur der offiziellen »Bücherchronik« A. Loranow, viele Journalisten und die Abgeordneten verschiedener Gesellschaften und Vereine anwesend waren. Selbstverständlich ist es, daß auch Stenographen und die Korrespondenten mancher Presseorgane zugegen waren.

Herr Th. Ettinger, der Vorsitzende des Organisationskomitees, eröffnete die Sitzung und begrüßte die Erschienenen. Vom Inhalte seiner und aller übrigen Reden, die gehalten wurden, kann hier nur wenig mitgeteilt werden. Ettinger hob hervor, daß die Genossen des Berufs, der hier hauptsächlich vertreten sei, nicht nur ihre materiellen Interessen verteidigen wollen, sondern daß sie auch Kulturaufgaben zu lösen und die Volksaufklärung zu fördern berufen seien. Hierauf erklärte er den ersten allrussischen Buchhändler- und Verleger-Kongress für eröffnet.

Aus der Rede des Herrn Wellegarde ist zu erwähnen, daß er das frühere System der Präventivzensur als überlebt bezeichnete, daß die hier Versammelten sich die Aufgabe gestellt hätten, Licht und Kultur in Rußland zu verbreiten und daß, wenn behauptet worden sei, der deutsche Volksschullehrer habe Deutschlands Macht geschaffen, man mit noch größerem Rechte sagen könne — »in Ihren Händen liegt die Größe des künftigen Rußland«. — Der Minister des Handels und der Manufakturen wies darauf hin, daß es hauptsächlich sein Ministerium sei, das die Aufgabe habe, den Buchhandel in Rußland zu fördern, und daß dieser Beruf eine ganze Reihe von wichtigen Zweigen der Industrie befruchte: den Maschinen-

bau, die Buchdruckerei, die Papierfabrikation, — daß er auf das Kunstgewerbe einen hochbedeutenden Einfluß ausübe, daß er viele kleine, mittlere und große Arbeiter mittelbar und unmittelbar beschäftige. Das Ministerium des Handels und der Manufakturen habe auch den wichtigen Auftrag, das internationale Urheberrecht zu schützen. Rußland sei jetzt im Begriff, internationale Vereinbarungen zum gegenseitigen Schutze dieses Rechts auf der Basis der Gerechtigkeit und den Anforderungen der Aufklärung gemäß abzuschließen. »Ich hoffe, daß Ihre Bemühungen den Erfolg haben werden, daß in Rußland noch mehr gute und für die Aufklärung des Volkes nützliche Bücher als bisher veröffentlicht werden.«

Herr M. Bemke, Vorstandsmitglied des russischen Buchhändler- und Verlegervereins, begrüßte die Anwesenden im Namen dieses Vereins. Er sagte, die Zahl der hier versammelten Berufsgenossen sei zwar noch nicht sehr groß, er glaube aber behaupten zu dürfen, daß dennoch der ganze russische Buchhandel hier vertreten sei. Die Aufgabe dieses Kongresses sei es, Mittel ausfindig zu machen, um diesen Beruf auf eine höhere Stufe zu heben und um möglichst viel zur Verbreitung der Aufklärung im teuren Vaterlande beizutragen. Bisher hätten viele Verleger und Buchhändler in Rußland, namentlich im Innern des Reichs, Opfer gebracht; auf Opfer allein könne aber nichts Dauerndes gegründet werden. Es sei der Kampf gegen die Unwissenheit, den der Buchhandel zu führen habe, und dieser Kampf werde hoffentlich gute Früchte tragen. »Die vereinigten Buchhändler und Verleger Rußlands werden die Fahne der Aufklärung entfalten und damit stolz voranschreiten. Wir stehen heute an der Schwelle einer besseren Zukunft, und es wird von uns abhängen, ob wir, wie bisher, eine klägliche Existenz führen müssen, oder ob wir einer fruchtbaren Zukunft entgegengehen können.«

Herr Morikowitsch, der Abgeordnete des Vereins polnischer Buchhändler in Warschau, betonte, es seien zwei ganz verschiedene nationale Kulturen, auf denen die beiden benachbarten Völker stehen, und nur eine freie Entwicklung dieser beiden Kulturen werde den beiden Völkern, wie auch der ganzen Kulturwelt Nutzen bringen können. »Es sind nicht nur die äußerlichen Verhältnisse unseres Berufs, sondern es ist ein erhabenes, edles Ziel, das uns verbinden muß. Im Namen unseres Vereins kann ich versichern, daß Sie in uns Mitarbeiter und Förderer in Ihren Bemühungen, den Buchhandel Rußlands auf eine höhere Kulturstufe zu erheben, finden werden. Wir wollen dadurch Ihrem und unserem Volke und der ganzen Kulturwelt einen wichtigen Dienst leisten.«

Über die Reden des Herrn Falbork von der kaiserlichen Freien Oekonomischen Gesellschaft, des Herrn Golubew vom Verein der Moskauer Buchhändler und des Herrn B. Eschagarew aus Barnaul, der im Namen der sibirischen

Buchhändler sprach, können wir hier leider nicht berichten, weil uns das zu weit führen würde.

Es folgte die Verlesung vieler Begrüßungstelegramme und -Briefe aus St. Petersburg, Riga, Tiflis, Feodosia, Baku, Dwinsk, Odessa, Brest-Litowsk, Kutais, Tuapse (am Schwarzen Meere), Kiew, Bologda. — Darauf wurden Herr A. Iljin zum Vorsitzenden des Kongresses und die Herren A. Devrient und A. Parasibin zu Vizepräsidenten gewählt. Vorsitzender der Sortimentersektion wurde M. Bente, der Verlegersektion P. Lukownikow, Schriftführer A. Tschempkowski. — Die Anwesenden wurden dann, zu einer Gruppe vereinigt, photographiert.

Um halb sieben Uhr fand im Theatersaal des »Aquariums« ein Festmahl statt. Den ersten Toast brachte Herr Iljin auf Seine Majestät den Kaiser aus. Die zahlreichen übrigen Trinksprüche übergehen wir. Erwähnenswert ist nur der Toast des Herrn Morikowitsch aus Warschau mit den Schlussworten »Lasset uns einander lieben!« Herr Eugen Wolff, der, um am Kongress teilzunehmen, eigens aus der Schweiz zurückgekehrt war, konnte krankheitshalber nicht erscheinen und sandte ein Begrüßungstelegramm. Schließlich wurde auch auf Leo Tolstoj ein Toast ausgebracht und ihm ein Guldigungstelegramm gesandt.

Am folgenden Tage begann der geschäftliche Teil, dessen ausführliche Schilderung noch nicht veröffentlicht worden ist; sie soll erst später im Knischnyj Bjeftnik erscheinen.

Am 5./18. Juli wurde der Kongress geschlossen. Die letzte Sitzung wurde von Herrn Ettinger mit dem Antrag eröffnet, die in den beiden Sektionen besprochenen Fragen nicht noch weiter zu erörtern, sondern die dort gefassten Beschlüsse einfach zu bestätigen. Die Abstimmung über diesen Antrag ergab die fast einstimmige Annahme aller Resolutionen (es waren etwa hundert). Nur die Frage betreffs der Viterar-konvention rief eine kurze Debatte hervor; die Beschlussfassung darüber wurde auf den zweiten Kongress vertagt, der 1911 in Moskau stattfinden soll.

Es kamen dann noch Telegramme aus Jekaterinoslaw, Nikolajew, Wilna, Lomsk und Kremenstschug zur Verlesung, und Reden wurden von den Herren Iwanow, Tropowski, Dibrowicz, Falborz, Brailowski, Ettinger, Umanstij, Sawtschuk, Karbasnikow, Feodorow, Iljin, Schuchhalter und Panasibin gehalten. Um 2 Uhr wurde die letzte Sitzung geschlossen.

Man versammelte sich dann noch im Restaurant Slawjanka zum gemeinsamen Mahle, wobei es sehr heiter und lebhaft zing und wieder viele Trinksprüche ausgebracht wurden. Herr Bente wurde für seine eifrige und mühevollte Arbeit noch besonders gedankt und ihm ein goldener Jeton in Form eines kleinen Buches überreicht. Auch Sekretär Kotelnikow erhielt einen ähnlichen Jeton.

Die Redaktion der Arbeiten des Kongresses soll binnen drei Monaten beendet und im Knischnyj Bjeftnik veröffentlicht werden. Wir werden dann hier darauf zurückkommen. **B. Hencel.**

### Die Familie Klingelhöffer.

Die Tatsache, daß in neuerer Zeit öfter Geschichten bürgerlicher Familien erscheinen, ist ein erfreulicher Beweis dafür, daß auch in bürgerlichen Kreisen der Familiensinn an Stärke gewinnt und daß durch derartige Familiengeschichten das Interesse der Angehörigen einer Familie an den Schicksalen und Taten ihrer engeren und weiteren Verwandten geweckt wird. Das Zusammengehörigkeitsgefühl der Nachkommen einer bürgerlichen Familie ist meist so wenig entwickelt, daß heute die Nachkommen eines Großvaters in vielen Fällen so gut wie gar nichts voneinander wissen oder wissen wollen. Bei dem Auf und Nieder der Schicksale einer Familie, bei der Zerstreung der einzelnen Familienglieder über den kleinen und doch so großen Planeten Erde, bei der Verschiedenheit der Berufe, Stellungen, Anschauungen und Veran-

lagungen der Angehörigen einer Familie ist diese Gleichgültigkeit gegen familiäre Bande und Zusammenhänge allerdings verständlich. Außerdem ist das Herbeischaffen des urkundlichen Materials zu einer Familiengeschichte sehr schwierig und zeitraubend. Wenn also der Angehörige einer Familie sich der arbeitsreichen Mühe unterzieht, eine Geschichte seiner Familie zu schreiben, so darf er jedenfalls der Anerkennung seiner Geschlechtsgenossen und wohl auch anderer Leute sicher sein. Denn bei derartigen Arbeiten kommen manche Mitteilungen und Tatsachen zum Vorschein, die z. B. kulturgeschichtlich von Wert sind oder auf schon Bekanntes neues Licht werfen. So könnte, wie der Verfasser der kürzlich erschienenen:

Geschichte der Familie Klingelhöffer. Mit 4 Porträts u. 2 Abb. in Lichtdruck, 1 Wappen in Farbenruck u. 3 Stammtafeln, sowie einem Anhang: »Erinnerungen des Kirchenrats Joh. Georg Lubw. Klingelhöffer in Kirchberg«, verfaßt 1844. Hrsg. von Theodor Klingelhöffer, Dipl.-Ing. (244 S.) Im Selbstverlage des Geh. Reg.-Rats Dr. Klingelhöffer, Frankfurt a. M., Städelstr. 37. Frankfurt a. M., Druck von Gebrüder Knauer. Q. 2. 15.—

in seiner Vorrede bemerkt, der Familiengeschichtsforscher seine Untersuchungen auch auf die Tatsache der Vererbung hervorragender geistiger und körperlicher Eigenschaften des betreffenden Geschlechts ausdehnen; Generationsreihen wären in körperlicher und psychologischer Hinsicht zu betrachten; der Familiencharakter wäre aus der Summe der Einzelbeobachtungen herauszuschälen; auf angeborene Reigungen und Fähigkeiten wäre zu achten; dem von weiblicher Seite stammenden Einflüsse auf das Geschlecht müßte nachgegangen werden. Durch eine derartige Behandlung einer Generationsreihe könnten der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, der entwicklungsgeschichtlichen Lehre, wie sie durch Darwin und Haeckel, durch Weismann und de Bries dargestellt ist, in ihrer Anwendung auf den Menschen neue Wege geeigt werden.

Über den Ursprung der Familie Klingelhöffer ist Bestimmtes nicht zu sagen; einer Überlieferung zufolge saßen die Klingelhöffer auf dem Klingelhof bei Riederwetter, der heute noch von einem Klingelhöffer bewohnt wird. Auf Grund archivalischer Forschungen läßt sich annehmen, daß die Familie Klingelhöffer aus dem zwischen Warburg und Diebenlopf gelegenen Gebiete stammt. In einer ganzen Reihe von Ortschaften dieser Gegend finden sich Klingelhöffer am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Die ältesten Träger dieses Namens beschäftigten sich meistens mit Landwirtschaft; doch finden sich auch Handwerker, Wirte und Müller vor. Vielfach bekleideten die Klingelhöffer kommunale Ehrenstellen, wie diejenigen eines Kirchenältesten, Pfarrmanns, Schultheißen, Rastemeisters usw. Daneben hat das Geschlecht der Gemeinde und dem Staate zahlreiche Beamte, Richter, Theologen, Mediziner, Militärs usw. gegeben. Ein Zweig der Familie hat sich in Amerika niedergelassen. Auch einige Buchhändler hat diese weitverzweigte tüchtige Familie hervorgebracht, so z. B. Friedrich Wilhelm August Julius Klingelhöffer, geboren 26. Dezember 1849 in Gießen, der von 1865—69 in Gießen seine buchhändlerische Lehre durchmachte, dann seiner einjährigen Dienstpflicht genügt und nachher wieder als Buchhändler in Gießen tätig war. Der Krieg von 1870 rief Friedrich Klingelhöffer zu den Fahnen, die er nicht wieder verließ. Seit Anfang dieses Jahres ist Friedrich Klingelhöffer Generalmajor und Kommandeur der 59. Infanteriebrigade.

Ein anderer hoher Militär aus demselben Geschlechte war Viktor Klingelhöffer, 1808—1883, zuletzt Oberst und Regimentskommandeur in Offenbach. Von Viktor's Töchtern heiratete Thekla Klingelhöffer den Buchhändler Wilhelm Ferber in Gießen. Dieser ist der Sohn des Universitätsbuchhändlers Balthasar Christian Ferber in Gießen. Er verbrachte seine buchhändlerische Lehrzeit von 1853—56 bei Fris Köhnenfeldt in Lübeck. Wilhelm Ferber unterbrach 1860 plötzlich seine buchhändlerischen Wanderjahre, als er von der Schweiz, durch den Kriegsrühm Garibaldi verlockt, nach Neapel eilte, um sich den Freiheitskämpfern Garibaldi anzuschließen. In der Schlacht bei Capua erhielt Wilhelm Ferber die Feuertaupe; als einzige Erinnerung brachte er von dort das rote Garibaldihemd zurück. Im April 1864 übernahm Ferber das väterliche Geschäft von seinem Stiefvater Emil Roth. Letzterer hatte 1847, drei Jahre nach dem Tode des Vaters Ferbers, dessen

Статья «О российском законе об авторском праве»  
в журнале «Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel» (1909)

7422 *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*

Richtamtlicher Teil.

№ 140, 21. Juni 1909

- Taschen- u. Notizkalender, Revalscher. 1908. 16°. 196 S. Reval. P. L. (In deutscher Sprache.)
- Tauber, L., Die Beschwerde des Geschädigten bei nichtoffiziellen Verbrechen. 8°. 408 S. Charlou. P. f.
- Tolstoj, Leo, Sein Leben und seine Schöpfungen. 1828—1908. Eine kritisch-biographische Untersuchung von N. Koloßkow u. Sergejew, redig. von N. Wolynskij. 4°. 68 S. u. 60 Porträts. Abbildgn. u. Autographen. Pp. P. f.
- Tretjakow, D., Die Grundbegriffe der mikroskopischen Anatomie. Leitfaden zum Studium einer Kollektion von Präparaten zur Histologie u. mikroskopischen Anatomie. 8°. 65 S. m. 77 Abbildgn. Pp. 75 R.
- Trutowskij, M., Rumismatiz, Vorlesungen. 1. Pfg. Einleitung. 4°. 115 S. u. 1 Abbildg. R. 2 R. 50 R.
- Tschafar, J., Russisch-moldauisches Lexikon u. Gespräche in russisch-moldauischer Sprache. 8°. 474 S. Kischinew. 2 R.
- Tschichow, A., Briefe. Gesammelt von J. Botscharow. 8°. 197 S. R. 1 R.
- Tschelpanow, G., Psychologie. 8°. 279 S. R. P. f.
- Tschuruprow, A., Neben und Abhandlungen. Zweiter Band. Die Bauernwirtschaft, der kleine Kredit und Kooperationen. Die Agrarfrage. 8°. 609 S. R. Pt. für 2 Bände 7 R. 50 R.
- Tugan-Baronowskij, M., Grundlagen der politischen Ökonomie. 8°. 760 S. Pp. 3 R.
- Über Kritik und Kritiker. Abhandlungen von A. Rupin, E. Tschirifow, A. Kamenkij, C. Dymow, Sergejew-Jenskij, S. Worobeski, J. Wajarewskij, J. Kulawitschilow, F. Koidewnikow, A. Subischtschew. 8°. 147 S. R. 75 R.
- Von der Kirche. Eine historische Skizze. 2. Aufl. 8°. 334 S. Pp. 1 R. 80 R.
- Weymann, R., Kursus der Buchhaltung. Die doppelte Buchhaltung in ihrer Anwendung auf die verschiedenen Wirtschaftsarten. 8°. 363 S. Odessa. 2 R. 50 R.
- Beniamin, Erzbischof, Die neuen Tafeln der Kirchengebete. Vollständige Erklärung aller Kirchengebräuche, Gebete und Gegenstände für den Gottesdienst. In 4 Tln. 8°. 288 S. Pp. P. f.
- Wereschajew, B., Erzählungen. Bd. II u. III. 3. Aufl. 8°. 252 u. 248 S. R. 4 1 R.
- Wersjuschskij, B., Athanasius, Erzbischof von Cholmogor. Sein Leben und seine Arbeiten in Verbindung mit der Geschichte der Eparchie von Cholmogor in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens, und der russischen Kirche am Ende des XVII. Jahrhunderts im allgemeinen. Eine kirchengeschichtliche Skizze. 8°. 690 S. Pp. 4 R.
- Wiesel, O., Sammlung der norwegischen Gesetze über Handel und Gewerbe russischer Untertanen im Norden von Norwegen. 8°. 66 S. Pp. 50 R.
- Witte, C. de, Wirtschaft. Die russisch-polnische Frage in Galizien. 1804—1908. 2fg. 8°. 88 S. Putschajew. P. f.
- Wittorf, A., Theorie der Metalllegierungen in Anwendung auf die metallischen Systeme. 8°. 443 S. R. Abbildgn. Pp. 6 R.
- Wjajemskij, Fürst B., Der geheime Oberrat. 8°. 434 S. Pp. 3 R.
- Wangel, A., Katalog der antiken Kunstgegenstände in der kais. Akademie der Künste. Die Bildnisse im Conseruumsaal und die Skulpturen. 4°. 148 S. m. Abbildgn. Pp. P. f.
- Zum bevorstehenden Kampfe auf der Balkan-Halbinsel. Angriff der Deutschen. Plan des Einfalls der Oesterreicher in Serbien und Montenegro. Kurzgefaßter Überblick der bewaffneten Macht Oesterreich-Ungarns, Serbiens und Montenegros. 8°. 23 S. Odessa. 20 R.

### Kleine Mitteilungen.

**Vom russischen Urheberrechtsgesetz.** (Vgl. Börsenbl. Nr. 138.) — Die zweite Lesung dieses Gesetzeswurfs fand in der Reichsduma am 21. Mai (3. Juni) statt, und den Bericht darüber erhielt ich erst heute, am 17. Juni. Da er zu umfangreich ist, um ihn hier vollständig wiederzugeben, muß ein Auszug genügen. Zu dem Antrage von O. Pergament, daß jeder das Recht haben solle, fünf Jahre nach dem Tode des Autors dessen Arbeiten — nach der Erfüllung gewisser Formalitäten — zu veröffentlichen, wenn diese Arbeiten auf dem Büchermarkte fehlen und die Erbberechtigten des Verfassers sie nicht herausgeben wollen, macht P. Miljutow den Vorschlag, den Erbberechtigten eine Ent-

schädigung von 5 Prozent des Ladenpreises zu bewilligen. A. Meyendorff will dagegen den Erbberechtigten das Recht verleißen, die Veröffentlichung gänzlich zu verbieten, und Schubinskij verlangt, das Urheberrecht auf 50 Jahre nach dem Tode des Verfassers festzusetzen. Der Berichterstatter Andronow beantragt die Annahme des Antrags von Pergament und befürwortet den von Schubinskij. Miljutow entgegnet, die Duma habe ihren Beschluß, die Dauer des Autorrechts betreffend, durch zweimalige Abstimmung festgelegt, und dabei müsse es bleiben; alle Abänderungsvorschläge seien durch die jetzt beantragten Ergänzungen entbehrlich geworden. Senator Hasmann, Aulatus des Justizministers, beruft sich auf die Gesetzgebung des Auslandes; er erklärt, man dürfe das Autorrecht nicht als wertlos bezeichnen und müsse das Verhältnis zwischen Autor und Publikum berücksichtigen; die Ausführung des von Miljutow vorgeschlagenen Prinzips sei wenn nicht unausführbar, so doch sehr schwierig. Miljutow entgegnet, daß außer den Erbberechtigten auch das Publikum Rechte habe und daß einmal veröffentlichte Werke gleichsam zum Besitztum des Volkes gehören und daß man diesen Reichtum dem Volke ohne große geistige und moralische Nachteile nicht entziehen dürfe. Senator Hasmann fährt an, daß Gogol kurz vor seinem Tode seine ganze literarische Tätigkeit verworfen habe und daß er testamentarisch verfügt haben könnte, man dürfe außer seinem «Briefwechsel mit den Freunden» nichts weiter von ihm veröffentlichen. Hat doch sogar Graf Leo Tolstoj seine schönwissenschaftlichen Arbeiten als sündhaft erklärt! Wäre es da nicht möglich, anzunehmen, daß er unter dem Druck einer unberechenbaren Stimmung verfügen könnte, diese Werke nach seinem Tode dem russischen Volke zu entziehen? Dürfen wir dergleichen zulassen? Darf man einen geistigen Reichtum, auf den das russische Volk ein Recht hat und auf den es stolz sein kann, ihm entziehen? Doch gewiß nicht! Ich hoffe, Sie werden die Beschlüsse der ersten Lesung aufrecht erhalten.

Schubinskij entgegnet, daß durch die Beschränkung des Autorrechts auf dreißig Jahre nur die Verleger Kupon ziehen und daß die Reichsduma diese nicht zu begünstigen brauche. Nach einer Erwiderung des Berichterstatters wird die Abänderung Pergament angenommen, die Anträge Miljutows und Meyendorffs werden abgelehnt und ebenso auch der von Schubinskij, das Autorrecht auf fünfzig Jahre nach dem Tode des Verfassers zu fixieren. Miljutow führt noch gegen Schubinskij die Autorität der hochangesehenen Juristen Koni und Taganew an, die sich gleichfalls für die dreißigjährige Frist erklärt haben. Senator Hasmann plädiert dagegen für die fünfzigjährige Frist. Ein Antrag von Miljutow betrifft die unentgeltliche Aufführung musikalischer Kompositionen: diese soll, wenn sie nicht zu Erwerbszwecken, sondern bei Volksfesten oder für Wohlthätigkeitsveranstaltungen ausgeführt und wenn keiner der ausführenden Künstler dafür bezahlt wird, auch ohne Einwilligung des Komponisten gekattelt sein. Dieser Antrag wird abgelehnt; ebenso auch ein Antrag Partschewskij, daß dem Verfasser das ausschließliche Aderungsrecht während zehn Jahren nach dem Erscheinen des Originalwerkes gewährleistet werden solle, wenn er von diesem Rechte binnen fünf Jahren Gebrauch macht. — Der Gesetzeswurf wird angenommen. B. Hendl.

**Richard Wagner-Museum.** — In Trübschen bei Luzern, wo die wichtigsten Teile des «Ringes» entstanden, die «Meistersinger» vollendet wurden und wo Wagner den Bayreuther Gedanken durchgedacht hat, soll das Haus, in dem der Meister von 1866 bis 1872 gelebt hat, zu einem Wagner-Museum ausgekattelt werden.

**Eine polynesiische Bibliographie.** — Von einer in ihrer Art wohl einzigen Bibliothek gibt im letzten Heft des «Bulletin of the American Geographical Society» Herr William Churchill aus Brooklyn Kenntnis. Dieser Herr hat nämlich unter dem Namen Hale-Ula-Bibliothek eine Büchersammlung angelegt, die sich ausschließlich auf Literatur über die polynesiischen Inseln und ihre Bewohner bezieht. Ansätze zu einer solchen Bibliothek und Bibliographie sind zwar auch andermwärts schon gemacht worden (z. B. in der Bibliothek der Polynesian Society auf New-Seeland und in der Kongress-Bibliothek in Washington), doch können sich diese nicht mit der — auch ihrerseits freilich keineswegs vollständigen —

Слѣдующій № 34—35 выйдетъ 22 августа (въ теченіи лѣтняго сезона «Р. М. Г.» выходитъ черезъ двѣ недѣли).



## Новый законъ объ авторскомъ правѣ.

15 марта 1911 г.

### I.

Институтъ «авторскаго права» (Urheberrecht, droit d'auteur), или же институтъ защиты авторомъ права исключительнаго пользованія продуктомъ своего умственнаго (творческаго) труда, ведетъ свое начало сравнительно не такъ давно. Ни Эллада, ни Римъ—не знаютъ *права* на литературную «вещь», ни термина «права на литературное или художественное произведеніе». Причины кроются въ слѣдующемъ: съ одной стороны, авторъ не могъ ни *умножать* свое произведеніе во многихъ экземплярахъ, ни *распространять* его, такъ какъ *книги* не было, были лишь *рукописи* <sup>1)</sup>; съ другой стороны, Эллина были слишкомъ большими эстетами въ душѣ, чтобы позволить себѣ примѣшивать денежную выгоду къ искусству. Эллинскій поэтъ, скульпторъ,—это были артисты, любимцы музъ; они будили народную душу народное сознаніе, «глаголомъ жгли сердца»... Римъ же, взростившій и взмелѣявшій эллинское просвѣщеніе и культуру, естественно усвоилъ также и возвышенный идеалистическій взглядъ эллиновъ на искусство (собственно, на поэзію, литературу, скульптуру и архитектуру; греческой музыкѣ мы знаемъ очень мало). Римское гражданское право совершенно не знаетъ «права на художественное произведеніе». Что касается среднихъ вѣковъ въ отношеніи авторскаго права, то они не многимъ отличаются отъ древнихъ: письменность сосредоточивалась въ монастыряхъ и была въ рукахъ средневѣковыхъ монаховъ. Главнымъ толчкомъ къ восстановленію права cadaго автора охранять свой трудъ отъ чужого посягательства <sup>2)</sup>—является изобрѣтеніе книгопечатанія (1436 г.); оно сдѣлало возможнымъ распространеніе литературныхъ произведеній во многихъ экземплярахъ. Появилось понятіе

<sup>1)</sup> Перепиской занимались специально обучаемые этому дѣлу рабы (Scriptores).

<sup>2)</sup> Первый шагъ къ охранѣ правъ автора былъ сдѣланъ въ 1491 году (Венеція).

контрафакціи и отсюда естественно вытекало стремленіе cadaго автора предохранить себя отъ незаконныхъ дѣйствій другихъ лицъ. Законодательство охотно пошло на встрѣчу выраженнымъ пожеланіямъ и сначала—въ формѣ привилегій, а затѣмъ и въ законодательныхъ актахъ подтвердило *право* автора на продуктъ его умственнаго труда. XIX вѣкъ какъ бы оформилъ во всѣхъ европейскихъ государствахъ идею охраны интересовъ автора, творца. Въ настоящій моментъ въ главнѣйшихъ государствахъ Европы дѣйствуютъ слѣдующіе законы объ авторскомъ правѣ:

Германія—законъ 19 іюня 1901 года.

Франція—законъ 14 іюня 1866 года.

Англія—законъ 1 іюня 1842 года.

Австрія—законъ 26 дек. 1895 года.

Италія—законъ 19 сент. 1882 года.

Россія—законъ 15 марта 1911 года.

Возвръненія юристовъ на самую сущность авторскаго права могутъ быть формулированы такимъ образомъ: одна категорія ученыхъ приравниваетъ авторское право къ праву собственности (Laboulaye, Adolf Wagner, Табашниковъ); другая—напротивъ, безусловно отрицаетъ авторскую *собственность* (Прудонъ, Renouard, Блюнгли, Безелеръ и др.).

Мотивировка подобнаго отрицанія лежитъ въ слѣдующихъ вѣскихъ соображеніяхъ: «Всякая вещь <sup>1)</sup>, чтобы состоять въ чьей либо собственности, должна обладать такими качествами, которыя давали бы возможность овладѣть ею, наложить на нее печать исключительнаго господства, устраняющаго отъ пользованія ею всякое третье лицо. Но такъ называемая литературная собственность не обладаетъ ни однимъ такимъ признакомъ. Объектъ ея не есть тѣлесная вещь, такъ какъ въ ней дѣло идетъ не объ отпечатанной бумагѣ, а о содержащихся въ книгахъ мысляхъ, лишенныхъ тѣла, а потому неосязаемыхъ... У нея (т. е. у литературной собственности) нѣтъ характеристическихъ признаковъ собственности, ибо на идею невозможно наложить какую либо печать частнаго господства; идеи незримы и не подлежатъ внѣшнему обладанію. Онѣ не могутъ состоять въ исключительномъ пользованіи, такъ какъ мысли, будучи разъ обнаружены, выходятъ изъ сферы частнаго господства автора и становятся общимъ достояніемъ, какъ воздухъ и вода».

<sup>1)</sup> Проф. Табашниковъ: Литературная, музыкальная и художественная собственность. 1878 г.

Современные юристы <sup>1)</sup> стараются примирить эти двѣ точки зрѣнія на авторское право; они выбираютъ совершенно новую позицію и смотрятъ на авторское право, какъ на нѣчто самостоятельное, не подходящее ни подъ одну изъ вышеизложенныхъ точекъ зрѣнія. Авторъ <sup>2)</sup>, говоритъ Шефле <sup>3)</sup>, какъ рабочій, долженъ получать свою плату. Но по свойству продукта нѣтъ возможности получить эту плату за разъ, а потому закономъ создана для автора возможность выручить слѣдующее ему вознагражденіе въ теченіе извѣстнаго времени, при постепенной промысловой эксплуатаціи произведеній. Авторское право, такимъ образомъ есть искусственный снарядъ для обезпеченія авторамъ *ренты* за ихъ трудъ.

И такъ, авторское право есть особый видъ права имущественнаго, которое въ общей системѣ гражданского права занимаетъ особое мѣсто и не подходитъ подъ категорію правъ ни вещныхъ, ни личныхъ, ни обязательныхъ <sup>4)</sup>.

## II.

Въ Россіи до 1732 года не знали охраны авторскихъ правъ. Академія Наукъ въ 1732 году *впервые* возбудила вопросъ объ охранѣ своихъ изданій и печатныхъ трудовъ, и получила особую на то привилегію. До изданія цензурнаго устава 22 апрѣля 1828 года—въ законодательныхъ актахъ ничего не говорится объ авторскомъ правѣ, а лишь въ этомъ цензурномъ уставѣ пять статей (135—139) упоминаютъ объ охранѣ интересовъ автора. Законъ 4 февраля 1830 «О правахъ сочинителей, переводчиковъ и издателей», и законъ 1857 года окончательно установили 50-лѣтній срокъ авторскаго права. Законъ 1857 года былъ первоначально внесенъ въ XIV томъ Св. Законовъ, и только въ 1887 году включенъ въ приложение къ ст. 420 X-го тома законовъ гражданскихъ, и включаетъ въ себѣ: I) О правѣ собственности (ст. 1—27), II) О правѣ художественной собственности (ст. 28—40) и

<sup>1)</sup> Schöffle «Die nationalökonomische Theorie der ausschliessende Absatzverhältnisse». Closterman, Lolly и др. въ Россіи—Спасовичъ.

<sup>2)</sup> См. превосходную работу Я. А. Канторовича: Авторское право на литерат., музыкальныя, художеств. и фотографич. произведенія. Новый законъ 15 марта 1911 г.

<sup>3)</sup> Канторовичъ—стр. 30.

<sup>4)</sup> Lolly, Wächter, Maudry и др.

III) О правѣ музыкальной собственности (ст. 41—50) <sup>1)</sup>.

Законъ объ авторскомъ правѣ въ X т. изображенный, какъ вообще и всякій законодательный актъ состарился и требовалъ коренной переработки. Сознаніе это было предначертано Высочайше утвержденнымъ мнѣніемъ Гос. Совѣта отъ 29 дек. 1897 г. Причины, по которымъ законодатель рѣшилъ ввести Новый Законъ, формулированы въ объяснительной запискѣ Министра Юстиціи: «Дѣйствующія нынѣ узаконенія (прилож. къ ст. 420 т. X, ч. 1), относящіяся еще къ первой половинѣ прошедшаго столѣтія, столь устарѣли, страдаютъ столь существенными недостатками, что скорѣйшій пересмотръ ихъ представляется безусловно необходимымъ. Въ признаніи неудовлетворительности этихъ узаконеній сходятся рѣшительно всѣ, кому приходилось практически или теоретически вѣдаться съ ними. Пробѣлы по важнѣйшимъ вопросамъ, возведенное въ принципъ недоуверіе къ суду и стремленіе связать судъ, при разсмотрѣніи дѣлъ о нарушеніи авторскихъ правъ внѣшними механическими рамками, несоотвѣтствіе многихъ постановленій современнымъ потребностямъ и понятіямъ о справедливости, и какъ послѣдствіе всего этого—недостаточное огражденіе правъ и интересовъ авторовъ во всѣхъ областяхъ духовнаго творчества—таковы отличительныя особенности дѣйствующаго законодательства объ авторскомъ правѣ. Дальнѣйшее оставленіе его въ силѣ грозило бы, при такихъ условіяхъ, серьезною опасностью для всего нашего просвѣщенія и культуры».

Новый законъ <sup>2)</sup> принятъ Г. Думой

<sup>1)</sup> Считаемо не лишнимъ вкратцѣ изложить понятіе права музыкальной собственности по старому закону: объектомъ права музыкальной собственности является музыкальное произведеніе, какъ результатъ творчества музыкальной мысли композитора. Право возникаетъ съ того момента, когда музыкальная мысль обличена въ сочетаніе звуковъ. Кассационное рѣшеніе Прав. Сената 1890 г./№ 130 такъ формулируетъ понятіе *объекта*: «объектомъ права является извѣстная последовательность и сочетаніе звуковъ, оставляющихъ въ совокупности цѣльное музыкальное произведеніе, являющееся продуктомъ творчества музыкальной мысли композитора». Авторское право по X тому на музыкальныя произведенія выражалось въ слѣдующемъ: 1) исключительная возможность изданія музыкальныхъ произведеній въ печати и 2) право разрѣшенія публичнаго исполненія.

<sup>2)</sup> Образцомъ ему послужилъ Германскій законъ 19 іюня 1901 года.

21 мая 1909 г., Г. Совѣтомъ 11 марта 1911 г. и Высочайше утвержденъ 15 марта 1911 года; заключаетъ въ себѣ 75 статей и подраздѣленъ на VII главъ. (I, Общія Положенія (1). II) Авторское право на литературныя произведенія (2). III) Авторское право на музыкальныя произведенія (3). IV. Право публичнаго исполненія драматическихъ, музыкальныхъ и музыкально-драматическихъ произведеній (4). V. Авторское право на художественныя произведенія (6). VI. Авторское право на фотографическія произведенія (6). VII. Издательскій договоръ (7).

### III.

Обращаясь къ постатейному изложенію новаго закона, замѣтимъ, что будемъ касаться лишь тѣхъ положеній, которыя имѣютъ непосредственное отношеніе къ музыкѣ, композиторамъ и музыкальнымъ издателямъ.

Авторское право распространяется на музыкальныя произведенія, и въ томъ числѣ на музыкальныя импровизаціи. Законодатель не поясняетъ слова «импровизація», допуская, очевидно, вполне ясное представленіе, связанное съ этимъ названіемъ. П. П. Шенкъ въ своей интересной брошюрѣ «Объ авторскомъ правѣ на музыкальныя произведенія»—считаетъ импровизацію «несомнѣннымъ проявленіемъ творчества» и высказываетъ пожеланіе о необходимости распространенія авторскаго права и на черновые наброски, а также на произведенія вовсе не записанныя, исполняемая авторомъ на память. Трудно однако согласиться, чтобы произведеніе не записанное и на память исполняемое, могло бы быть объектомъ права; юридически же это немыслимо!

Автору принадлежитъ исключительное право воспроизводить всѣми возможными способами, печатать и распространять свое произведеніе (ст. 2). Новый законъ не считаетъ нарушеніемъ авторскаго права «пользованіе чужимъ произведеніемъ для созданія новаго произведенія, существенно отъ него отличающагося» (ст. 3 и 43). П. Шенкъ справедливо говоритъ, что этой статьѣ не мѣсто въ новомъ законѣ. Неудовлетворительность ея очевидна: на основаніи 3 статьи я могу на мотивы и мелодіи «Садко» выкроить оперетку (такъ называемую «Мозаику»), полу-

чать съ нея сборы, и вмѣстѣ съ тѣмъ предавать поруганію и опошленію одинъ изъ величайшихъ оперныхъ шедевровъ; привлечь къ ответственности меня нельзя, ибо моя оперетка «существенно отличается» отъ «Садко».

Авторское право въ отношеніи тѣхъ произведеній, которыя появились въ Россіи, признается за авторами, независимо отъ ихъ подданства, а въ отношеніи тѣхъ произведеній, которыя появились за границей, за авторами находящимися въ русскомъ подданствѣ и за ихъ наслѣдниками, независимо отъ подданства (ст. 4).

Авторское право на произведеніе, составленное нѣсколькими лицами совокупно, и на распоряженіе этимъ произведеніемъ принадлежитъ всѣмъ авторамъ, съ общаго ихъ согласія; каждый изъ соавторовъ<sup>1)</sup> сохраняетъ авторское право на свое отдѣльное произведеніе (ст. 5 и 15).

Статья 6 говоритъ о порядкѣ наслѣдованія авторскаго права: къ наслѣдованію авторскаго права примѣняются статьи X т. I ч. какъ наслѣдованія общей собственности, исключенія слѣдующія: 1) къ оставшемуся въ живыхъ супругу—переходитъ въ полномъ объемѣ (а не въ указной долѣ); 2) къ оставшимся въ живыхъ родителямъ—переходитъ въ собственность (а не въ пожизненное владѣніе); 3) при оставшемся супругѣ и родителяхъ—примѣняются общія о правѣ собственности правила.

Если авторъ не оставилъ наслѣдниковъ и не распорядился своимъ авторскимъ правомъ, то авторское право прекращается со дня смерти автора; если же умеръ одинъ изъ соавторовъ и не оставилъ завѣщанія, то наслѣдуетъ другой соавторъ<sup>2)</sup> (ст. 7).

Б. Т.

(Окончаніе будетъ).

<sup>1)</sup> Необходимо различать *соавторство* отъ *сотрудничества*. Въ первомъ случаѣ произведеніе (литературное, художественное) составлено двумя или болѣе лицами, представляетъ изъ себя одно нераздѣльное цѣлое, въ которомъ части, написанныя равными лицами, самостоятельнаго значенія не имѣютъ: имѣетъ значеніе лишь все произведеніе въ законченномъ видѣ. Во второмъ случаѣ (сотрудничество)—какое-либо произведеніе составляется нѣсколькими лицами, по порученію одного лица и за извѣстное вознагражденіе. При сотрудничествѣ право на произведеніе (сборники альманахи)—принадлежитъ тому лицу, которое поручаетъ выполнить ту или иную работу (см. Канторовичъ стр. 134 и слѣд., и 182 и слѣд.).

<sup>2)</sup> Или другіе соавторы, если ихъ нѣсколько.

<sup>1)</sup> Ст. 1—26, <sup>2)</sup> Ст. 27—41, <sup>3)</sup> Ст. 42—46, <sup>4)</sup> Ст. 47—50, <sup>5)</sup> Ст. 51—58, <sup>6)</sup> Ст. 59—64, <sup>7)</sup> 65—75.

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ (съ иллюстраціями). XVIII годъ изданія

№ 34—35 ☞ 21—28 августа ☞ 1911 г.

СОДЕРЖАНІЕ: Очерки исторіи музыки. Рост. Генини (приложеніе, листъ 13-й). — Новый законъ объ авторскомъ правѣ. Б. Г. (окончаніе). — Письмо въ редакцію. В. Гутора. — Хроника: СПбурзь, Москва, — Музыка въ провинціи, — Музыка за границей (Русская опера за границей. М.). — Объявленія.

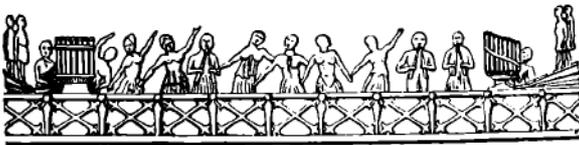
☞ ☞ ☞ Цѣна этого № 20 коп. ☞ ☞ ☞

Слѣдующій № 36 выйдетъ 4 сентября (въ теченіи лѣтняго сезона «Р. М. Г.» выходитъ черезъ двѣ недѣли).

За перем. адреса уплачивается 20 коп. При заявленіи о перем. адреса необходимо сообщать № бандероли или № подп. билета.

Продолжается подписка на 1911 годъ, восемнадцатый годъ изданія «Русской Музыкальной Газеты» ☞ ☞ ☞ Подписная цѣна на годъ съ доставкой и пересылкой 5 рублей, на 6 мѣс. — 3 рубля, за границу — 6 рублей въ годъ, безъ доставки — 4 руб. въ годъ. ☞ ☞ ☞

Съ 1-го августа с. г. Редакція и Главная контора «Русской Музыкальной Газеты» переведены въ НОВОЕ ПОМѢЩЕНІЕ: СПб., 2-я рота Измайловскаго полка д. 16, кв. 1 (тел. 507—64).



## Новый законъ объ авторскомъ правѣ.

15 марта 1911 г.  
(Окончаніе).

Всѣ договоры, при помощи которыхъ авторъ распоряжается своимъ авторскимъ правомъ—должны быть изложены письменно; эти договоры сохраняютъ силу не свыше пяти лѣтъ, если бы даже самый договоръ устанавливалъ или безсрочность, или же продолжительный срокъ (свыше пяти лѣтъ) (ст. 8 и 9). Такимъ образомъ композиторъ уступая

право изданія издателю—уступаетъ его на срокъ не свыше пяти лѣтъ; если и издатель и композиторъ удовлетворены этимъ договоромъ, то имъ придется возобновлять его каждое пятилѣтіе<sup>1)</sup>.

Важность этой статьи, какъ охраняющей интересы начинающихъ авторовъ—колоссальна, и полагаемъ поясненій не требуетъ.

При жизни автора, авторское право не можетъ быть предметомъ взысканія—безъ его согласія, а послѣ смерти автора безъ согласія его наслѣдниковъ (ст. 10).

Авторское право принадлежитъ автору въ теченіе всей его жизни, а наслѣдникамъ въ теченіе пятидесяти лѣтъ со дня смерти автора. Для соавторовъ—срокъ исчисляется со дня смерти пережившаго остальныхъ соавторовъ (ст. 11 и 12). Этотъ 50-лѣтній срокъ распространяется и на сборники народныхъ пѣсенъ, мелодій, былинъ и вообще на всѣ подобныя произведенія народнаго творчества. Для газетъ, журналовъ и повременныхъ изданій срокъ сокращенъ до 25 лѣтъ со времени появленія ихъ на свѣтъ (ст. 13 и 14).

Новый законъ 15 марта 1911 г. нормируетъ и степень ответственности за нарушеніе авторскаго права и выражаетъ ее въ слѣдующихъ положеніяхъ: 1) лицо умышленно или неосторожно нарушившее право автора, или его наслѣдниковъ, обязано возмѣстить за весь убытокъ (ст. 21); 2) лицо нарушившее право автора по извинительной ошибкѣ, обязано возмѣстить убытокъ автора не свыше полученной суммы прибыли (ст. 22); 3) если какое либо сочиненіе издано противозаконно, то орудія изготовленія (доски, шрифты и пр.) и изданные экземпляры или приводятся въ

<sup>1)</sup> Въ случаѣ же недовольства автора, онъ можетъ перейти къ другому издателю.

негодное къ употребленію состояніе и остаются у собственника (орудій и экземпляровъ), или передаются потерпѣвшей сторонѣ, либо по соглашенію, либо по опредѣленію и оцѣнкѣ суда (если противозаконна часть сочиненія, то только эта часть подвергается упомянутымъ выше «операціямъ»); если нарушитель авторскаго права будетъ ходатайствовать—то орудія производства, вмѣсто приведенія въ негодность, могутъ быть подвергнуты аресту на срокъ дѣйствія авторскаго права на это произведеніе (ст. 24 и 58).

*Подъ понятіе незаконнаго изданія, законъ подводитъ и самовольное переложеніе музыкальнаго произведенія на механическія ноты (піанолы, грамофоны). Право на искъ за убытки погашается 5-лѣтнимъ срокомъ.*

Переходимъ теперь къ изложенію понятія *объекта* авторскаго права по новому закону; предыдущія статьи трактовали о *субъектѣ* права — авторѣ, композиторѣ, и о *возникновеніи, переходѣ и прекращеніи* авторскаго права. Композиторъ имѣетъ исключительное право (ст. 42): 1) на составленіе и изданіе сокращеній, извлеченій и попури изъ своего музыкальнаго произведенія, 2) на переложеніе его, въ части или въ цѣломъ, на одинъ или нѣсколько голосовъ, въ другіе тона, 3) на отдѣльные инструменты, или цѣлый оркестръ, 4) на переинструментовку произведенія 5) на переложеніе его на всякаго рода механическія ноты (для піаноль, грамофоновъ и др.). Если композиторъ или другое лицо (съ его разрѣшенія) переложатъ произведеніе на механическія ноты, «то этимъ дается право и всякому другому, имѣющему въ предѣлахъ Россіи механическое заведеніе, войти въ соглашеніе съ композиторомъ относительно уступки права такого же переложенія, а въ случаѣ отказа композитора ходатайствовать о представленіи этого права передъ судомъ, который одновременно съ разрѣшеніемъ ходатайства опредѣляетъ и размѣръ вознагражденія композитору, а также условія и способъ его осуществленія (ст. 42).

Заключительная часть 42 статьи безусловно противорѣчива съ общимъ духомъ новаго закона, такъ какъ, съ одной стороны композиторъ имѣетъ право или самъ переложить на механическія ноты свое твореніе, или же разрѣшать другимъ лицамъ, а, съ другой стороны, любой фабрикантъ механическихъ нотъ можетъ привлечь этого самого композитора къ суду за то, что послѣдній не разрѣшаетъ фабри-

канту сдѣлать переложеніе. И нѣтъ сомнѣній, что могущіе возникнуть на этой шаткой почвѣ процессы вызовутъ ясное и опредѣленное разъясненіе Сената.

Не допускается въ Россіи *перепечатка* музыкальныхъ произведеній, изданныхъ за границею, безъ согласія лицъ, имѣющихъ авторское на нихъ право, по законамъ страны, въ которой были изданы эти произведенія (ст. 44). Композиторъ имѣетъ право воспользоваться текстомъ напечатаннаго литературнаго произведенія (либретто, программа); этотъ текстъ можно издавать лишь вмѣстѣ съ музыкальнымъ произведеніемъ, или же въ афишѣ-программѣ. Пользоваться же литературнымъ произведеніемъ, которое написано съ цѣлью быть текстомъ для музыкальнаго произведенія композиторъ можетъ только съ согласія автора этого произведенія. Въ цѣломъ же видѣ, т. е. музык. произведеніе и текстъ <sup>1)</sup>—что касается авторскаго права, — принадлежитъ композитору (ст. 45 и 46).

Право *публичнаго исполненія* и разрѣшенія исполненія принадлежитъ автору, и охраняется лишь въ томъ случаѣ, когда на каждомъ экземплярѣ какого-либо произведенія указано, что авторъ (композиторъ) оставилъ за собою это право (ст. 47 и 48); для публичнаго же исполненія романса <sup>2)</sup>, достаточно согласія композитора, безъ согласія композитора исполненіе разрѣшается въ слѣдующихъ трехъ случаяхъ: 1) если исполненіе не преслѣдуетъ наживы, 2) исполненіе во время народныхъ празднествъ и 3) съ благотворительной цѣлью.

#### IV.

Переходимъ къ изложенію *издательскаго договора*.

Авторъ, уступившій по договору издателю право на изданіе своего произведенія, обязанъ представить это произведеніе издателю, который въ свою очередь обязанъ издать это сочиненіе въ условленномъ количествѣ экземпляровъ и принять мѣры къ *распространенію* изданія (ст. 65). Для огражденія же своихъ правъ издатель пользуется авторскимъ правомъ и въ отношеніи автора и въ отношеніи третьихъ лицъ; переуступать издатель можетъ свое право только съ согласія автора, или его наслѣдниковъ (ст. 66, 67). Если въ издательскомъ договорѣ не указанъ срокъ изданія, то изда-

<sup>1)</sup> Написанный по заказу композитора.

<sup>2)</sup> «Произведенія съ текстомъ» (ст. 49).

тель обязанъ выпустить сочиненіе не позже трехъ лѣтъ со дня заключенія договора, въ противномъ случаѣ договоръ уничтожается (прекращается); прекращается договоръ и согласно заявленію автора, если обнаружатся уважительныя обстоятельства для автора, и авторъ же возмѣщаетъ убытки, если таковыя будутъ у издателя (ст. 68). Количество экземпляровъ, если въ договорѣ не указано число для литературнаго произведенія не свыше 1.200, для нотъ не свыше 200—на одно изданіе (ст. 69). Никакихъ сокращеній, дополненій, безъ согласія автора, издатель не въ правѣ дѣлать, за исключеніемъ такихъ, которыя вызваны явной необходимостью и въ которыхъ самъ авторъ не могъ бы по доброй совѣсти отказать. (Ст. 70). Авторъ, по продажѣ издателямъ всѣхъ экземпляровъ изданія своего сочиненія, въ правѣ немедленно предпринять новое изданіе, а если экземпляры сочиненія останутся нераспроданными, можетъ выкупить ихъ у издателя по цѣнѣ, назначенной для продажи. По истеченіи же пятилѣтней давности со времени появленія въ свѣтъ изданія, изданнаго издателемъ, а не самимъ авторомъ, новаго, авторъ въ правѣ приступить къ выпуску своего изданія, если же уступлено авторомъ нѣсколько изданій, то по истеченіи столькихъ пятилѣтій, сколько изданій (напр., уступлено 3 изданія—слѣдовательно черезъ 15 лѣтъ) (71 ст.).

Въ полномъ собраніи своихъ произведеній авторъ имѣетъ право помѣстить и такія произведенія, которыя уступлены другимъ лицамъ, если только со времени ихъ появленія прошло: въ отношеніи литературныхъ произведеній болѣе 3-хъ лѣтъ, а въ отношеніи музыкальныхъ болѣе 10 лѣтъ. Продавать же ихъ отдѣльно отъ полнаго собранія авторъ не можетъ (ст. 72).

Если авторъ уступаетъ право на изданіе, то это не значитъ, что онъ уступаетъ и право на переложеніе на механическія ноты и право публичнаго исполненія.

Таковы положенія новаго закона объ авторскомъ правѣ, и намъ остается въ заключеніе сказать лишь нѣсколько словъ объ охранѣ авторскаго права и наказуемости виновныхъ нарушителей этого права.

Главныхъ видовъ преступныхъ дѣяній по отношенію авторскаго права два: 1) *плагіатъ* (заимствованіе изъ какого нибудь сочиненія безъ указанія источника заимствованія) и 2) *контрафакція* (воспроизведеніе во многихъ

экземплярахъ чужого сочиненія безъ разрѣшенія автора и въ ущербъ его интересамъ) съ извлеченіемъ денежной выгоды. Законодатель вводитъ въ дѣйствіе по дѣламъ о нарушеніяхъ авторскаго права статьи 620 и 622 Уголовнаго Уложенія <sup>1)</sup> и главу I этого же Уложенія.

620 ст. Виновный въ умышенномъ нарушеніи чужого авторскаго права наказывается: арестомъ или денежною пеней не свыше 500 руб. Если нарушеніе сего права учинено самовольнымъ изданіемъ или размноженіемъ произведенія, съ цѣлью его сбыта, то виновный наказывается: заключеніемъ въ тюрьмѣ. Если же виновный самовольно издалъ чужое произведеніе подъ своимъ именемъ, то онъ наказывается: заключеніемъ въ тюрьмѣ на срокъ не ниже 3-хъ мѣсяцевъ.

622 ст. Торговецъ, виновный въ храненіи для продажи или ввозѣ изъ-за границы для продажи или въ продажѣ предмета, завѣдомо изготовленнаго въ нарушеніи авторскаго права, наказывается: арестомъ, или денежною пеней не свыше 500 руб. Б. Т.

### Письмо въ Редакцію.

М. Г. Г. Редакторъ!

Не откажите, въ дополненіе къ обзору истекшаго сезона Екатеринбургскаго Отд. ИРМО. (№ 32—33 Р. М. Г.), напечатать нижеслѣдующія поправки:

1) Въ обзорѣ пропущены цѣлый рядъ концертовъ, состоявшихся въ сезонѣ: Сонатный вечеръ, посв. *Бетховену* (Соната для фп. ор. 110, для фп. и скрипки ор. 47, для фп. и виолончели ор. 69), квартетное собраніе, посв. новѣйшимъ французскимъ композиторамъ (скрипичи. соната и фортепианныя Variations symphoniques *Цезаря Франка*, квартетъ ор. 10 *Дебюсси*, вокальныя произведенія *Сень-Санса* и *Шоссона*), экстренный концертъ виолончелиста В. Т. Подгорнаго, окончъ курсъ училища при участіи В. П. Гутора и учащихя виолонч. класса (сольные № и ансамбли виолончелей *Швенке*, *К. Шуберта*, *Поннера*, *Кузнецова*), экстренный Klavierabend проф. К. Н. Игумнова (соната *Чайковскаго* и *Шопена*, піесы *Шуберта*, *Шумана*, *Листа*, *Рахманинова*). Такимъ образомъ, въ сезонѣ состоялось всего 8 концертовъ, а не 4, какъ указано въ обзорѣ <sup>2)</sup>.

2) Мой уходъ изъ училища, вызванный существенными разногласіями съ мѣстной дирекціей, не помѣшалъ мнѣ закончить учебный годъ, произвести въ присутствіи членовъ совѣта и депутатовъ выпускныя испытанія и составить программу публичн. акта, на кото-

<sup>1)</sup> Высочайше утвержденного 22 марта 1903 г. и дѣйствующаго у насъ въ Россіи только лишь въ нѣкоторыхъ частяхъ по отношенію политическихъ преступленій, преступленій о вѣрѣ и др.

<sup>2)</sup> Обзоръ былъ составленъ на основаніи присланныхъ въ редакцію программъ. Ред.

## Russland.

### Gesetz Nr. 560 über das russische Urheberrecht vom 20. März 1911.\*)

#### Kapitel I. Allgemeine Bestimmungen.

Artikel 1. Das Urheberrecht gilt für folgende Werke:

- a) Literarische Werke, und zwar sowohl geschriebene als mündlich vorgetragene, wie Reden, Vorlesungen, Referate, Vorträge, Mitteilungen, Predigten und dergl.;
- b) Musikalische Werke mit Inbegriff der musikalischen Improvisationen;
- c) Künstlerische Werke, wie Malereien, Gravüren und andere Erzeugnisse der graphischen Kunst, Bildhauerarbeiten und Werke der Baukunst und
- d) Photographische und photographieähnliche Werke, die auf Grund der im Kapitel VI angeführten Bestimmungen geschützt werden.

Artikel 2. Dem Verfasser steht das ausschliessliche Recht zu, sein Werk auf jede mögliche Art und Weise zu vervielfältigen, zu veröffentlichen und zu verbreiten.

Artikel 3. Keine Verletzung des Urheberrechts bildet die Benutzung eines fremden Werkes zum Zwecke der Herstellung eines davon wesentlich verschiedenen neuen Werkes, ebenso die Verfertigung von Kopien von fremden Werken, wenn diese Kopien ausschliesslich zum persönlichen Gebrauche dienen, und, sofern es sich um Kopien von Kunstwerken handelt, weder die Unterschrift, noch das Monogramm des Schöpfers des Originalwerkes enthalten.

Artikel 4. Das Urheberrecht wird anerkannt:

- a) in bezug auf die in Russland erschienenen Werke, für alle Verfasser und ihre Rechtsnachfolger, welches auch ihre Staatsangehörigkeit sei;
- b) in bezug auf Werke, die zwar im Auslande erschienen, deren Verfasser jedoch russische Staatsangehörige sind, für diese Verfasser oder deren Rechtsnachfolger, wobei die Staatsangehörigkeit der letzteren nicht in Betracht fällt;
- c) in bezug auf Werke, die überhaupt noch nicht erschienen sind, für alle Autoren und ihre Rechtsnachfolger, ohne Rücksicht auf ihre Staatsangehörigkeit oder den Ort, wo sich das Werk befindet.

Artikel 5. Das Urheberrecht an Werken, die gemeinschaftlich von mehreren Personen verfasst wurden und ein untrennbares Ganzes bilden, gehört allen Mitautoren, wobei die über das Miteigentum getroffenen Bestimmungen Anwendung finden.

Artikel 6. Das Urheberrecht geht nach dem Tode des Autors auf seine Erben über.

Anmerkung: Hinsichtlich der Erbfolge werden in die allgemeinen Bestimmungen des Bürgerlichen Gesetzbuchs (Gesetzessammlung Bd. X,

\*) Auszug aus der Sammlung der Bestimmungen und Verfügungen der Regierung, herausgegeben vom regierenden Senat am 30. März 1911.

Genauer Titel: „Das durch den Staatsrat und die Reichsduma bewilligte und Allerhöchst bestätigte Gesetz betreffend das Urheberrecht vom 20. März 1911, Nr. 560.“ Auf dem Original geruhte Seine Majestät eigenhändig zu bemerken: „Es geschehe“.

Das Datum ist das russische.

Dem eigentlichen Gesetzestexte gehen dreizehn „Einleitende Bemerkungen“, mit römischen Ziffern numeriert, voraus. Wir werden sie teils unter dem Text vollinhaltlich oder im Auszuge, teils am Schlusse als Nachtrag wiedergeben, jedoch, um das Gesetz nicht unnötig zu verlängern, nur sofern sie materielles Recht schaffen.

Приложение № 12.  
Договор М.А. Балакирева с издательством «А. Иогансен»  
на право издания Увертюры «1000 лет» (1868)<sup>410</sup>

Я, нижеподписавшийся, продал купцу 2<sup>й</sup> гильдии Августу Федоровичу Иогансену право издания моей Увертюры, озаглавленной мною «1000 лет музыкальная картинка», с тем что Иогансен в продолжении года обязуется издать партитуру и четырехручное переложение, представленное ему мной. А.Ф. Иогансен имеет право перепродать право издания другому лицу, с тем чтобы новый покупатель исполнил в точности условие, заключенное по сему предмету, равно как и наследники г. Иогансена, к коим по его смерти переходит это право издания. Г. Иогансен или его наследники или его покупщики права издания обязуются не препятствовать исполнению публичному этого моего сочинения, равно как без моего одобрения они не имеют право печатать и издавать различные переложения этого сочинения. Следующие мне за продажу сто рублей сполна получил. Издатели не имеют право что-либо переменять в партитуре.

М. Балакирев

1868 года

16 Мая

Партитуру и четырехручное переложение получил, и условие исполнить обязуюсь.

А. Иогансен

---

<sup>410</sup> Договор М.А. Балакирева с А.Ф. Иогансеном на право издания Увертюры «1000 лет» (1868) // Российский национальный музей музыки. Ф. 39, ед. хр. 143, 2 л.

Договор А.Н. Серова с музыкальным издательством Ф.Т. Стелловского  
на право издания опер «Вражья сила» и «Юдифь» (1868)<sup>411</sup>

Тысяча восемьсот шестьдесят восьмого года июня восемнадцатого дня, мы, нижеподписавшиеся Статский Советник Александр Николаевич Серов и С. Петербургский второй гильдии купец Федор Тимофеевич Стелловский заключили между собою следующее условие: 1<sup>е</sup>, Я, Серов, продал в исключительную собственность ему, Стелловскому, за тысячу двести рублей серебром собственно мне одному принадлежащие и никому до сего времени мною, Серовым, непроданные и ни за кем ни по какому акту доселе неукрепленные моего, Серова, музыкальные сочинения: а) Вражья сила, опера в четырех действиях, с принадлежащим мне же, Серову, текстом этой оперы, сочинения Островского, и б) Юдифь, опера в пяти действиях, с принадлежащим мне же, Серову, текстом этой оперы. 2<sup>е</sup>, Вышепоименованные оперы я, Серов, продал Стелловскому со всеми имеющими быть в последствии музыкальными изменениями и дополнениями с исключительным правом издания и с исключительным правом собственности как в Российской Империи, так и за границу, впредь навсегда в полное и потомственное владение и пользование его, Стелловского, и за сим я, Серов, отказываюсь как за себя так и за наследников моих от всякого права собственности на вышепоименованные оперы моего, Серова, сочинения, а также от всякого права издания их и от всяких на них притязаний. 3<sup>е</sup>, Стелловский, как исключительный собственник вышеозначенных сочинений, властен с сего же числа переключивать и арранжировать <sic!> эти сочинения для всех инструментов и голосов и печатать оные как в подлиннике, так и в арранжировках, равно и либретто сказанных опер в стольких изданиях и в таком количестве экземпляров, сколько по его, Стелловского, усмотрению понадобится, и продавать оные в его, Стелловского, пользу или передать право собственности кому пожелает. 4<sup>е</sup>, Как я, Серов, так и мои наследники, если пожелают издавать полное собрание моих, Серова, сочинений, то не имеют права печатать в оном собрании вышеупомянутых опер: «Юдифь» и «Вражья сила» без письменного на то согласия Стелловского. 5<sup>е</sup>, Условие сие с обеих сторон хранить свято и нерушимо, подлинное условие иметь Стелловскому, а копию Серову.

К сему условию Статский Советник Александр Серов руку приложил и деньги тысячу двести рублей серебром сполна получил. А. Серов.

К сему условию С. Петербургский второй гильдии купец Федор Тимофеевич Стелловский руку приложил и деньги тысячу двести рублей серебром сполна заплатил. Ф. Стелловский.

Тысяча восемьсот шестьдесят восьмого года Июня двадцать первого дня условие это явлено у меня, Романа Александровича Мерца, С.Петербургского Нотариуса <...>.

<sup>411</sup> Договор А.Н. Серова с музыкальным издательством Ф. Стелловского об издании опер «Вражья сила» и «Юдифь» (1868) // Российский национальный музей музыки. Ф. 83, ед. хр. 19, 2 л.

Приложение № 14.

Договор А.Г. Рубинштейна с издательством «Василий Бессель и К<sup>о</sup>»  
на право издания ряда сочинений (1871)<sup>412</sup>

Тысяча восемьсот семьдесят первого года, Апреля двадцать восьмого, мы, нижеподписавшиеся Артист первого разряда Императорских театров Антон Григорьевич Рубинштейн и С.Петербургский второй гильдии купец Василий Васильевич Бессель, торгующий под фирмою Василий Бессель и К<sup>о</sup>, заключили сие условие в том, что я, Рубинштейн, продал означенной фирме в полную собственность исключительное право издания и продажи в России, Финляндии и Царстве Польском моих музыкальных сочинений, подробно означенных в особой описи<sup>413</sup>, обоюдно нами подписанный, за две тысячи рублей, на следующих условиях:

1. Платеж вышеозначенных денег обязуюсь я, Бессель, произвести в два срока, а именно: первого ноября тысяча восемьсот семьдесят первого года и первого ноября будущего тысяча восемьсот семьдесят второго года по одной тысяче рублей.

2. Я, Бессель и К<sup>о</sup>, предоставляю себе право высылать приобретенные сочинения Рубинштейна также в Англию, Голландию, Азию и Америку, за исключением сочинений за №№ от 83<sup>го</sup> по 89<sup>й</sup> включительно.

3. Все проданные Бесселю и К<sup>о</sup> сочинения, уже проданы мною, Рубинштейном, для Германии и Франции заграничным издателям, которые ни под каким предлогом не имеют права высылать свои издания в Россию. 4. Все могущие последовать к оным сочинениям дополнения или изменения переходят также в силу сего условия в мою, Бесселя и К<sup>о</sup>, собственность без особенной за то Рубинштейну платы. 5. Я, Рубинштейн, обязуюсь все мои будущие сочинения предлагать преимущественно Бессель и К<sup>о</sup>, для приобретения на оные ими прав собственности для издания в России, но я, Бессель и К<sup>о</sup>, имею право отказываться от приобретения, в случае несоглашения с г. Рубинштейном. 6. Я, Рубинштейн, а равно и наследники мои, не имеем права в России издавать или продавать проданные мною, Бессель и К<sup>о</sup>, музыкальные сочинения ни в полном собрании, ни отдельно, ни в переложениях, ни в аранжементх, ни под каким-либо другим видом и 7. Условие сие хранить свято и ненарушимо. Подлинное имеет Бессель, а копию Рубинштейну – Артист первого разряда Императорских театров Антон Григорьевич Рубинштейн.

С.Петербургский второй гильдии купец Василий Васильевич Бессель, торгующий под фирмою Василий Бессель и К<sup>о</sup>.

Тысяча восемьсот семьдесят первого года, Апреля двадцать восьмого, акт этот явлен у меня, Льва Исааковича Утина, С.Петербургского Нотариуса <...>.

<sup>412</sup> Договор А.Г. Рубинштейна с В.В. Бесселем на продажу права издания ряда сочинений и список их (1871) // Российский национальный музей музыки. Ф. 59, ед. хр. 84, 4 л.

<sup>413</sup> Опись сочинений: ор. 1, 2, 9, 11-16, 23-25, 28-29, 31-33, 35, 37, 40, 42, 44-46, 50-53, 55-57, 59-62, 65-68, 70, 72-74, 76-77, 79, 83-89. Сочинения без обозначения опуса: Два этюда в С-dur, Венгерская фантазия для фортепиано, Увертюра «Дмитрий Донской» для оркестра, Вальс-Каприз для фортепиано. Сочинения из времен детства: Три мелодии для фортепиано в 4 руки, Два ноктюрна для фортепиано.

Договор М.А. Балакирева с издательством «Ю.Г. Циммерман»  
на право издания Первой симфонии (1899)<sup>414</sup>

Тысяча восемьсот девяносто девятого года Января девятого дня. Мы, нижеподписавшиеся: Германский подданный, Мекленбургский Коммерции Советник Юлий Генрих Циммерман и Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев, заключили между собою договор: я, Циммерман, купил у г. Балакирева за триста рублей **право собственности** издания его Первой симфонии для большого оркестра (C dur) на следующих условиях: 1) Я, Циммерман, а также и мои наследники получаем право собственности издания помянутой Симфонии Балакирева навсегда в России, Германии, Австрии, Швейцарии и Англии. 2) Что касается до права издания ся в других государствах, кроме означенных в пункте 1-м, то такое право остается в распоряжении Балакирева или его наследников. 3) Я, Циммерман, или мои наследники обязуемся в течение двух лет со дня заключения сего договора издать оркестровую партитуру и оркестровые партии помянутой Симфонии. 4) Я, Циммерман, или мои наследники, имеем право издавать также переложения означенной Симфонии для разных инструментов с тем, чтобы на изданиях их была означена фамилия лица, делавшего арранжировку <sic!>. 5) В случае неисполнения мною, Циммерманом, или моими наследниками условий означенных в предыдущих пунктах, я или мои наследники теряем право предоставления нам г. Балакиревым собственности издания его Симфонии, которое г. Балакирев, или его наследники, тогда имеют право предоставить кому либо по своему усмотрению, без возвращения мне, Циммерману, полученного от меня гонорара. 6) Означенный в сем договоре гонорар в триста рублей мною Балакиревым сполна получен и мы, Циммерман и Балакирев, обязуемся как за себя, так и за своих наследников или преемников хранить свято и нерушимо условия сего договора, подлинник коего иметь у себя Циммерману, а засвидетельственную с оною копию Балакиреву.

Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев

Германский подданный Юлий Генрих Циммерман

Тысяча восемьсот девяносто девятого года Января девятого дня акт этот явлен у меня, Тимофея Дмитриевича Андреева, С.-Петербургского Нотариуса <...>.

Тысяча девятьсот четвертого года Декабря двадцать пятого дня я, нижеподписавшийся Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев, сим удостоверяю, что право собственности на издание музыкального сочинения «Симфония (C dur)», проданного мною согласно акту явленного у С. Петербургского нотариуса Т.Д. Андреева тысяча восемьсот девяносто девятого года Января девятого дня и записанного по реестру за №342, Германскому подданному Мекленбургскому Коммерции Советнику Господину Юлию Генриху Циммерману только для России, Германии, Австрии, Швейцарии и Англии, я в настоящее время уступаю навсегда для всех остальных стран ему же, что и свидетельствую собственноручною подписью.

Статский Советник Милий Алексеевич Балакирев <...>.

<sup>414</sup> Договор М.А. Балакирева с издательством «Ю.Г. Циммерман» на право издания Первой симфонии (9 января 1899). К договору приложено письмо М.А. Балакирева, подтверждающее текст соглашения и разрешающее права издания (25 декабря 1904) // Российский национальный музей музыки. Ф. 39, ед. хр. 129, 3 л.

Приложение № 16.  
 Договор Н.К. Метнера с Российским  
 Музыкальным Издательством в Берлине (1912)<sup>415</sup>

<p style="text-align: center;"><b>Verlagsvertrag.</b></p> <p>Zwischen <i>Herrn Nikolai Mettner, Moskau</i></p> <p style="text-align: center;">und der Firma</p> <p><b>Russischer Musikverlag G. m. b. H. zu Berlin</b>        ist nachstehender Vertrag geschlossen worden:</p> <p>§ 1. Herr <i>Nikolai Mettner</i>        überträgt der Gesellschaft für alle Zeiten und für alle Länder        das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung        seiner nachstehenden Komposition:</p> <p style="text-align: center;"><i>Op. 25 Nr. 2        Соната 8-милл        для Клавир</i></p> <p>indem er versichert, daß er in der Verfügungsbefugnis über das        genannte Werk nicht beschränkt ist und das Verlagsrecht an        diesem Werke weder ganz noch teilweise dritten Personen über-        tragen hat.</p> <p>§ 2. Herr <i>N. Mettner</i>        erhält als Entgelt ein einmaliges Honorar von <i>Rubel 500</i>,        über dessen Empfang er hiermit quittiert und außerdem einen        Anteil an den Erträgen seines Werkes, welcher <del>25</del> 25%        derjenigen Einnahmen beträgt, welche die Gesellschaft abzüglich        des Honorars für das verlegte Werk erzielt, sowie außerdem  <del>50</del> 50% desjenigen Betrages, welcher alsdann nach Deckung der        sämtlichen auf jedes Werk verwendeten Druckkosten und sonstigen        besonderen Auslagen verbleibt. Die der Gesellschaft erwachsenden        Generalunkosten und Verwaltungsspesen werden dem Autor nicht        berechnet.</p> <p>§ 3. Der Autor erhält ein besonderes Konto in den Büchern        der Gesellschaft. Die Abrechnung für jedes seiner Werke wird        einzeln geführt.</p> <p>§ 4. Sobald dem Autor ein Gewinnanteil auf Grund § 2 zu-        kommt, erhält er diesen nach Schluß des Geschäftsjahres unter        Beifügung eines Kontoauszuges ausgezahlt.</p> <p>§ 5. Der Autor erhält von jedem seiner, der Gesellschaft in        Verlag gegebenen Werke ein Freixemplar.</p> <p>§ 6. Die Manuskripte und Platten sowie das sonstige Zubehör        der Werke bleiben ausschließliches Eigentum der Gesellschaft.</p> <p>§ 7. Vorstehender Vertrag ist auch für die Rechtsnachfolger        des Autors und der Gesellschaft gültig.</p> <p>§ 8. Für etwaige Streitigkeiten aus diesem Verträge ver-        einbaren die Vertragschließenden als ausschließlichen Gerichts-        stand je nach der sachlichen Zuständigkeit des Streitwerts das        Amtsgericht Berlin-Mitte und das Landgericht I Berlin.</p> <p>§ 9. Der Vertrag ist in allen seinen Punkten von beiden        Teilen gelesen, genehmigt und eigenhändig unterschrieben worden.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Договоръ.</b></p> <p>Я нижеподписавшійся, <i>Николай Карловичъ Метнеръ въ Москвѣ</i></p> <p style="text-align: center;">съ одной стороны и</p> <p><b>Россійское Музыкальное Издательство въ Берлинѣ,</b>        заключили настоящій договоръ въ нижеслѣдующемъ:</p> <p>§ 1. Я, <i>Н. К. Метнеръ</i>        настоящимъ передаю Россійскому Музыкальному Изда-        тельству навсегда въ полную собственность, съ исключитель-        нымъ, для всѣхъ странъ, правомъ изданія и распространенія        нижеслѣдующее мое произведеніе:</p> <p style="text-align: center;"><i>Op. 25 Nr. 2        Соната 8-милл        для ф-но.</i></p> <p>причемъ симъ удостоверяю, что права мои на это произ-        веденіе никому ранѣе отчуждены не были, а слѣдователь-        но, ничѣмъ доселѣ не ограничено мое право распоряженія        означеннымъ произведеніемъ и никому не передано, ни        въ цѣломъ, ни въ частяхъ, также и мое право изданія        этого произведенія.</p> <p>§ 2. Я, <i>Н. К. Метнеръ</i>        въ вознагражденіе за отчуждаемое мною право получаю        одновременно гонораръ въ размѣрѣ <i>Рубл. 500</i>,        получение котораго удостоверяю своею подписью подъ        настоящимъ договоромъ; сверхъ сего, по покрытіи сего        гонорара съ выручки отъ продажи моего произведенія,        мнѣ отчисляется <del>25</del> 25%, а по покрытіи расходовъ на из-        даніе моего сочиненія и остальныхъ специальныхъ рас-        ходовъ <del>50</del> 50%. (Общіе расходы по дѣлопроизводству        Общества въ расчетъ съ композиторомъ не принимаются.)</p> <p>§ 3. Автору открывается въ книгахъ Издательства        специальныйъ счетъ. Подсчетъ производится по каждому        произведенію отдѣльно.</p> <p>§ 4. Слѣдующій автору на основ. § 2 процентъ вы-        плачивается ему по истеченіи отчетнаго года, при чемъ        прилагается выписка его счета.</p> <p>§ 5. Авторъ пользуется однимъ даровымъ экземпляромъ        каждаго своего произведенія.</p> <p>§ 6. Рукописи, гравировальныя доски и всѣ другія        принадлежности отчуждаемыхъ произведеній остаются        исключительною собственностью издательства.</p> <p>§ 7. Настоящій договоръ дѣйствителенъ также и для        наследниковъ автора и Общества.</p> <p>§ 8. Въ случаѣ возникновенія изъ настоящаго договора        какихъ либо спорныхъ вопросовъ, таковые подлежатъ        Судебному разсмотрѣнію, смотря по цѣнѣ иска, или Миро-        вому Суду участка Berlin-Mitte или Берлинскаго Окружнаго        Суда I. Округа.</p> <p>§ 9. Договоръ сей обѣими сторонами во всѣхъ пунк-        тахъ прочтатъ, усвоятъ и собственноручно подписанъ.</p>
--	--

Berlin, den *1. Mai 1912*

**Russischer Musikverlag**  
 G. m. b. H.  
*K. Paul Schmitt*

**Россійское Музыкальное Издательство**

<sup>415</sup> Договор Н.К. Метнера с Российским Музыкальным Издательством в Берлине на немецком и русском языках // Российский национальный музей музыки. Ф. 132, ед. хр. 407, 1 л.

Приложение № 17.  
Договор А.Н. Александрова  
с издательством «А. Гутхейль» (1916)

Договор  
об отчуждении авторских прав

Москва, 1916 года июля 19<sup>го</sup> дня. Мы, нижеподписавшиеся Анатолий Николаевич Александров с одной стороны, и фирма «А. Гутхейль», с другой стороны, заключили настоящий договор в нижеследующем. Я, Анатолий Николаевич Александров, навсегда продал фирме «А. Гутхейль» принадлежащее мне исключительное и неограниченное авторское право, в полном его объеме и во всех видах его осуществления, на следующие мои музыкальные произведения: ор. 1 Пять прелюдий и ор. 10 Четыре прелюдии для фортепиано. По сему, названной фирме и ее правопреемникам, принадлежат нижеследующие права повсеместно, как в России, так и во всех странах за границей:

- 1) Право дальнейшего отчуждения или переуступки, сполна или по частям, приобретенных названной фирмой от меня, Александрова, по сему договору авторских прав, не спрашивая на это согласия моего, Анатолия Александрова, или моих наследников и правопреемников;
- 2) Право публичного исполнения моих вышеозначенных произведений; право на сопровождение сценических и кинематографических представлений музыкой сих произведений, исполняемой посредством пения, декламации, игры на инструментах или каким бы то ни было механическим путем, право воспроизведения и размножения: путем печати, литографическим, фотографическим, цинкографическим, всякими графическими и, вообще, всеми возможными, ныне известными и могущими быть примененными или изобретенными способами; право опубликования и распространения означенных моих произведений с русским текстом и с переводами оного на другие языки, как в том виде, в коем они мною сочинены и переданы названной фирме, так и с дополнениями, сокращениями или, вообще, с изменениями, сделанными по усмотрению названной фирмы или ее правопреемников.
- 3) Право первого и всех дальнейших последующих изданий моих вышеозначенных произведений и выпуска таковых в свет, как в виде отдельных оттисков, так и в виде сборников, томов, альбомов и т. п., в сроки и в количестве экземпляров, по усмотрению названной фирмы; право определения формата и вида изданий и обложки: назначения и изменения продажных цен.

- 4) Право на составление, издание и публичное исполнение: сокращений, извлечений, переработок, попури и на включение в попури совместно с произведениями других авторов; на переложения, в целом или в части: на один или несколько голосов или инструментов или для хоров, в другие тона, отдельные инструменты или на разные оркестры, на переинструментовку, а также на переложение на всякого рода механические ноты (диски, пластинки, цилиндры и пр., существующие и могущие быть сконструированными или изобретенными), предназначенные для исполнения музыкальных произведений или, вообще, для воспроизведения звуков: посредством граммофонов, фонографов, пианол, фонол, и прочих механических инструментов и аппаратов, как ныне существующих, так и впредь могущих быть сконструированными или изобретенными.
- 5) Право собственности и отчуждения моего манускрипта, гравировальных досок и всех других принадлежностей отчуждаемого произведения и моих авторских прав. Если бы срок авторского права был продлен законом, или объем охраны авторских прав был бы расширен в России или за границей, путем международных договоров, то эти продления и расширения входят в состав настоящей передачи, равно как и всякие другие, могущие быть установленными расширения авторских правомочий. Словом, я, Александров, не оставляю в своем распоряжении или собственности никаких, без всякого исключения, прав на означенные мои произведения: ни авторских; ни прав изъяснения, согласия на те или иные действия издателя, на кои закон требует согласия автора, ни каких-либо иных, ни существующих, ни впредь за мною, Александровым, по закону, могущих быть признанными, и все таковые мои права передаю сполна названной фирме и ее правопреемникам. При чем, я, Александров, отказываюсь: от заимствования мелодий из означенных моих произведений для других моих композиций, от включения таковых произведений в полное издание моих произведений (такое включение может иметь место только с согласия названной фирмы или ее правопреемников), и от пользования текстами, послужившими материалом для моих вышеописанных произведений, или их переводами, для моих других композиций. Причитающееся мне, Александрову, за передачу и отчуждение моих вышеописанных прав и за изъяснение моего согласия на вышеозначенные действия названной фирмы и ее правопреемников, в сумме четыреста пятьдесят рублей, от фирмы «А. Гутхейль», при подписании сего получил и расчет по сему договору сполна окончил. Настоящий подлинный экземпляр договора имеет фирма «А. Гутхейль».

Русские оперы в каталогах издательств  
«П. Юргенсон» (1886) и «Василий Бессель и К<sup>о</sup>» (1892)<sup>416</sup>

Изда- тель	Композитор	Опера				
		В 1 действии	В 2 д.	В 3 действиях	В 4 действиях	В 5 действиях
П. Юр- генсон	П. Бларамберг				«Мария Бургундская»	
	А. Верстовский				«Аскольдова могила»	
	М. Глинка				«Жизнь за Царя»	«Руслан и Людмила»
	А. Даргомыжский				«Русалка»	
	В. Кашперов				«Гроза»	
	Э. Направник					«Гарольд» «Нижегородцы»
	А. Рубинштейн			«Купец Калашников» «Маккавей» «Ферморс»	«Нерон» «Дети степей»	
	А. Серов					«Рогнеда»
В. Бес- сель	П. Бларамберг	«Девушка-Русалка»				
	А. Даргомыжский	«Торжество Вакха»		«Каменный Гость»		
	Ц. Кюи			«Вильям Ратклифф» «Кавказский Пленник»	«Анджело»	
	М. Мусоргский					«Борис Годунов» «Хованщина»
	Н. Римский-Корсаков				«Псковитянка» «Снегурочка»	
	А. Рубинштейн			«Демон»		
	П. Сокальский				«Осада Дубно»	
	Н. Соловьев				«Корделия» («Месть»)	
П. Чайковский				«Опричник»		

<sup>416</sup> Каталог изданий П. Юргенсона, Комиссионера Императорского Русского Музыкального Общества и Консерватории в Москве. М.: у П. Юргенсона, 1886; Каталог изданий музыкальной торговли Василий Бессель и К<sup>о</sup>. Поставщиков Двора Его Императорского Величества, Комиссионеров Придворной Певческой Капеллы и Учебных Заведений Ведомства Учреждений Императрицы Марии. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1892.

<sup>417</sup> В разделе «Оперы» указаны также оратории «Вавилонское столпотворение», «Потерянный рай» А. Рубинштейна, музыка к пьесе А. Островского «Снегурочка» и кантата «Москва» П. Чайковского.

190 Signale.

# Orchesterwerke

aus dem Verlage von **M. P. Belaieff** in **Leipzig.**

---

<p><b>Antipow</b> (C.). Op. 7. <b>Allegro symphonique</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 3,— net. Parties d'orchestre Mk. 12,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 4,—.</p> <p><b>Arteboucheff</b> (Nicolas). Op. 4. <b>Polka caractéristique</b> pour Orchestre. Partition d'Orchestre Mk. 6,— net. Parties d'orchestre Mk. 6,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 2,—.</p> <p><b>Arteboucheff</b> (Nicolas). Op. 9. <b>Valse-Fantasia</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 3,60 net. Parties d'orchestre Mk. 12,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 3,—.</p> <p><b>Blumenfeld</b> (Félix). Op. 10. <b>Mazurka</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 6,— net. Parties d'orchestre Mk. 12,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 4,—.</p> <p><b>Cui</b> (César). Op. 43. <b>In modo populari.</b> Petite Suite (No. 3) pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 4,50 net. Parties d'orchestre Mk. 9,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 4,—.</p> <p><b>Kopylow</b> (A.). Op. 10. <b>Scherzo en LA majeur</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 9,— net. Parties d'orchestre Mk. 15,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 5,—.</p> <p><b>Kopylow</b> (A.). Op. 14. <b>Symphonie en UT mineur</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 18,— net. Parties d'orchestre Mk. 36,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 9,—.</p> <p><b>Liadow</b> (Anatole). Op. 19. <b>Mazurka.</b> Scène rustique près de la guinguette, pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 6,— net. Parties d'orchestre Mk. 12,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 3,—.</p> <p><b>Scriabine</b> (A.). Op. 24. <b>Réverie</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 3,— net. Parties d'orchestre Mk. 3,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 1,50.</p> <p><b>Sokolow</b> (Nicolas). Op. 4. <b>Elégie</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 3,— net. Parties d'orchestre Mk. 6,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 2,—.</p>	<p><b>Stcherbatcheff</b> (N.). Op. 33. <b>Sérénade</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 3,— net. Parties d'orchestre Mk. 4,50 net. Pour Piano à 4mains Mk. 1,50. Pour Piano à 2mains Mk. 1,—.</p> <p><b>Stcherbatcheff</b> (N.). 2 <b>Idylles</b> pour Orchestre. (No. 1. „L'étoile du berger.“ Tableau pastoral. No. 2. „En passant l'eau.“ Scherzino.) Partition d'orchestre Mk. 6,— net. Parties d'orchestre Mk. 6,— net.</p> <p><b>Tanéciew</b> (S.). Op. 6. <b>Ouverture de l'Orestie,</b> trilogie d'Eschyle, pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 9,— net. Parties d'orchestre Mk. 15,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 5,—.</p> <p><b>Tschalkowsky</b> (P.). Op. 76. (Oeuvre posthume.) <b>Ouverture</b> pour le drame „L'orage“ de A. N. Ostrovsky, pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 6,— net. Parties d'orchestre Mk. 18,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 4,—.</p> <p><b>Tschalkowsky</b> (P.). Op. 77. (Oeuvre posthume.) <b>Fatum.</b> Poème symphonique pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 9,— net. Parties d'orchestre Mk. 18,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 5,—.</p> <p><b>Tschalkowsky</b> (P.). Op. 78. (Oeuvre posthume.) <b>Le Voyvode.</b> Ballade symphonique pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 9,— net. Parties d'orchestre Mk. 18,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 5,—.</p> <p><b>Tschérépnine</b> (Nicolas). Op. 4. <b>Prelude</b> par la pièce de Rostand „Princesse Lointaine“ pour grand Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 3,— net. Parties d'orchestre Mk. 9,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 2,—.</p> <p><b>Wihitol</b> (Joseph). Op. <b>La fête Lihgo.</b> Tableau symphonique sur des thèmes populaires lettes pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 9,— net. Parties d'orchestre Mk. 15,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 4,—.</p> <p><b>Wihitol</b> (Joseph). Op. 21. <b>Ouverture dramatique</b> pour Orchestre. Partition d'orchestre Mk. 6,— net. Parties d'orchestre Mk. 15,— net. Pour Piano à 4mains Mk. 3,—.</p>
---	--

<sup>418</sup> Signale für die musikalische Welt. 1900. № 12 (27. Januar). S. 190.

Список произведений, получивших «Глинкинские премии» (1884–1917)<sup>419</sup>

СПИСОКЪ произведений, получивших «Глинкинскія преміи»		
Годъ	Композиторъ	Наименованіе произведений
1884	Балакиревъ. Бородинъ. Кюи. Лядовъ. Римскій-Корсаковъ. Чайковскій.	Увертюра на русскія темы. Первая симфонія. Сюита для рояля со скрипкою. Бирюльки. Садко. Увертюра «Ромео и Юлія».
1885	Бородинъ. Глазуновъ. Римскій-Корсаковъ. Чайковскій.	Вторая симфонія. Первый квартетъ. Антаръ. Буря.
1886	Бородинъ. Глазуновъ.  Кюи. Лядовъ. Римскій-Корсаковъ. Чайковскій. Щербачевъ.	Первый квартетъ. Фортепiанная сюита. Первая увертюра на греческія темы. Тарантелла. Арабески. Интермеццо. Увертюра на русскія темы. Увертюра Франческо да Ри- мини. Фееріи и пантомимы.
1887	Бородинъ.	Средняя Азія. Второй квартетъ.
1887	Бородинъ.	Двѣ части изъ неоконченной симфоніи. Князь Игорь. Десять романсовъ.
1888	Глазуновъ.	Первая симфонія.
	Кюи. Лядовъ. Римскій-Корсаковъ.	Вторая увертюра на греческія темы. Концертная сюита для скрип- ки. Шесть пьесъ № 3. Вальсъ и Мазурка № 9. Концертъ для фортепiано. Сказка.
1889	Глазуновъ.  Кюи. Лядовъ. Римскій-Корсаковъ.	Первая серенада. Элегія. Второй квартетъ. Вторая серенада. Скерцо. Этюдъ оп. 5. Три пьесы оп. 10. Фантазія на сербскія темы. Симфоніетта.
1890	Глазуновъ. Лядовъ.	Сюита для оркестра. Лирическая поэма. Три пьесы. Новеллеты. Скерцо.
1890	Римскій-Корсаковъ.	Третья симфонія.
1891	Глазуновъ. Лядовъ.	Степѣна Разинъ. Пять новеллетъ. Этюдъ оп. 12. Четыре прелюдіи оп. 13. Двѣ мазурки оп. 15. Двѣ багательи оп. 17. Мазурка оп. 19. Испанское Каприччіо. Воскресная увертюра.
1892	Глазуновъ.  Лядовъ.	Двѣ пьесы оп. 14. Элегія оп. 17. Лѣсъ оп. 19. Двѣ пьесы оп. 22. На лужайкѣ оп. 23. Двѣ пьесы оп. 24. Идиллія оп. 25. Три прелюдіи оп. 27. » » оп. 29. » » оп. 30.

<sup>419</sup> Памяти Митрофана Петровича Беляева: Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Издание Попечительного Совета для поощрения Русских Композиторов и Музыкантов, 1929. С. 173-178.

Годъ.	Композиторъ.	Наименованіе произведеній.	Годъ.	Композиторъ.	Наименованіе произведеній.
1892	Римскій-Корсаковъ.	» » оп. 6.	1898	Скрябинъ.	Три прелюдіи оп. 36.
1893	Глазуновъ.	» » оп. 21.		Соколовъ.	Двѣнадцать этюдовъ оп. 8.
	Римскій-Корсаковъ.	Шехеразада.			Оп. 10.
	Соколовъ.	Вторая симфонія.	1899	Глазуновъ.	Романсы.
		Первая симфонія.		Кюи.	Четвертая симфонія оп. 48.
1894	Глазуновъ.	Первый квартетъ оп. 7.		Лядовъ.	Ратклифъ.
		Второй квартетъ оп. 14.	1899	Скрябинъ.	Четыре прелюдіи оп. 39.
		Мазурка оп. 18.			Этюдъ оп. 37.
		Двѣ пьесы оп. 20.			Этюдъ оп. 40.
		Вальсъ оп. 23.	1900	Глазуновъ.	24 прелюдіи оп. 11.
	Римскій-Корсаковъ.	Славянскій праздникъ оп. 26.		Кюи.	Оп. 12.
		Майская Ночь.		Лядовъ.	Балетная сюита оп. 52.
		Романсы.	1901	Скрябинъ.	Анджело.
1895	Глазуновъ.	Свадебное шествіе оп. 21.		Глазуновъ.	Сборникъ пьесъ оп. 43.
		Прелюдія и двѣ мазурки оп. 25		Лядовъ.	Шесть прелюдіи оп. 13.
		Море. оп. 28.		Скрябинъ.	Соната фантазія оп. 19.
	Кюи.	Романсы.			
	Римскій-Корсаковъ.	Псковитянка.	1901	Глазуновъ.	Ноктюрнъ оп. 37.
1896	Глазуновъ.	Третья симфонія.			Три миниатюры оп. 42.
	Лядовъ.	Мессинская Невѣста.		Лядовъ.	Карнаваль оп. 45.
		Оп. 14.			Три пьесы оп. 49.
		Оп. 18.			Мазурка оп. 38.
		Оп. 26.			Двѣ фуги оп. 41.
	Римскій-Корсаковъ.	Снѣгурочка.			Двѣ прелюдіи и мазурка оп. 42
	Соколовъ.	Сюита для виолончели оп. 26.			Баркаролла оп. 44.
1897	Глазуновъ.	Варианціи для фортепiano оп. 25		Скрябинъ.	Четыре прелюдіи оп. 46.
		Двѣ пѣсни оп. 27.			Слава для женскаго хора оп. 47
		Три этюда оп. 31.			Оп. 14.
		оп. 32.			Пять прелюдіи оп. 15.
		Весна оп. 34.			Пять прелюдіи оп. 16.
		Вальсъ. оп. 36.			Семь прелюдіи оп. 17.
		Оп. 4.			Оп. 18.
	Лядовъ.	Двѣ пьесы оп. 31.	1902	Глазуновъ.	Пятая симфонія оп. 55.
		Музыкальная табакерка оп. 32		Лядовъ.	Этюдъ оп. 48.
	Скрябинъ.	Оп. 3.			Польскій памяти Пушкина
		Оп. 4.			оп. 49.
		Соната оп. 6.	1902	Скрябинъ.	Концертъ оп. 20.
		Оп. 7.			Полонезъ оп. 21.
		Прелюдія и ноктюрнъ оп. 9.			Четыре прелюдіи оп. 22.
1898	Глазуновъ.	Квартетная сюита оп. 35.		Соколовъ.	Девять мазурокъ оп. 25.
	Лядовъ.	Квintетъ оп. 39.	1903	Глазуновъ.	Дикіе лебеди оп. 40 а.
		Варианціи на тему Глинки оп. 35			Раймонда оп. 57.

Годъ.	Композиторъ.	Наименованіе произведеній.	Годъ.	Композиторъ.	Наименованіе произведеній.
1903	Лядовъ.	Десять народныхъ пѣсень.	1910	Танѣевъ.	Сюита оп. 28.
		Три балетныхъ номера.		Штейнбергъ.	Первая симфонія оп. 3.
1904	Аренскій.	Фортепiанное тріо оп. 32.	1911	Витоль.	Оп. 37.
	Ляпуновъ.	Фортепiанный концертъ.		Гнесинъ.	Оп. 5.
	Рахманиновъ.	Концертъ для фортепiано № 2.		Рахманиновъ.	Островъ Смерти оп. 29.
	Скрябинъ.	Двѣ прелюдіи оп. 27.		Скрябинъ.	Прометей оп. 60.
		Фантазія оп. 28.		Черепнинъ.	17 эскиз. къ Русской Азбукѣ.
		Первая симфонія.	1912	Гліэръ.	Сирены.
		Соната для фортеп. № 3. оп. 23		Метнеръ.	Три серіи пѣсень Гете оп.
		Соната для фортеп. № 4. оп. 30			6, 15 и 18.
		Симфонія оп. 12.		Спендиаровъ.	Мы отдохнемъ оп. 21.
1905	Аренскій.	Вступленіе къ оперѣ «Наль и		Танѣевъ.	Квintетъ оп. 30.
		Даманти».		Штейнбергъ.	Вторая симфонія оп. 8.
		Варианціи оп. 6.			Оп. 15.
		Первый секстетъ.	1913	Василенко.	Симфоническій дифирамбъ
	Гліэръ.	Вторая симфонія оп. 29.		Гнесинъ.	Врубель оп. 8.
	Скрябинъ.	Два хора оп. 12.			6 музык. иллюстрацій къ сказ-
	Соколовъ.	Увертюра къ Орестеѣ.		Черепнинъ.	кѣ о «Рыбакѣ и Рыбкѣ»
1906	Танѣевъ.	Вторая сюита.			для фортепiано оп. 41.
	Кюи.	Кантата Весна.	1914	Гліэръ.	3-ья симфонія «Илья Муромецъ».
	Рахманиновъ.	Третья симфонія оп. 43.		Черепнинъ.	Мифологич. сцены для оркестра
	Скрябинъ.	Третій квартетъ оп. 20.		Штейнбергъ.	оп. 40.
	Соколовъ.	Сюита изъ «Павильона Армиды»			Метаморфозы оп. 10.
	Черепнинъ.		1916	Винклеръ.	Соната для фортепiано оп. 10.
1907	Витоль.	Драматическая увертюра оп. 2			Варианціи для двухъ фортепi-
	Римскій-Корсаковъ.	Моцартъ и Сальери.		Метнеръ.	антъ
	Танѣевъ.	Квартетъ оп. 20.			Соната для фортепiано оп. 22.
	Черепнинъ.	Сказки оп. 33.		Мясковский.	Соната баллада оп. 27.
1908	Рахманиновъ.	Симфонія оп. 27.		Соколовъ.	Соната для фортепiано.
	Скрябинъ.	Поэма Экстаза оп. 54.			Тріо оп. 45.
	Соколовъ.	Романсы оп. 41.	1917	Блюменфельдъ Ф.	Соната фантазія оп. 46.
	Спендиаровъ.	Три пальмы оп. 10.		Винклеръ.	Тріо оп. 17.
	Танѣевъ.	Тріо оп. 22.		Ляпуновъ.	Двѣнадцать этюдовъ.
1909	Блюменфельдъ Ф.	Симфонія оп. 39.		Рахманиновъ.	Колокола, поэма оп. 35.
	Скрябинъ.	Соната № 5.		Соколовъ.	Шесть дуэтовъ оп. 33.
	Стравинскій.	Фантастическое скерцо.			
	Черепнинъ.	Концертъ си-мол.			
	Штейнбергъ.	Квартетъ оп. 5.			
1910	Витоль.	Пять романсовъ оп. 34.			
		Двѣ тетради романсовъ оп. 40.			
	Спендиаровъ.	Бѣда проповѣдникъ оп. 19.			

Получение «Глинкинской премии» П.И. Чайковским:  
из переписки композитора с В.В. Стасовым (1884, 1886)<sup>420</sup>

Письмо XXV (В.В. Стасов – П.И. Чайковскому):

«Спб., воскресенье, вечер. 18 ноября 1884 г.

Глубокоуважаемый Петр Ильич. Только сию секунду получил вашу телеграмму из Davos-Platz и немедленно же отвечаю вам <...>.

Дело вот в чем. Некто, желающий (на некоторое время) остаться неизвестным, положил в государственный банк очень большую сумму денег, свыше 100,000 рублей, с тем, чтобы отныне и навсегда ежегодно выдавались из процентов премии за наилучшие, по преимуществу оркестровые, сочинения новых русских музыкантов <...>.

На нынешний раз вы намечены самим автором инициативы в числе талантливейших наших авторов, которым он предлагает премию.

По-настоящему я должен был бы адресоваться к намеченным авторам не иначе, как в день 27 ноября, но так как вас здесь нет, то я принужден адресоваться к вам заблаговременно на письме, чтоб раньше 27 ноября получить ваш ответ.

Угодно ли вам будет принять премию. Пожалуйста напишите мне поскорее <...>. В случае согласия – посылаю вам деньги 27-го же ноября.

Назначена вам премия в 500 рублей за «Ромео и Джульетта» (наш Х. начинает с произведений прежних периодов и потом будет постепенно приближаться к последним годам). Все это дело будет всегда совершенно интимное, нигде не будет объявлено.

<...>

Ваш всегда В. Стасов».

Письмо XXVI (П.И. Чайковский – В.В. Стасову). Париж, 23 ноября 1884 г.:

«Многоуважаемый и добрейший Владимир Васильевич!

Только что получил письмо ваше и спешу ответить вам следующее.

Убедившись опытом, что никакой *службы* без ущерба для своего здоровья нести не могу, я уже несколько лет живу исключительно тем, что мне приносят мои сочинительские труды. Не могу жаловаться на недостаточность заработка, но в виду некоторых семейных обстоятельств и потребности мои денежные очень велики. *Я вечно страдаю от безденежья*, – хотя должен сознаться, что *сам в этом виноват*, ибо очень непрактично распоряжаюсь своими средствами.

Все это я пишу для того, чтобы сказать, что несколькими сотням рублей, неожиданно упавшим на меня с неба, *очень рад* и принимаю их *с величайшей благодарностью*. Прошу вас, многоуважаемый Владимир Васильевич, передать мою искреннюю благодарность неизвестному лицу, *столь щедро* вознаграждающему труд русских музыкантов. Думаю, что не без вашего напоминания и содействия увертюра моя попала в число избранных и потому вас тоже от всей души благодарю.

Мало того, что я принимаю премию, но прошу вас, если это будет найдено возможным, 27-го же числа или на другой день перевести всю сумму сюда в Париж, телеграфически, через банкира. Удивительно кстати все это случилось: мне именно *здесь очень, очень нужны деньги*. <...>.

Искренно преданный и уважающий вас П. Чайковский».

<sup>420</sup> В.В. Стасов и П.И. Чайковский. Незданные письма, с предисловием и примечаниями В. Каренина // Русская мысль. Год тридцатый. Март. М.: Типо-литогр. Т-ва И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1909. С. 139–146.

Письмо XXVII (В.В. Стасов – П.И. Чайковскому):

«Спб., 28 ноября 1884 г. Среда.

«Многоуважаемый Петр Ильич, <...> Все пришло очень своевременно, и последнее письмо как раз вчера, т. е. в самый день 27 ноября, как и требовалось, всего за несколько часов до нашего общего заседания. В 7 часов вечера все у меня собрались, я им прочел оба письма ко мне от неизвестного, подписавшегося *Доброжелатель*; премии были всеми с удовольствием приняты, и я немедленно выдал все премии, все эти господа расписались в огромной конторской книге, присланной мне тем же неизвестным, потом мы потолковали, поудивлялись, порядили-посудили и разошлись. Не было одного Балакирева, который уведомил меня, что ему вчера было нельзя; сегодня я с ним все еще не видался и потому не знаю, примет он премию или нет. <...>

Ваш всегда *В. Стасов*.

Но пожалуйста не думайте, что я участвовал в назначениях: ни-ни-ни, даю вам *честное слово*, все сам Неизвестный.»

Письмо XXXII (В.В. Стасов – П.И. Чайковскому):

«Спб., Публ. б-ка, 27 ноября 1886 г.

Глубокоуважаемый, высокоценный и высокодорогой Петр Ильич, – хорошо помню наш разговор у *Миля* перед ужином и всетаки посылаю при сем 500 (*пятьсот*) рублей, назначенные вам неизвестным «Доброжелателем» за *Франческу-да-Римини* для предложения вам по всегдашнему 27-го ноября. Вы могли, как и всякий, передумать, и наш разговор ничуть не был для вас обязателен.

Итак, посылаю вам, многоуважаемый Петр Ильич, эти деньги и от имени «Неизвестного» возобновляю просьбу: принять этот небольшой гонорар или премию, имея между прочим в виду слова 1-го еще письма «Неизвестного» ко мне при посылке премий 1884 г.

«Я покорнейше прошу тех из композиторов, которые по своим средствам считали бы мою лепту ничтожною, не отказываться от нее, щадя самолюбие менее достаточных».

<...>

*В. Стасов*.

Мне бы казалось, Петр Ильич, что если вам самим не нужны были эти деньги, вы имеете возможность употребить их на какое угодно *музыкальное дело*. Не взыщите за мою настойчивость.»

Письмо XXXIII (П.И. Чайковский – В.В. Стасову). Москва, 2 декабря 1886 г.

«Глубокоуважаемый Владимир Васильевич.

Сегодня получил письмо ваше и деньги. Не буду упорствовать в выраженном при свидании в Петербурге нежелании получать впредь премии от «Неизвестного». То, что «Неизвестный» говорит о надобности *щадить самолюбие менее достаточных*, убедило меня в том, что я напрасно дал волю своей щепетильности. Я забыл, что она основана на гордости разбогатевшего человека, отказывающегося от материального блага, потому что он в нем перестал нуждаться; я забыл, что среди композиторов, получающих премии от *Неизвестного*, есть, напр., глубоко чтимый мной *Н. А. Р.-К.*, который, вероятно, щепетилен несколько не менее меня, а нуждается бесконечно больше. Итак, принимаю и от души благодарю как «Неизвестного», так и вас.

<...>

Искренно преданный и благодарный *П. Чайковский*.

При сем прилагаю расписку.»